

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences Historiques

Avant Hergé.
Étude des premières apparitions de bande dessinée
en Belgique francophone (1830-1914)



Tome 1 : Texte

Thèse présentée par Frédéric PAQUES
en vue de l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'art
sous la direction de Jean-Patrick Duchesne

Année académique 2011-2012

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier les membres de mon jury :

mon directeur, Jean-Patrick Duchesne, Professeur à l'Université de Liège, infatigable promoteur de l'étude de la bande dessinée à l'Université, qui m'a fait l'honneur d'accepter de diriger cette thèse et dont le soutien et la confiance sans faille m'ont permis de mener à bien ce travail,

Jan Baetens, Professeur à la Katholieke Universiteit Leuven, dont les écrits sensibles et rigoureux ont toujours été source d'inspiration,

Alberto Barrera y Vidal, Professeur émérite à l'Université de Liège, qui, par ses cours d'histoire de la bande dessinée, a fait naître mon envie de faire des recherches sur ce sujet,

Julie Bawin, Première Assistante à l'Université de Liège, ses conseils avisés m'ont été très précieux,

Enfin, Thierry Groensteen, Enseignant à l'École Supérieure de l'Image d'Angoulême, théoricien, historien, éditeur, qui a marqué de son empreinte la recherche en bande dessinée à un niveau international.

Pour leur expertise et les discussions partagées, je suis très reconnaissant à Erwin Dejasse (ULg), Pascal Lefèvre (Sint-Lukas Brussel), Michel Kempeneers et Camille Filliot (Université de Toulouse-II).

Je remercie également Catherine Lanneau, Francis Balace, Daniel Droixhe, Marc-Emmanuel Mélon, de l'Université de Liège, pour leur aide.

Au sein des collections des musées, ma reconnaissance va à Anne Stiernet et Thierry De Bry (Musée de la Vie Wallonne), Monique Smal (Fonds Ulysse Capitaine), Delphine Gering (Musée de Mariemont), Stéphanie Manfroid, Vivien Debrue (Mundaneum), Thérèse Symons (Archives de la Ville de Bruxelles) et Michel Fincoeur (Bibliothèque royale de Belgique). Toutes ces personnes m'ont, d'une manière ou d'une autre, facilité l'accès aux archives.

J'ai une pensée émue pour Robert Gordinne, sa passion et sa générosité. J'exprime ma reconnaissance à son épouse et sa fille Sylvie.

Pour leur soutien et leur aide, je remercie également Sébastien Charlier (ULg), Edith Micha et Emmanuelle Grojean (Collections artistiques de l'ULg).

Je n'oublie pas les amis qui ont bien voulu relire ma thèse : Anne-Pascale, Maxime, Hugues, Pierre, Alexandre, Caroline et Cécile.

Je remercie ma famille pour ses encouragements.

Enfin, je dis merci à Nathalie, sans qui rien n'eût été possible.

Table des matières

Table des matières.....	4
Introduction.....	8
Chapitre I. Notions préalables	18
1. De la définition de la bande dessinée.....	19
A. Texte/Image.....	21
B. Séquentialité.....	26
C. La planche, lieu de coexistence des vignettes.....	28
D. La narration.....	30
E. L'image dessinée.....	30
F. La reproductibilité.....	33
G. La bande dessinée, une culture de masse ?.....	34
H. Vers une définition opératoire.....	36
2. De l'histoire de la bande dessinée.....	39
A. Deux approches exemplaires.....	39
B. Des certificats de naissance.....	43
C. Des ouvrages consacrés à l'histoire de la bande dessinée en Belgique.....	45
3. Ancêtres et nouvelle génération.....	49
Chapitre II. <i>Le Déluge à Bruxelles</i> , une première apparition de la bande dessinée en Belgique ..	52
1. Richard de Querelles. Éléments biographiques.....	55
2. <i>Le Déluge à Bruxelles</i> : présentation générale.....	59
A. L'histoire : description détaillée et mise en contexte.....	60
1) Page de titre et planche 1 : présentation.....	60
2) Planches 2, 3 et 4 : imminence du déluge.....	60
3) Planches 5 à 8 : dans l'arche.....	62
4) Planches 9 à 12 : montée des eaux.....	64
5) Planches 13 à 15 : mésaventures des Anglais.....	64
6) Planches 16 à 20 : anecdotes diverses.....	65
7) Planches 22 et 23 : extinction de la grenouille.....	67
8) Planches 24 à 26 : l'ivresse de Noé.....	68
9) Planches 27 et 28 : explorations aqueuses.....	68
10) Planches 29 à 31 : Nouvelles anecdotes.....	69
11) Planche 32 à 39 : après le déluge.....	70
12) Planche 40 : salutations finales.....	71
2. Analyse.....	72
A. Procédés graphiques.....	72
B. Procédés de narration par l'image.....	72
C. Procédés réflexifs.....	74
D. Procédés linguistiques.....	76
3. Une œuvre atypique.....	78
Chapitre III.....	80
Les journaux illustrés : la presse satirique.....	80
1. Les origines de la presse en Belgique.....	82
A. Les débuts de la presse en Belgique.....	82
B. Fin des années 1840 : exemption du timbre fiscal.....	84
C. Premières illustrations.....	85
2. La presse satirique.....	88
A. La presse satirique bruxelloise au XIX ^e siècle.....	88
1) Le Charivari belge.....	88
a) Origines en France.....	88

b) Une technique emblématique : la lithographie	89
c) Le Charivari, version belge.....	90
2) Félicien Rops (1833-1898), <i>Le Crocodile</i> et <i>L'Uylenspiegel</i>	92
a) Le Crocodile.....	93
b) L'Uylenspiegel	98
(1) Quelques planches remarquables.....	99
(2) L'Uylenspiegel au Salon de 1860.....	100
c) M. Coremans au tir national	100
(1) L'histoire.....	101
(2) Style	105
(3) Technique et dispositifs narratifs	105
c) Rops, narrateur par essence	107
3) La presse satirique à partir des années 1870	110
a) La Bombe	110
b) La Chaudière.....	114
c) Les Corbeaux	117
4) Quelques autres titres bruxellois.....	118
B. La presse satirique liégeoise	119
1) Le Rasoir	119
a) Victor Lemaître.....	120
b) Méphisto.....	123
2) Le Frondeur.....	124
a) Les cas limites	124
(1) Les macédoines.....	124
(2) Typologie.....	125
(3) Planches d'ambiance.....	125
b) La veine narrative.....	127
(1) La critique sociale.....	127
(2) Les planches politiques.....	129
(3) La critique artistique.....	131
(4) Les expérimentations d'Auguste Donnay.....	132
(6) La frivolité de Zig.....	134
(5) Les bandes dessinées symbolistes de François Maréchal	138
3) Le Balai.....	140
4) <i>Caprice-Revue</i> , une aventure originale	141
a) Auguste Donnay : fantaisie et désinvolture	143
b) Marneffe et Berchmans : petites histoires cruelles.....	147
c) Armand Rassenfosse.....	148
d) François Maréchal.....	149
e) John Track et Marck Sylo.....	149
f) Occasion manquée ?.....	150
5) <i>La Meuse illustrée</i>	151
6) Les autres titres liégeois et wallons.....	154
3. Variété et liberté de ton.....	156
Chapitre IV. La presse illustrée : les magazines.....	158
1. Apparition des magazines en Belgique.....	159
2. La technique.....	162
A. La gravure sur bois de bout.....	162
B. Les procédés photographiques	164
3. Présentation des principaux magazines belges.....	166
A. <i>L'Illustration européenne</i>	166

B. Les journaux illustrés des frères Jourdain.....	167
1) <i>Le Patriote Illustré</i>	168
2) <i>Le National illustré</i>	169
3. <i>Le Globe illustré</i>	170
C. Quelques autres journaux illustrés importants	171
4. Les bandes dessinées dans les magazines	174
A. Les auteurs.....	174
1) Les Belges	174
2) Les Etrangers.....	176
B. Les planches produites en Belgique	177
1. Entre 1870 et 1890 : les prémices.....	178
a) Les planches documentaires	178
b) Les planches de divertissement.....	180
2) Après 1890, systématisation des bandes dessinées	182
A. Les planches documentaires	182
B. Les planches de divertissement.....	184
5. Uniformité de la production.....	186
Chapitre V. L'imagerie populaire.....	189
1. L'imagerie populaire avant 1850	192
2. Le renouveau de l'imagerie populaire.....	195
A. Les techniques.....	196
B. Le public.....	196
3. L'imagerie populaire en Belgique.....	198
A. Brepols et la Flandre	199
B. Bruxelles	201
1) Hemeleers-Van Houter.....	201
2) Phobel.....	202
C. La Wallonie	203
1) L'imprimerie Hubert Dessain à Liège.....	203
a) Les séries religieuses.....	203
b) Une série moralisatrice	204
c) Les planches de divertissement	205
d) André Mathy, classicisme et rigueur.....	206
2) Gordinne et la Wallonie.....	208
a) Les imprimeries Gordinne	208
b) Les images populaires imprimées chez Gordinne.....	208
(1) Les caractéristiques principales.....	210
(2) Planches religieuses et historiques	211
(3) Les adaptations de récits populaires	213
(4) Les histoires moralisantes ou éducatives	213
(5) Les récits de divertissement	214
c) Quelques auteurs et leurs productions	215
(1) Georges Ista (1874 -1939).....	215
(2) Oscar Lamouche (1864 - ?).....	223
(3) Jules Renard, dit Draner (1833-1926).....	223
(3) Frédéric Zickwolff.....	226
(4) Georges Koister (1880-1956)	227
4. L'imagerie populaire, un dernier bastion pour la création locale	229
Chapitre VI. L'après-guerre : quelques pistes d'étude et œuvres saillantes	231
1. La bande dessinée pour la jeunesse	233
A. L'imagerie populaire	233

1) Le renouveau de Brepols : Jaspas, Lynen et de Laet	233
a) George P. de Laet.....	234
b) John Janssen	235
c) Amédée Lynen.....	235
d) Marcel Jaspas.....	236
2) Marcel Jaspas et l'imprimerie Phobel.....	237
B. Des images populaires aux journaux pour enfants	239
1) <i>Vers l'avenir</i> et les débuts de Lafnet	240
2) La presse catholique pour la jeunesse.....	242
C. Les premiers albums.....	244
1) Gordinne : de l'imagerie populaire aux albums.....	245
2) Casterman : l'éditeur d'Hergé.....	246
2. La presse : l'avènement du <i>strip</i>	248
A. Les magazines illustrés	248
B. La presse généraliste	248
C. La presse satirique.....	249
3. Les livres d'art : les cycles gravés de Masereel	252
4. Un territoire à explorer.....	254
Conclusion	255
Évaluation des choix de départ	256
Une production significative.....	257
L'influence de la technique	259
Les périodes-clés de la bande dessinée en Belgique	260
Ecoles et tradition	264
Perspectives d'étude.....	270
Bibliographie.....	272
Liste des figures.....	289
Corpus	304
Liste des journaux consultés	304
Listes des planches d'imagerie.....	312
Détail du dépouillement des journaux liégeois satiriques les plus prolifiques	323
Détail du dépouillement de trois années représentatives du <i>Globe Illustré</i>	332

Introduction

La Belgique a une grande tradition de production de bandes dessinées. Le pays a ainsi reconnu le 9^e art comme l'un des fleurons de sa culture nationale. Un des témoignages fondateurs de cet attachement, ainsi que d'une institutionnalisation, est la création du Centre Belge de la Bande Dessinée, un musée-phare de la capitale depuis 1989. Il accueille environ 200 000 visiteurs par an¹. En Belgique, les expositions et festivals sont légion, les librairies spécialisées sont nombreuses et les murs même de Bruxelles sont ornés de fresques mettant à l'honneur certains héros du neuvième art. Depuis une dizaine d'années, une commission de la Fédération Wallonie-Bruxelles est chargée de soutenir la création qui fleurit notamment dans les écoles d'art qui ont pour la plupart ouvert une section spécifique à ce médium. 2009 a été déclarée « année de la bande dessinée » par la Région de Bruxelles-Capitale et, à cette occasion, la bande dessinée a franchi les portes du Musée des Beaux-Arts avec l'exposition *Regards croisés sur la bande dessinée*. La même année était inauguré le Musée Hergé à Louvain-la-Neuve. La bande dessinée est donc une vitrine essentielle du pays à l'étranger.

Pourtant, les structures éditoriales historiques sont toutes passées aux mains de groupes de publication multinationaux, dont les sièges sociaux ne sont plus situés en Belgique. Dupuis, Le Lombard et Dargaud font aujourd'hui partie de Media-Participations basé à Paris². Casterman appartient, lui, au groupe français Flammarion depuis 1999. Bien sûr, quelques maisons d'édition d'une grande ambition artistique existent. Ne citons ici que Frémok, La Cinquième couche ou L'Employé du Moi, toutes basées à Bruxelles. À côté de ces structures professionnelles, le fanzinat reste actif, comme en témoigne la création toute récente d'une « Petite Fanzinothèque belge » au début de l'été 2011. Par rapport aux groupes précités, toutes ces initiatives ont un poids économique négligeable et demeurent peu connues du grand public.

Par ailleurs, de manière symptomatique, une grande partie des manifestations véhiculent une image surannée de la bande dessinée, celle de l'âge d'or, situé entre le milieu des années 40 et la fin des années 60. Cette époque voit le développement des journaux populaires que sont *Spirou* et *Tintin*, et l'explosion des talents d'Hergé, Edgar P. Jacobs, Franquin, Morris, ou Peyo. Pour prendre l'exemple de la région liégeoise, il est extrêmement rare de voir une manifestation officielle sur la bande dessinée qui ne convoque François Walthéry, auteur local ayant débuté dans le studio du géant Peyo.

¹¹ D'après leur site web <http://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref> consulté le 25/04/2010.

² Même si les bureaux du journal *Spirou* restent implantés à Marcinelle, près de Charleroi.

Au CBBB, on observe le même phénomène : ce monument à la gloire de la bande dessinée nationale semble hésiter à sortir de l'âge d'or du *medium*. Le centre véhicule une conception désuète aux touristes qui affluent en masse dans ce passage obligé d'un *city-trip* bruxellois. Ici, le visiteur vient prendre acte de la saga de la bande dessinée belge à travers une scénographie immuable. L'espace dévolu à l'époque postérieure aux années 60 a disparu, dépassé, laissant place à un lieu d'exposition temporaire. La part minimale des investissements publics dans cette institution explique peut-être ce manque relatif d'ambition en termes de recherche, comparé par exemple au très actif musée de la bande dessinée d'Angoulême. En effet, le CBBB est une asbl privée, qui dépend essentiellement de fonds privés, et n'a pas, à ce titre, les mêmes impératifs scientifiques qu'un musée d'état. Nous nous en voudrions cependant de ne pas mentionner quelques initiatives louables. Par exemple, les actes du colloque *Inventors of the comic strip* organisé au CBBB en octobre 1996 par le chercheur Pascal Lefèvre, réunis sous le titre *Forging a New Medium*, restent une référence pour le chercheur en bande dessinée. De même, certaines expositions temporaires, comme celle consacrée récemment à Alex Barbier³, témoignent d'une certaine ouverture.

Principal corollaire à cette conception restrictive : l'histoire de la bande dessinée belge avant Hergé reste très peu connue. La quasi-totalité des écrits se borne à en faire coïncider les débuts avec ceux de Tintin en 1929. Pourtant, les richesses du XIXe et du début du XXe siècle des autres pays ont été largement mises en valeur par de nombreuses études⁴. On peut même observer que cette période revient au goût du jour, certainement car la perception même du *medium* a évolué fortement à la fin du XXe siècle. Beaucoup d'auteurs, qu'ils soient créateurs ou historiens, ont aujourd'hui une conception plus large de ce qu'est une bande dessinée, tant au point de vue formel que narratif. Dès lors, un nouveau regard a été posé sur le XIXe siècle et le début du XXe siècle (nommé aux Etats-Unis *platinum age* en référence au *golden age* et au *silver age*⁵). Une production variée et intéressante de bande dessinée a été mise en évidence. Des auteurs

³ *Le Dieu du 12*, du 21 juin au 11 septembre 2011.

⁴ Dont la plus impressionnante reste peut-être les deux volumes de David Kunzle : KUNZLE, David, *History of the Comic Strip. The Early Comic Strip*, vol.1, *Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973 et vol. 2, *The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990. Témoignent notamment de l'intérêt pour la bande dessinée ancienne le colloque *Bande Dessinée : un art sans mémoire ?* organisé par les Universités Paris Nord et Paris Ouest-Nanterre ou l'exposition qui s'est tenue en 2010 à la maison Autrique à Bruxelles : *Naissances de la bande dessinée*.

⁵ Ces trois appellations concernent respectivement les *comics* du début du XXe siècle (*platinum age*), de la fin des années 30 à la fin des années 1940 (*golden age*), et de 1956 à 1970 (*silver age*).

comme Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch, Caran d’Ache, Frederick Burr Opper⁶ ne sont pas (ou plus) seulement considérés comme de simples pionniers d’un *medium* balbutiant, mais comme de réels artistes ayant mis leur énergie et leur créativité au service de la bande dessinée et ayant durablement impressionné les auteurs ultérieurs.

La bande dessinée belge au XIX^e siècle était donc une zone quasi inexplorée. Nous avons émis l’hypothèse qu’elle pouvait être féconde et nous nous sommes lancé dans une première recherche intensive de planches de bande dessinée. Dans le catalogue *La caricature en Wallonie 1789-1918*⁷, nous avons trouvé enfin une planche datée de la fin des années 1880 et attribuée à Auguste Donnay : *Le réverbère de Sparte*. Elle nous a ensuite mené à *Caprice-Revue* et à une trentaine d’autres pages de bandes dessinées. Ces travaux montrent une liberté de ton, de graphisme et de composition, fort proches d’expérimentations narratives contemporaines, qui nous ont incité à nous intéresser plus avant à cette période⁸. Les mises en page inhabituelles ou les thèmes abordés rappellent des œuvres d’auteurs actuels qui tentent de se libérer d’un certain corset imposé à la bande dessinée. Or cette démarche nous interpelle personnellement : étudier une époque où la forme n’était pas figée permet de nourrir la réflexion à propos de la création contemporaine. Il y avait sans aucun doute là un sujet d’étude prometteur.

Nous nous sommes donc attaché à constituer un corpus d’étude. L’établissement de cet ensemble a nécessité de définir ce que nous entendions par le terme de « bande dessinée ». En même temps, nos découvertes successives ont fait évoluer cette notion à nos yeux. Nous abordons cette problématique plus en détail dans le premier chapitre. Au départ, le cadre géographique était l’ensemble du territoire de la Belgique. Nous souhaitons embrasser une période allant de 1830 à 1929. La date de l’indépendance de la Belgique constitue en effet un événement pertinent par rapport à un des supports les plus importants de la bande dessinée : la presse. Nous verrons que la Constitution belge favorise la création de journaux et que la liberté d’expression attire de nombreux étrangers, surtout français. 1929 est quant à elle l’année de la création de Tintin, considérée comme la date de naissance de la bande dessinée en Belgique, point

⁶ Nous reparlerons de ces auteurs plus loin.

⁷ RANDAXHE, Yves, *La caricature en Wallonie 1789-1918*, Liège, Musée de la vie wallonne, 1983.

⁸ Ces planches intéressèrent notamment Dominique Goblet et Jochen Gerner, à qui j’ai eu l’occasion de les montrer. Ces auteurs travaillent justement en totale liberté par rapport à une forme « sclérosée » de la bande dessinée.

que nous nous attacherons à nuancer. Après cette date, l'histoire du *medium* en Belgique est de toute façon largement balisée.

Étant donné qu'à l'étranger, le support principal de la bande dessinée est la presse, cela nous semblait évident de commencer par dépouiller les journaux belges. La difficulté a consisté à localiser les occurrences de bande dessinée. Les principaux répertoires des journaux belges sont fournis par les *Cahiers du Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine*. Cependant, cette source, très complète, ne mentionne pas quelles publications sont illustrées. Des listes que nous avons pu trouver dans trois mémoires de licence consacrés à la satire⁹ permettent de cibler un peu plus les recherches. Elles indiquent les organes de presse illustrée mais ne précisent pas si les titres indiqués contiennent de la bande dessinée.

Rapidement, il nous est apparu qu'un dépouillement exhaustif était de toute façon impossible pour la période que nous avons envisagée, à cause de l'abondance des archives à dépouiller. Pour de nombreux journaux, la bande dessinée peut apparaître à n'importe quelle page, ce qui force le chercheur à visionner rigoureusement toutes les pages des journaux. Pour ne donner qu'un exemple, un seul titre, *Le Globe Illustré*, représente, entre 1885 et 1914, 1560 numéros soit 24 960 pages à consulter... Notre travail s'apparentait à celui d'un archéologue tamisant d'énormes quantités de terre pour ne mettre au jour que quelques ossements minuscules. Nous avons donc décidé de nous limiter à une période plus restreinte ainsi qu'à un territoire géographique plus limité.

Nous avons d'abord avancé notre date butoir à 1914, date reconnue généralement comme fin effective du siècle précédent. Par rapport à notre sujet, le début de la première guerre mondiale est une clôture extrêmement nette : la guerre met fin, temporairement, à presque toute la production de presse. Certains titres ne s'en relevèrent jamais. Par ailleurs, nous avons vite remarqué que l'entre-deux-guerres constitue une période riche qui mériterait à elle seule un travail particulier. Nous nous contenterons de l'effleurer.

Une autre manière de restreindre notre corpus a été la limitation géographique au territoire de la Wallonie et de Bruxelles. Rappelons que la francophonie en Belgique

⁹ PERREAUX, Myriam, *Essai bibliographique de la presse humoristique bruxelloise*, Bruxelles, Institut Supérieur d'Études Sociales de l'État, 2 vol., 1975. HENET, Pierre, *La caricature en Wallonie (1831-1900)*, Mémoire de licence, Liège, ULG, 1983. LANNOYE, Christian, *L'image d'un roi dans la presse satirique à partir d'un inventaire exhaustif des caricatures de Léopold II dans les périodiques satiriques belges*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1987.

au XIXe siècle est bien plus affaire de classe sociale que de région de naissance : en Wallonie, comme en Flandres, la langue parlée par le petit peuple n'est pas le français, langue des élites¹⁰. Au bornes géographiques, nous avons ajouté celles de la langue, excluant ainsi les journaux néerlandophones publiés à Bruxelles. Trois raisons justifient ce double choix. La première est notre rencontre avec le chercheur flamand Pascal Lefèvre, enseignant à la Hogeschool Sint-Lukas Brussel qui étudie la bande dessinée de cette époque, particulièrement en région flamande. Nous avons convenu d'une mise en commun postérieure de nos résultats¹¹. D'autre part, il nous a semblé que l'étude de la bande dessinée en langue néerlandaise en tant que moyen d'expression nécessitait une compétence linguistique que nous ne maîtrisons qu'imparfaitement. Enfin, une certaine cohérence territoriale se dessine petit à petit au cours du siècle : Bruxelles s'affirme comme capitale de la jeune nation et Liège prend la tête de la Wallonie en tant que ville industrielle très prospère et centre culturel.

Un autre choix a été de considérer avant tout la production locale. D'une part, nous avons privilégié les auteurs wallons ou bruxellois éditant des bandes dessinées localement. D'autre part, nous avons tenté lorsqu'il s'agit d'auteurs étrangers de démêler leur production directement destinée au public belge, des rééditions – parfois sauvages. De même, nous ne nous sommes que peu intéressé au travail d'auteurs belges à l'étranger, bien que certains y ont connu parfois un certain succès.

Nous avons donc établi un corpus d'étude cohérent et moins complexe à appréhender. Malgré ces nouvelles limites, le nombre de journaux à dépouiller restait énorme. D'autant plus que nous voulions aborder également d'autres domaines tels que l'imagerie ou les albums où nous supputons la présence de bande dessinée. En Allemagne, Wilhem Busch, considéré comme un des pères de la bande dessinée, a été actif dans l'imagerie populaire. En France, l'imagerie Pellerin a publié des planches de qualité. Pour avoir une idée globale de la bande dessinée belge au XIXe siècle, ces domaines de recherche étaient incontournables. Nous avons dès lors préféré une approche qualitative à une démarche exhaustive. Plutôt que d'établir des listes

¹⁰ Ainsi, c'est une planche en français que contenait un numéro du journal des étudiants de l'université de Leuven de 1879, *L'Etudiant catholique*, que nous a renseignée le spécialiste Michel Kempeneers : la seule limite géographique ne suffisait pas.

¹¹ Une base de données commune est en cours de réalisation, en partenariat entre l'Université de Liège et la Hogeschool Sint-Lukas Brussel.

complètes et de mettre en avant des critères statistiques, qu'il sera possible de réaliser pour un autre travail, nous nous sommes attaché à dégager une vue d'ensemble.

Au niveau de la presse, nous avons effectué de nombreux coups de sonde dans environ cent-cinquante titres d'illustrés. Seul un tiers des titres contenait au moins une bande dessinée. Pour cela, nous nous sommes attelé au dépouillement des collections publiques wallonnes et bruxelloises. Comme notre première intention était d'arriver à un dépouillement global, les relevés effectués en premier, et donc dans la région liégeoise, sont les plus complets. Pour cette région, le musée de la Vie Wallonne, le fonds Ulysse Capitaine, la bibliothèque de l'Université de Liège et, dans une moindre mesure, le Cabinet des estampes ont été très largement dépouillés. La suite de nos investigations nous a mené presque naturellement au Mundaneum de Mons, qui possède certainement l'échantillon de presse le plus large en ce qui concerne la Belgique. Nos recherches là-bas ont été finalement frustrantes, car le musée ne possède généralement que quelques numéros de chaque titre, ce qui est insuffisant pour se faire une idée correcte de la présence ou non de bande dessinée. Nous avons ensuite décidé d'épuiser les collections de la Bibliothèque Royale de Belgique, ainsi que des Archives de la Ville de Bruxelles, fonds qui se sont révélés tellement riches que nous n'avons pu en venir à bout malgré un travail intensif. La bibliothèque du Musée Royal de Mariemont ainsi que le Musée Félicien Rops de Namur et les bibliothèques des universités de Louvain-La-Neuve et de Bruxelles nous ont surtout permis de compléter la consultation de certains titres.

Pour l'imagerie, les collections publiques présentaient de grandes lacunes. Cela nous a conduit à nous tourner vers un collectionneur privé, Robert Gordinne, chez qui nous avons pu visionner pas moins de 700 planches.

Le relevé photographique des documents s'est révélé fondamental pour notre étude. Il permet la comparaison d'œuvres, de manière précise. Il a ainsi pu servir de base à l'attribution de nombre de planches. Vu l'abondance des sources, il eut été impensable d'obtenir le même résultat à l'aide de souvenirs ou de relevés moins précis. Presque toutes les institutions visitées nous ont donné la permission de réaliser des prises de vue numériques.

À la taille du corpus s'ajoutait une difficulté d'ordre technique : le temps demandé pour avoir accès aux sources. Comme nous l'avons expliqué, nous devons feuilleter de grandes quantités de journaux pour ne parfois trouver que peu

d'occurrences. Dans le cas des grandes bibliothèques, habituées à ce que leur collection soit consultée en permanence, cela ne posait pas de problèmes (encore que le nombre de volumes consultables simultanément soit parfois limité et le temps d'attente, long). Par contre, nous avons eu plus de souci avec les structures plus petites : une commande pouvait nécessiter plusieurs jours de recherche dans les magasins ou le documentaliste était parfois débordé face aux demandes.

Enfin, les impératifs de conservation sont le dernier obstacle que nous ayons rencontré. La plus grande partie des fonds n'a pas encore été numérisée, ce qui nous a obligé à manipuler les documents d'époque. Contrairement au papier de chiffons plus ancien, les journaux du XIXe siècle étaient fabriqués au moyen de pâte à papier issue d'essences de bois acides. Ce sont donc ces productions imprimées qui se dégradent le plus vite, parfois avec une célérité alarmante compte tenu des délais nécessaires à la numérisation du fonds. Il nous est arrivé de ne pas pouvoir consulter certains journaux à cause de leur état de conservation réellement désastreux. Par ailleurs, certains aléas nous ont également empêché l'accès à certaines sources pendant de longues périodes (inondation des réserves de l'Université de Liège, déménagement du fonds Ulysse Capitaine, changement de documentaliste au Musée de la Vie Wallonne).

Deux perspectives sous-tendent notre travail. D'une part, une vision historique : notre but premier est de mettre au jour ce qui existait en matière de bande dessinée et d'apporter un certain nombre d'informations contextualisant nos découvertes. Ainsi, nous apportons des informations sur la biographie des auteurs et nous situons leur travail en bande dessinée dans leur cursus personnel. Nous fournissons également des éléments permettant de comprendre les œuvres. Comme nous parlons principalement de bandes dessinées jamais étudiées, il était impossible de faire l'économie de cette étape.

D'autre part, nous entendons également décrire nos découvertes sous l'angle de l'utilisation du langage de la bande dessinée. Il s'agit dès lors de définir notre méthode d'analyse. Celle-ci devait nous permettre de comprendre comment les auteurs rencontrés utilisaient les mécanismes de la bande dessinée et de déterminer la qualité de leur travail.

Tout d'abord, il nous a semblé important de passer par une phase de description qui permet d'inventorier les différents éléments et d'accrocher le regard avant toute

analyse. Cette étape préliminaire ne consiste pas seulement à décrire l'intérieur des différentes vignettes mais également à souligner comment celles-ci mènent éventuellement à un récit ou mettent en évidence un propos. Quelle inférence logique est sous-entendue entre deux cases ? Combien de cases sont utilisées pour raconter telle anecdote ? À quoi peut se résumer le récit¹² ?

Dans un second temps, nous avons utilisé des notions plus précises tirées principalement de trois livres : les ouvrages théoriques de Scott McCloud, Benoît Peeters et Thierry Groensteen¹³. Ces essais détaillent des principes plus spécifiques à la bande dessinée, comme le découpage, la mise en page, ou le cadrage (bien que cette notion soit avant tout cinématographique). À partir de ces éléments, nous pouvions mieux appréhender la bande dessinée envisagée.

Déterminer la richesse et l'originalité d'une planche nous semble également indispensable mais c'est certainement l'étape la plus subjective. Nous n'avons pas bridé notre goût pour les démarches innovantes actuelles, allant aux limites de ce qu'on peut communément considérer comme de la bande dessinée. Tout naturellement, dans ce travail, nous avons mis en avant les démarches à nos yeux créatives sans passer sous silence les bandes dessinées plus classiques dans leur forme ou leur thématique.

Une fois posé ce cadre global, il est temps de formuler les questions auxquelles ce travail tente d'apporter des réponses. La principale interrogation est relativement simple : que peut-on trouver comme bande dessinée en Belgique francophone avant 1914 ? De là découlent des sous-questions : est-elle présente en grande quantité ? Quelle en est la qualité ? La bande dessinée est-elle accessible à une grande part de la population ? Comment est-elle considérée ? A une époque où le terme même de bande dessinée n'existe pas¹⁴, a-t-on conscience de l'autonomie du médium ?

¹² Si on admet ce terme au sens large.

¹³ McCLOUD, Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, s.l., 1999. GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999. PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003 (coll. Champ arts), première édition Casterman 1998. La bande dessinée étant une discipline encore relativement jeune, rares sont les ouvrages qui donnent de réels outils permettant d'appréhender les aspects caractéristiques de ce médium. De manière générale, les concepts issus de la sémiologie et de l'analyse littéraire ou picturale montrent rapidement leurs limites.

¹⁴ Il n'est pas plus utilisé par Hergé au moment de la création de *Tintin*. Certainement forgé dans les années 30 ou 40 pour définir les *strips* dans les journaux, qui sont réellement et objectivement des bandes dessinées, le terme n'a englobé qu'ensuite, petit à petit, toute la production d'histoires en images. Précédemment, on désignait par « illustrés » les journaux publiant de la bande dessinée.

Ensuite, c'est avec un œil moderne, consciemment « anachronique », que nous abordons certaines planches. Que peuvent-elles nous apprendre sur le fait de raconter des histoires en séquences *aujourd'hui* ?

Enfin, nous nous demandons quels rapports nous pouvons établir entre la production belge et celle des autres pays. Quelles sont les grandes influences subies par les artistes ? Du côté du lectorat, quelle bande dessinée étrangère est soumise au public belge ?

Tout ceci nous permettra de dresser un panorama de la production de bandes dessinées en Wallonie et à Bruxelles au XIXe siècle. Peut-être sera-t-il possible d'y discerner des écoles, des courants d'influence, voire une spécificité locale. Y a-t-il à cette époque un « ton », un « style » belge ? Mieux encore, peut-on espérer y voir des précurseurs de l'âge d'or de la bande dessinée dans notre pays ? Serait-il possible de dresser une filiation en droite ligne entre ces ancêtres et Hergé ?

Chapitre I

Notions préalables



Rodolphe Töpffer cherche
une appellation

Nous allons aborder principalement dans ce chapitre deux notions liées : la définition et l'histoire de la bande dessinée. D'abord, nous établirons des critères de choix clairs afin de limiter notre corpus, ce qui revient à définir ce que nous entendons à travers le terme « bande dessinée ». Nous pourrions évaluer ensuite à travers deux exemples l'importance de ces critères sur l'établissement d'une histoire du médium. Nous évoquerons par ailleurs certaines études historiques existantes et ce qu'elles nous apprennent sur la bande dessinée belge francophone avant Hergé. Enfin, nous reviendrons sur l'importance de la recherche historique en bande dessinée, en regard de ses liens avec la création contemporaine.

1. DE LA DÉFINITION DE LA BANDE DESSINÉE

Dans le cadre d'une thèse sur la bande dessinée, il semble impossible d'évacuer la question maintes fois débattue de la définition de la bande dessinée¹⁵. Cette problématique entretient avec son histoire. Un exemple récent nous montre que cette question n'est pas encore résolue et n'a peut-être – certainement ? – pas de solution. En effet, dans son ouvrage *Naissances de la bande dessinée*¹⁶, Thierry Smolderen désigne résolument les séries narratives gravées par l'Anglais William Hogarth¹⁷ au XVIII^e siècle comme des œuvres-clés dans l'histoire de la bande dessinée, tout en relativisant – un peu – le rôle généralement reconnu à Rodolphe Töpffer¹⁸. Smolderen se démarque ainsi de la majorité des théories antérieures qui n'accordent pas à l'artiste anglais un rôle aussi prépondérant.

Nous n'allons pas dans ce chapitre dresser une nouvelle fois un bilan complet des différentes théories sur la définition de la bande dessinée au cours du temps car ce

¹⁵ Les thèses de Jean-Paul Meyer et de Jean-Christophe Menu, par exemple, y consacrent de très nombreuses pages. MEYER, Jean-Paul, *La Relation texte-image dans la bande dessinée. Questions de sémantique référentielle*, Thèse de doctorat en Science du Langage, Strasbourg 2, 2003, MENU, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011.

¹⁶ SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, s.l., Les Impressions Nouvelles, 2009.

¹⁷ William Hogarth (1697-1764) est un peintre et graveur anglais. Ses cycles de gravures narratives, tirés à la base de séries de peintures, sont considérés comme des proto-bandes dessinées. *A Harlot's Progress* (1731), le premier de ces cycles, narre en six images le destin tragique d'une fille de la campagne qui embrasse la carrière de prostituée.

¹⁸ Rodolphe Töpffer (1799-1846) est un auteur, pédagogue, écrivain genevois. Il est considéré comme l'inventeur de la bande dessinée, ou du moins comme l'un de ses premiers contributeurs significatifs, grâce à ses six albums publiés entre 1833 et 1846.

n'est tout simplement pas le lieu pour ce faire. Ces travaux ont déjà été réalisés de manière approfondie notamment par Thierry Groensteen, Harry Morgan ou Jean-Paul Meyer¹⁹. Il est cependant utile de résumer brièvement les principaux courants pour tenter d'établir une définition opératoire pour notre étude. Cette réflexion aura donc des conséquences sur l'établissement de notre corpus.

Si nous nous prenons au jeu d'une tentative de définition empirique, nous sommes tentés de repérer des critères essentiels en pointant les caractéristiques communes à la majorité de ce que nous identifions à coup sûr comme des bandes dessinées (méthode statistique). Ceci pose le problème de la création d'un corpus représentatif, faute de pouvoir prétendre à l'exhaustivité. Nous excluons cette méthode car elle manque singulièrement de rentabilité.

Nous devons donc opter pour le choix des caractéristiques que l'on retrouve dans une bande dessinée idéale (méthode archétypique), mais c'est alors le choix de l'archétype même qui pose problème. Pour illustrer notre propos, nous choisirons comme modèle *Tintin* de Hergé. *Tintin* a l'avantage d'être une référence connue de tous et de présenter des caractéristiques que nous retrouvons chez tous les classiques franco-belges, voire américains et japonais. Mais surtout *Tintin* nous semble emblématique de ce qu'est la bande dessinée : absolument personne ne remet en cause le fait que *Tintin* est *pleinement* une bande dessinée.

Décrivons maintenant les caractéristiques d'un *Tintin*. Nous tentons de mettre en évidence la spécificité du *medium*, en nous basant sur ses caractéristiques formelles moins que sur son contenu :

- nous pouvons voir du texte et des images. Le texte est inclus dans l'image, séparée d'elle par un dispositif de cadres ou de bulles, ou directement inséré dans l'image sans séparation, lorsqu'il s'agit d'onomatopées. Les informations sont délivrées autant par le texte que par l'image. Les bulles sont rectangulaires.
- des images juxtaposées forment une longue séquence.
- à l'intérieur de cette séquence, la planche semble former un tout cohérent.
- cette séquence est narrative. Une histoire nous est racontée.

¹⁹ GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, s.l., Editions de l'An 2, 2003, MEYER, Jean-Paul, *op. cit.*

- ces images sont dessinées, réalisées à la main par l'intermédiaire de divers outils (crayon, plume, pinceau). Le trait de contour est nettement mis en avant. Les couleurs sont posées en aplats.
- les pages sont imprimées sur des feuilles de papier, elles-mêmes reliées en un album (cartonné couleur de 62 pages).

Deux autres constatations s'imposent, si nous nous éloignons de la pure forme de l'objet :

- nous pouvons ajouter que ces albums sont imprimés à un « grand nombre » d'exemplaires à destination d'un public enfantin ou familial (« de 7 à 77 ans »).
- si nous nous attardons sur le contenu narratif, nous voyons que la plupart des récits mêlent aventure et humour et mettent en scène un héros récurrent nettement reconnaissable, accompagné en plus d'un chien. Le héros réapparaît de case en case et d'album en album, créant une familiarité avec le lecteur. Evacuons tout de suite cette facette de la description : nous envisageons la bande dessinée comme un mode de communication. Il nous semble intenable de la réduire à un contenu fixe, à un genre, bien que certains historiens soient restés attachés à cet aspect des choses. Un film de *science fiction* reste du cinéma, tout autant qu'un drame psychologique.

Chacun de ces points est en fait l'occasion d'étudier un aspect de la bande dessinée, et d'en soulever les problématiques.

A. TEXTE/IMAGE

La première caractéristique, le rapport entre le texte et l'image, nous semble l'une des plus représentatives aux yeux du grand public. Elle revient fréquemment dans les textes de présentation sur la bande dessinée. La bande dessinée est ressentie comme

un *medium* fondamentalement hybride²⁰. Töpffer, déjà, dans une *Notice sur l'« Histoire de Mr Jabot »* parle d'un « petit livre de nature mixte »²¹. Sur de nombreux logos et affiches, la « bulle » ou phylactère, symbole du mariage entre le texte et l'image, est prise comme synecdoque²². Si l'apparition de la bulle a été, et est parfois encore, considérée comme une condition de la naissance de la bande dessinée, c'est bien parce qu'elle symbolise une manière de mariage idéal entre deux éléments immiscibles. Cette émulsion²³ du texte dans l'image se fait au prix de « gouttelettes » graphiques, les phylactères.

Ce premier critère, qui semble donc fondamental, peut être remis en question. D'abord, de manière empirique, nous pouvons tout simplement constater l'existence de bandes dessinées qui se passent de texte. D'autre part, quand bien même des bandes dessinées ne sont pas entièrement muettes, nombre d'entre elles présentent de longues séquences sans texte²⁴. Pourrait-on alors dire de ces dernières qu'elles sont tantôt de la bande dessinée, tantôt des « séquences d'images sans texte » ?

Il existe de nombreuses bandes dessinées dites « muettes » (le texte n'y est présent que dans le paratexte ou dans le décor, comme élément diégétique)²⁵. La tradition de bande dessinée sans texte a déjà été étudiée à plusieurs reprises et des

²⁰ Le faux problème souvent posé aux auteurs est « ressentez-vous la bande dessinée comme un art pictural ou comme un art littéraire ? » *cf* par exemple MARMONNIER, Christian, *Question de famille*, dans *Artpress*, n°26, 2005, spécial *Bande d'auteurs*, p. 54-60. Le journaliste pose à différents auteurs la question « Vous sentez-vous plus proche de la famille des arts plastiques ou de celle de la littérature ? ». La réponse de Fabrice Neaud est éclairante : « C'est un *medium* autonome qui n'est ni art plastique, ni littérature, et qui n'est certainement pas un mix des deux [...] ». Celle de Lewis Trondheim l'est tout autant : « La bande dessinée, j'y crois à fond. En tant que bande dessinée et uniquement comme telle. » Enfin, chez François Ayroles, on sent même poindre un certain agacement : « Je suppose que ce rapprochement avec la littérature et les arts plastiques renvoie à la prétendue “double nature” de la bande dessinée (BD = texte + dessin). [...] Aujourd'hui poserait-on la question à un cinéaste : “Vous sentez-vous plus proche de la famille de théâtre ou de celle de la photo ?” Sûrement pas. »

²¹ Texte publié en 1837 et repris dans GROENSTEEN, Thierry et PEETERS, Benoît, *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994, p. 161.

²² On peut notamment recenser les logos du réseau de librairies spécialisées *Canal BD*, du Centre Belge de la Bande Dessinée (ou de son Bulletin *Préambulle*), de la section « bande dessinée » de l'École Supérieure des Arts Saint-Luc à Liège, le nom du site spécialisé www.bulledair.com, ou des festivals « Quai des Bulles » à Saint-Malo ainsi que « On a marché sur la bulle » d'Amiens.

²³ D'après le dictionnaire Larousse : « Milieu hétérogène constitué par la dispersion, sous forme de fins globules, d'un liquide dans un autre liquide en phase continue. », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9mulsion>.

²⁴ Lire à ce sujet GROENSTEEN, Thierry, *La conquête du silence*, dans *Artpress*, n°26, 2005, spécial *Bande d'auteurs*, p. 68-73.

²⁵ Certains auteurs contestent ce point de vue. Jean-Paul Meyer remet en question non seulement son appellation, quelle que soit la forme qu'elle prenne (bd muette, sans voix, non verbale), mais aussi son existence. Il argue de la présence d'un discours implicite (comme PEETERS, Benoît, *Case, Planche, Récit*, p.104) pour étayer son propos : le verbal est implicite. MEYER, Jean-Paul, *Op. Cit.*, p. 87 : « On peut sans difficulté admettre qu'une narration assurée uniquement sous la forme d'une succession d'images soit possible ; cela suffit-il pour en conclure que cette narration se déroule (ou se lit) en dehors du verbal ? La réponse est non, sans aucun doute. »

centaines d'exemples existent, depuis ses débuts²⁶. Mais il est intéressant pour notre propos ultérieur de dresser un historique succinct de cette manière de faire, du moins en Europe et aux Etats-Unis. En effet, notre corpus comprend nombre de bandes dessinées muettes.

La bande dessinée muette fait ses débuts en Allemagne au XIX^e siècle. Les *Fliegende Blätter*, hebdomadaire satirique fondé à Munich en 1844 par le peintre et illustrateur Caspar Braun et l'écrivain, éditeur et libraire Friedrich Schneider, contiennent entre autres des *Bildergeschichten* (histoires dessinées) ne dépassant pas une ou deux pages. Des histoires en images sans légendes apparaissent dès 1860 sous la plume de Wilhelm Busch²⁷ (Figure 1.1) qui collabore aux *Fliegende Blätter* jusqu'en 1871. Emil Reinicke, Adolf Hengeler, Lothar Meggendorfer vont aussi en fournir occasionnellement quinze ans plus tard. Le premier auteur à se spécialiser dans la bande dessinée muette est Adolf Oberländer (1845-1923).

Elle gagne ensuite la France où elle connaît une période faste avec les histoires sans paroles du *Chat Noir*, organe du cabaret du même nom, situé à Montmartre. Les auteurs phares de cette revue sont Théophile Steinlen²⁸ et Adolphe Willette²⁹ (Figure 1.2), que nous évoquerons plus tard car ils auront une influence sur la production belge de cette époque. En France toujours, Caran d'Ache³⁰ compose *Maestro* dans les années 1890 (Figure 1.3). Cette bande dessinée entièrement muette de plus de 200 pages n'est

²⁶ Cfr GROENSTEEN, Thierry, *Histoire de la bande dessinée muette - première partie*, in *9^e Art*, n°2, janvier 1997, p. 60-75 et GROENSTEEN, Thierry, *Histoire de la bande dessinée muette - deuxième partie*, in *9^e Art*, n°3, janvier 1998, p. 92-105, BI, Jessie, *La bande dessinée muette* [en ligne], du9, juin 2004 [réf. du 14 août 2011], disponible sur <http://www.du9.org/Bande-Dessinee-Muette-1-La>, d'après la thèse de BOUDET, Jean-Christophe, *La bande dessinée muette depuis les années soixante-dix en Europe, aux Etats-Unis et au Japon*, Thèse de doctorat, Paris I, 2000, PAQUES, Frédéric, *La bande dessinée muette dans les années 90*, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, ULg, 2001.

²⁷ Wilhelm Busch (1832-1908) est un auteur allemand, considéré à juste titre comme l'un des premiers Maîtres de la bande dessinée (son influence est immense et internationale). Son album *Max und Moritz* (1865), mettant en scène deux garnements avec un humour cruel, rencontre un succès populaire retentissant.

²⁸ Théophile Steinlen (1859-1923) est un peintre, lithographe, caricaturiste et dessinateur français d'origine suisse. Grand illustrateur de chat, on lui doit notamment l'affiche la plus célèbre du cabaret du *Chat Noir*.

²⁹ Adolphe Willette (1857-1926) est un peintre, affichiste, lithographe et dessinateur français. Ses planches muettes mettant en scène le personnage de *Pierrot* dans *Le Chat Noir* sont peut-être ses travaux les plus connus.

³⁰ Caran d'Ache, pseudonyme d'Emmanuel Poiré (1858-1909), est un illustrateur et caricaturiste français né en Russie, actif dans la presse satirique française. Dessinateur virtuose, il excelle dans la narration en séquence. Sa *Vache qui regarde passer le train* reste un exemple d'humour minimaliste inégalable.

malheureusement publiée que plus de cent ans après sa conception³¹. L'auteur est convaincu qu'il crée un genre nouveau : le roman dessiné, capable de toucher n'importe quel lecteur dans le monde, quelle que soit sa langue.

Vient ensuite dans les années 1930 une autre période intéressante avec les cycles gravés. Ces suites narratives de gravures, représentant généralement une seule image par planche, sont réalisées complètement en dehors du champ de la bande dessinée de l'époque. Elles innovent totalement d'un point de vue thématique. Le premier cycle gravé narratif est de la main de Frans Masereel (Figure 1.4). Nous en reparlerons également plus loin.

Dans les décennies suivantes, la bande dessinée muette reste présente dans les journaux sous forme de *strips* (dont un des plus connus reste le *Professeur Nimbus* d'André Daix, qui débute en 1934).

Une nouvelle ambition renaît avec l'étrange *Arzach* de Moebius (Figure 1.5), récit muet de science-fiction paru dans les quatre premiers numéros de *Métal Hurlant* en 1975. Après lui, les années 80 livreront quelques albums muets intéressants dont les auteurs se nomment Alberto Breccia (*Dracula*, divers récits publiés entre 1976 et 1983), François Avril et Petit-Roulet (*Soirs de Paris*) ou Willem.

Dans la suite de l'évolution de la bande dessinée, le développement de l'édition indépendante joue un rôle fondamental à partir des années 90. Comme nous le verrons plus loin, ce courant est fortement influencé par la bande dessinée ancienne, et recherche des phares parmi les créateurs antérieurs. On assiste depuis cette époque à une véritable explosion, dont l'un des points culminants est certainement le *Comix 2000* de l'Association, qui rejoint le rêve de Caran d'Ache et de son *Maestro*, avec ses deux mille pages de bande dessinée muette produites par 324 auteurs issus de 29 pays (Figure 1.6). Dupuis lance en 2007 la collection *Puceron* dont les livres sont tous dépourvus de texte et dont l'un des fleurons est certainement *Petit Poilu* de Céline Fraipont et Pierre Bailly (Figure 1.7). Qu'un éditeur « historique » se lance dans ce type de publications est à notre sens très « parlant ». Nous le voyons, la bande dessinée sans texte existe et a toujours existé, même si elle ne représente qu'une fraction ténue de la production.

³¹ Par le Musée de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême en 1999, sous la direction de Thierry Groensteen.

Un autre angle d'attaque est plus théorique : il consiste à déterminer à quoi sert le texte inséré dans la bande dessinée. Les sept fonctions du verbal définies par Thierry Groensteen éclairent l'utilité du texte dans la bande dessinée³². Résumons-les³³.

La première fonction, celle de dramatisation, fait en sorte que les paroles ajoutent au pathétique de la situation. La deuxième, la fonction réaliste, permet de donner un effet de réalité au monde décrit. En effet, dans la vie réelle, les gens parlent. Enfin, la perception de l'image est presque globale et simultanée, tandis que le parcours des signes verbaux est plus lent. La présence d'un texte plus ou moins long dans la vignette augmentera ou diminuera donc le temps de « survol » de celle-ci avant de passer à la suivante : le texte assume donc une troisième fonction, le rythme.

Les quatre autres fonctions sont de nature informative: le texte apporte en effet des informations supplémentaires par rapport à l'image seule. L'ancrage³⁴ est l'assignation d'un seul signifié à un signe volontiers polysémique. Le relais est l'opération par laquelle le texte prend en charge ce que l'image seule ne peut en aucun cas signifier. « Les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur, celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse...³⁵ ».

Ensuite, la fonction de suture est celle « par laquelle le texte vise à établir un pont entre deux images séparées », les commentaires « constituent parfois les seuls éléments capables de lier l'une à l'autre deux cases désespérément disjointes sur le plan visuel³⁶ ». Enfin, la fonction de régie concerne la gestion du temps narratif, plus précisément les ellipses de grande amplitude. Ces deux dernières fonctions résolvent donc le problème des cases qui se suivent et qui, dans le premier cas, ne sont pas assez proches visuellement l'une de l'autre pour en déduire leur lien par une inférence logique, et dans le second, traduisent un éloignement temporel peu perceptible par l'image.

Soulignons que le texte est dispensable quand il s'agit de remplir les fonctions de réalisme, de dramatisation et de rythme. Lorsque le texte acquiert une dimension informative, sa disparition devient problématique. Elle implique une attention plus particulière à l'ancrage : le dessin devrait alors se faire explicite. Cependant, il n'est pas

³² GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 150-159.

³³ D'après GROENSTEEN, Thierry, *Idem*. Ces lignes sont adaptées de PAQUES, Frédéric, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁴ Signalons que les fonctions d'ancrage et de relais sont définies dans BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 32-33.

³⁵ BARTHES, Roland, *Idem*.

³⁶ Définition donnée dans PEETERS, Benoît, *op.cit.*, p. 86-87.

étonnant que toute une veine de la bande dessinée muette soit très poétique, privilégiant l'ambiguïté de l'image au détriment de l'univocité habituellement recherchée. Les rôles de suture et de régie adjugés au texte sont alors délégués à la séquence, qui se doit de rechercher la clarté. Ainsi, le plus grand nombre de bandes dessinées muettes ont un découpage très serré, utilisent des ellipses très courtes, ce qui ne laisse qu'une très faible marge d'interprétation au lecteur. Il s'agit presque des photogrammes juxtaposés d'un dessin animé.

Dès lors on peut écarter le critère d'« insertion de texte dans l'image » comme élément indispensable³⁷ pour faire une bande dessinée et donc inclure les bandes muettes dans notre corpus. Le texte est néanmoins très souvent présent et clairement représentatif d'un archétype de la bande dessinée « moderne ».

B. SEQUENTIALITE

Le second élément observé, la séquence d'images narratives, reprend le concept de « solidarité iconique » mis en avant par Thierry Groensteen³⁸. Celui-ci définit « 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 ou d'anecdotes) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*³⁹ ».

On pourrait objecter qu'il est dommage d'écarter ces « images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs ou d'anecdotes », car il existe bel et bien des bandes dessinées en une image présentant un seul décor, et où le protagoniste est répété plusieurs fois. Nous pensons par exemple aux doubles planches des *Trois chemins* de Lewis Trondheim et Sergio Garcia⁴⁰ (Figure 1.8). Visuellement, chaque double page semble n'être qu'une seule image et l'album en contient donc une série de quinze. Cependant ces doubles planches pourraient être mises bout à bout : chaque décor de la

³⁷ Loin de nous cependant de tomber dans une sorte d'excès inverse et de suggérer l'idée que le texte est toujours superflu. Du point de vue du créateur de bandes dessinées, la question est d'utiliser les possibilités de la bande dessinée de manière optimale pour servir son propos. Le texte n'est qu'un de ces moyens, mais il peut être une composante essentielle.

³⁸ GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, p. 21.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Paru chez Delcourt Jeunesse en 2000.

page de droite coïncide exactement avec celui de la page de gauche suivante. Cet assemblage ne formerait plus alors qu'une très longue image, très comparable à la Tapisserie de Bayeux. Le même dispositif est utilisé dans certaines bandes pour enfants pliées en accordéon, comme *Au secours !!!*⁴¹ : les plis du livre séparent les différentes « cases », mais le livre déplié présente un seul dessin continu. Un autre exemple est celui de Gianni de Luca (1927-1991), qui utilise abondamment cette technique. On voit par exemple dans son *Hamlet* plusieurs exemples de décomposition du mouvement ou de succession de scènes dans un même lieu correspondant à une case⁴² (Figure 1.9).

Or, l'agencement qui consiste à regrouper plusieurs scènes en une seule image n'est pas neuf. Il est par exemple comparable aux *Scènes de la passion du Christ* de Hans Memling (Galerie Saubada, Turin, vers 1470)⁴³. Toutes ces œuvres présentent une séquentialité en plus d'une durée. Cela peut heurter notre conception moderne qui veut qu'une image unique soit un instantané, sans doute sous l'influence de la photographie. Mais les mécanismes de lecture d'une image au XIXe siècle et aux époques antérieures sont fondamentalement différents des habitudes lectorales du XXe siècle. Cela se remarque aussi en ce qui concerne la photographie. Il est éclairant d'observer les premières tentatives de décomposition photographique du mouvement, autrement dit de l'expression d'une durée. D'un côté, les travaux d'Etienne Marey (1830-1904), obtenus avec un objectif unique, la chronophotographie, montrent une décomposition sur une seule image, où se juxtaposent et se superposent les différents mouvements (Figure 1.10). De l'autre, le dispositif à objectifs multiples d'Eadward Muybridge (1830-1904) donne lieu à des successions de vignettes où chaque phase du mouvement est nettement séparée des autres (Figure 1.11).

Il existe donc bien des images uniques narratives. Elles sont séquentielles dans le cas où les figures sont répétées à travers un décor fixe. Chaque partie du mouvement ou de l'action décomposée est alors en tout point comparable à une vignette indépendante. Toutes ces images ont en commun les points suivants : décor fixe et

⁴¹ ESCOFFIER, Michaël et MAUDET, Mathieu, *Au secours !!!*, L'école des loisirs, Paris, 2009 (coll. *Loulou et Cie*).

⁴² Le lecteur de de Luca extrapole cependant les cases, car il connaît la forme canonique de la bande dessinée.

⁴³ Ceci rejoint la notion d'« image narrative » définie par Harry Morgan. Ces compositions reprennent usuellement l'avant et l'après d'un événement dans une seule image. Si Morgan leur donne une place dans les « littératures dessinées », il les distingue des « histoires en images », dont fait partie la bande dessinée. (MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, éditions de l'An 2, 2003 (coll. *Essais*) p. 44-51 et 386).

personnages en mouvement (le Chemin de Croix du Christ est dès lors un sujet idéal). L'unicité du décor passe alors pour une sorte de multicadre « fondu » en une seule case illusoire⁴⁴. Le lecteur isole mentalement des « vignettes » au sein de l'image unique. Ces images uniques n'invalident donc pas le critère de la séquentialité sans lequel nous perdons une spécificité essentielle.

C. LA PLANCHE, LIEU DE COEXISTENCE DES VIGNETTES

La notion de « planche » (en tant que dispositif) par contre n'est pas universelle. Ainsi, l'une des unités de base aux Etats-Unis est le *strip*, ou la simple « bande ». Les bandes dessinées chinoises ne présentent qu'une seule image par page, du moins les *lianbuanhua*⁴⁵ ou « romans graphiques », de même que certains livres pour enfants ou les cycles gravés. Citons également *Les yeux du chat* de Moebius et Alexandro Jodorovsky (Les Humanoïdes Associés, 1978) (Figure 1.12) ou le récent *Le Visiteur* de Barbara Yelin (An 2, 2004) (Figure 1.13). Le dispositif minimal qui unit les cases est dans ces cas particuliers le livre.

Néanmoins, quel que soit le dispositif choisi, il est difficilement interchangeable : une œuvre est souvent pensée en fonction du support prévu. On imagine mal une *sunday page* du *Little Nemo* de Winsor McCay⁴⁶ être publiée en trois ou quatre *strips*. Ainsi, le passage d'une disposition à une autre implique très souvent une perte de qualité de l'œuvre, et constitue en lui-même un acte de création (ou de vandalisme)⁴⁷. Les rééditions en format « poche » de certains classiques de la bande dessinée tiennent parfois du massacre (on pense à *Corto Maltese* ou *Gaston Lagaffe*).

Les bandes dessinées numériques relancent la question de la construction d'une bande dessinée sous forme de planche. La diffusion numérique de leurs fonds d'albums

⁴⁴ La bande dessinée *Les Trois Chemins* profite de ce dispositif pour mettre en parallèle trois histoires qui suivent les trois chemins et qui se croisent. De tels croisements seraient plus ardu à mettre en œuvre dans une séquence de vignettes classiques.

⁴⁵ Il s'agit de livres de petites dimensions ne présentant qu'une seule image par page, sous laquelle se trouve un court texte narratif.

⁴⁶ Winsor McCay (1869-1934) est un dessinateur américain, auteur de l'un des chefs d'œuvre de la bande dessinée : *Little Nemo* (1905). Il est également un pionnier du cinéma d'animation.

⁴⁷ Soulignons que ce passage a toujours été effectué : *Monsieur Cryptogame* de Töpffer a été en son temps réorganisé et redessiné pour remplir des pages de journaux. Il est évident que la négation de la légitimité artistique de la bande dessinée enlève tout remords à ce genre de pratique : la bande dessinée est un produit qui doit se plier aux contingences du marché.

classiques est un des nouveaux chevaux de bataille de tous les principaux éditeurs à l'heure actuelle. Ainsi, le développement des plate-formes « Izneo » ou « Ave ! Comics »⁴⁸ permet la consultation de bandes dessinées sur un ordinateur, mais aussi sur le très petit écran d'un iPhone. En usant de zooms et de travellings, le lecteur doit voyager virtuellement dans l'album. Une bande dessinée comme *Bludzee* de Lewis Trondheim épargne au lecteur ces va-et-vient fastidieux en proposant des cases ayant toutes le même format. Le lecteur consulte alors une case à la fois. Le *Turbo Media* est une application de ce principe, entre bande dessinée, dessin animé et diaporama : le lecteur clique pour passer d'une case à l'autre et ne regarde donc jamais qu'une seule case à la fois. Ce procédé joue notamment des effets de superposition, de répétition/disparition d'éléments de l'image et de rémanence lors du passage d'une image à une autre⁴⁹.

De même, *Les autres gens* est une bande dessinée proposée sur internet par un collectif d'auteurs. Leurs bandes dessinées se consultent case par case ou en mode défilement⁵⁰ (dans ce dernier cas, nous avons une page de hauteur changeante, virtuellement illimitée⁵¹). La disposition des cases est donc extrêmement variable et offre des possibilités propres que l'auteur exploite à son gré.

Dans le corpus que nous allons aborder, cette idée revient fréquemment. Les éditions Gordinne en Belgique ont plusieurs fois découpé des images populaires pour en faire des livres présentant une image par double page. Y a-t-il une perte lors de ce passage ? De même, les planches ou les *strips* étrangers publiés dans la presse belge au XIXe siècle subissent parfois des changements radicaux (diffusion du *strip* essaimée en une image par page, positionnement en « L », ...).

⁴⁸ <http://www.izneo.com/>, <http://www.avecomics.com/#/accueil/>

⁴⁹ Notons la nécessité qu'ont ressentie les auteurs de ce type de récits en images de forger un terme différent de *bande dessinée*, pour justifier des mécanismes différents mis en œuvre. Mais sont-ils si différents ? Voir le site d'Anthony Rageul, <http://anthonyrageul.free.fr/turbo/>, pour une définition complète, ainsi que sa création pour les 24 h de la bande dessinée de Péricopages et Grandpapier : *La justice est bovine* (<http://grandpapier.org/anthony-rageul/24h11-1586>). Voir aussi la partie du site *Catsuka* consacrée au *Turbo media* : <http://www.catsuka.com/turbomedia/index.php>.

⁵⁰ Ou *scrolling*.

⁵¹ Cette notion de page illimitée et développée par McCloud (MCCLOUD, Scott, *Réinventer la bande dessinée*, Vertige Graphic, 2006, p. 226-235).

D. LA NARRATION

La question de la narration, comme élément indispensable à une bande dessinée, pose également problème et personne n'y apporte de réponse définitive. Pour le lecteur, si des images sont juxtaposées dans une bande dessinée, c'est bien pour raconter une histoire⁵². Dès lors, la juxtaposition de deux cases au hasard ne pousse-t-elle pas automatiquement ce même lecteur à rechercher un rapport de causalité ? Quand bien même le récepteur ne comprendrait pas le lien entre ces deux cases, n'est-ce pas tout simplement de la poésie ? Nous pensons par exemple aux collages surréalistes de Max Ernst (*La femme 100 têtes* ou *Une semaine de bonté*). Ces « poèmes dessinés » pourraient être qualifiés d'infranarratifs.

La notion de l'*infranarrativité* n'est pas neuve : c'est un concept que Thierry Groensteen a évoqué il y a déjà une vingtaine d'années⁵³. Il est pourtant toujours d'actualité : des maisons d'édition comme Fremok, l'Association, des auteurs comme Vincent Fortemps (*Barques*), Dominique Goblet (*Les hommes-loups*), Killoffer et Jean-Yves Duhoo, Jochen Gerner ... semblent chercher du côté des limites de la narration, en faisant se côtoyer des images fortement ambiguës, sans rapport causal ou chronologique entre elles. Certains artistes demandent une participation active à leur lecteur : il s'agit de mettre à contribution sa culture, ses facultés de déduction, son sens de l'observation, sa persévérance. D'autres exigent à l'inverse de lâcher prise, de se laisser porter par ses impressions et sa sensibilité. L'*infra* narrativité n'exclut pas la transmission d'un propos, parfois subtil.

E. L'IMAGE DESSINÉE

Le terme même de « bande dessinée » implique le dessin. Dans ce sens, le roman-photo semble devoir être rejeté de l'histoire de la bande dessinée. Cependant, il nous semble que la distinction n'est pas toujours simple et que dans le champ constitué de la bande dessinée apparaissent parfois des cas limites.

⁵² Après tout, la bande dessinée est aussi appelée narration figurative, ou histoire en images.

⁵³ GROENSTEEN, Thierry, *La narration comme supplément. Archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée*, Collectif, *Bande dessinée, récit et modernité*, Futuropolis, 1988, p. 45-69.

Ainsi, certaines bandes dessinées, clairement et unanimement perçues comme telles, utilisent des photographies à l'intérieur même d'un récit dessiné. C'est le cas par exemple de Schuiten et Peeters dans *L'enfant penchée*⁵⁴ ou de Marc-Antoine Matthieu dans *L'origine*⁵⁵. Dans ces deux cas, l'usage de la photographie renvoie à un « réel » s'opposant à la situation imaginaire présentée par le dessin.

D'autres artistes utilisent la photographie comme « matériau » de base et la retravaillent. Dans *La balançoire de plasma*, Pierre La Police, qui parodie autant les séries B de science-fiction et d'horreur que les romans-photos, déforme des photos ou les redessine partiellement (Figure 1.14).

À une autre extrémité du spectre, l'adaptation du roman de Bohumil Hrabal *Une trop bruyante solitude* par Ambre et Lionel Tran use largement de photographies comme support au dessin, laissant voir à travers le trait la base de la photographie (Figure 1.15). Cette pratique se retrouve également dans les travaux de Jean Teulé, Frédéric Boilet (qui se sert de séquences vidéo dont il choisit les photogrammes les plus judicieux) ou Fabrice Neaud (qui utilise la photo comme support de la mémoire).

Ceci nous rappelle qu'une grande majorité d'auteurs ont recours à la photographie en tant que « documentation » graphique. Des classiques américains comme Alex Raymond ou Milton Caniff en usent abondamment. Les décors de beaucoup de mangas lorgnent vers le photoréalisme, un point culminant étant atteint par exemple par Yamada Naito, dans *A l'ouest de Tokyo*, qui utilise des photos « brutes » dans lesquelles sont insérés ses personnages dessinés (Figure 1.16).

Une autre approche intéressante est celle de Jérôme Duveau qui réalise des saynètes en pâte à modeler avant des les photographier, puis d'en faire des bandes dessinées. Dans la même veine, quoique jouant plus sur le décalage entre apparence enfantine et propos très mature, Tristan A. Farnon a publié sur Internet entre 1997 et 2003 une bande dessinée entièrement réalisée en montage photographique de poupées en plastique intitulée *Leisure Town*⁵⁶ (Figure 1.17). Cette technique s'apparente au *stop motion* (ou animation image par image). On retrouve ce genre de procédés en abondance

⁵⁴ SCHUITEN, François et PEETERS, Benoît, *L'enfant penchée*, Casterman, 1996.

⁵⁵ MATHIEU, Marc-Antoine, *L'origine*, Delcourt, 1990

⁵⁶ <http://www.leisuretown.com/>

sur Internet : utilisation de pâtes à modeler , parfois de poupées et de jouets (*Playmobil* ou *Lego*)⁵⁷.

Il existe (au moins) une troisième voie qui n'est pas tout à fait du dessin, et qui s'apparenterait plutôt à du collage, aux expérimentations oubapiennes proches de l'itération iconique⁵⁸ ou aux fabriques d'imagerie populaire qui réutilisaient de vieux bois gravés pour raconter de nouvelles histoires. C'est de l'emploi d'images préexistantes dont nous voulons parler, qu'elles soient ou non réalisées par l'auteur. Sur support numérique, grâce au développement des logiciels de traitement d'images, cette solution a un succès grandissant. Des œuvres comme *Putain c'est la guerre* de David Rees⁵⁹ ou *Red Meat* de Max Cannon (Figure 1.18) utilisent ce système. Des sites mettent à disposition des banques d'images ainsi que des outils de mise en page pour créer sa bande dessinée « sans savoir dessiner »⁶⁰.

Au cours de notre travail, nous verrons apparaître, singulièrement dans les magazines, des séquences gravées explicatives, parfois utilisées pour décrire un événement d'actualité par le menu. Leur disposition se rapproche d'une planche de bande dessinée classique. A la fin du XIXe siècle, ces pages vont laisser tout naturellement place à des photographies, disposées exactement de la même manière. Le statut de la gravure, seule manière d'illustrer le réel de manière reproductible est très proche de celui de la photographie aujourd'hui.

⁵⁷ Il arrive également que soient réutilisés des photogrammes de films ou des instantanés d'émissions télévisées pour éventuellement les détourner. Certains clichés le sont *ad nauseam*, comme les photos du rappeur Xzibit, ou de l'acteur Dwayne « The Rock » Johnson, qui deviennent les héros de variations sans fin d'un même *strip*.

⁵⁸ « 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. Ce ne sont plus seulement le cadrage et l'angle de vue qui sont conservés [...] mais l'image dans toutes ses composantes, à la seule exclusion du texte. » Dans GROENSTEEN, Thierry, *Un premier bouquet de contraintes*, in *Oubapo. Oupus 1*, L'Association, janvier 1997, p. 20-24.

⁵⁹ REES, David, *Putain c'est la guerre*, Denoël Graphic, 2003. Cette bande dessinée n'utilise que la base de *cliparts* d'une suite bureautique.

⁶⁰ Par exemple, <http://bitstrips.com>, <http://stripgenerator.com> ou <http://www.stripcreator.com/>.

F. LA REPRODUCTIBILITÉ

Nous avons déjà évoqué la question du support (papier, écran,...), mais pas celui de la diffusion. Cet élément se retrouve dans l'appellation utilisée dès le XIXe siècle, toujours par Rodolphe Töpffer, qui emploie le terme d'« histoire en estampes ». Le scénariste et théoricien Benoît Peeters définit la reproductibilité technique comme « l'aptitude d'une œuvre à être reproduite en série par un procédé mécanique »⁶¹. Il faut souligner le terme « aptitude » car, à l'heure actuelle, il n'est plus de support en deux dimensions qui ne puisse être reproduit à grande échelle. Le « procédé mécanique » est par contre tombé en désuétude. Dix-sept ans de progrès informatiques ont appelé la diffusion numérique à prendre une place primordiale dans l'édition de bandes dessinées.

La question de la planche originale mérite d'être posée : il s'agit bien évidemment de bande dessinée, même si elle n'existe dans un premier temps qu'à un seul exemplaire. Cependant, la planche originale peut être considérée comme une étape intermédiaire pour arriver au produit fini qui est la publication. Longtemps d'ailleurs, elle a eu une valeur quasi nulle. Elle était perçue comme un élément négligeable dans le processus de création d'un objet imprimé. Aujourd'hui un nombre croissant d'auteurs travaillent directement sur écran à l'aide d'une tablette graphique : il n'y a plus d'original.

Nous évoquerons un dernier aspect, très marginal, celui de la bande dessinée *qui n'est pas destinée à être imprimée*. Jean-Christophe Menu évoque cette démarche dans sa thèse⁶². Par exemple, le projet *Barques* de Vincent Fortemps : il s'agit à la base d'un spectacle utilisant la « cinémécanique », « dispositif permettant la création d'images en mouvement et en temps réel par le biais de procédés associant le dessin, la lumière et un capteur vidéo »⁶³. Fortemps efface au fur et à mesure ses cases, dessinées sur du rhodoïd (feuille plastique transparente), pour laisser la place aux cases suivantes. Si le livre existe bel et bien, on a l'impression qu'il s'agit avant tout d'un témoignage et non d'une finalité. Le collectif Fremok, dont fait partie Fortemps, s'est d'ailleurs fait une

⁶¹ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993, p. 34. Cette terminologie est celle de Walter Benjamin. Celui-ci développe la fin de l'œuvre d'art comme objet unique.

⁶² MENU, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 477 et suivantes.

⁶³ *Barques*, [en ligne], Fremok, s.d. [consulté le 21/06/2011], disponible sur <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=93>.

spécialité de mêler performance et bande dessinée, donnant à l'acte de création une importance au moins équivalente au produit fini⁶⁴, et brouillant du même coup les limites entre bande dessinée et art contemporain. On pourrait parler d'autres projets, comme les bandes dessinées brodées (Aurélié William Levaux) (Figure 1.19), ou réalisées sur de véritables *planches* en bois par l'artiste Benoît Jacques, séquentielles, mais réalisées en tant qu'objets uniques⁶⁵.

Nous serons très peu confrontés à des bandes dessinées qui ne sont pas destinées à être reproduites au XIXe siècle, nous verrons plus loin les raisons de cet état de fait.

G. LA BANDE DESSINÉE, UNE CULTURE DE MASSE ?

Touchant de près au critère de la multiplicité d'exemplaires, celui de la quantité a parfois été émis : il fallait pour être une bande dessinée, être reproduit à des nombres importants d'exemplaires, et donc toucher un maximum de monde, le plus souvent parmi les classes populaires. L'affirmation que la bande dessinée appartient à la culture de masse, est un *mass media*, bien qu'ayant été réfutée à plusieurs reprises⁶⁶, a encore la vie dure. Cette question n'aurait en fait aucune importance si le corollaire n'en était la négation d'une possible expression artistique de la bande dessinée quasi inhérente. Barthes définit une œuvre de masse comme suit :

C'est souvent une œuvre extra-linguistique (visuelle, par exemple), ou en tout cas mêlant des codes différents (parole, image, musique), [...] une œuvre désacralisée, dans la mesure où elle n'est pas anthologique, produite par une sélection, passée au filtre d'une culture et d'une histoire [...] une œuvre immédiate, c'est-à-dire dépourvue de toute médiation éthique : c'est ainsi qu'elle est consommée, c'est là sa finalité, sa

⁶⁴ Collectif franco-belge, Fremok a mis au point avec l'*Aktion mix comix commando* un protocole de création sous forme de happening/exposition dans lequel le visiteur est invité à créer une partie du récit.

⁶⁵ Voir l'interview de MENU, Jean-Christophe, *Benoît Jacques. Bande dessinée en fil, en bois et en fer blanc*, dans *L'Éprouvette*, n° 2, juin 2006, p. 159-178.

⁶⁶ GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, s.l., Editions de l'An 2, 2006 (coll. *Essais*), p. 125 et MORGAN, Harry, *Culture populaire et culture supérieure chez Barthes* [en ligne], The Adamantine, s.d. [consulté le 9/07/2010], disponible sur <http://theadamantine.free.fr/barthesculmasse.htm>, GUILBERT, Xavier, *Quelques idées reçues sur la bande dessinée*, dans *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 27.

fonction profonde dans la société tout entière, et il n'est pas sûr qu'en la sélectionnant, on ne la « manque » pas. [...] [elle] met ouvertement en œuvre de grands modèles collectifs : les « thèmes » y sont très importants. Mais surtout, [...] la composition du récit dépend de certaines règles (ou contraintes) imposées sans doute par des impératifs très stricts de consommation⁶⁷.

Si beaucoup de bandes dessinées entrent *de facto* dans la culture de masse, il n'est certes pas une affaire entendue, premièrement, que *toutes* les bandes dessinées entrent dans cette catégorie, deuxièmement, que même les bandes dessinées publiées effectivement dans un contexte culturel de masse répondent aux critères barthésiens. En effet, aux alentours des années 1840, les premiers albums de bande dessinée sont édités comme des objets de luxe, des curiosités pour bibliophiles, destinés à une bourgeoisie cultivée, voire une aristocratie. Beaucoup de bandes dessinées contemporaines revendiquent leur non-appartenance au circuit commercial et le statut artistique de leur production. Plus important, la définition de Roland Barthes, prise de manière trop littérale, pourrait nous interdire d'analyser une œuvre de bande dessinée en nous appuyant sur la biographie de l'auteur, voire même sur une supposée volonté consciente de ce dernier, sans parler de créativité. Comme Harry Morgan le souligne, « faire des *comics* le simple reflet des valeurs sociales ambiantes constitue [...] un déni de leur nature même. Le sociologue se comporte comme si l'auteur du *strip* ou du *panel* ne savait pas vraiment ce qu'il disait, ou se contentait de répéter ce qu'il a entendu, et comme si c'était lui, sociologue, qui manifestait la lucidité suffisante pour identifier l'exemplarité du message!⁶⁸ » Une observation pertinente ou drôle de la société n'est pas le fait d'un média mais bel et bien d'un auteur.

En conclusion, la question de l'appartenance ou non à une culture de masse n'est nullement définitoire. Elle aurait même tendance à être dangereusement réductrice. Si elle permet d'éclairer les circonstances et les impératifs de création de certaines bandes dessinées, elle peut aussi nous faire passer à côté d'éléments fondamentaux.

⁶⁷ BARTHES, Roland, *Œuvre de masse et explication de texte*, Communications, n° 2, mars 1963, p. 170-172.

⁶⁸ MORGAN, Harry, *Media studies et études de contenu*, The Adamantine, sd [réf. du 10/07/2010], disponible sur <http://theadamantine.free.fr/mediastudies.htm>.

Xavier Guilbert, s'appuyant sur une étude du ministère de la culture sur les pratiques culturelles des Français⁶⁹, ainsi que sur deux sondages IFOP commandés par le Festival d'Angoulême en 1994 et en 2010, prend un malin plaisir à renverser tous les clichés associés à la bande dessinée. Ainsi l'«industrie culturelle» que représente la bande dessinée est bien timide, largement dépassée par le cinéma, la musique ou les jeux vidéo. Elle touche davantage les gros lecteurs «de littérature générale», les couches les plus éduquées de la population, et les jeunes (les «7 à 34 ans», bien plus que les «7 à 77 ans»). Au total, c'est moins d'un Français sur trois qui est concerné de près ou de loin par la bande dessinée, le reste de la population n'en lit jamais...

H. VERS UNE DEFINITION OPERATOIRE

Nous le voyons : presque aucune des caractéristiques que nous avons relevées ne peut être considérée comme définitoire de la bande dessinée, tout simplement parce que des exemples existent qui ne les vérifient pas toutes et qui pourtant ne peuvent pas être écartées de l'ensemble «bande dessinée». Une définition qui aurait pour but d'être applicable à toute bande dessinée existante et, dans le meilleur des cas, capable d'accueillir des formes nouvelles n'existe pas ou est tellement réduite à sa plus simple expression qu'elle englobe un champ beaucoup trop vaste.

Or, le choix d'une définition, rappelons-le, permet de délimiter un corpus, qui sera plus ou moins cohérent et appréhendable suivant les critères retenus. Des critères précis et nombreux permettront une analyse plus immédiate. Celle-ci pourra se baser sur des comparaisons pertinentes, avec l'inconvénient de n'embrasser qu'une partie de la globalité du champ.

Un point de départ intéressant est celui de Thierry Groensteen. De manière pragmatique, il part de l'observation que toute bande dessinée est constitutionnellement un édifice sophistiqué et qu'elle n'actualise que certaines potentialités du médium, au détriment d'autres qui sont minorées ou exclues⁷⁰. Chercher à la définir, c'est se trouver devant une profusion de réponses convenant pour certaines bandes dessinées, mais pas

⁶⁹ GUIBERT, Xavier, *Idem*. Voir également les résultats de l'étude, disponibles en ligne : www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr.

⁷⁰ GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 15.

pour toutes. L'auteur garde donc pour seul critère commun la « solidarité iconique », reconnaissant qu'il s'agit là d'une condition nécessaire mais pas suffisante à l'obtention d'une bande dessinée. Il suffit par contre de lire ses essais historiques, pour se rendre compte qu'il adopte une série de critères additionnels. Ce strict point de vue théorique ne peut donc pas être appliqué tel quel dans notre étude. C'est pourquoi nous avons choisi de considérer un critère principal et un autre plus secondaire.

D'une part, une certaine « solidarité iconique » étendue : notre critère minimal est de prendre les bandes dessinées d'un minimum de trois cases. Ce nombre s'explique par l'abondance de récits en deux cases de type « avant-après » qui aurait facilement doublé notre corpus d'étude sans mettre au jour une tendance particulière. Ces récits en deux cases sont typiquement des extensions du *cartoon* (ou image unique), et se retrouvent tous ou presque dans la presse satirique. Notons cependant que certains récits en trois cases procèdent également de cette logique « avant-pendant-après », mais de manière moins systématique. Nous le précisons donc, ce critère des « trois cases minimum » n'est qu'une manière de pouvoir appréhender une masse de bandes dessinées qui autrement nous échapperaient, et non l'affirmation que deux cases ne constituent pas une bande dessinée.

D'autre part, l'impression est notre critère secondaire. Notre corpus se compose uniquement de bandes dessinées imprimées ou destinées à l'être. Nous aurions pu y inclure des exemplaires uniques mais nous n'en avons rencontré que très peu (nous les signalerons au moment opportun). Le fait est que nous n'avons pas entrepris de recherche systématique dans les correspondances privées des artistes belges. Une telle recherche ne manquerait pas de mettre au jour quelques récits en séquence, peut-être inédits, mais reste fondamentalement hasardeuse en terme de résultats. Il s'agit donc encore une fois d'un critère restrictif plus méthodologique que réellement théorique.

Nous envisagerons dès lors dans notre étude les différentes « filières » (histoires muettes, récits avec texte sous l'image, cycles d'images, ...) comme des formes abouties de bande dessinée qui entretiennent entre elles un lien de parenté qui est la séquentialité d'images sur un support imprimé. Nous considérons, avec Harry Morgan, que « les formes anciennes ou exotiques de littérature dessinée sont parfaites et accomplies du

point de vue de leurs auteurs et de leurs usagers»⁷¹. Nous parlons bien de la forme et non de la qualité intrinsèque des productions.

Si l'on veut écrire une histoire de la bande dessinée en tant qu'art, il est nécessaire de sélectionner au sein de l'ensemble de la production de réelles « œuvres ». Il s'agit de discriminer. La présence et l'usage pertinent ou non d'un grand nombre de caractéristiques propres à la bande dessinée ne présument pas de la qualité de l'œuvre étudiée.

⁷¹ MORGAN, Harry, *op. cit.*, p. 151.

2. DE L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE

A. DEUX APPROCHES EXEMPLAIRES

Nous pouvons résumer, de manière assez caricaturale mais efficace, les modes d'appréhension de l'histoire de la bande dessinée en deux grands courants. Le premier cherche le plus petit dénominateur commun entre les histoires en images et de fait utilise une définition au sens le plus large de « séquence d'image narrative », sans se limiter à une époque donnée. Le second part d'une définition plus normative de la bande dessinée qui serait la forme prise par le récit en images à un moment où sa popularité est à son sommet, typiquement l'« âge d'or » de la bande dessinée, soit la production des Etats-Unis dans les années 30. La bande dessinée est alors une production de masse, comique ou d'aventures, utilisant des phylactères et présentant un héros récurrent. Elle est avant tout un produit de presse.

Nous allons nous intéresser à deux des premiers ouvrages consacrés à la bande dessinée dans le domaine francophone et au moins en partie à son histoire. Ces livres illustrent les problématiques que pose la double question de l'origine et de la définition. Ces essais, publiés à la fin des années soixante sont l'*Histoire de la bande dessinée* de Gérard Blanchard⁷² et le catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*⁷³.

⁷² BLANCHARD, Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images, de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard, 1969, réédition aux éditions Marabout, 1974.

⁷³ COUPERIE, Pierre (et al.), *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des arts décoratifs, 1967.

Nous aurions pu parler du même antagonisme dans le milieu américain en comparant les approches de David Kunzle, qui dans *History of the Comic Strip. The Early Comic Strip*, (vol. 1, *Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973) étudie les premiers exemples imprimés et de Bill Blackbeard, grand défenseur d'une vision plus étriquée des *comics*. Signalons que la question est soulevée dès la fin des années 40 par Coulton Waugh qui pose une définition normative et dans la foulée en déduit les différentes étapes historiques de la création de la bande dessinée. « Plus particulièrement, les bandes dessinées présentent habituellement (1) un personnage récurrent qui devient l'ami cher du lecteur, qu'il se réjouit de retrouver jour après jour ou dimanche après dimanche ; (2) une séquence d'images, qui peut être amusante ou d'aventures, autosuffisantes ou faisant partie d'une histoire plus longue ; (3) des paroles dans le dessin, habituellement dans des blocs d'écriture entourés par la ligne de la « bulle ». Résumant l'histoire que nous avons racontée, on pourrait dire : (1) le personnage récurrent fut inventé par Swinnerton et Outcault. (2) La séquence d'images fut utilisée de manière expérimentale par Outcault, puis utilisée régulièrement pour la première fois par Dirks, et raffinée dans ses détails techniques par Swinnerton. Et (3) les paroles dans le dessin commencèrent avec Outcault et furent développées en réelle forme de bande dessinée par Dirks et Swinnerton [Rudolf Dirks, créateur des *Katzenjammer Kids* et James Swinnerton, auteur de *Little Bears and Tykes* (1895)], aussi bien que par Outcault dans son travail tardif. » [Notre traduction] (WAUGH, Coulton, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947, p. 14). Deux ans plus tard, en Angleterre, est publié le livre de Lancelot Hogben, *From cave painting to comic strip: a kaleidoscope of human communication* (New York, Chanticleer Press, 1949), qui replace la bande dessinée dans une bien plus vaste perspective.

Adoptant une définition extrêmement lâche, basée sur le concept de « récit en images », Blanchard se retrouve forcé par cette approche d’embrasser une période immense, qui déborde largement le cadre de son livre. Il remonte ainsi jusqu’aux dessins ornant les parois des grottes préhistoriques⁷⁴. Il évoque également le *Livre des Morts* égyptien, les peintures sur vase grecques, la Colonne Trajane, les bibles moralisées⁷⁵ ou la Tapisserie de Bayeux comme premiers exemples de la narration en images. Le recours à ces exemples réapparaîtra ensuite, peut-être assimilable à une quête de reconnaissance sociale de la bande dessinée amorcée dans les années 60. Cet élargissement des origines mythiques de la bande dessinée n’en reste pas moins discutable par certains aspects. Les « ancêtres » de la bande dessinée relèvent parfois d’interprétations erronées de pseudo-bandes dessinées antiques. Ainsi, les peintures murales égyptiennes, par exemple, ne sont pas de la narration séquentielle, dans ce sens qu’elles n’ont pas de composante chronologique. Il n’y a pas de discontinuité, tout est simultané et immanent⁷⁶. Pour être précis, le livre de Blanchard s’étend sur 295 pages décrivant chronologiquement les différents exemples de récits en images. Töpffer apparaît à la page 82 (comme inventeur de la « bande dessinée moderne »), alors que le *Yellow Kid* ne fait son entrée qu’à la page 170 !

La vision très large de Gérard Blanchard, cohérente, mais parfois entachée d’interprétations abusives, est reprise par d’autres théoriciens, dont l’un des principaux en terme de rayonnement est Scott McCloud⁷⁷. Cette conception « globaliste » ou « essentielle » a l’inconvénient d’être très peu opératoire. Elle ne donne que des témoignages ponctuels de séquences, qui sont souvent des oeuvres exceptionnelles et atypiques (nous pensons autant à la Colonne Trajane qu’à la Tapisserie de Bayeux). Les exemples de séquentialité au cours des siècles ne sont finalement ni nombreux ni représentatifs d’une tendance de fond. Il manque également d’études approfondies à ce sujet. Il est difficile à travers l’observation de ces exemples de conclure autre chose que « les séquences narratives d’images existent sous des formes diverses au cours des

⁷⁴ La concomitance de signes abstraits et de dessins figuratifs pousse l’auteur à y voir le début des « histoires en images ».

⁷⁵ Danièle-Alexandre Bidon n’y voit pas de bande dessinée, mais « une collection d’images qui, au nombre de huit par page, ne constituent jamais une histoire ». BIDON Danièle-Alexandre, *La bande dessinée avant la bande dessinée*, in *Le collectionneur de bandes dessinées* Hors-Série, n° 79, printemps 1996, p. 11.

⁷⁶ Remarquons que cet argument ne convaincra pas les promoteurs d’une bande dessinée aux frontières abolies. Pourquoi en effet une bande dessinée devrait-elle nécessairement se conformer à une logique chronologique ?

⁷⁷ McCLOUD, Scott, *L’art invisible. Comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, s.l., 1999.

siècles ». L'intensification et la codification de cette pratique n'ont eu lieu qu'à la fin du XIXe siècle. Blanchard voit dans la bande dessinée non un aboutissement, mais une forme parmi d'autres de narration par l'image. Notons que ce point de vue rejoint celui d'auteurs récents qui n'hésitent pas à créer des bandes dessinées gravées, brodées, à mélanger leur pratique de créateurs de bande dessinée avec d'autres techniques. Certaines productions du collectif Fremok sont avant tout des happenings, dont la résultante, la simple trace, est un album (nous développerons cette idée plus loin). Les détracteurs de cette conception lui reprochent sa trop grande dispersion. En effet, elle revient *mutatis mutandis* à prendre en compte la céramique géométrique grecque ou les figures abstraites de l'art musulman pour expliquer l'abstraction géométrique au début du XXe siècle⁷⁸.

Le livre issu de l'exposition conçue par la SOCERLID, *Bande dessinée et figuration narrative*, adopte quant à lui une vision plus restrictive de la bande dessinée basée avant tout sur les « histoires en images de style américain⁷⁹ » comme les définit Blanchard. Les auteurs évoquent les tout premiers imprimés, notamment le fameux « bois Protat » gravé entre 1370 et 1380 et conservé à la Bibliothèque Nationale de France, qui présente justement un phylactère. Ils considèrent donc la bande dessinée avant tout comme un produit imprimé. Évoquant ensuite l'histoire de la presse imprimée, ils mentionnent Rodolphe Töpffer et Wilhelm Busch comme les inspirateurs respectifs de Christophe⁸⁰ et Rudolph Dirks⁸¹, considérés comme les inventeurs de la bande dessinée d'un côté et de l'autre de l'Atlantique. Christophe crée la *Famille Fenouillard* en 1889 et Dirks *The Katzenjammer Kids* en 1897. Il est à noter que le fameux Yellow Kid, créé en 1894 par Richard F. Outcault (1863-1928) et qui acquiert le langage par la bulle en 1896, n'est pas retenu comme « première bande dessinée » contrairement à ce qui est souvent affirmé.

Cette double naissance, d'une « histoire en image européenne, dernière approximation avant la bande dessinée telle qu'elle serait créée aux Etats-Unis⁸² » et des

⁷⁸ Ce genre de comparaison n'est pas impossible mais demande beaucoup de précautions.

⁷⁹ BLANCHARD, Gérard, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁰ Christophe (Georges Colomb, 1856-1945) est un dessinateur de bandes dessinées français, auteur de *La famille Fenouillard* (1889) ou *Le savant Cosinus* (1893). Dessinateur précis, il apporte un soin particulier à la rédaction de ses légendes, leur apportant un humour souvent ironique.

⁸¹ Rudolph Dirks (1877-1968) est un dessinateur d'origine allemande émigré aux Etats-Unis en 1884. Le *NY Journal* lui ayant commandé une série inspirée de *Max und Moritz*, il crée en 1897 *The Katzenjammer Kids*. Il est le premier auteur à systématiser l'usage des bulles dans ses bandes dessinées.

⁸² COUPERIE, Pierre (*et al.*), *op. cit.*, p. 13 et 15.

Katzenjammer Kids qui « marquent l'aboutissement d'un demi-siècle d'efforts⁸³ » n'est pas dénuée d'intérêt. On peut y déceler une vision clairement évolutionniste de l'art de la bande dessinée. De même que la presse offset supplante les bois gravés, l'utilisation de phylactères et d'un découpage fluide de l'action remplace le texte sous l'image et la prééminence de celui-là dans la conduite du récit. L'histoire de la bande dessinée est présentée comme le prélude à une forme parfaite, canonique, qui est la bande dessinée américaine des années 30⁸⁴. Cette logique est quelquefois poussée à l'extrême et certains auteurs rejettent de leur corpus d'étude toute bande dessinée, même moderne, s'éloignant de ces canons. Ce point de vue qui distingue nettement les histoires en images, mais aussi les histoires sans paroles, des bandes dessinées proprement dites, a fortement conditionné la vision de la bande dessinée jusqu'aux années 1980-1990⁸⁵. Les développements de la bande dessinée moderne, par le biais des éditeurs indépendants du type de l'Association ou de Fremok, qui cherchent justement à élargir les champs d'investigation de la bande dessinée, ont contribué à ébranler cette conception restrictive de la bande dessinée.

Ces deux visions adoptent des points de vue qui, s'ils se recoupent à de nombreuses reprises, opposent cependant des définitions et donc une manière d'envisager l'histoire du *medium* diamétralement opposées. Ces deux conceptions sont idéologiquement très marquées : la première va privilégier l'aspect artistique, la seconde, l'aspect sociologique de la bande dessinée. La première étudie les œuvres en soi : chaque témoignage de séquentialité est étudié pour lui-même avant d'être replacé dans un éventuel courant culturel. La seconde a une approche plus quantitative : elle ne considère que la filière des histoires en images qui a « réussi » historiquement et

⁸³ *Idem*, p. 21.

⁸⁴ Ce point est expliqué notamment dans THOVERON, Gabriel, *Deux siècles de paralittérature*, tome 2, *De 1895 à 1995*, Céfal, 2008, p. 663-664 : « La courbe de répartition des naissances des membres du Club des Bandes Dessinées était marquée d'une pointe en 1928 : ceux nés cette année-là avaient 6 ans en 1934, ils apprenaient à lire lorsque parut le premier numéro du *Journal de Mickey*, à l'automne. Dans les vieilles images, ils cherchaient à retrouver leur enfance et des temps plus heureux. » Voir aussi GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, p. 112 : « Le passé qui intéresse le Club est étroitement circonscrit : il commence en 1934 (date du lancement du *Journal de Mickey*) et prend fin en 1942 ».

⁸⁵ Cette vision est encore d'actualité dans certains milieux attachés à une bande dessinée traditionnelle. Il suffit de voir les réactions des internautes lorsque le site Actuabd commente la sortie de *Prédictions* de Aurélie William Levaux et Isabelle Pralong <http://www.actuabd.com/Predictions-Par-Aurelie-William>.

économiquement en tant que *medium* de masse, quitte à proclamer la mort de la bande dessinée à la fin du XXe siècle⁸⁶.

Nous reconnaissons à Blanchard la pertinence de ses critères, qui lui ouvrent un large spectre. Nous adoptons pour notre part une vision suffisamment large pour englober des histoires en images légendées dans l'ensemble « bande dessinée », ce qui leur a longtemps été refusé et qui amène les bande dessinées du XIXe siècle à pâtir d'un certain retard dans leur étude. Néanmoins, nous nous devons de poser des limites aux perspectives de Blanchard, afin de pouvoir exploiter notre corpus et ne pas nous retrouver submergé par un ensemble fortement hétérogène que nous ne pourrions qu'effleurer.

B. DES CERTIFICATS DE NAISSANCE

Les différences de point de vue entre les spécialistes connurent un point d'orgue en 1996 lors de la célébration du centenaire de la bande dessinée qui aurait pris naissance en même temps que celle de la bulle dans une séquence d'images. Si l'on considère qu'il n'est pas de bande dessinée sans bulle, alors cette date ne pourrait qu'être validée sans plus de tergiversations... Encore que de nombreuses apparitions de phylactères soient attestées avant 1896, apparitions qu'il convient d'examiner avec soin avant de les assimiler par simple analogie formelle aux phylactères de bande dessinée⁸⁷. Si l'on devait considérer que la bande dessinée est apparue toute armée et casquée, issue de la géniale imagination d'un seul homme, c'est bien de celle, très fertile, de Rodolphe Töpffer.

En ce domaine encore, les deux grandes tendances sont à l'œuvre. La première, qui considère la bande dessinée comme une forme artistique intemporelle ou comme un médium, privilégie Töpffer. Celle qui envisage la bande dessinée comme un

⁸⁶ Thierry Groensteen relève cette réflexion de Francis Lacassin dans *Lire* de février 1996 disant que la bande dessinée, depuis 1968, « détruit sa propre culture ». *Un objet culturel non identifié*, s.l., Editions de l'An 2, 2006, p.116

⁸⁷ L'historienne Danièle Alexandre-Bidon n'hésite pas à voir dans les phylactères médiévaux des ancêtres de la bulle. «[...] il est peu de procédés, soi-disant « modernes », que l'artiste médiéval n'ait pas découverts. Mais ils ont été presque totalement oubliés jusqu'aux années Töpffer. » ALEXANDRE-BIDON, Danièle, *La bande dessinée avant la bande dessinée. Narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen Âge*, dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, hors-série, n° 79, *Les origines de la bande dessinée*, printemps 1996, p. 19.

phénomène historiquement très circonscrit penche pour *The Yellow Kid*⁸⁸. Mais au delà d'une perspective commémorative, cette date de naissance n'a pas grande importance en soi. Il n'est nul besoin de chercher une « invention » unique de la bande dessinée.

Il est vraisemblable que toute civilisation possédant l'image narrative possède une forme quelconque de littérature dessinée. Toute comparaison entre des dispositifs différents et/ou des cultures différentes à la recherche d'une origine [mène à l'erreur évolutionniste ou téléologique]⁸⁹.

Déterminer quel fut le terreau de cette naissance supposée semble plus fondamental. C'est ce à quoi s'est employé Thierry Smolderen dans son ouvrage *Naissances de la bande dessinée*⁹⁰. Conscient de l'impasse où mène une étude de la bande dessinée à partir d'une définition stricte, trop influencée par nos habitudes de lecteurs modernes, l'historien s'est employé à en définir les marges, pour cerner le sujet. Qu'est-ce qui n'est pas encore de la bande dessinée, mais qui en partage des caractéristiques essentielles ? Quelles furent les références des tout premiers auteurs de bande dessinée ? L'auteur s'éloigne des manifestations trop évidentes de récits séquentiels et tente de capter ce que représentent réellement ces premières bandes sous l'angle de la création et de la réception.

Dès lors que l'on cesse de considérer les configurations diverses prises par la bande dessinée comme autant d'étapes vers son accomplissement, la question d'une seule naissance de la bande dessinée perd son sens. Mais s'il y a bel et bien *des* naissances successives, une logique darwinienne semble avoir opéré des choix implacables (les plus adaptés survivent et certaines pistes se révèlent des cul-de-sac⁹¹), même si certaines branches que l'on croyait mortes ressurgissent périodiquement, comme à la fin du XXe siècle, par le fait d'expérimentateurs en bande dessinée.

⁸⁸ Œuvre de Richard Felton Outcalt, dont la parution débute en 1894 et qui use pour la « première fois » du phylactère en 1896. On peut ajouter à cela que c'est au sein d'un journal à fort tirage, d'un *mass media*, le *New York Journal American*.

⁸⁹ MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Editions de l'an 2, 2003, p.151.

⁹⁰ SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2010.

⁹¹ Aujourd'hui certains de ces culs-de-sac réapparaissent comme les *Upside Down* de Gustave Verbeck. Ces bandes dessinées sont lues une fois dans un sens et on en termine la lecture en retournant la planche « tête en bas », chaque case ayant une signification différente selon son orientation. Ces expérimentations connaissent une seconde jeunesse grâce à des mouvements contemporains comme l'*Oubapo* (Ouvroir de bande dessinée potentielle, conçue sur le modèle de l'*Oulipo*), qui s'est donné pour but d'explorer toutes les possibilités offertes par la bande dessinée.

Notre manière d'aborder les œuvres tentera d'une part de définir le terreau de création des bandes dessinées, mais aussi de comprendre la manière dont les différents artistes vont s'approprier ce moyen d'expression. La question de « l'origine de la bande dessinée belge » me semble assez spéculaire. En effet, nous verrons qu'aucune réponse réellement satisfaisante n'est possible.

C. DES OUVRAGES CONSACRÉS A L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE EN BELGIQUE

Ayant défini les enjeux d'une connaissance de l'histoire de la bande dessinée, il nous semble opportun de dresser un panorama de l'état de nos connaissances sur les prémices de la bande dessinée en Belgique.

Très peu d'ouvrages d'histoire de la bande dessinée mentionnent ses débuts en Belgique avant l'apparition des premières œuvres d'Hergé : *Totor*, *CP des bannetons* en 1926 et surtout *Tintin* en 1929, dans le supplément du journal catholique bruxellois, le *XXe siècle*. Est-ce à dire qu'il n'y a eu aucune création de ce genre en Belgique entre 1830 (date de l'indépendance) et 1929, soit quasiment un siècle ? Quand le dix-neuvième ou le début du vingtième siècle est évoqué, la Belgique est délaissée. Aucun auteur, ou presque, ne s'est intéressé ni aux productions locales ni à la réception des productions étrangères. Certes, l'étendue de la matière à traiter, pour les ouvrages d'histoire générale de la bande dessinée, explique en grande partie cette omission.

En ce qui concerne les ouvrages consacrés à la bande dessinée en Belgique, un des fleurons de notre patrimoine, ils n'abordent le XIXe siècle que de manière très succincte. Le premier livre consacré spécifiquement à la bande dessinée en Belgique est *Introduction à la bande dessinée belge*⁹². D'un intérêt limité pour notre sujet, il ne comporte aucune allusion à la bande dessinée belge avant Hergé⁹³.

⁹² ANONYME, *Introduction à la bande dessinée belge*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I, 1968.

⁹³ Tout comme les ouvrages suivants sur lesquels nous ne nous appesantirons pas plus : MOLITERNI, Claude (dir.), *Histoire de la bande dessinée d'expression française*, SERG, 1972 (coll. *Phénix*), FILIPPINI, Henri (et al.), *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique des origines à nos jours*, Glénat, 1980 (rééd. 1984), GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie : Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Somogy/CNBDI, 2000 (De Querelles y est mentionné), GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*, Skira/Flammarion, CIBDI, 2009 (Edition revue et largement augmentée du

Seconde publication évoquant spécifiquement la bande dessinée belge, le catalogue de l'exposition *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en Elders*⁹⁴, comprend un texte de Thierry Martens⁹⁵, qui évoque le journal *Petits Belges* (1920), en précisant qu'il publie des histoires « sur le modèle d'Epinal ». Globalement, Martens adopte une vision « centenariste »⁹⁶, c'est-à-dire qu'il prend 1996 comme date du centenaire de la bande dessinée, en référence à la première bulle proférée par le *Yellow Kid* en 1896. Il considère les « histoires en images »⁹⁷ comme relevant d'une tradition parente mais distincte. Il mentionne toutefois curieusement Paul Jamin (alias Jam puis Alidor) comme « talent remarquable » des années 30 aux côtés d'Hergé, alors que cet artiste s'illustrera comme dessinateur de presse et non comme auteur de bandes dessinées.

Dans *Het Beeldverhaal in Vlaanderen*⁹⁸, Danny De Laet aborde les débuts de la bande dessinée en Belgique en évoquant très succinctement le travail de Richard de Querelles « pseudonyme d'un satiriste belge dont les feuilletons dessinés furent assemblés en 1843 sous le titre *Le déluge à Bruxelles*, à la fois première bande dessinée de science fiction, mais aussi premier album édité, d'un point de vue historique [notre traduction]⁹⁹ ». Parlant du début du XXe siècle, il cite les journaux français « *Les belles images* (1904), *Le bon point* (1912), *Cri Cri* (1911), *L'épatant*, *L'intrépide*, *Le petit illustré*, *la semaine de Suzette*. La plupart de ces journaux sont distribués en Belgique francophone. »¹⁰⁰ Il ajoute n'avoir connaissance d'aucune publication belge francophone avant *Le petit vingtième* (1929), alors même qu'une série de publications flamandes voient le jour (*Het Mannekeblad*, *De Kindervriend*) à Anvers.

précédent, nouvelle mention de De Querelles), COURTOIS, Luc (et al.), *L'imaginaire Wallon dans la bande dessinée*, Fondation P-M et J-F Humblet, 1991.

⁹⁴ Catalogue de l'exposition *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en Elders*, Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 1 mars – 1 avril 1969.

⁹⁵ MARTENS, Thierry, *België, kruispunt van het beeldverhaal*, dans MARTENS, Thierry, WILLEKENS, E (et.al.), *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en elders*, Archief en Museum Vlaamse Cultuurleven, 1969, p. 20. Thierry Martens a signé quelques ouvrages sous le pseudonyme d'Yves Varende. Il fut rédacteur au *Journal de Spirou* entre 1968 et 1978.

⁹⁶ Cfr son débat avec Alain Beyrand sur le site Pressibus : <http://pressibus.org/bd/debuts/topffer/debat1996.html> (consulté le 12/04/2010).

⁹⁷ *Ibidem*. « J'avoue que, pour ma part, je serais enclin à différencier les "histoires (récits ou adaptations) en images" de la "bande dessinée" authentique ».

⁹⁸ DE LAET, Danny, *Het beeldverhaal in Vlaanderen*, Breda, Brabantia Nostra, 1977.

⁹⁹ *Idem*, p. 18.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 19.

De Laet reprend cette description dans son ouvrage suivant. Ce livre, *Au delà du 7^e art*, est co-écrit avec Thierry Martens (qui signe Yves Varende)¹⁰¹. Il est publié en même temps qu'une étude sur les *cartoons* en Belgique, signée De Laet¹⁰². Chacune de ses deux parties est consacrée à l'un des domaines linguistiques. Martens se contente d'envisager dans sa partie les « précurseurs », reprenant les mêmes exemples que dans *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en Elders*. La différence de conception entre Martens et De Laet est telle que *Le déluge à Bruxelles*¹⁰³ est évoqué dans la partie « Domaine flamand ». Ce fait n'est pas contextualisé : Bruxelles était bien à cette période majoritairement néerlandophone mais l'album est en français, réalisé et édité par des Français. De Laet nous brosse un panorama succinct mais pertinent de la bande dessinée pré-hergérienne. Il évoque l'importance de la presse satirique (sans donner d'exemple) et de l'imagerie populaire (Brepols, Glenisson, Van Genechten, Beersman-Pleek à Turnhout, Hemeleers-Van Houter à Bruxelles, Le Tellier à Lierre... et Gordinne à Liège). Il fait le lien entre les images populaires et les premiers journaux destinés à la jeunesse (notamment les journaux anversois mentionnés ci-dessus). Il précise bien que les illustrés flamands publient massivement des bandes étrangères, « ce qui ne favorise pas l'éclosion de talents belges »¹⁰⁴. Il tente également de réhabiliter l'auteur anversois Georges Van Raemdonck (1888-1966), qui travaille essentiellement aux Pays-Bas et dont les bandes dessinées sont rééditées en Belgique dès 1923 (*Bolletje en Bonestaak*), ce qui ferait de Van Raemdonck « le père de la BD belge, précédant Hergé de quelques années »¹⁰⁵. Les écrits de De Laet font de lui le premier chercheur ayant effectué une étude sérieuse sur les tout débuts de la bande dessinée en Belgique. Néanmoins, il semble ne pas avoir donné suite à ses recherches.

Citons enfin l'ouvrage de Geert de Weyer, *België gestript*. Il aborde différents aspects de la bande dessinée en Belgique¹⁰⁶ et en établit un résumé historique. Il ne consacre cependant que quelques lignes aux créateurs anciens. Il passe d'une réflexion sur les origines du genre (The Yellow Kid, Töpffer, et Wilhelm Busch) à une évocation

¹⁰¹ DE LAET, Danny et VARENDE, Yves, *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires Etrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement, 1979.

¹⁰² DE LAET, Danny, MARTENS, Thierry, *Au-delà du septième art : pratique du cartoon en Belgique*, Bruxelles, Ministère des Affaires Etrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement, 1979.

¹⁰³ Qu'il qualifie, à notre avis à tort, de « féroce caricature de la bourgeoisie », *idem*, p.101.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 102.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 103.

¹⁰⁶ DE WEYER, Geert, *België gestript : alles over de Belgische strip : feiten, genres en auteurs*, Laanoo, 2005.

de *Het Mannekeblad* où il mentionne le travail de l'Anversois W. Seghers, ainsi que *De Kindervriend*, « avec des strips français et anglais¹⁰⁷ ».

Notons l'intéressant article d'Erwin Dejasse¹⁰⁸ concernant le travail en bande dessinée du peintre flamand Frits Van den Berghe, qui publia un grand nombre de planches dans la presse hollandaise à partir de 1916.

Pascal Lefèvre est le second auteur à s'être penché sérieusement sur les origines de la bande dessinée belge. Son ouvrage *Forging a New medium*¹⁰⁹ et ses quelques publications postérieures¹¹⁰ témoignent très partiellement de son travail méthodique de dépouillement des différentes sources. Nous reviendrons de manière précise sur ses écrits dans un chapitre suivant. Notre étude permettra de pallier de nombreuses lacunes en ce qui concerne cette période.

¹⁰⁷ *Idem* p. 13.

¹⁰⁸ DEJASSE, Erwin, *Les Bandes dessinées de Frits Van den Berghe*, in *9^e Art*, n°9, octobre 2003, p. 38-43.

¹⁰⁹ DIERICK, Charles et LEFÈVRE, Pascal, *Forging a New Medium*, Bruxelles, VUB, 1998.

¹¹⁰ Particulièrement LEFÈVRE, Pascal, *The Conquest of Space : Evolution of the Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art* 2.2, 2009 et *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, dans *Sint-Lukasgalerie Brussel*, septembre-octobre-novembre 2009, p. 12-17.

3. ANCETRES ET NOUVELLE GÉNÉRATION

Nous souhaitons insister sur ce fait : la recherche historique en bande dessinée nous semble, paradoxalement peut-être, se nourrir des évolutions de la bande dessinée contemporaine. Thierry Smolderen introduit son livre et les nouvelles perspectives qu'il y développe par ces quelques mots :

Si les « contours » de la bande dessinée n'étaient pas devenus si flous au cours des vingt dernières années, si les œuvres les plus intéressantes ne s'étaient pas mis à proliférer aux frontières du genre, l'approche que nous avons adoptée dans ce livre aurait été inimaginable¹¹¹.

Dans un mouvement inverse, les « redécouvertes » de bandes anciennes, remettant en lumière des modes d'utilisation tombés en désuétude, marquent profondément les auteurs actuels. Ainsi pour le jeune auteur américain Dash Shaw, l'équation semble évidente : « Les gens qui viendront après moi vont faire les meilleurs trucs, parce qu'ils auront les rééditions. »¹¹². Tout un travail de pionnier, d'exploration, enseveli sous les strates épaisses d'une bande dessinée classique calcifiée, est en train de réémerger : nous sommes réellement aujourd'hui dans ce domaine en train de vivre une sorte d'« âge d'or » de la réédition patrimoniale.

Longtemps la bande dessinée, surtout franco-belge, est restée prisonnière d'une certaine manière de faire. André Franquin a par exemple été une référence incontournable pour tout jeune auteur voulant travailler pour les éditions Dupuis, ce qui a donné naissance à une génération d'épigones, parfois très serviles. Pourtant, on a pu voir récemment de nombreux auteurs ou éditeurs de bandes dessinées s'intéresser, à l'intérieur du champ de la bande dessinée (mais aussi en dehors mais tel n'est pas notre propos), à des formes plus anciennes, allant parfois jusqu'à la parodie de vieux *comics* ou d'illustrés d'avant-guerre. On retrouve ainsi l'utilisation de couleurs tramées, de type *ben day*¹¹³, des « titraillles¹¹⁴ » surannées ou des éléments de *design vintage* dans beaucoup d'œuvres modernes.

¹¹¹ *Idem*, p. 5.

¹¹² JENNEQUIN, Jean-Paul, *Interview. Alec Longstreth. Dash Shaw. Kazimir Strzepek*, dans *Comix Club*, n° 11, 2010, p. 22.

¹¹³ Impression par superposition de trames en quatre couleurs (cyan, magenta, jaune et noir).

¹¹⁴ Ensemble des éléments entrant dans la composition d'un titre (surtitre, titre, sous-titre...).

Le Français Winshluss (Vincent Paronnaud), souvent secondé graphiquement par Cizo (Lyonel Mathieu), témoigne ainsi d'une connaissance pointue de l'histoire du *medium* dans *Monsieur Ferraille* (Les Requins Marteaux, 2001), qui pastiche l'évolution d'un personnage de bande dessinée et de ses auteurs au cours de l'histoire. De Winshluss toujours, *Pinocchio* (Les Requins Marteaux, 2008) est une œuvre polygraphique truffée de citations visuelles faisant référence au passé (Figure 1.20).

Le Néerlandais Olivier Schrauwen est un représentant extraordinairement habile de cette tendance. De *Mon fiston* (Figure 1.21) à *Le Miroir de Mowgli* en passant par *l'Homme qui se laissait pousser la barbe*, il ne cesse de jouer avec les clichés d'antan, en les triturant et en les questionnant¹¹⁵.

Dans *Palookaville*, on découvre le Canadien Seth (Gregory Gallant) obsédé par les illustrateurs américains de l'immédiat après-guerre. Son dessin tout en élégants pleins et déliés s'en ressent fortement.

Enfin, Chris Ware, graphiste et auteur de tout premier plan, reste graphiquement résolument ancré dans le passé, faisant de la nostalgie un de ses thèmes de prédilection. La majorité de ses auteurs favoris semblent avoir commencé à publier avant 1920. Ainsi, quand il parle de *Naughty Pete* (Charles Forbell, 1913), ce n'est pas comme d'une vague influence mais comme d'un repère quasi fondamental :

« Quelque chose dans sa simplicité brutale, isométrique, a imprimé l'argile de mon cerveau et est resté gravé dans ma tête ; j'ai continué à retourner vers cette page [de *Naughty Pete*] presque aussi souvent que je feuilletais Gasoline Alley [Frank King, 1918], Krazy Kat¹¹⁶ [Georges Herriman, 1913] et Polly and her Pals [Cliff Sterrett, 1913], il continuait à me harceler comme une allusion à "ce que je voulais faire comme bande dessinée" quoi que ce fût... »¹¹⁷.

Cette constante référence au passé ne se limite pas aux œuvres. À l'influence de la bande dessinée du passé s'ajoute un recyclage des esthétiques antérieures. Ce

¹¹⁵ Ce n'est pas un hasard si l'hebdomadaire flamand *Knack* lui demande des illustrations pour accompagner son dossier « Nostalgie » dans le numéro du 20 décembre 2006.

¹¹⁶ Ware est responsable du *design* des rééditions de *Krazy Kat* chez Fantagraphics Books.

¹¹⁷ WARE, Chris, *Charles Forbell and Naughty Pete, an Appreciation*, [en ligne], Forgotten Fantasy, Sunday Press, s. d. [réf. du 19 juin 2011], disponible sur <http://www.sundaypressbooks.com/ffbook.php>, « Something about its blunt, isometric simplicity pressed into the clay of my brain and stuck; I kept turning back to the page almost as often as I flipped between Gasoline Alley, Krazy Kat and Polly and Her Pals, it kept nagging at me as a hint of "what I wanted to try with comics," whatever that was. . . ».

phénomène est observable dans d'autres formes d'expression. Le *decorum* choisi pour les catalogues de L'Association est purement « XIXe siècle » : (vrais-faux) portraits gravés des auteurs tirés de publications d'époque, culs-de-lampe, typographie utilisée, ton employé, volontiers grandiloquent. En 2000, nous pouvons lire en couverture de ce catalogue *Hygiène. Santé avec le Catalogue L'Association pour l'An 2000* ; en 2001, *Mon joli petit catéchisme* ; en 2002 *La cuisinière cordon bleu de l'Association* illustrée d'une dame de maison habillée à la mode de la belle époque. Cela participe très certainement à une sorte d'auto-mythification de cette maison fertile en innovations éditoriales¹¹⁸.

Si nous feuilletons un numéro du défunt magazine *Ferraille Illustré* (n° 26, janvier 2005, Les Requins Marteaux), nous constatons que les allusions aux illustrés des années 50 sont patentées, mais des références plus anciennes surgissent également dans les pages de David Vandermeulen (*Science-fiction pour tous* ou *La double page pratique de Monsieur Vandermeulen*) ou de Cizo (*Les inavouables aventures de Lionel Ciseau*) (Figure 1.22). Il s'agit là de parodies des illustrés du début du XXe siècle.

En résumé, les formes de narration anciennes retrouvent une jeunesse à l'heure actuelle, surtout dans certaine frange de la bande dessinée, la plus innovante. Celle-ci, pour mieux se démarquer d'un certain canon (dans nos contrées la bande dessinée classique franco-belge), va puiser ses références partout ailleurs, et singulièrement dans les bandes dessinées les plus anciennes (sans renier les grands auteurs franco-belges, certes, mais là encore, en mettant l'accent sur des artistes moins célèbres, comme Raymond Macherot).

Nous avons dès lors le sentiment que parler de la bande dessinée ancienne est plus que jamais en prise avec la création contemporaine. Nous nous apprêtons à évoquer une période où la bande dessinée en tant que phénomène culturel n'existe pas ou sous une forme balbutiante, mais où le *medium* bande dessinée est utilisé de manières très diverses, souvent riches d'enseignement pour le praticien actuel.

¹¹⁸ MENU, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 213 - 214. La forme même des catalogues n'y est pas abordée mais l'on voit que le souci de *mythification* (conscient ou inconscient) est présent dans toute une série d'activités du groupe, des fragments de la geste des six fondateurs retrouvés dans les divers travaux autobiographiques à la *pyramhydre*, symbole ésotérique. « Le recours à une forme d'ésotérisme de pacotille, destiné à rester réellement empreint de mystère précisément parce qu'il est de pacotille, renforce l'aspect primitif de l'Association ».

Chapitre II

Le *Déluge à Bruxelles*, une première apparition de la bande dessinée en Belgique



Le Déluge à Bruxelles, datant de 1843, est présenté dans la littérature existante comme le premier album de bande dessinée belge. Toutefois, s'il est réalisé à Bruxelles et si son intrigue a pour théâtre cette même ville, il est exécuté par un artiste français, Richard de Querelles¹¹⁹, dans l'atelier d'un lithographe d'origine française, Jules Géruzet. La seule signature visible est « Richard ». L'ouvrage est évoqué pour la première fois à notre connaissance par Danny De Laet dans *Het Beeldverhaal in Vlaanderen*¹²⁰ en 1977, puis dans *Au delà du septième art*¹²¹. Thierry Groensteen lui consacre également les quelques lignes suivantes dans son ouvrage consacré à Töpffer :

On ignore à peu près tout de cet auteur, sinon qu'il s'agirait d'un comte français exilé en raison de ses opinions républicaines. L'histoire, longue de quarante planches, a d'abord été vendue par livraisons hebdomadaires comprenant deux planches chacune, puis réunie en album. Elle porte en sous-titre *Profondes impressions de voyage de Noé (Polydor-Auguste)*. Ledit Noé n'est autre que qu'une caricature du comte Louis de Noé, pair de France et père de Cham, lequel intervient bientôt en personne dans ce récit satirique (dessiné d'un crayon habile, mais très charbonneux). Tels des acteurs de théâtre, les protagonistes viennent saluer à la fin de l'histoire, la légende précisant : « Noé et sa famille, en grrrande [*sic*] tenue, présentent leurs hommages aux souscripteurs de cet opuscule, et les préviennent qu'il circule depuis quelques temps de fausses pièces de cinq francs, à l'effigie de Louis XVIII, et que Mr Géruzet, l'Éditeur ne les recevra sous aucun prétexte ».¹²²

Précisons tout de suite que chaque point soulevé dans cette rapide présentation de Thierry Groensteen se révèle exact¹²³, même si elle a tendance à épuiser rapidement le sujet. Or il nous semble important dans le cadre de ce travail de nous pencher plus longuement sur cette œuvre, pour au moins trois raisons. Elle est, comme nous l'avons

¹¹⁹ Au moins deux sources d'époque nous le confirment : WELLER, Emil, *Die maskirte Litteratur der älteren und neueren Sprachen*, vol. 1 *Index Pseudonymorum*, Leipzig, 1856, p. 175. « Richard : Le Déluge à Bruxelles. 1848 — Richard de Querelles » et SCHELER, A., *Le Bulletin du bibliophile belge*, tome XXI, (2^e série, tome XII), Bruxelles, 1865, p. 495. « 3120. Richard. (Comte Richard de Querelles, républicain, exilé à Bruxelles, en 1848.) Le déluge à Bruxelles, ou profondes impressions de voyage de Noé (Polydor Auguste), patriarche en retraite. Mis en lumière par—. Bruxelles, Géruzet, 1848, oblong. Cette publication, qui se compose de 40 pages contenant près de 75 dessins, est faite avec beaucoup d'esprit ; nous la croyons devenue rare. »

¹²⁰ DE LAET Danny, *Het Beeldverhaal in Vlaanderen*, s. l., Brabantia Nostra, 1977, p. 18.

¹²¹ DE LAET, Danny et VARENDE, Yves, *Au delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, 1979 (coll. *Textes et documents*).

¹²² GROENSTEEN, Thierry, *L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann Éditeur des sciences et des arts, 1994 (coll. *Savoir : sur l'art*), p. 128 et 131.

¹²³ Nous n'avons malheureusement pu vérifier nulle part l'identification de Noé à Louis de Noé.

vu, considérée comme la première bande dessinée belge. De plus elle n'a jamais été que très rapidement évoquée dans la littérature spécialisée, ce qui la nimbe d'un épais mystère. Enfin, elle présente un intérêt artistique et historique certain. Nous allons donc tenter dans ce chapitre d'en savoir plus sur l'auteur, l'œuvre, les événements décrits et la place que cet album occupe dans la production de bandes dessinées de cette période.

La consultation d'un catalogue d'époque¹²⁴ nous donne le titre complet de l'œuvre : *Le déluge à Bruxelles, ou profondes impressions de voyages de Noé (Polydor-Auguste), officier de l'ordre de Léopold, décoré de la croix de fer, membre de la légion d'honneur et de la société de la Grande Harmonie, ancien officier de marine et représentant de Blankenberghe*. Nous trouvons aussi ces informations « l'ouvrage aura 20 livraisons, in-oblong, chacune se compose de deux planches avec texte au bas de chaque dessin, les 6 premières livraisons sont en vente, Bruxelles. Prix de chaque livraison 30 centimes. »

Nous avons retrouvé une édition originale de cet ouvrage, ce qui constitue un apport important de ce travail¹²⁵. La première page annonce un prix de six francs, ce qui signifie qu'outre les « livraisons » partielles, qui sont une sorte de prépublication, l'ouvrage est vendu sous forme d'album complet. La planche 6 est datée de 1843. La date de 1848, que nous retrouvons aussi bien chez Weller que chez Scheler¹²⁶, peut signifier que le livre a été édité pour la première fois en un seul volume cinq ans après sa publication en feuillets de deux planches. En 1848, l'auteur était décédé depuis deux ans. La prépublication était donc terminée depuis au moins deux années. On peut donc en conclure que cet opuscule eut un certain succès qui justifia une publication relativement tardive.

¹²⁴ *Catalogue des nouveautés belges, publié par la librairie allemande et étrangère de C. Muquardt*, Bruxelles, 6^e année, 1843, p. 10.

¹²⁵ Cet ouvrage est conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique (SV 89093 à 89132), 25x17 cm, lithographie en noir et blanc.

¹²⁶ *Cfr* note 1.

1. RICHARD DE QUERELLES. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Nous allons consacrer les quelques pages qui suivent à parler de l'auteur. En effet, la situation sociale, la formation et les aléas de la vie de cet artiste conditionnent pour beaucoup l'œuvre, aussi bien dans sa forme que dans son contenu. Henri-Sigefroid Richard de Querelles, très vraisemblablement né en 1811 dans le Bas-Rhin¹²⁷, « fils d'un vieux général de l'Empire¹²⁸ », est bien décédé à Paris le 24 juin 1846¹²⁹. Véritable personnage de roman, il a connu au cours de sa vie quelques épisodes hauts en couleur. Il est membre de l'atelier de Nicolas-Toussaint Charlet (1792 – 1845), artiste renommé de l'époque qui se distingue surtout dans le dessin et la lithographie. Charlet est également un ami de Théodore Géricault et accède au poste de professeur à l'École Polytechnique en 1838¹³⁰.

Vers cette même époque [1835, d'après l'auteur], Charlet écrivait ces deux lettres à M. de Querelle [sic], ex-lieutenant au 61^e régiment d'infanterie. M. de Querelle avait dessiné à l'atelier de Charlet, où il s'était fait remarquer par une imagination vive et une grande facilité d'exécution [...]¹³¹.

L'époque évoquée par ce texte concerne en fait les années 1836-37. À ce moment, Querelles est en prison et attend son jugement. Il a participé le 30 octobre 1836 à une tentative de soulèvement à Strasbourg, visant à porter au pouvoir le prince Louis-Napoléon Bonaparte. Il reçoit des lettres de son maître Charlet « en son hôtel », qui est en réalité la prison militaire de l'Abbaye à Paris. Charlet le complimente sur un

¹²⁷ Il a 25 ans en 1836, *cf* FERMÉ, Albert, *Les grands procès politiques. Strasbourg d'après les documents authentiques*, Armand Le Chevalier Editeur, Paris, 1868, p.4.

¹²⁸ CARAES, Jean-François, *Le Général de Castagny, 1807-1900. Servir dans l'armée française sous le Second Empire*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 34. On qualifie à la même page de Querelles d'« habile dessinateur, digne de Charlet ».

¹²⁹ Si les Archives de Paris n'ont gardé aucune trace de son décès, on peut trouver cette informations dans BOREL D'HAUTERIVE, *Annuaire de la pairie et de la noblesse de France, des maisons souveraines d'Europe et de la diplomatie*, Paris, Leipzig, 1847, p. 285 : « [Décès survenu le] 24 [juin 1846] Le comte Henri-Sigefroy-Richard de Querelles, âgé de 35 ans, à Paris. »

Les Archives de Paris contiennent par contre l'acte de décès d'un autre de Querelles, qui étant donné les maigres informations données pourrait être le père de Richard. « L'an 1848 le 12 mars est décédé à Paris rue de grenelle n° 98 10^{ème} arrondissement de Paris Emmanuel, Michel, Etienne, Jean, Felix, Henri DE QUERELLES ancien officier âgé de 81 ans ».

¹³⁰ Le statut de Charlet, qui n'est pas peintre d'histoire, lui rend l'accession à ce poste malaisée. *Cfr* KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer. J.J. Grandville. Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 164-165.

¹³¹ LEBLANC DE LA COMBE, Joseph Félix, *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son oeuvre lithographique*, Paris, s.n., 1856, p. 82-83. La phrase se termine par « M. de Querelle, légitimiste au fond, avait été compromis dans la tentative impériale de Strasbourg. Il est mort à un âge peu avancé.»

dessin qu'il lui a envoyé et le sermonne quelque peu : « je ne vous ferai point la morale, tête sans cervelle, à quoi cela servirait-il ?¹³² ».

Le rapport du préfet du Bas-Rhin mentionne un « De Querelles (Henri-Richard-Sigefroid), âgé de 25 ans, officier d'ordonnance du même prince Louis [Napoléon], né à Neuville (Bas-Rhin), demeurant à Strasbourg, rue de la Fontaine, 24¹³³ ». Ceci nous renseigne sur le lieu de naissance de l'auteur. Cependant, quelques pages plus loin, notre source cite une autre localité de naissance : « Reuwiller », qui serait plutôt Rauwiller, petite localité située entre Strasbourg et Nancy¹³⁴.

Les publications témoignant des événements du 30 octobre sont multiples. La tentative de soulèvement est très rapidement maîtrisée. Les descriptions du procès qui s'ensuit nous font découvrir un de Querelles plein de fougue, voire fanfaron, assez naïf et complètement dévoué à la cause de Louis- Napoléon Bonaparte. De plus, alors qu'il a été « renvoyé de son régiment pour dettes, dans une position gênée¹³⁵ », cette tentative est pour le jeune homme une occasion de redorer son blason. On le décrit ainsi : « grand, blond et [portant] moustache ; son nez est aquilin, ses traits, assez prononcés, n'ont rien de bien remarquable¹³⁶ ». De Querelles n'est enfermé que pendant une courte période, car les principaux inculpés, au nombre de huit, sont tous graciés le 18 janvier 1837. Par contre, Bonaparte subit un exil forcé aux Etats-Unis.

Un épisode rapporté par la Baronne du Montet, qui se situe après le retour d'exil de Bonaparte¹³⁷, éclaire quelque peu la personnalité - passablement romantique – de l'auteur à cette époque.

Le prince Louis Bonaparte est ici. Il joue, lui, à la couronne impériale. Il est entouré de jeunes intrigants écervelés, parmi lesquels notre ami, le jeune Richard de Querelles, se distingue par un enthousiasme romanesque. Ces jeunes fous ont imaginé de donner une fête à leur héros et futur empereur dans les ruines du vieux château de Bade, et après force toasts, chants et discours, ils ont illuminé les contours des ruines. [...]

¹³² *Ibidem*.

¹³³ FERMÉ, Albert, *Idem*, p. 4.

¹³⁴ *Idem*, p. 39.

¹³⁵ *Idem*, p. 28-29.

¹³⁶ *Idem*, p. 37.

¹³⁷ L'exil de Louis Napoléon ne dure en effet que quelques mois. Il rentre très rapidement en France sous une fausse identité.

Richard de Querelles a juré fidélité à son empereur, en mettant son genou en terre au milieu d'une sombre et épaisse forêt¹³⁸.

Au début de l'année 1840, de Querelles épouse une certaine Hortense de Beauharnais (1812-1851), fille de François de Beauharnais, septième du nom, et cousine de Hortense de Beauharnais, elle-même mère de Louis-Napoléon Bonaparte. Il rejoint ainsi la famille de son modèle. Il participe trois mois après son mariage à un second essai de soulèvement en faveur de Louis-Napoléon, cette fois à Boulogne, le 6 août 1840. Cette tentative est suivie d'une répression beaucoup plus dure que la première : le futur Napoléon III est condamné à perpétuité par la Cour des Pairs¹³⁹.

De Querelles est absent au procès. Deux lettres, trouvées dans une enveloppe scellée sont produites lors de l'audience : il s'agit de lettres-testaments. L'une est destinée à la Baronne de Forget (Joséphine de Lavalette), l'autre à son épouse Hortense de Beauharnais¹⁴⁰. De Querelles y exprime sa foi en son entreprise en des termes touchants. Il donne ensuite une liste de ses biens et de ses légataires. Il lègue notamment à Jean-Paul Gustave Ségaud¹⁴¹ son cahier de croquis, et précise « ce sont les derniers que j'ai faits ; ils ne sont pas les plus mauvais et il est digne de les comprendre ». Ceci atteste de la continuité de l'activité artistique du dessinateur amateur. Comme nous l'avons dit, de Querelles n'est pas présent au procès qui suit. Louis Napoléon Bonaparte lui adresse plusieurs lettres entre 1840 et 1845¹⁴², dont au moins une datant de 1843 est envoyée à Bruxelles.

Ces éléments biographiques, pour épars qu'ils soient, nous éclairent sur quelques points importants qui corroborent sa paternité du *Déluge*¹⁴³ : Richard de Querelles était à Bruxelles en 1843, il est attesté qu'il était un élève, réputé doué, du lithographe

¹³⁸ PREVOST DE LA BOUTETIERE DE SAINT-MARS DU MONTET, Alexandrine, DE LA BOUTETIERE, René, *Souvenirs de la baronne du Montet, 1785-1866*, Plont-Nourri, 1904, p. 305.

¹³⁹ Verdict cité notamment dans FERMÉ, Albert, *Les grands procès politiques. Boulogne d'après les documents authentiques*, Paris, Armand Le Chevalier, 1869, p. 207.

¹⁴⁰ Cour des Pairs, *Attentat du 6 août 1840. Procédure. Dépôts de témoins*, Paris, Imprimerie Royale, 1840, p. 63-64.

¹⁴¹ Jean-Paul Gustave Ségaud (1817-1865), préfet de l'Indre (1859), puis de la Corse (1860) sous le Second Empire. Nommé secrétaire général de la préfecture de la Seine en 1861, il seconde Haussman dans ses travaux de transformation de la capitale in VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*, Paris, L. Hachette, 1865, p. 1629, consultable en ligne sur www.gallica.bnf.fr [réf. du 15 juin 2011].

¹⁴² Quatorze lettres adressées à de Querelles entre 1840-45 par Napoléon III, Archives nationales de France : 400AP/221 – SUPPLÉMENTS1805-1875.

¹⁴³ Paternité qui n'était attestée jusqu'ici que par les références du livre de Weller et de Scheler. Rien ne nous dit que le second n'avait pas repris l'information du premier (*cf* note 1).

Nicolas-Toussaint Charlet. Il dessinait toujours au début des années 1840. Même s'il était sans le sou, il fréquentait les cercles de la noblesse et avait de nombreuses relations dans le milieu. Nous verrons plus loin que ce détail a une certaine importance : le livre s'adresse en premier lieu à ses pairs. Sa personnalité apparaît entière, romantique, joyeuse et fantasque.

2. LE DÉLUGE A BRUXELLES : PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Ce fascicule compte 40 planches en format à l'italienne. Chaque planche présente une ou deux cases juxtaposées, pour un total de 68 cases. Toutes les cases sont accompagnées d'une légende située dans un cadre accolé sous celui de l'image. Le texte explique l'image et est souvent redondant avec cette dernière.

Le texte est soigneusement dessiné à la main, imitant les caractères typographiques. La disposition des cadres et la typographie sont très redevables des albums « jabots¹⁴⁴ » exécutés par Cham pour la maison Aubert à Paris entre 1839 et 1842, sur le modèle de Töpffer. Ceux-ci étaient cependant réalisés d'un trait d'une grande simplicité, à la plume lithographique¹⁴⁵, ce que Kunzle interprète comme la volonté de l'artiste de voir ses planches mises en couleur¹⁴⁶. De Querelles utilise quant à lui toutes les possibilités du crayon. Le noir et blanc est ici largement autosuffisant et rendrait toute couleur superflue.

L'histoire, du moins la trame générale, est fort simple : on suit les tribulations de Noé qui, prévenu d'un déluge prochain, fait construire une arche. L'auteur décrit des événements se passant avant, pendant et après ce déluge. Cependant, la conduite de la narration est chaotique et les digressions fréquentes. Tout prétexte est bon pour faire un bon mot ou égratigner, le plus souvent gentiment, des personnalités de l'époque. Certaines évocations de commerçants ou d'artistes sont si précises (l'adresse exacte du lieu de leurs prestations est évoquée), que l'on en vient à se demander si cet opuscule n'est pas un précurseur du « placement de produit » hollywoodien, soient des publicités insérées à l'intérieur même du récit. L'ouvrage est à ce point connoté que sa lecture contemporaine demande de solides recherches documentaires, qui laissent cependant encore certains événements dans le flou.

¹⁴⁴ Ainsi nommés parce qu'ils sont publiés dans la continuité de la contrefaçon d'*Histoire de monsieur Jabot* de Rodolphe Töpffer, intitulée *M. Jabot. Aventures d'un fat* (1839).

¹⁴⁵ Du moins les quatre premiers albums.

¹⁴⁶ KUNZLE, David, *History of the Comic Strip*, t. 2, *The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 74.

A. L'HISTOIRE : DESCRIPTION DETAILLEE ET MISE EN CONTEXTE

La plupart des personnes et des lieux évoqués dans le livre sont inconnus des lecteurs contemporains. Ainsi, nous décrirons et expliciterons le contenu (chaque évènement, lieu et/ou personnage). Ensuite, nous mettrons en lumière les procédés utilisés, soit la forme, aussi bien graphique que linguistique et narrative. Ceci nous permettra de montrer les diverses tendances et influences qui modèlent cette œuvre, tout en démontrant son originalité.

1) Page de titre et planche 1 : présentation

L'histoire débute à Bruxelles, sans réelle introduction (Figures 2.1 et 2.2). Le personnage principal, identifié comme étant Noé n'est déterminé que sur la page de titre : « patriarche en retraite ». Sa longue barbe blanche l'associe directement au personnage biblique, mais rien ne nous explique ce qu'il fait dans la capitale du jeune état belge, si ce n'est qu'il y « voyage ». Dès la première planche, Noé avise Alphonse Quetelet sur la place de la Monnaie. Il veut lui faire signe et est immédiatement entouré de « vigilantes », c'est-à-dire de fiacres. Ceux-ci ont manifestement mal interprété son geste. Quetelet (1796-1874), mathématicien, astronome et statisticien est le premier directeur de l'Observatoire météorologique, dont les activités commencent vers 1833.

2) Planches 2, 3 et 4 : imminence du déluge

Noé entre à la page suivante en discussion avec Quetelet au « Café Suisse » (Figure 2.3), lieu effectivement répertorié place de la Monnaie, au moins depuis 1819¹⁴⁷. La caricature faite par de Querelles est très semblable aux gravures d'époque représentant le scientifique (Figure 2.4). L'artiste parvient à typer de son trait nerveux le visage osseux au profil acéré et l'air dégingandé du personnage historique. Le météorologue lui « dit d'un air fort sérieux : “apprenez [...] que la Belgique va avoir de

¹⁴⁷ BRUNELLE, P. J., *Bruxelles ancien et moderne, et ses environs, ou guide du voyageur dans cette capitale, ouvrage historique, anecdotique, descriptif et critique, utile aux étrangers comme à ses habitants*, Bruxelles, Ferra Aîné, 1819, p. 73.

drôles de choses à essayer.” » La seconde case nous montre Noé sortant du café. Il est accosté par une « jeune fleuriste célèbre pour ses charmes », ce qui est démenti par le dessin. Le texte contredit l'image, ce procédé ironique sera réutilisé tout au long du livre. Nous n'avons pu identifier ce personnage pittoresque, cruellement croqué dans une quasi-difformité.

Mis au courant du déluge imminent, notre héros se précipite chez Jean-Pierre Cluysenaar (1811-1880). Il s'agit d'un architecte de style éclectique, déjà connu à l'époque pour avoir construit l'imposant hôtel Cluysenaar¹⁴⁸, à l'emplacement duquel se trouve aujourd'hui l'hôtel Astoria. Il fut un élève de Tilman-François Suys (père de Léon Suys, concepteur de la bourse de Bruxelles) à l'Académie des Beaux-Arts et est passé à la postérité pour avoir conçu les galeries royales Saint-Hubert¹⁴⁹. En chemin, Noé croise un cocher endormi par le magnétiseur Montius, renommé pour ses pratiques d'hypnotisme¹⁵⁰ (Figure 2.5). L'éditeur bruxellois Daems-Schoy¹⁵¹ en fait les frais, lui qui, ayant emprunté cette voiture, « fut frappé d'un sommeil si profond qu'il a été impossible de jamais le réveiller complètement depuis cet accident. » C'est là l'occasion de placer une pique à l'un des confrères, et donc concurrents, de Jules Gêruzet.

Noé arrive enfin chez l'architecte (Figure 2.6). L'auteur nous montre Cluysenaar, de la Grande Harmonie¹⁵², entouré de ses enfants. Cette Société, créée en 1811, était un cercle musical et social réputé de l'époque. Nombre de ses membres jouent un rôle de premier plan en 1830. « Ses relations privilégiées avec la monarchie belge en firent une des sociétés les plus recherchées par la noblesse et la bourgeoisie bruxelloise¹⁵³ ». Une consultation des annales de la Grande Harmonie¹⁵⁴ ne nous a pas

¹⁴⁸ ROUSSEAU, J., *J.P. Cluysenaar*, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1881, p. 318-340, p. 323.

¹⁴⁹ VAN LOO, Anne, (dir.), *Dictionnaire de l'Architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p 182.

¹⁵⁰ Il est notamment l'auteur de *Faits curieux et intéressants produits par la puissance du magnétisme animal, ou comptes-rendus des expériences remarquables opérées en Belgique*, Bruxelles, s.n., 1842.

¹⁵¹ « Imprimeur en lithographie et magasin de fournitures de bureau, rue de l'impératrice, 5 », in *Indicateur belge ou Guide commercial et industriel de l'habitant et de l'étranger dans Bruxelles et la Belgique pour l'an 1840*, Bruxelles, Beauchard-Rinche, 1840, p. 34.

¹⁵² ANONYME, *Le Club : Historique* [en ligne], site internet de la « Grande Harmonie », s.d. [réf. du 21 mai 2010], disponible sur <http://www.lagrandeharmonie.be/accueil.html>. On apprend également que « la Brabançonne fut rédigée et mise en musique par deux [de ses] membres (Jenneval et Van Campenhout) ».

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ GLAUDEN, Auguste, BOSSUT, H.-E., LEURIAUX, Alfred, *Société royale "La Grande Harmonie" : 1811-1911. Notes historiques par Auguste Glauden complétées pour la période 1886-1911 par H. E. Bossut et Alfred Leuriaux*, Bruxelles, L. Vogels, 1911.

renseigné sur les liens de de Querelles avec ce cercle, mais on peut supposer que de par sa condition aristocratique, il devait fréquenter ce type de milieu.

3) Planches 5 à 8 : dans l'arche

Suite à une large ellipse temporelle, la planche 5 (Figure 2.7) nous montre Noé dans son arche. Il contemple d'un air peu satisfait l'immense *Inauguration du roi Guillaume à Bruxelles* qui orne son nouveau bien. « On sait que Noé fut un *blesé de septembre*¹⁵⁵ » nous dit la légende. Il s'agit bien de septembre 1830, où des combats décisifs eurent lieu à Bruxelles. Les Hollandais sont chassés de la ville le 27 septembre. Le « Guillaume » évoqué est donc bien Guillaume d'Orange. On peut voir à la droite de l'image ses fils Cham et Japhet, noms originaux de deux des trois fils de Noé.

L'arche terminée, Noé doit s'y installer. Un brouillard d'une densité exceptionnelle envahit la ville, rendant la première case de la sixième planche (Figure 2.8) entièrement blanche (cfr *infra* pour plus de détails), ce qui empêche Noé d'apercevoir le roi Léopold 1^{er}. Ce phénomène météorologique le pousse à déménager précipitamment, louant les services d'une charrette de déménageurs.

La page suivante est constituée d'une case unique (Figure 2.9). Celle-ci présente, en une composition dynamique et sinueuse, une procession qui pénètre dans l'arche, à la manière de l'imagerie traditionnelle (on retrouve cette disposition chez le maniériste Aurelio Luini, dans les fresques de l'église Saint Maurizio à Milan, voir Figure 2.10). En plus d'une paire de tous les animaux de la création, Noé n'oublie pas « celles de chaussons et bas de laine, caoutchouc et autres ». Nous apprenons que le salon du bateau est décoré de portraits de « grands hommes ». On peut y compter Napoléon, bien entendu, mais aussi le bourgmestre bonapartiste Nicolas-Jean Rouppe (1769-1838) en fonction en 1800 et entre 1830 et 1838¹⁵⁶, le docteur Vleminckx (1800-1876)¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Le blesé de Septembre*, désignant le combattant des journées de combat de septembre 1830, est également le thème d'une pièce d'Auguste Jouhaud, *Le blesé de Septembre, ou Cinq ans après*, inaugurée le 23 septembre 1835 au théâtre du Gymnase à Bruxelles, et d'un tableau de Louis-Sébastien Favrot, présenté au salon de 1836, dans DE GREVE, Marcel, *Folle de Waterloo (La)*, in FRICKX, Robert et TROUSSON, Raymond (dir.), *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, tome III *Le théâtre. L'essai*, s.l., Duculot, 1989, p. 115 et VALCKE, Sybille, « FAVROT, Louis-Sébastien », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d. [réf. du 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2268

¹⁵⁶ FRIS, Victor, « ROUPPE, Nicolas-Jean », in *Biographie Nationale*, vol. 20, 1908-1910, Bruxelles, Académie royale de Belgique, p. 229-236.

¹⁵⁷ Orthographié « Vleminckx » par de Querelles. DEBOUCQ, *Biographie Nationale*, vol. 29, 1956, p. 847-849.

médecin ayant participé à la révolution belge et propulsé à trente ans inspecteur général du service de santé de l'armée, le « célèbre Wiertz » (Antoine Wiertz, 1806-1865)¹⁵⁸, « le grand et le petit Dubos¹⁵⁹ » et les 6443 belges illustres « Baugnietisés ». Ce nombre invraisemblable de « Baugnietisés » fait référence au travail de portraitiste de Charles Baugniet (1814-1886), peintre et lithographe, qui utilise notamment cette dernière technique pour exécuter une grande quantité de portraits de personnalités belges. En 1835, il immortalise Léopold 1^{er} et publie, avec le peintre Louis Huard (s.d.)¹⁶⁰ (dont nous reparlerons plus bas), les portraits de tous les membres de la Chambre des députés¹⁶¹.

À la huitième planche (Figure 2.11), le personnage de Cham réapparaît et le doute n'est plus permis, il s'agit bien de l'illustrateur : grand, maigre, barbu et « qui fait des charges sur le mur », tous traits partagés avec l'original. Une des caricatures ornant la paroi rappelle très fort Louis Huart, que l'on retrouve ensuite à la planche 17. Noé « fiche un coup de botte, façon chourineur » à son fils. Si l'on considère que Noé est bien une caricature de Louis de Noé, pair de France (ce qui nous semble acquis), il s'agit là d'une allusion aux rapports houleux de Cham avec sa famille¹⁶². Cham, de son vrai nom Amédée de Noé (1819-1879), est déjà relativement célèbre à cette époque pour les albums qu'il publie chez Aubert (sept albums entre 1839 et 1842) à Paris. On croise Sem¹⁶³ (deuxième fils de Noé) à la case suivante, il est chargé des fonctions de Suisse et garde donc la porte.

¹⁵⁸ Le texte sous l'image précise, à propos de Wiertz : « inventeur des Coupes en vermeil et de Monsieur Samuel Henry Berthoud ». Nous n'avons pas trouvé de lien réel entre le peintre Antoine Wiertz, à l'époque domicilié à Liège, échaudé par son accueil très réservé à Paris, et Samuel-Henri Berthoud (1804-1891), écrivain et journaliste français. Leur seul point commun, à notre connaissance, est d'avoir tous les deux écrit un texte sur Rubens en 1840, année du bicentenaire de la mort de cet artiste : *Eloge de Rubens* pour Wiertz et *Pierre-Paul Rubens* (2 vol.) pour Berthoud.

¹⁵⁹ Très certainement Jean-Baptiste (1670-1742), auteur de *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, membre de l'Académie Française et Constant Dubos (1768-1845), poète.

¹⁶⁰ ZEEBROEK-OLLEMANS, Jany, « HUARD, Louis », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d., [réf. 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2936.

¹⁶¹ JACOBS, Alain, « BAUGNIET, Charles », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d., [réf. 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=200.

¹⁶² Cham, jeune homme, fit une courte fugue face au refus de son père de le laisser embrasser la carrière artistique (RIBEYRE, Félix, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1884, p. 42).

¹⁶³ On retrouve, mais bien plus tard, un Sem (Georges Goursat, 1863-1934) caricaturiste, actif dans *Le Rire*.

4) Planches 9 à 12 : montée des eaux

Les trois planches suivantes illustrent la montée progressive des eaux (Figures 2.12, 2.13, 2.14). On peut ainsi voir la place du Grand Sablon immergée. Planche 11, une de ces deux vues des rues inondées nous montre l'enseigne du cafetier Aulaerts, rue de Treurenberg¹⁶⁴.

À la douzième planche (Figure 2.15), Japhet, troisième fils de Noé, réapparaît de manière plus significative. On le voit se déplacer en barque dans une rue de Bruxelles. Son visage typé suggère qu'il s'agit d'une caricature. Nous n'avons pas trouvé son modèle, quoique ses traits marqués et son nez remarquablement aquilin renvoient à la description de l'auteur faite plus haut. Japhet s'étonne du nom de la rue de Crombras¹⁶⁵, censée être la traduction française de « *Kromme elleboog straat* [*sic*] ». Ce type de remarque, soulignant un détail pittoresque, est caractéristique des réflexions d'un voyageur visitant un pays étranger. Le fait que Noé le traite de « fransquillon¹⁶⁶ » renforce encore cette impression. Cette figure du voyageur s'étonnant des traditions et particularités langagières du pays qu'il visite est très classique. Dans la littérature, on pense au *Candide* de Voltaire. Dans la bande dessinée récente, c'est un des moteurs comiques récurrents dans *Astérix*. Les signes d'altérité sont accentués : l'auteur va chercher ce qui le différencie d'une autre culture et en fait son miel.

5) Planches 13 à 15 : mésaventures des Anglais

Les trois planches suivantes (Figures 2.16, 2.17 et 2.18) sont des descriptions de petits événements. L'abbé de Foere aperçoit le *British Queen*¹⁶⁷ s'échouer contre la Porte de Hal. L'abbé Léon de Foere¹⁶⁸ (1787-1851), ancien directeur du *Spectateur belge*, est

¹⁶⁴ Signalé par l'*Almanach administratif et industriel de Bruxelles pour l'année 1835*, Bruxelles, Ad. Wahlen, 1835, p. 222.

¹⁶⁵ Ancien nom de la rue du coude, *Kromme elleboog straat* signifie littéralement « rue du coude courbe ».

¹⁶⁶ Du néerlandais flamand *franskejons* (péjoratif). En Belgique flamande, personne qui parle le français avec affectation (« Fransquillon », *Larousse* [en ligne], s.d. [réf. du 15 juillet 2011], disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fransquillon/35082>) généralement d'une certaine élite bourgeoise s'exprimant en français et ayant un certain mépris pour le néerlandais, perçu comme une langue vulgaire.

¹⁶⁷ Bateau acheté à l'Angleterre par la Belgique en 1841 pour assurer la liaison Anvers-New York, *cf* *Moniteur Belge* n° 50, 19 février 1842.

¹⁶⁸ VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, t. I, L. Hachette, Paris, 1858, p. 675.

emprisonné par le gouvernement Hollandais de 1817 à 1819. Il est député du Congrès et de la Chambre des représentants. Fondamentalement anti-français, il reçoit à ce titre une pique de la part de l'auteur qui lui fait tenir des propos farfelus: « Voici le moment [...] d'appliquer mon projet ; enlevez le milieu et recollez les deux bouts ; le steamer est trop long ».

Deux banquets funèbres anglais ont alors lieu. Le premier pour pleurer la disparition du *British Queen*, le second la mort des épouses de touristes britanniques, précipitées à l'eau par l'effondrement d'une toiture. Les Anglais finissent également noyés, déséquilibrés par l'absence de leurs moitiés.

Une symphonie funèbre se donne sur le toit de la caserne Sainte-Elizabeth¹⁶⁹, à la mémoire des Anglais de passage noyés dans les inondations. Signalons que cette symphonie est financée par les marchands de vins et de comestibles du coin. On retrouve ici la figure habituelle du touriste anglais, raillé dans les journaux satiriques parisiens (« C'est depuis ce tems [*sic*] qu'on ne les rencontre plus que par bande de 20 à 25 tout au plus »). La case juxtaposée nous montre Japhet, confortablement installé dans un fauteuil et lisant les journaux. Ces derniers se désolent de cet acte anticonstitutionnel : jouer du « trombonne » [*sic*] en l'honneur de l'Étranger.

6) Planches 16 à 20 : anecdotes diverses

Trois jours plus tard, alors qu'il fume la pipe dans une barque au dessus du parc du Sablon, Sem se fait sermonner par le gardien en chef, figure sévère coiffée d'un bicornes que l'on retrouve caricaturé par Cham tout au long du livre, en une constante mise en abyme (Figure 2.19). Le bicornes fait partie de l'uniforme de garde, mais aussi de celui de bourgmestre. On pourrait à la rigueur déceler une ressemblance avec Jean-François Wyns de Raucour¹⁷⁰, bourgmestre de Bruxelles de 1841 à 1848 (et donc chef de la police). Nous retrouvons cette figure peu sympathique tout au long de l'album.

¹⁶⁹ Située rue Saint-Laurent, cette caserne est un ancien couvent reconverti en bâtiment militaire.

¹⁷⁰ PERGAMENI, Charles, *WYNS DE RAUCOUR*, Jean-François, dans *Bibliographie Nationale*, t. 27, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1938, p. 221-222.

Le capitaine Henri-Sébastien Lehon¹⁷¹ (1809-1872), militaire de carrière et peintre de marine amateur¹⁷², réalise des croquis de la catastrophe. Son collaborateur L. « Huart », en fait Louis Huard, et lui sont perchés sur des cheminées (Figure 2.20).

La planche dix-huit (Figure 2.21) nous fait part de la tentative de suicide du peintre Edouard De Biefve (1808-1882)¹⁷³, lorsqu'il apprit la « submersion » de Louis Gallait (1810-1887), peintre d'histoire¹⁷⁴, dont la noyade n'était en fait qu'un bain de pied à la farine de moutarde. L'autre case narre le passage de la frontière hollandaise. Un douanier tente de fouiller le bâtiment. Il arbore quatorze médailles « dont 4 pour chacun des quatre bras, le reste pour Waterloo », allusion ironique à la bataille des Quatre-Bras, opposant les troupes de Ney à celles de Wellington le 16 juin 1815. Cham, possesseur de cigares provenant « de la demi-Havane¹⁷⁵ », le noie à l'aide d'une gaffe.

Cham tombe en syncope pour avoir utilisé un pain de cire à cacheter (Figure 2.22). L'auteur évoque un « Briquet Cire à cacheter », manifestement sans danger, et renvoie aux annonces. Nous n'avons pas trouvé trace d'une telle publicité, mais cela sous-entend peut-être que les « livraisons » de deux planches étaient accompagnées de publicités. La case suivante contient également une référence qui nous reste obscure : Noé confond le corps flottant et médaillé du douanier avec « le plus infortuné des Typographes ». Il convoite son *Nicham*¹⁷⁶ en diamants.

Arrivé à la vingtième page (Figure 2.23), nous observons l'équipage pêcher un cheval mort, portant au cou « Censiter, issu de Minister et d'Electon ». C'est le « cheval de luxe des Curés des environs ». Connaissant les convictions bonapartistes de l'auteur, ce tableau lugubre peut être pris comme une critique du suffrage censitaire, pratiqué en Belgique de 1831 à 1883. Il reste ensuite censitaire, mais s'élargit aux « capacitaires »,

¹⁷¹ HOSTYIN, Norbert, « LEHON, Henri-Sébastien », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d. [réf. du 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=3346.

¹⁷² Deux points communs avec l'auteur du livre, outre leur proximité d'âge, qui peuvent expliquer la place accordée à ce personnage.

¹⁷³ ZEEBROEK-OLLEMANS, Jany, « DE BIEFVE, Edouard », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d., [réf. 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=1207.

¹⁷⁴ LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, « GALLAIT, Louis », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], Irpa, s.d., [réf. 29/07/2010], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2424. De Biefve et Gallait furent formés à l'école de Paul Delaroche, chantre d'un académisme à la française. Ils accèdent tous deux à une renommée internationale en 1841, le premier pour *L'abdication des Nobles*, le second pour *L'Abdication de Charles-Quint*.

¹⁷⁵ Le demi-Havane, évoqué notamment dans d'autres œuvres d'époque (on retrouve cette appellation dans un chapitre de *Les Chevaliers du Lansquenet* de Xavier de Montépin en 1857), semble être un cigare fabriqué avec une moitié de feuilles d'authentique Havane et une moitié d'autre tabac. On retrouve encore des publicités vantant ces cigares dans des exemplaires datant de 1900 du journal limbourgeois *Postrijder*. De Querelles moque cette appellation en en faisant un lieu imaginaire, la « demi-Havane ».

¹⁷⁶ Ordre honorifique tunisien créé en 1837, équivalent de la légion d'honneur, le *Nicham Iftikhar* était décerné avec une médaille sertie d'éclats de diamants.

soit les individus diplômés ou occupant des postes à responsabilités. Napoléon III vante quant à lui le suffrage universel. À la seconde case, Noé, s'avisant que l'arche s'enfonce un peu trop, décide dans un premier temps de se débarrasser d'une série d'objets inutiles, puis il se ravise, « pensant qu'il pourra en faire des primes pour les Actionnaires d'un nouveau journal, *Le Déluge Universel* [...] ». Nous voyons là évoquer la création des tout premiers journaux illustrés, sur le modèle du *Magasin Universel* parisien.

Planche vingt-et-une (Figure 2.24), Noé ordonne que tous les passagers, hommes et animaux, se rasant cheveux et poils, et se coupent les ongles pour lâcher du lest. Il s'agit là d'une grande case absurde jouant sur le comique de situation, l'auteur montrant bien la mine dépitée des hommes et animaux rasés.

7) Planches 22 et 23 : extinction de la grenouille

Le dix-huitième jour (Figure 2.25), Noé marche sur la grenouille mâle, pensant provoquer l'extinction de la race. Heureusement, Cham découvre la grenouille femelle dans un « état intéressant », en fait en gestation. On peut noter l'attitude de Cham, conforme aux descriptions connues de l'illustrateur : grand, d'allure aristocratique.

Pour fêter cela, Japhet propose « d'illuminer en réjouissances » (Figure 2.26), c'est-à-dire de disposer des bougies. Mais le temps ne le permettant pas, Noé placarde un avis officiel où il est question de sonner la cloche de l'arche à intervalles fixes. À la case suivante, Noé fait le relevé de ses comptes mensuels et ne peut justifier la dépense de 3 fr 60. Il est de nouveau question de Louis Gallait (« tableau de Gallait, 50 c »), et l'on cite Henri Mondheux¹⁷⁷ (1826-1862), berger et calculateur prodige qui défraya la chronique (« Vous êtes un Mondheux II mon fils »). Outre la facile et moqueuse allitération, le compliment est à double tranchant car Mondheux resta hermétique à toute éducation, et donc illettré, jusqu'à la fin de ses jours.

¹⁷⁷ BARBIER, Hippolyte, *Vie de Henri Mondheux, jeune pâtre mathématicien*, Paris, s.é., 1844 et BINET, Alfred, *Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échecs*, 1894, rééd. L'Harmattan, Paris 2005, p. 14-23.

8) Planches 24 à 26 : l'ivresse de Noé

C'est la Saint Polydor. La famille de Noé rend hommage au digne patriarche (Figure 2.27). Le texte de la version consultée est malheureusement en grande partie illisible, ce qui nous prive des détails. La fête qui suit la cérémonie est particulièrement arrosée (Figure 2.28). La scène s'écarte de la tradition biblique où Noé, ivre, se dénude et maudit son fils de l'avoir vu dévêtu. Néanmoins, Cham vexe son père en le traitant de « vieux pochard »... Nous verrons que ce blasphème ne sera pas sans conséquence. La planche vingt-six (Figure 2.29) est particulièrement cocasse. Cham « a la vue tellement obscurcie, qu'il prend pour sa tête rasée l'un de ses genoux, le coëffe [*sic*] de nuit, le pose sur l'oreiller et s'enfonce, par la tête, dans le lit conjugal ». Sa femme se demande qui est la personne qui a pris la place de son mari¹⁷⁸. La seconde case donne l'explication de la présence de bosses sur le dos des chameaux : c'est Noé, qui « orné d'une trique » leur a administré une telle correction qu'elle les a marqués, ainsi que toute leur descendance.

9) Planches 27 et 28 : explorations aqueuses

Japhet veut se baigner mais est empêché par deux Terre-Neuves prêts à tout pour le sauver « dans le but d'obtenir l'ordre Léopold ». Nous voyons encore ici un exemple de « couleur locale » (Figure 2.30).

Après l'inventaire des objets se trouvant à bord à la planche vingt-trois, nous assistons ici à une pêche miraculeuse d'objets personnels de personnages influents (Figure 2.31): la cravache géante du Général Pierre-Joseph Le Charlier (1797-1847), acteur de l'indépendance fait Général suite à son action dans un corps expéditionnaire belge au Portugal¹⁷⁹, les lunettes de l'éditeur Jamar¹⁸⁰, la coupe d'argent du Français Samuel-Henri Berthoud (1804-1891)¹⁸¹ et un certain accordéoniste Picard

¹⁷⁸ Cette anecdote, absurde et gratuite, mais d'une suprême désinvolture comique, nous évoque certaines scènes des *Bob et Bobette* de Willy Vandersteen.

¹⁷⁹ MÉVISSE, Jacques, *Le général Le Charlier et la révolution belge de 1830* [en ligne], Cercle de Généalogie et d'Histoire de Lasne, s.d. [réf. du 12 juin 2010], disponible sur www.orlans-amo.be/cghl/articles/General_Le_Charlier.pdf.

¹⁸⁰ Dont nous n'avons pas trouvé trace.

¹⁸¹ *Cfr supra*.

qui se produit « rue des minimes » (nouvelle publicité insérée dans le récit). Cette énumération nous fait songer aux pages d'« étrennes » publiées chaque année à la Saint-Sylvestre par les journaux satiriques à leurs cibles de raillerie. Le journal distribue ainsi à ses victimes des objets, souvent sous forme de petites illustrations légendées, qui les caractérisent de manière moqueuse. En arrière plan, griffonnées sur les murs, on peut voir deux caricatures de la figure sévère du garde du Parc.

10) Planches 29 à 31 : Nouvelles anecdotes

Une grande case relate un cauchemar de Noé (Figure 2.32). Il implique une certaine Madame Kertz, dame d'honneur de Mademoiselle Katinka. Nous n'avons trouvé aucune information supplémentaire sur ces deux dames. La figure sévère du gardien apparaît de nouveau, de plus en plus incontournable.

Noé revient à Bruxelles, l'eau commence à baisser (Figure 2.33). On découvre le buste d'Ambiorix, « vieux Belge illustre », symbole et justification d'un pays tout neuf.

À la planche 31 (Figure 2.34), l'humidité et la coupe de cheveux enrhumant la famille de Noé, qui se dote d'une visière et de lunettes vertes à l'instar du « Constitutionnel » de Daumier. L'allusion continuelle au dessinateur Cham se devait d'être complétée par l'évocation de son confrère contemporain que la postérité a bien mieux remis à l'honneur : Honoré Daumier. Le « Constitutionnel », c'est cette caricature d'un Louis-Philippe bedonnant et avachi, aveuglé par une visière et coiffé d'un bonnet de nuit dans le dessin titré *Gros, gras et constitutionnel*, paru dans un numéro de *Charivari* de novembre 1833. Arrivé dans sa galerie de tableaux, Noé, à cause de ses lunettes vertes, a l'impression que toutes ses peintures sont des Navez. Il s'agit là d'une saillie adressée à François-Joseph Navez (1787-1869), peintre belge néoclassique.

11) Planche 32 à 39 : après le déluge

Une scène, qui semble plus qu'anecdotique (Figure 2.35), présente les personnages en train de lessiver une grande quantité de mouchoirs. On peut de nouveau voir sur le mur le *running gag* du portrait-charge¹⁸² du gardien du parc.

À la planche 33 (Figure 2.36), le Père Woordeker, « burgrave » ailé, arrive, tel la colombe biblique. Ce personnage nous est inconnu, de même que son titre. À l'arrière-plan, nous voyons un nouveau portrait du garde signé « Cham ». Ensuite (Figure 2.37), « Le Père Woordeker (*du Colombier*) remet à Noé : 1° l'ordre de Saxe-Meiningen (à l'instar de M^r Mallan et fils, près le G^{al} Belliard) etc. 2° le Brevet de Capitaine de Corvette et l'ordre de se rendre à Ramsgate afin d'y prendre le commandement du Comté de Flandres et d'en circumramener Mr le Consul Commaille. » On constate un nouveau foisonnement de références assez épineuses. Mallan et Fils sont des chirurgiens-dentistes qui firent beaucoup de publicité dans les journaux de l'époque pour leur méthode qui consistait à « réparer et tamponner les dents grâce à l'aide du célèbre minéral SUCCEDANEUM recommandé par la faculté de Londres et dont ils sont les inventeurs et seuls possesseurs¹⁸³ ». L'ordre de Saxe-Meiningen, fondé en 1690, était remis notamment par la dynastie de Saxe et Cobourg, dont fait partie Léopold 1^{er}.

Planche trente-cinq (Figure 2.38), l'arche s'arrête et Noé punit son fils Cham pour l'insulte qu'il lui a faite à la planche vingt-six. Cham se rend à Paris, chez Aubert où il fait des « albums très cocasses ». On peut voir aux côtés de Cham un enfant portant un des fameux albums oblongs. À la page suivante, Noé, en grande tenue, se rend chez le ministre (Figure 2.39). Certains éléments du décor relèvent de nouveau du graffiti : le portrait-charge du garde du parc devient de plus en plus schématique.

Noé revend ensuite son arche à Monsieur Murlon (Figure 2.40), propriétaire d'une scierie mécanique à Molenbeek. Détail pittoresque, Noé s'étonne de l'étroitesse des trottoirs à Bruxelles. On aperçoit en arrière plan un nouveau graffiti caricaturant le garde sur le mur, légendée « vive l'inviolable », juste à côté d'une affiche interdisant « la charge des gardiens du Parc ». Noé se fait asperger par les servantes qui nettoient à la page trente-huit (Figure 2.41).

¹⁸² Nous nommons « portrait-charge » le type de caricature qui tend à accentuer certains traits d'un portrait souvent de manière peu flatteuse, parfois pour mettre en évidence un type de caractère prêté au modèle.

¹⁸³ Trouvé sur le site de Gallica : <http://gallica.bnf.fr> dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 2/03/1840, notamment.

« Nommé « représentant de Blankenberghe », Noé dit un jour « le Roi » au lieu de « la Couronne » et doit donner sa démission pour ce crime de lèse-majesté (Figure 2.42). Il quitte Ostende pour commencer un voyage de « circumramsgatation » et est malade sur le bateau.

12) Planche 40 : salutations finales

La dernière case nous montre la famille de Noé saluant, comme à la fin d'une pièce de théâtre (Figure 2.43). Nous retrouverons ce type de mise en scène chez Félicien Rops (*M. Corremans au Tir National, cfr infra*).

2. ANALYSE

A. PROCÉDÉS GRAPHIQUES

Dès le premier dessin, un style est posé : il s'agit d'un croquis nerveux, dynamique et imprécis. L'artiste emploie le crayon lithographique : abondance des ombres et indications de volumes, utilisation de toute une gamme de gris, d'un trait énergique, souvent discontinu, usant de pleins et déliés. La qualité de représentation des anatomies, des chevaux ainsi que la différenciation des plans au seul moyen de l'épaisseur du trait nous montrent qu'au delà d'une certaine nonchalance l'artiste possède une formation académique. Notons la réduction du décor à sa plus simple expression, ce qui augmente la lisibilité globale des cases.

À l'intérieur des compositions, de Querelles distille tout au long de l'album un autre type de graphisme, bien plus caricatural et synthétique. Ainsi, à la planche trente-deux, le portrait réalisé sur le mur par le personnage Cham fait penser aux dessins enfantins, aux graffitis que l'on rencontre souvent chez l'illustrateur anglais George Cruikshank à la même époque. Planche trente-six, le chien à l'arrière plan s'apparente graphiquement aux futurs canons animaliers disneyens (truffe disproportionnée, expressivité du regard)¹⁸⁴.

B. PROCÉDÉS DE NARRATION PAR L'IMAGE

Dans la plupart des cases, nous pouvons constater que le texte est porteur de l'information la plus complète. L'image seule ne dit presque rien. Ainsi, dans la seconde case de la planche vingt-huit, différents personnages sont penchés sur trois objets assez énigmatiques : une paire de lunettes, un parallépipède rectangle, et un récipient. Seule la légende nous éclaire sur la nature et la signification de ces objets. L'image a également très souvent pour fonction de contredire ironiquement le texte.

En outre, la segmentation du récit, autrement dit le « temps » qui s'écoule entre deux cases est relativement important. Si l'on reprend la définition de Scott McCloud, il s'agit d'un découpage de scène à scène, c'est-à-dire que « les cases ont des contenus très

¹⁸⁴ Nous n'irons pas évidemment jusqu'à parler de filiation : il n'y en a évidemment aucune !

éloignés dans l'espace et dans le temps »¹⁸⁵. Tout autre type de segmentation est très rare dans ce livre. À tel point que nous avons parfois l'impression de nous trouver devant une collection de petites scènes prétextes à des bons mots, mais dont la succession chronologique n'est que faiblement perceptible.

Il existe néanmoins quelques exceptions. Ainsi, dans la planche 3, nous voyons une des rares séquences de deux cases où des éléments sont répétés d'une case à l'autre, induisant un découpage de type « moment à moment ». Ici il s'agit du cocher sur sa voiture et du cheval, tous deux endormis. Nous retrouvons ce type de suggestion du temps qui passe entre deux cases dans les planches neuf et dix. La représentation de la montée des eaux à travers des anecdotes cocasses y est réalisée de manière visuelle : l'eau arrive aux chevilles d'un quidam dans une case, puis aux cuisses des Guides (régiment de militaires) dans la suivante, puis au cou d'un malheureux gendarme. Cette série de trois cases présente donc un aspect progressif mettant à profit la séquence visuelle. Néanmoins, si l'élément « eau » est répété, il s'agit bien de scènes différentes et non de la décomposition d'une seule scène en plusieurs images (ce qui aurait amené alors un découpage « de sujet à sujet »¹⁸⁶, pour reprendre la terminologie de McCloud).

La case de gauche de la planche douze présente un événement postérieur à celle de droite : Japhet parle à son père (première case) d'une observation qu'il a émise alors qu'il était dans une barque (seconde case). C'est le seul exemple de *flash-back* de l'ouvrage, très limité mais suffisamment patent pour être évoqué : toutes les autres vignettes se succèdent dans un ordre strictement chronologique.

Le lien narratif entre les séquences est souvent extrêmement ténu. Ainsi, dans les planches vingt-et-un à vingt-trois, nous voyons se succéder des scènes sans trop de rapport entre elles si ce n'est leur succession dans le temps. Ainsi l'épisode de la grenouille est introduit par « le 18^e jour », celui des comptes par « à la fin du mois ». La succession des images et des anecdotes représenteraient une trame trop lâche pour être considérée comme une narration suivie sans ces « béquilles » textuelles.

Un type de comique purement visuel utilisé est le comique de répétition induit par la figure du Gardien : on le voit une première fois en gros plan, à l'avant de la composition de la planche seize. C'est la seule fois où ce personnage est « réellement » présent. Il réapparaît pas moins de sept fois entre les planches vingt-huit et quarante,

¹⁸⁵ McCLOUD, Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, s.l., Vertige Graphique, 1993, p. 71.

¹⁸⁶ « [...] un changement de focalisation à l'intérieur du même thème. Cette catégorie nécessite que le lecteur établisse des rapports entre les cases pour que leur suite ait un sens ». *Ibidem*.

une fois sous forme d'apparition dans un rêve de Noé (planche vingt-neuf) et six autres fois sous forme de portrait-charge sur un élément du décor. Cela représente une planche sur deux à partir de la planche vingt-huit. Le comique de répétition est d'évidence mis en oeuvre, voire lourdement appuyé, même si le lecteur actuel ne comprend pas bien pourquoi ce personnage énigmatique est évoqué de manière aussi insistante.

La mise en page est très simple : une ou deux cases par planches. Nous avons relevé quinze planches avec une image unique et vingt-quatre présentant deux cases, le plus souvent sans réelle nécessité narrative. De grandes cases montrent toutefois volontiers des panoramas, comme la planche sept représentant l'embarquement dans l'arche. La troisième planche est scindée en deux cases.

C. PROCÉDÉS RÉFLEXIFS

Les procédés réflexifs sont une sorte de retour de l'œuvre sur elle-même¹⁸⁷, typiquement dans un effet de mise en abyme. Par exemple, la planche six met en avant sa propre matérialité, qui est le blanc du papier. La case de gauche est entièrement vierge de dessin. Cette incongruité est expliquée comme suit :

« Il fait un brouillard tellement épais que Noé, passant à côté du Roi Léopold et ne le voyant pas à [sic] la malhonnêteté de ne pas le saluer ... S. M., dont on connaît la bonté, lui pardonne facilement cette inconvenance, d'autant plus que le brouillard l'a empêché [sic] elle-même d'apercevoir [sic] Noé (*Dessin constitutionnel, la Royauté est à couvert*)
N. B. : M. J. Gêruzet Editions poursuivra les contrefacteurs de ce Dessin avec un acharnement sans exemple dans ces Climats. »

On peut comparer cette forme d'humour avec le « non-sens enfantin », détecté par Kunzle chez Cham¹⁸⁸. L'absence de dessin, ou la présence d'un mode de représentation inhabituel, est trois fois soulignée par la légende (absurdité de la première partie du texte, allusion au « dessin constitutionnel » et ironique menace de

¹⁸⁷ GERSTENKORN, Jacques, *À travers le miroir (notes introductives)*, in *Vertigo*, n° 1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987, p. 7.

¹⁸⁸ KUNZLE, David, *op. cit.*, p. 76. Kunzle relève cet exemple dans *M. Lamélasse*, qui prend « deux tickets, un pour lui-même et un pour sa personne ».

poursuite d'éventuels plagiaires). L'auteur joue sur les codes de représentation et ne se prive pas de le faire remarquer.

Cette case « aveugle » (blanche ou noire) n'est pas la première dans l'histoire de la bande dessinée. Cham utilise une case entièrement blanche ainsi que deux cases noyées dans l'obscurité dans *Mr Lajaunisse. Malheurs d'un beau garçon* (1839), puis il réitère dans *Mr Jobard. Mémoires d'un homme naïf* (1839) (une case noire) et dans *Deux vieilles filles à marier. Tribulations de famille* (1840) (une case entièrement blanche, voir Figure 2.44, et trois autres occultées ou décentrées)¹⁸⁹. Ces emplois atypiques ne sont par contre pas soulignés par le texte et sont insérés de manière parfaitement naturelles. Sous les deux cases noires de *M. Lajaunisse*, Cham ne mentionne que « la plus complète obscurité » qui règne dans la pièce et décrit malicieusement sous la seconde case une scène parfaitement indétectable par le lecteur¹⁹⁰. Cette figure récurrente (qui devient quasiment un passage obligé) réfère également, comme le note Thierry Smolderen, au genre de l'arabesque littéraire¹⁹¹. Ainsi *Vie et opinions de Tristram Shandy* (début de parution en 1760) de Laurence Sterne présente une page entièrement noire.

Dans le même ordre d'idée, la première case de la planche 23 nous montre un avis cloué au mur comme un *fac simile*. Cet avis est signé « pour copie conforme, Richard ». La case est non seulement constituée quasi uniquement de texte, mais il y a une mise en abîme de la signature de l'auteur. En présentant ce dessin comme une copie, il joue avec les concepts habituels de la fiction. Qu'est-ce que la copie conforme d'un document qui n'existe que dans une histoire ? En nous montrant une reproduction, l'auteur sous-entend qu'il existe un original. Le texte nous apprend même que celui-ci est « déposé aux archives de la ville ». Plus encore, il sous-entend ironiquement que toute cette histoire s'est réellement passée : des preuves tangibles en attestent.

¹⁸⁹ Je remercie Camille Filliot (Université de Toulouse-II) pour ces informations.

¹⁹⁰ Cases reproduites dans KUNZLE, David, *op.cit.*, p. 77.

¹⁹¹ SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2009, p. 56-57.

D. PROCÉDÉS LINGUISTIQUES

Manifestement, l'auteur aime jouer sur les expressions figées, c'est-à-dire des syntagmes dont les composants ne peuvent être dissociés les uns des autres sans perdre la signification globale dudit syntagme.

À la planche sept, le texte commence par « Le temps se couvre fort, Noé en fait autant ». Nous avons là un trait d'humour de forme particulière : la syllepse, encore une fois relevé par Kunzle comme figure d'humour typique de Cham¹⁹². Cet exemple combine en fait deux figures de style : la syllepse et l'ellipse. Il s'agit d'une sorte de jeu sur la polysémie du verbe « couvrir », qui associe le sens propre d'un mot et son sens figuré. Ici, l'originalité est double : l'auteur commence par le sens figuré de « couvrir » dans l'expression figée « le temps se couvre », avant de passer au sens concret ; ensuite, il y a ellipse du verbe « couvrir », qui est simplement suggéré par le contexte, provoquant ainsi un effet de raccourci amusant.

La planche 8 utilise le même type de figures de style (syllepse et ellipse). « Dehors il tombe des hallebardes, Sem en prend une pour compléter [s'i] son costume et tire le verrou ». Il y a de plus une réification : le mot « hallebarde », qui fait partie d'une expression imagée, est employé ensuite au sens propre pour se transformer en un objet concret, que l'on peut prendre en main. Le jeu sur le mot « hallebarde » prend ici son sens propre dans l'image même : de Querelles utilise la représentation iconique d'une métaphore. « Tomber des hallebardes » peut découler du verbe « lancequiner », littéralement, « tomber des lances ». L'expression illustre bien la trajectoire droite et perforante des gouttes de pluie. L'évolution en « hallebardes » apparaît quand les lansquenets troquent leurs lances pour des hallebardes, dont la forme évoque beaucoup moins celle de la pluie. Leur aspect plus massif induit un effet hyperbolique (« tomber des hallebardes » semble pire que « tomber des lances »). Par la suite, on retrouve la même triade (syllepse, ellipse, réification) à la planche 13 : « Le désordre est à son comble, l'eau atteint celui des maisons ». Notons que le comble d'une maison n'est à l'heure actuelle plus utilisé qu'au pluriel.

Par contre, la planche 21 propose une figure différente : « qu'il se propose de fonder ... quand la pluie ne fondra plus ». Il s'agit d'une paronomase. L'auteur emploie dans le même contexte des mots assez proches par le son (paronymes), mais de sens

¹⁹² KUNZLE, David, *idem*.

différent, ici les verbes « fonder » et « fondre ». L'effet est proche du calembour, grâce à l'emploi du futur, « fondra » se prononçant pratiquement comme « fondera ». Planche 30, « voyant qu'on ne voit rien » et « éclairage d'une obscurité complète » constituent une nouvelle figure de style visant au comique. Il s'agit de deux exemples d'oxymores (ou oxymoron), qui consistent à réunir deux termes (ou expressions) contradictoires, d'où un effet de surprise.

« Voilà un sac, il est rempli de cens, soyez comme lui et que je ne vous revoie plus », « Cham (prononcez *Camp*) fiche le sien [...] » : nous reconnaissons ici deux exemples de syllepses, doublées de calembours¹⁹³, car jouant sur l'homophonie de termes. « Cens » et « sens », « Cham » et « camp », le deuxième est à chaque fois sous-entendu. Le second est tellement artificiel que l'on peut légitimement se demander si l'auteur ne recherche pas un effet lamentable à dessein. Mais peut-être est-ce là projeter des habitudes de lecture contemporaines.

Le ton général de l'œuvre est doucement critique, sur le mode de l'ironie et souligne son appartenance au domaine satirique. Il emprunte d'ailleurs une forme graphique et littéraire proche des journaux satiriques de l'époque. L'auteur n'hésite pas à utiliser un langage argotique, populaire : « Noé se fiche une cocarde tellement soignée qu'on le porte dans son lit ; Cham, fortement acqepincé aussi par le liquide, s'oublie au point de le traiter de vieux pochard » (planche 25). On ne peut s'empêcher de mettre cet épisode en relation avec la vie mouvementée de l'auteur. Un autre exemple, la planche 38 est accompagnée de cette phrase, « Servantes de ma patrie vous êtes notablement canulantes, le samedi !!! ». Le terme « canulante », signifiant ennuyeuse, est très populaire, voire ordurier.

Enfin l'auteur n'hésite pas à créer dans quelques cas précis, des néologismes : à base de « circum » (« autour » en latin) : « circumramener » ou « circumramsgatation ». Ces mots forgés de toute pièce n'apparaissent qu'à la fin du récit, moment où l'auteur semble trouver quelque peine à conclure ce qui n'est finalement qu'une collection d'anecdotes plaisantes.

¹⁹³ « Cette figure repose sur l'homonymie (= mots identiques mais de sens différents), l'homophonie (= une similitude de sons recouvrant différents sens), sur la polysémie (= plusieurs sens pour un même mot) et sur la paronymie (= mots presque homonymes). Il s'agit ainsi de rapprocher deux mots de sens différents pour tirer parti de l'équivoque créée. » RICALES-POURCHOT, Nicole, *Lexique des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 42.

3. UNE ŒUVRE ATYPIQUE

Nous le voyons : par ses thèmes et sa forme, cet album s'inscrit parfaitement dans son époque, à tel point qu'il devient rapidement une curiosité pour bibliophile. Nous remarquons notamment beaucoup de personnalités du milieu bourgeois et artistique, nées entre 1805 et 1815 (Cluysenaar, Lehon, Debiefve, Gallait), quelques personnages typiques de Bruxelles (la « fleuriste », le gardien du Parc), une constante allusion à Cham : tout ceci inscrit fortement le livre dans une période temporelle précise. Les évocations de Bruxelles, et plus encore d'une sorte de « bruxellitude », sont nombreuses, voire omniprésentes. Il semble que le regard d'un Bruxellois de souche aurait été moins appuyé. Paradoxalement cette surabondance de « couleur locale » ne fait que souligner l'altérité de l'auteur. Celui-ci se pose en observateur étonné d'une faune locale étrange. Néanmoins, l'ouvrage ne fonctionne pas parfaitement vu sous cet angle. Ses destinataires ne sont pas, ne peuvent pas être des étrangers regardant Bruxelles d'un œil moqueur. Car il est remarquable de constater que de Querelles a une connaissance aiguë de ce monde. L'auteur semble familier avec certaines des personnes représentées. Il ne serait par exemple pas étonnant qu'il ait fréquenté la « Grande Harmonie ». Chaque Bruxellois peut aisément reconnaître des éléments familiers, ce qui doit être beaucoup moins évident pour des étrangers. Ainsi cette surabondance d'éléments typiquement locaux peut représenter un argument de vente au niveau local, tout en privant le livre d'une bonne partie du lectorat étranger potentiel, voire du lectorat belge non bruxellois.

Cet ouvrage nous semble présenter une caractéristique atypique des plus intéressantes : il mélange les thèmes des journaux satiriques avec la forme de l'album d'histoire en estampes töpfferien. Il inscrit une histoire parfaitement fantaisiste dans une réalité extrêmement précise, aussi bien géographique que sociale, sur laquelle il porte un regard moqueur. L'intervention de personnages réels nous semble inédite dans ce genre de support avant de Querelles. Cette particularité, pour originale qu'elle soit, rend également ce livre très périssable : nous sommes loin de l'œuvre intemporelle marquée par des « caractères » archétypiques développée par Töpffer.

Si l'on pose Töpffer comme le créateur de ce format, l'album d'histoire en estampes, de Querelles semble moins influencé par l'illustre Genevois que par son suiveur Cham. La forme est nettement moins aboutie, maîtrisée et pour tout dire

inspirée que chez Töpffer. Mais le fourmillement d'anecdotes drolatiques marié à une heureuse désinvolture graphique font que cet album est loin de mériter l'indifférence qui lui a été témoignée jusqu'ici. De Querelles se différencie à la fois de Cham et de Töpffer par son découpage du récit. L'auteur se repose moins sur les images que sur le texte pour signifier la séquence. Les hiatus temporels courts entre deux images sont très peu fréquents : pas de décomposition de mouvements, très rares répétitions de décors. Le texte joue donc le rôle de liant et de principal vecteur d'informations, même s'il reste physiquement subordonné à l'image (en dessous et dans un cadre plus petit). Ces éléments éloignent cet ouvrage du canon de la bande dessinée, qui fait un usage abondant de découpages plus serrés.

Aucun autre album ne sera à notre sens publié en Belgique francophone avant 1889, année où paraît à Liège une traduction du *Max und Moritz* de Wilhelm Busch intitulée *Li Vicarèie di Simon èt Linâ mèttove ès ligwet*. C'est la première traduction connue en langue romane de l'œuvre de Busch, elle-même parue en 1865 (et composée entre 1863 et 1864). Le traducteur est le père jésuite Jean-Guillaume Levaux (1857-1900). La traduction, bien que convaincante, n'hésite pas à gommer toute référence à l'Église ou à la religion¹⁹⁴.

La bâtardise de genre du *Déluge à Bruxelles* (satire et histoire en estampes « à la Töpffer ») ainsi que la bâtardise de ses origines – il est l'œuvre d'un Français manifestement fortement acculturé – ont certainement desservi sa notoriété. Sa non-conformité aux normes narratives de la bande dessinée « moderne » l'a éloigné de la plupart des études historiques. *Le Déluge à Bruxelles* n'est finalement représentatif d'aucune tendance forte et ne donnera lui-même lieu à aucune tradition. Néanmoins, sa vitalité de forme et de langage, son incroyable ancrage dans un lieu et une époque, son caractère atypique en font un témoin exemplaire des possibilités explorées par le *medium* aux prémices de son existence. À une époque où l'arbre de la bande dessinée déploie ses branches dans de nouvelles directions, il n'est pas inutile de découvrir à quel point ses racines sont nombreuses et diversifiées.

¹⁹⁴ BAL, Willy, *Max und Moritz de Wilhelm Busch en langues romanes et spécialement en wallon* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, www.arllfb.be

Chapitre III

Les journaux illustrés : la presse satirique



L'avènement de la bande dessinée se confond avec celui de la presse. Aux États-Unis, la bande dessinée s'est développée massivement à partir de la toute fin du XIX^e siècle. Chaque grand journal proposait à ses lecteurs des *Sunday pages*, pages entièrement illustrées paraissant le dimanche, puis des *strips*. La bande dessinée était indissociable du support « journal », à tel point qu'elle est considérée, encore aujourd'hui, comme un « média de masse ». Mais cette synergie a commencé bien plus tôt. Aux États-Unis, autant qu'en France, en Allemagne ou en Angleterre, les journaux diffusaient des bandes dessinées depuis la seconde moitié du XIX^e siècle.

En ce qui concerne le territoire de la future Belgique, la presse est née au XVII^e siècle et s'est fortement développée dans le courant du XIX^e siècle. Il nous aurait semblé étonnant de ne pas y trouver de bandes dessinées. Nous avons donc procédé à une étude de la presse belge francophone. Rappelons que nous ne prétendons pas à l'exhaustivité car la matière est trop abondante. À partir des rares éléments bibliographiques sur la presse belge illustrée, nous avons dépouillé plus d'une centaine de titres, puis complété notre corpus par de nombreux « coups de sonde » dans les collections publiques de Wallonie et de Bruxelles.

La bande dessinée est, comme nous l'avons dit, un phénomène diffus, non institutionnalisé. Elle n'est désignée par aucun terme propre et est toujours classée dans les index des recueils de journaux sous la rubrique générale des « illustrations » ou des « gravures ». Dans la presse, satirique particulièrement, elle n'a jamais une place systématique mais apparaît de manière aléatoire, suivant l'inspiration des auteurs et la demande des éditeurs. Pourtant le nombre de planches publiées se compte par centaines (dans la presse satirique), voire par milliers (dans les magazines).

Nous commencerons par évoquer les origines de la presse belge en général. Ensuite, nous planterons brièvement le décor historique. En effet, presse et actualité vont de pair, et ce n'est pas moins vrai lorsque le *medium* se veut satirique. Cette base nous paraît donc indispensable pour mettre en perspective notre corpus. Enfin, nous nous intéresserons aux journaux illustrés en Belgique francophone et développerons particulièrement certains titres qui nous semblent plus pertinents.

1. LES ORIGINES DE LA PRESSE EN BELGIQUE

A. LES DÉBUTS DE LA PRESSE EN BELGIQUE

La presse est intrinsèquement bourgeoise.

Elle a le devoir de renseigner pleinement tous les citoyens sur toutes les affaires publiques, et le droit, en se fondant sur ces nouvelles, d'exprimer son opinion politique. Avoir obtenu satisfaction sur ce point compte parmi les plus grandes conquêtes historiques de la bourgeoisie¹⁹⁵.

Or, dès le Moyen Âge, le territoire de la Belgique comprend de grandes villes commerçantes. Une bourgeoisie s'y épanouit, qui n'a de cesse de gagner et de conserver des privilèges d'autant plus importants que le territoire belge est souvent éloigné du pouvoir central.

Il n'est donc pas étonnant que l'histoire de la presse en Belgique commence très tôt, dès 1605¹⁹⁶, avec la création à Anvers des *Nieuwe Tijdinghen* d'Abraham Verhoeven. Il s'agit d'un bimensuel qui relate les faits concernant la guerre de Trente Ans et la fin de la guerre de Quatre-vingts Ans en adoptant un point de vue pro-catholique. Ce journal est illustré de gravures sur bois de fil¹⁹⁷.

Diverses gazettes paraissent ensuite en Flandres, à Anvers et à Bruges. La première à voir le jour à Bruxelles date de 1649. Elle s'intitule *Le courrier véritable des Pays-Bas*. Ce journal francophone paraîtra jusqu'en 1791 sous diverses appellations. « Il ne prétend rien de plus que de satisfaire à la curiosité des gens de bien et de leur donner, en matière de nouvelles, des impressions dignes de leur probité ».¹⁹⁸

¹⁹⁵ ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition*, s.l., Union générale d'éditions (U.G.E.), 1973, p. 24 (coll. 10/18).

¹⁹⁶ La même année, en France, est créé le journal *Relation* à Strasbourg par Jean Carolus. Ce sont les premiers périodiques de l'histoire de la presse (KINTZ, Jean-Pierre, *La création du premier hebdomadaire – 1605*, dans POUSSOU, Jean-Pierre et ROBIN-ROMERO, Isabelle (dir.), *Histoire des familles, de la démographie et des comportements. En hommage à Jean-Pierre Bardet*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2007, p. 857-867).

¹⁹⁷ Catalogue d'exposition, *150 ans à la une. Un siècle et demi d'information illustrée en Belgique*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1980, p. 20. Notons que ce fait n'est pas la norme : les feuilles ne présentent généralement que du texte. Sur la gravure sur bois de fil, consulter le chapitre suivant qui concerne l'imagerie populaire.

¹⁹⁸ Citation de Jean Mommaert à la page 3 du premier numéro. Cité par HELLEMANS, Jacques, « Le courrier véritable des Pays Bas 1649-1650 » dans SGARD, Jean, *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, [en ligne], notice 326, [réf. du 12 janvier 2011], disponible sur <http://c18.net/dp/dp.php?no=326>, ISBN 978-2-84559-070-0.

En Wallonie, la première trace de l'existence de la presse se trouve à Liège. En effet, l'historien Joseph Demarteau signale l'existence, en 1617, d'un exemplaire d'une feuille intitulée *Neuzeitung*. Malgré son nom, littéralement « nouveau journal », ce n'est vraisemblablement pas un périodique mais une simple feuille pamphlétaire¹⁹⁹ ponctuelle.

Ce n'est qu'en 1678 que le prince évêque Maximilien-Henri de Bavière accorde le privilège « d'imprimer gazette, articles, [...], journaux, relations et généralement toute autre sorte de nouvelles ordinaires et extraordinaires en quelle forme et manière qu'elles soient et comment qu'on les puisse intituler ou nommer tenant nature de gazettes »²⁰⁰. Ce privilège coûte cent écus et s'assortit d'une stricte réglementation. Il est par exemple interdit d'évoquer « des faits touchant de trop près à l'autorité locale²⁰¹ ». Le premier journal de nouvelles liégeoises serait *Les relations véritables de divers quartiers*, dont l'historien et archiviste Théodore Gobert mentionne les numéros des 10 et 17 janvier 1676²⁰².

Le premier quotidien belge - si nous utilisons ce terme pour désigner l'appartenance au territoire de ce qui sera la Belgique - est *La Feuille sans Titre*, contemporaine liégeoise du premier quotidien français, le *Journal de Paris*, auquel elle emprunte d'ailleurs sa matière éditoriale²⁰³. Elle paraît pour la première fois en 1777. Elle ne sera cependant publiée que pendant huit mois. En fait, pour être intéressant aux yeux du public, un quotidien se doit d'être accessible le jour même de sa publication. Or, les transports de l'époque n'étaient pas suffisamment performants pour porter les journaux loin de leur lieu d'impression. Le journal se devait donc de trouver son public dans la ville même où il paraissait. Liège était alors trop peu peuplée pour fournir un lectorat suffisant afin d'assurer la rentabilité d'un quotidien.

À cette même époque, les publications françaises sont sous la surveillance directe de l'Etat. De nombreux Français sont donc obligés de publier en Belgique.

¹⁹⁹ DEMARTEAU, Joseph, *La presse en pays de Liège*, Liège, Imprimerie du Journal de Liège, 1927, p. 17-18.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² GOBERT, Théodore, *L'imprimerie à Liège sous l'Ancien Régime*, dans *Bulletin de l'institut archéologique liégeois*, Tome XLVII, 1922, p. 34. Thoveron recense lui *L'Elite des Nouvelles* en 1715 à Verviers comme première gazette wallonne (THOVERON, *idem*, p. 20).

²⁰³ THOVERON, *idem*, p. 20. Notons que la plus durable des publications est encore une fois liégeoise : il s'agit de *la Gazette de Liège – Journal de Liège* (1732 – 1940).

Ainsi, le journaliste Pierre Rousseau, dit Rousseau de Toulouse, édite à Liège, puis à Bruxelles et enfin à Bouillon son *Journal Encyclopédique* (1756)²⁰⁴.

Un peu plus tard, les journaux belges sont aux premières loges de l'indépendance. Dès 1816, à Liège, le *Mercure Surveillant* critique le gouvernement imposé à la Belgique. Il est relayé par le quotidien catholique *Le courrier de la Meuse* et le libéral *Matthieu Laensberg*. A Gand, ce rôle est assumé par *Den Vaderland*. Le *Courrier des Pays-Bas* joue un rôle comparable à Bruxelles. Il vaudra l'emprisonnement à Louis De Potter, son rédacteur en chef, qui avait écrit un violent pamphlet contre les ministres du gouvernement de Guillaume I^{er} des Pays-Bas. En août 1830, les locaux du *National*, journal orangiste créé en réaction au *Courrier des Pays-Bas*, sont mis à sac. Ce saccage illustre bien le fait que la presse est perçue comme un instrument de pouvoir essentiel, dont la conquête, fût-elle symbolique, est primordiale. L'article 18 de la Constitution de 1830 spécifie d'ailleurs que « la Presse est libre. La censure ne pourra jamais être établie²⁰⁵ ».

La Belgique est donc à l'époque loin devant les autres nations au niveau des droits de la presse. Cela déplaît au pouvoir des pays limitrophes et plus particulièrement au gouvernement français. En effet, des opposants au régime bonapartiste s'emparent de journaux pour y diffuser leurs idées. C'est le cas par exemple du quotidien bruxellois *L'indépendance belge*. En réaction, des Bonapartistes prennent le contrôle d'autres organes de presse, comme *Le Télégraphe* à Bruxelles. La presse belge devient ainsi une sorte de champ de bataille aux mains des Français. Les puissances étrangères feront pression sur le gouvernement belge pour obtenir des aménagements aux lois de protection de la presse mais sans succès réel²⁰⁶.

B. FIN DES ANNEES 1840 : EXEMPTION DU TIMBRE FISCAL

L'année 1848 correspond à un événement de moindre importance apparente, mais fondamental pour notre propos : l'exemption du « droit du timbre » sur la presse, qui existait depuis 1797. Cette taxe, établie en fonction de la surface imprimée,

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Article 25 de la Constitution actuelle, disponible sur http://www.senate.be/doc/const_fr.html#t1.

²⁰⁶ VAN DEN DUNGEN, Pierre, *Milieux de presse et journalistes en Belgique 1828-1914*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2005, p. 32-35.

maintenait la lecture et la fabrication de la presse hors de portée de toutes les bourses, malgré une Constitution garantissant une presse réellement libre. Dans les faits, « la presse comme le suffrage était “censitaire” ». ²⁰⁷

Le 25 mai 1848, cette taxe est donc exemptée dans la foulée de réformes menées par le gouvernement libéral. Parmi celles-ci se trouve l'abaissement du montant du cens requis pour être électeur au minimum constitutionnel (qui est de 20 florins) ²⁰⁸. Ces évolutions successives sont liées : l'abaissement du cens fait passer le nombre d'électeurs de 55 000 à 79 000. Or il faut veiller à tenir cette population informée. Cette loi aura des effets immédiats, avec l'apparition de journaux plus directement destinés aux classes populaires, dont les noms parlent d'eux-mêmes : *Le Travailleur*, *Le Peuple*, *L'Ouvrier*...

C. PREMIERES ILLUSTRATIONS

La plupart des journaux publiés à cette époque présentent une forme très stricte : ils sont réalisés par impression à plat, sans illustration ²⁰⁹. Les caractères couvrent la feuille de manière étouffante et la mise en page est austère. À Bruxelles, en 1827, *Le Manneken* est le premier journal qui contient, insérées dans ses pages, des feuilles lithographiées.

Les images sont présentes principalement dans deux grands types de presse : la presse satirique et les magazines illustrés ²¹⁰. La distinction entre les deux n'est pas toujours très nette. Elle oppose une presse d'opinion, souvent virulente, à tirage souvent réduit et aux moyens limités, à une presse populaire d'information, plus axée sur l'instruction et le divertissement. Toutefois, la presse « pour la famille » n'est clairement pas vierge de toute opinion politique. L'un des titres les plus féconds de la fin du XIX^e siècle, *Le Patriote Illustré*, est ainsi de nature satirique anti-libérale dans les premiers temps de sa publication.

²⁰⁷ THOVERON, Gabriel, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁸ CORDEWIENER, André, *Organisations politiques et milieux de presse en régime censitaire. L'expérience liégeoise de 1830 à 1848*, Paris, Société d'édition « Le Belles Lettres », 1978, p. 367.

²⁰⁹ Thoveron, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁰ Nous pourrions ajouter à ces deux premiers éléments la presse féminine. Cependant, nous ne développerons pas l'étude de ce type de presse ici car si elle comporte bien des images, nous n'en n'avons jamais trouvé organisées en séquence.

En effet, bien plus que l'opposition linguistique que nous connaissons à l'heure actuelle²¹¹, c'est l'antagonisme entre catholiques et libéraux qui marque le paysage politique belge durant le premier demi-siècle de l'existence du pays. Pourtant, les premiers gouvernements rassemblent catholiques et libéraux, dans un esprit de compromis. À la base, cette entente était essentiellement fondée sur un objectif commun : la destitution de Guillaume d'Orange. Pendant les trois lustres qui ont suivi, l'unionisme a permis la construction de l'Etat belge et la mise en place de ses structures. Le Parlement détient les pouvoirs, il est composé de deux Chambres, la Chambre des représentants et le Sénat. Ce dernier est constitué d'hommes âgés de plus de quarante ans et payant un cens exorbitant de mille florins, ce qui revient à limiter le choix à quelques centaines de gros propriétaires fonciers. Le Sénat est donc par essence conservateur et voulu comme un gage de stabilité.

C'est à la fin des années 1840 que l'unionisme politique prend réellement fin. En 1846 est fondé le parti libéral et, en 1847, le premier gouvernement libéral homogène est porté au pouvoir. Les libéraux détiennent la majorité absolue de manière quasi continue : de 1847 à 1870 puis de 1878 à 1884. Les catholiques ne se fédèrent que plus tard, en 1887. Cette claire division politique engendre une pléthore de journaux d'opinion, très souvent illustrés.

Deux méthodes d'impression d'image sont sollicitées à l'origine : la lithographie et la gravure sur bois de bout²¹². Il est intéressant de noter que la première technique s'applique surtout aux journaux satiriques, alors que la seconde est typique des magazines illustrés. En effet, si la lithographie permet une exécution très rapide et une grande expressivité du trait, ce qui facilite notamment la caricature, elle permet moins de tirages que la gravure sur bois. Les magazines ont vocation à toucher beaucoup plus

²¹¹ Bien sûr cette opposition n'est pas non plus inexistante. Mais l'opposition est peut-être plus nette entre Flamands flamingants (s'opposant à l'usage du français et voulant imposer une culture flamande) et Flamands partisans du français en Flandres. Il faut savoir que la langue française n'est même pas dominante en Wallonie, où le wallon est encore parlé par les classes sociales les moins favorisées. Il est intéressant de noter qu'il ne s'agit pas que d'une langue reléguée à l'intimité du foyer : c'est bien en wallon que non seulement les ouvriers s'expriment sur leur lieu de travail (les ingénieurs utilisent parfois des termes techniques en wallon car ils n'en connaissent pas l'équivalent français), mais aussi que les politiciens débattent ! (QUAIRIAUX, Yves, *L'image du Flamand en Wallonie (1830-1914. Essais d'analyse sociale et politique*, Bruxelles, Labor, 2006, p. 7-8.). Le français est imposé à l'école et utilisé de plus en plus grâce à l'instruction obligatoire mais le wallon reste longtemps parlé. En 1913, un ouvrier verviétois déclare : « Nous pourrions [...] mettre la langue flamande et la langue wallonne [unifiée] sur le même pied : ce seront nos langues nationales et la belle langue française, quoique considérée comme langue étrangère, sera la langue des hautes études, du commerce et de la diplomatie. » (*in La lutte wallonne*, n°14, 6 avril 1913, cité par PIROTTÉ Arnaud, *L'apport des courants régionalistes et dialectaux au mouvement Wallon naissant*, Louvain, 1997, p. 175). Il existe de nombreux journaux en wallon, mais nous n'avons trouvé que peu d'exemples de bandes dessinées dans cette langue.

²¹² Cette technique sera évoquée au chapitre 4, consacré aux magazines illustrés.

de public que les journaux satiriques, qui reflètent parfois les opinions d'une frange réduite de la population. De plus, la gravure sur bois est bien plus commode en termes de composition : elle peut s'inclure dans la matrice typographique en relief aux côtés des caractères en plomb. La matrice peut également être reproduite en métal par divers procédés (*cf. infra*). La différence de résultat entre les deux techniques d'impression tendra à s'estomper avec l'apparition au cours du XIX^e siècle de nouveaux procédés, comme la phototypographie, puis l'offset.

2. LA PRESSE SATIRIQUE

Nous regrouperons sous l'appellation de « presse satirique » des titres assez divers : journaux satiriques proprement dits, mais aussi journaux humoristiques. Nous y insérerons également certaines publications à vocation plus artistique, mais dont la forme et des visées humoristiques les rapprochent de la presse satirique. Leur point commun réside dans une grande simplicité de présentation. La plupart sont composés d'un seul grand folio plié en deux. L'une des faces est imprimée typographiquement et présente du texte, celui-ci parfois agrémenté de quelques petites illustrations gravées sur bois. L'autre face est lithographiée, couverte de dessins et éventuellement de texte manuscrit. Il s'agit régulièrement d'une grande caricature en première page et de petits dessins en quatrième page, quoique ce dispositif soit sujet à de nombreuses variations, notamment avec l'introduction de réclames en dernière page.

La bande dessinée occupe une place très variable dans les pages des journaux satiriques. Certains titres contiennent des bandes dessinées chaque semaine, d'autres moins d'une fois par an. Nous verrons cependant que ce statut nébuleux de l'histoire en images dans la presse satirique lui permet quelquefois d'échapper au premier carcan assigné à cette forme : celui de l'anecdote burlesque.

A. LA PRESSE SATIRIQUE BRUXELLOISE AU XIX^E SIECLE

1) Le Charivari belge

a) Origines en France

Le *Charivari* est considéré comme un journal satirique français exemplaire par l'historien de l'art Philippe Robert-Jones²¹³. Il est fondé en 1832 à Paris par Charles Philipon (1860-1862)²¹⁴, également fondateur deux années plus tôt de *La Caricature*.

²¹³ ROBERTS-JONES, Philippe, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Institut français de presse, Paris, 1956, p. 28-29 : « [...] en étudiant l'histoire revient, en quelque sorte à étudier l'histoire de la caricature française de la Monarchie de Juillet à la fin du XIX^e siècle. »

²¹⁴ Lors d'un procès pour avoir réalisé une caricature anti-royaliste, il dessine rapidement quatre croquis illustrant le visage du roi Louis-Philippe se métamorphosant en poire, qui paraîtront ensuite dans le numéro du 24 novembre 1831 de *La Caricature*, immédiatement saisi par le gouvernement, disponible sur le site de la

C'est à l'origine un journal avant tout pamphlétaire, presque entièrement consacré à la personne de Louis-Philippe. Comme le dit le critique d'art Arsène Alexandre, « il inaugurerait une imagerie plus légère, plus primesautière, une sorte de caricature d'escarmouches et d'avant-garde. Quotidienne, elle devenait plus cursive, plus improvisée, mais, qui sait, peut-être moins dogmatique, moins imposante²¹⁵ ». Le terme d'« escarmouche » est intéressant : il s'agissait bel et bien d'une guerre d'usure, toute attaque par trop frontale étant sévèrement réprimée²¹⁶. En 1835, une loi met fin à la caricature politique : faute de pouvoir égratigner des personnalités, les dessinateurs se tournent vers une moquerie archétypale : les « Robert Macaire²¹⁷ », personnage-type de l'affairiste douteux ou les « Monsieur Prudhomme », bourgeois conformiste et sentencieux. Durant les dernières décennies du XIX^e siècle, le journal perd de son mordant, devenant le lieu d'expression d'un certain esprit bourgeois bien-pensant²¹⁸.

b) Une technique emblématique : la lithographie

Parmi une multitude de dessinateurs, *Le Charivari* permet à Honoré Daumier ou à Paul Gavarni²¹⁹ d'accéder à la célébrité. Ces artistes savent tirer profit des avantages d'une technique qui est ensuite associée par excellence aux journaux satiriques : la lithographie.

À cette époque, elle est relativement récente : le pragois Alois Senefelder en fait la découverte en 1796. Le procédé ne se répand vraiment qu'aux environs des années 1820²²⁰. Le principe de ce type d'estampe est basé sur la répulsion entre l'eau et la graisse. Une pierre calcaire dure, au grain très fin, est soigneusement polie, à l'aide de sable mouillé, puis dégraissée. Cette opération est importante car le grainé de la

Bibliothèque Nationale de France (ANONYME, *Charles Philippon (1800-1862). La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* [en ligne], *Daumier et ses héritiers*, BNF [réf. du 12 janvier 2011], disponible sur http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_2.htm).

²¹⁵ ALEXANDRE, Arsène, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1892, p. 232.

²¹⁶ Ce qui vaudra à Charles Philippon quelques séjours en prison.

²¹⁷ Ce personnage apparaît pour la première fois au théâtre en 1835, dans la pièce *Robert Macaire* de Benjamin Anier, Saint-Amand et Frédéric Lemaître, qui interprète le rôle-titre.

²¹⁸ ROBERT-JONES, Philippe, *op. cit.*, p. 28.

²¹⁹ Sulpice Guillaume Chevalier, dit Paul Gavarni (1804-1866), fut un dessinateur élégant sous Louis-Philippe et le Second Empire. Baudelaire dira de lui : « Gavarni n'est pas essentiellement satirique ; il flatte souvent au lieu de mordre ; il ne blâme pas, il encourage. Comme tous les hommes de lettres, homme de lettres lui-même, il est légèrement teinté de corruption. », in BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, 1868 [en ligne],

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-101426>.

²²⁰ TWYMAN, Michael, *L'imprimerie : histoire et techniques*, Lyon, ENS Edition, 2007, p. 59.

reproduction dépend du degré de polissage de la pierre.²²¹ La pierre est débitée selon une épaisseur de 5 à 10 cm afin d'éviter la casse tout en conservant une certaine commodité de manipulation. Le dessin est ensuite réalisé à l'aide d'un corps gras. Une fois que la substance grasse du tracé imprègne le support, on applique une solution mordante²²² qui rend poreuse les surfaces non imprégnées de graisse et facilite l'absorption d'eau. On applique ensuite l'encre typographique grasse au moyen d'un rouleau. Les parties dessinées la retiennent tandis que les zones poreuses humides la rejettent. Le tirage se fait ensuite sans provoquer de foulage du papier : on parle d'impression à plat.

La lithographie permet une grande spontanéité et une variété de traits proches d'un dessin sur papier. Une matrice autorise un nombre de tirages relativement important (quelques centaines). Ces caractéristiques expliquent l'enthousiasme suscité par cette technique auprès des dessinateurs du début du XIX^e siècle. Ils peuvent désormais se passer de l'intermédiaire que constituait le graveur. Des lithographes professionnels apparaissent néanmoins. Ils grignotent peu à peu le marché des graveurs sur bois et sur cuivre, surtout pour les travaux nécessitant un petit budget²²³. Budget restreint et difficulté de transport sont deux caractéristiques qui expliquent le lien entre la lithographie et la presse satirique, qui en Belgique est par essence locale et dont les tirages relativement faibles nécessitent un coût de production bas. Une pierre lithographique, lourde et fragile, est malaisée à transporter mais cette technique n'exige pas un savoir-faire aussi poussé et spécialisé que la gravure. On trouve donc des ateliers de lithographie dans tous les centres urbains d'importance moyenne.

c) Le Charivari, *version belge*

Le premier mai 1838 est publiée à Bruxelles une version pirate du *Charivari* français²²⁴, qui en est à sa septième année de parution. Cette contrefaçon, imprimée par Slaes²²⁵, est distribuée avec un décalage d'un jour par rapport à l'édition parisienne.

²²¹ Notons qu'ainsi le grain du papier ne correspond pas à celui de l'estampe.

²²² Composé d'un mélange d'eau, de gomme arabique et d'acide nitrique.

²²³ *Idem*, p. 60.

²²⁴ Dans le domaine de l'édition, la Belgique a une solide tradition de contrefaçon que nous évoquerons plus loin, à propos du développement de la gravure sur bois de bout.

²²⁵ HELLEMANS, Jacques, *Le Charivari belge et Napoléon III*, dans *Le livre & l'estampe*, t. XXXIX, 1993, n° 139, p.37-38.

Dans un premier temps, les deux titres ne se distinguent que par quelques détails. Par exemple, le cartouche indique « Bruxelles », ainsi que les deux dates de parution, parisienne et bruxelloise. Les images sont recopiées à la main par des lithographes locaux. Les propriétaires du *Charivari* n'ont semble-t-il pas connaissance de cette usurpation, ce qui exclut le transport, par ailleurs délicat, des matrices lithographiques originales. Dans la plupart des cas, les copistes n'hésitent pas à signer leur travail. Ainsi, dès 1838, on peut voir des dessins porter la signature de « HVB d'après HD » (Henry Verbeyst, d'après Honoré Daumier) ou « H. Verbeyst, d'après Gavarni » (on retrouve aussi les noms de G. Dubois ou J. Verhasselt). Cependant, le plus souvent, le nom de l'auteur s'efface complètement au profit de celui du copiste.

Ce journal a son importance en ce qui concerne les prémices de la narration en images en Belgique. Des séries de dessins gravés sur bois s'insèrent dans le texte avec plus ou moins de pertinence, mais de manière insistante (Figure 3.1). Les styles sont disparates : manifestement, plusieurs personnes interviennent. Ces récits d'actualités apparaissent à plusieurs reprises, réutilisant les mêmes gravures dans des contextes différents, comme le firent parfois les imagiers populaires²²⁶.

Pour être complet, nous devons mentionner le fait que le 2 novembre 1839, *Le Charivari* devient *Le Charivari (contrefaçon)*, puis le lendemain *Le Charivari. Contrefaçon. (Ne pas confondre avec l'original)*. Jules Géruzet (éditeur du *Déluge à Bruxelles* mais aussi du journal concurrent bruxellois le *Pasquino* et distributeur du *Charivari* français en Belgique) aurait signalé la supercherie à l'authentique *Charivari*. Un long éditorial adressé « aux hommes d'état du *Charivari* » fustige « le petit Géruzet » et promet qu'il compte bien continuer à copier l'original. Le 31 décembre 1839, le journal redevient *Le Charivari*, mentionnant toujours deux dates de parution. Le 4 janvier 1840, *Le Charivari* annonce que « Le Charivari belge, le Charivari-Géruzet [on suppose qu'est désigné par là *Le Charivari* parisien authentique] et le *Pasquino* ne font plus qu'un »²²⁷. Pourtant, le 31 mars 1840, la publication cesse. Le titre semble réapparaître en 1849. Le 10 mai 1854, le titre de la revue change et devient le *Charivari Belge*. On y retrouve dès lors des pages réalisées par des dessinateurs locaux, mais pas de récits en images.

²²⁶ Comme nous l'avons vu précédemment, les bois gravés ont l'énorme avantage de s'insérer très facilement au sein des caractères d'imprimerie, ce qui n'est pas le cas des dessins lithographiés.

²²⁷ Pour connaître la destinée de cette copie du *Charivari*, se référer à HELLEMANS, Jacques, *Idem*. Nos observations et la lecture des différents éditoriaux du *Charivari* nous permettent cependant de mettre en doute certaines hypothèses émises dans cet article. S'il mentionne l'action en justice de Géruzet, il ne mentionne nulle part la « fusion » de 1840.

D'un point de vue formel, *Le Charivari* parisien, qui paraît de 1832 à 1937, va avoir une forte influence sur la presse satirique belge. Les styles de Cham, de Daumier et de Gavarni feront école. Le ton de ces auteurs influencera aussi les Belges.

2) Félicien Rops (1833-1898), *Le Crocodile* et *L'Uylenspiegel*

Félicien Rops est le premier artiste belge ayant réalisé des bandes dessinées dans la presse. Sa contribution n'est quantitativement pas spectaculaire : moins de dix planches et un récit. Elle présente cependant un certain éclectisme formel, même si le fond est peu varié, puisqu'il se cantonne dans le registre de la satire.

Félicien Rops est né à Namur le 7 juillet 1833. Peu après la mort de son père en 1849, il suit à l'Académie des Beaux-Arts de Namur les cours de Ferdinand Marinus (1808-1890), peintre paysagiste d'influence romantique. Il s'inscrit en 1851 à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, en préparatoire au droit, mais ne mène pas à bien ces études. À sa majorité, disposant d'un héritage paternel confortable, il bénéficie d'une relative autonomie financière. Il s'installe à Paris en 1874, où il accède à la notoriété en tant qu'illustrateur. Il dédie la majeure partie de son temps à la gravure, répondant aux commandes de nombreux collectionneurs. Rops est membre du groupe des XX de 1886, année où son *Pornokratès* fait scandale, à 1898, année de son décès.

Il nous semble assez naturel que ce dessinateur ultra-prolifique et curieux, cet observateur amusé de son temps se soit essayé aux séquences narratives dans les journaux. Rops est un infatigable épistolier. Il est l'auteur de trois à quatre mille lettres dans lesquelles se mêlent graphie et dessins, mais ceux-ci y sont la plupart du temps illustratifs ou décoratifs²²⁸. Deux lettres contiennent néanmoins de la bande dessinée : une lettre adressée à Léon Marcq²²⁹ datant d'avant 1856 et une autre envoyée à Hyacinthe Kirch (1865)²³⁰. Nous en reparlerons plus loin, pour garder une perspective chronologique des récits de Rops.

²²⁸ Voir ses nombreuses lettres illustrées dans LEBLANC Véronique et VEDRINE Hélène, *Injures Bobêmes. Les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*, Paris, Somogy, 2001.

²²⁹ Léon Marcq (1835-1874) est un médecin que Rops a rencontré lors de leurs études à l'Université libre de Bruxelles. Son surnom comme membre des « Crocodiles » est Loupin (LEBLANC, Véronique, et VEDRINE, Hélène, *idem*, p. 154)

²³⁰ *Idem*, p. 26-30 et 46-49.

On peut trouver dans la catalogue d'Eugène Rouir²³¹ une séquence plus atypique de six dessins à la plume illustrant une partition, intitulée *Fantaisie pour violoncelle*. Un violoncelliste s'y escrime sur un instrument dont la taille augmente de case en case et qui finit par avoir raison de l'instrumentiste. Le pauvre musicien finit pendu à une corde, alors que la volute²³² de l'instrument a pris la forme d'un crâne. Cette séquence, dans l'esprit de Wilhelm Busch, est esquissée sous une partition musicale²³³.

a) Le Crocodile

La première occurrence d'une bande dessinée dans la presse belge se rencontre dans *Le Crocodile*²³⁴. Ce journal satirique universitaire est créé en 1853. Il est issu d'une des sociétés bohêmes réunissant artistes, écrivains et étudiants²³⁵. Ce cénacle, les « Crocodiles », ne réunit jamais plus d'une vingtaine de membres recrutés surtout à l'Université Libre de Bruxelles. Leur principale raison d'être est la « guindaille », la fête. Cependant, en 1853, l'interdiction de placarder une affiche annonçant l'un de leurs bals les pousse à créer la gazette *Le Crocodile*²³⁶. Le succès phénoménal de cette feuille va en garantir la pérennité, ainsi qu'une forme de plus en plus professionnelle. Formellement, *Le Crocodile* est très proche du *Charivari*, ainsi que de la majorité des journaux satiriques de l'époque : place et graphie du titre, distribution entre le texte et l'image, ton général.

La planche qui nous intéresse date du 20 novembre 1853 (numéro 40 de la première année) (Figure 3.2) et n'a pas de titre. Nous la nommerons *Les époux Van-Blague [sic]*, en référence à la légende de la première case. Elle est signée Cham-Loth.

²³¹ ROUIR, Eugène, *Félicien Rops, Catalogue raisonné de l'Œuvre gravé et lithographié*, t. 2, *Les eaux-fortes*, cat. 273-663, C. Van Loock, Bruxelles, 1992, s.p., réf. catalogue E. 605.

²³² Partie supérieure de la tête du violoncelle, aussi nommée « coquillon ».

²³³ Dans le même esprit, nous pouvons trouver un pianiste endiablé cousin du *Virtuose* du même Maître allemand, dans une lettre à Léon Dommartin, vers 1870 (*Idem*, p. 59-60. Léon Dommartin (1839-1919) est un écrivain belge qui signe du pseudonyme Jean d'Ardenne. Co-créateur de la *Revue des Arts et des Lettres*, il sera ensuite rédacteur en chef de *La Chronique* de Bruxelles). Notons l'inventivité de la position : les membres tentaculaires du pianiste s'emmêlent et même le pied participe de la furie performative. Dans *Le Virtuose*, Busch use de semblables stratagèmes d'exagération paroxystique (yeux exorbités, multiplication des membres, lignes de mouvement). Nulle coïncidence si le Musée Félicien Rops de Namur et le Wilhelm Busch Museum de Hanovre ont respectivement consacré une exposition à Busch et à Rops. Les deux artistes sont d'exacts contemporains, et, même s'ils suivent des trajectoires très différentes, ils sont des observateurs aiguisés de leur temps.

²³⁴ Si l'on excepte les bandes copiées, très limitées, du *Charivari belge*, qui ne sont pas à proprement parler des créations locales.

²³⁵ NEUVILLE, Frédéric, *Un esprit... Une presse... Au temps du Crocodile et de L'Uylenspiegel*, ULB, Mémoire de licence, 1998, p. 21.

²³⁶ *Idem*, p. 25.

Cette allusion fait référence au célèbre dessinateur, tout en s'en démarquant par l'adjonction du nom d'un autre personnage biblique. Peut-être le jeu de mot « camelote » fait-il référence à la qualité discutable de la planche, comparée aux travaux de Cham.

Cette feuille a pour thème la naissance et la petite enfance d'Arthur Van Blague, auteur des *Mémoires d'un bourgeois de Bruxelles par Arthur Van-Blague*²³⁷ qui se trouve sur la page adjacente. Nous ne savons pas qui se cache derrière ce pseudonyme. Le ton est humoristique et ironique.

Cette page est attribuée par l'historien de l'art Eugène Rouir²³⁸, à Félicien Rops. Il n'est *a priori* pas évident de reconnaître le style du célèbre artiste namurois dans ces traits. Néanmoins, il s'agit d'une œuvre de jeunesse et ses dessins contemporains sont de la même veine. Il nous semble cohérent d'accepter cette attribution. Le dessin, réalisé au crayon lithographique, semble avoir été exécuté très rapidement et il ne manque pas d'une certaine dextérité. Notons la ressemblance entre la sixième case où l'on voit un personnage un peu raide se lever en renversant sa table et la seconde case de la neuvième planche des *Amours de Monsieur Vieux Bois* de Rodolphe Töpffer (publiée en 1837) (Figure 3.3). Si les positions des deux personnages se ressemblent, ainsi que le contexte, la comparaison s'arrête là : le dessin de Töpffer semble figer un mouvement dans une position paroxystique et le personnage est stoppé net en plein mouvement par la corde qui lui enserme le coup. Chez Rops, la position est bien moins dynamique.

La planche comprend trois *strips* de trois cases. Ni les *strips* ni les cases n'ont une largeur constante, ce qui donne un aspect bancal à la composition. L'auteur n'a visiblement pas le souci d'une harmonie d'ensemble de la planche, contrairement aux compositions plus tardives parues dans l'*Uylenspiegel* (*cfr infra*). La disposition fait penser à un remontage peu inspiré de bois gravés. Ce fait est étonnant sachant que la page a certainement été réalisée sur une pierre unique.

Une autre planche parue quelques mois plus tard est également de la main de Félicien Rops. Il s'agit du *Juif errant et ferré*, paru dans *Le Crocodile* du 2 avril 1854

²³⁷ Sous titré : « Pour faire pendant aux *Mémoires d'un bourgeois de Paris* par sa grosseur Mimi Véron », livre paru en 1853 et écrit par Louis Désire Véron (1798-1867) .

²³⁸ ROUIR, Eugène, *Félicien Rops, Catalogue raisonné de l'Œuvre gravé et lithographié*, t.1, *Les lithographies*, C. Van Loock, Bruxelles, 1987, s.p. Par comparaison avec les autres dessins parus dans *le Crocodile*, également accordés à Rops, cette attribution reste assez plausible.

(Figures 3.4 et 3.5). Cette histoire s'étale sur une double page. Elle est composée de 4 *strips* et de 31 cases.

Le titre fait référence à l'opéra *Le Juif errant* de Fromental Halévy, très librement inspiré du roman d'Eugène Sue. La première a eu lieu à Paris l'année précédente. En Belgique, c'est au théâtre bruxellois de la Monnaie, le 15 mars 1854, qu'une représentation de cet opéra est donnée pour la première fois²³⁹. La planche est d'ailleurs dédiée à Letellier, directeur de la Monnaie²⁴⁰.

Le choix du sujet nous ramène à Cham, puisque c'est lui qui, en 1844, illustre une parodie du *Juif Errant* d'Eugène Sue par Eugène Philipon et Louis Huart²⁴¹ (Figure 3.6). Cet ouvrage, abondamment illustré, laisse souvent aux images de Cham le soin de décrire les personnages, ou de narrer un événement très court. En cela, ces images font plus qu'illustrer simplement le texte et prennent réellement le relais de la narration. Nous n'avons pu trouver de réelle influence formelle entre les trois cents vignettes de Cham et la version plus tardive de Rops. En janvier 1853, c'est encore sous la plume de Cham que l'on peut voir une caricature de l'opéra d'Halévy dans *le Charivari*. On y voit Alexandre Dumas juché sur le dos du Juif errant. Le thème n'est donc pas anodin, puisqu'il est déjà traité dans une presse satirique. Le ton est donné dès le départ, même si la forme diffère.

Cette planche est un compte-rendu critique et ironique de la pièce. L'histoire semble sans queue ni tête. La première case plante le décor : nous sommes à la place d'un spectateur et un opéra se déroule sous nos yeux. Les différents éléments typiques du genre sont passés en revues : les actes, les choristes, d'autres spectateurs à l'entracte... À chaque fois, l'auteur se moque : un acteur est tellement gros qu'il ne peut être représenté entièrement dans la case, un autre danse très mal, les spectateurs baillent. Les décors sont dérisoires comme ce lampion, acheté à 0,05 franc et qui représente Dieu le Père, ce qui amène Rops à conclure qu'il faut vivre sa vie de façon à éviter de se retrouver dans ce morne paradis)... Bref, il s'agit d'un pastiche.

²³⁹ ISNARDON, Jacques, *Le théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Schott Frères, Bruxelles, 1865, p. 397-398.

²⁴⁰ Théodore-Constantin-Alexandre Bauduin (1801-1877), dit Letellier, est un chanteur d'opéra-comique d'origine française, directeur du Théâtre de la Monnaie de 1852 à 1858 et de 1861 à 1869. Dans FABER, Frédéric Jules, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours: d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume*, t.5, Bruxelles, Paris, 1880, p. 11.

²⁴¹ PHILIPON, Charles, HUART, Louis, *Parodie du Juif errant. Complainte constitutionnelle en 10 parties. 300 vignettes par Cham*, Paris, Aubert, s.d. Cette parodie est le premier grand succès populaire de Cham, *cf.* KUNZLE, David, *Cham, der « populäre » Karikaturist* [en ligne], Melton Prior Institute for reportage drawing, 1980, mis en ligne en 2010, [réf. du 12 janvier 2011], disponible sur <http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=77&language=Deutsch>.

Un détail amusant fait référence à Adolphe Sax. Une case montre des caricatures de saxophones. Or, Sax a présenté ses saxophones à l'exposition industrielle de Paris en 1844 et Bizet les a utilisés dans son *Chant Sacré* dès la même année. *Le Juif errant* est le premier opéra à en intégrer. Rops ne manque pas de souligner la nouveauté et son incongruité. Le sujet est en effet rêvé pour un satiriste. Cet attrait pour la modernité et la volonté de la faire accepter par le grand public, en l'incluant, par la moquerie, dans le schéma mental des lecteurs, sont typiques de la démarche des satiristes de la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁴².

Remarquons également une pique adressée à l'historien Théodore Juste²⁴³. La neuvième case montre les spectateurs en train de s'étirer. Ils tombent de sommeil : « l'éther, le chloroforme [*sic*], les œuvres de Mr Th. Juste, l'essence de pavot, tout cela n'est plus que de la St Jean²⁴⁴ ». Ainsi, l'opéra décrit est encore plus assommant que les soporifiques énoncés, parmi lesquels les livres de l'historien ! Juste est une des cibles privilégiées du journal : on retrouve des attaques au moins à quatre reprises sur l'année 1853²⁴⁵. Par contre, Rops est magnanime avec son ami le baryton Carman²⁴⁶, qui seul mérite des applaudissements.

Ces cases sont réalisées exactement dans le même esprit que les satires des salons de peinture qui se présentaient en une seule illustration pour chaque tableau. Encore une fois, l'ombre de Cham plane : les planches de *Cham au Salon* paraissent dans le *Charivari* depuis 1844. Nous avons d'ailleurs retrouvé un exemplaire d'*Uylenspiegel au Salon*, de la main de Rops, datant de 1860, exactement dans l'esprit de ceux de Cham (*cfr*

²⁴² SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, s.l., 2009, p. 86. C'est la fonction d'interprète du dessinateur humoristique que d'importer « dans une langue familière (le dessin humoristique) des énoncés visuels étrangers [...] Cependant, toute traduction réduit forcément la charge d'étrangeté de l'énoncé original : elle participe de sa récupération, de son assimilation par la culture qui le reçoit ».

²⁴³ Membre de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Théodore Juste (1818-1888) est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire de la Belgique (d'après TOLLEBEEK, Jo, *Juste Théodore*, dans *Nouvelle biographie nationale*, vol.8, Bruxelles, 2005, p. 202-204).

²⁴⁴ La fête de la saint Jean (Baptiste) a lieu le 24 juin et est prétexte à des réjouissances débridées qui durent toute cette courte nuit, proche du solstice d'été.

²⁴⁵ NEUVILLE, Frédérique, *op.cit.*, p. 43-44.

²⁴⁶ Sébastien Carmanne ou Carman (1824-1901) est un baryton originaire de la ville de Liège. Ayant commencé sa carrière en France, il devient à son retour, l'un des « piliers de la Monnaie ». (MERCIER, Philippe, *Les chanteurs*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, Tome II *Les XIX^e et XX^e siècles*, s.l., La renaissance du livre, 1982, p. 127 et 129, et ISNARDON, Jacques, *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Schott frères, 1865, p. 397 et LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie*, T.1, A-D, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, Genève, 1912, p. 282). Félicien Rops livre une caricature du chanteur dans le premier numéro de *L'Uylenspiegel* (2 février 1856).

infra). Dans le cas qui nous préoccupe, comme le sujet est narratif, la séquence d'images s'impose presque naturellement.

De cette même époque est datée la lettre à Léon Marcq évoquée plus haut (Figures 3.7 à 3.10). Elle se compose de quatre feuillets comprenant chacun un dessin au crayon. Le texte, cursif, est tracé d'une plume fine et nerveuse. Cette lettre, signée « Jeune membre » (le surnom de l'artiste au sein des « Crocodiles ») décrit le retour de Rops de Paris, complètement désenchanté.

Il s'agit d'un récit dont les différentes étapes sont chaque fois émaillées d'une illustration. Le texte ne se rapporte pas clairement à chacune des images : il court d'une page à l'autre, sans aucune scansion.

Le premier dessin illustre « Paris m'a tout pris », en une allégorie de la ville faisant une sorte de pied de nez à l'artiste déconfit, mains serrées en une prière piteuse. Le texte détaille la manière dont s'envolent ses trente derniers francs (sur les quatre cent cinquante de départ si l'on en croit le dessin). Le texte passe du premier feuillet au second, évoquant toujours l'impécuniosité du jeune bohème. Puis la phrase « Et dire que j'ai douze heures de wagon devant moi » est accompagnée d'un dessin montrant un wagon bondé, des silhouettes charbonneuses esquissées dans une voiture trop petite et trop carrée. L'artiste est représenté avec un baluchon, le visage déformé par une « fluxion », évoquée dans le texte en dessous. Le lecteur se perd quelque peu dans la suite, mais le destinataire de la missive se voit rassuré par une promesse d'explication future. La fluxion (ou est-ce la détresse financière ?) s'explique par un mystérieux « C'est le boulevard des Italiens qui m'a perdu²⁴⁷ ». On voit une caricature filiforme de Rops. Un énorme cigare aux lèvres, le dessinateur arpente, imagine-t-on, ledit boulevard. L'histoire se termine sur une vision de Rops, terrassé, serrant sa bourse vide, assis devant la gare de Bruxelles, en un contraste comique avec son air bravache de l'image précédente.

²⁴⁷ D'après une description légèrement antérieure (1841) : « Ce boulevard que l'on appelle aussi le boulevard de Gand commence à la rue Richelieu et vient expirer au cap des Capucines. C'est peut-être le plus petit, le plus resserré des boulevards de Paris et cependant, c'est le plus peuplé, le plus bruyant et le plus élégant. C'est là que se promènent dans la journée, aussitôt qu'un rayon de soleil vient dorer les dalles de bitume, les lions et les lionnes les plus huppés et les désœuvrés à la mode. C'est le boulevard de Gand qui voit le premier essai d'un habit excentrique et d'une robe audacieuse. Il a la primeur des mises les plus nouvelles et des toilettes les plus osées. On n'y vient pas pour voir mais pour se montrer. » TEXIER, Edmond, *Le boulevard des Italiens*, dans *Le prisme. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Curmer, 1841, p. 108.

Le style des dessins, croqués rapidement, témoigne du même esprit de synthèse que les illustrations du *Crocodile*. En une séquence de quatre images, l'artiste souligne son récit d'une manière ironique, jetant sur lui-même un regard non dénué de malice.

b) *L'Uylenspiegel*

Un peu plus tard, on retrouve un Félicien Rops caricaturiste dans *l'Uylenspiegel*. Ce journal a été lancé en 1856 par l'artiste namurois, qui en assume la fonction de rédacteur en chef. La liberté de ton y est grande et le journal affirme haut et fort sa neutralité politique et religieuse. C'est également le lieu des revendications artistiques de ses animateurs.

Parmi les collaborateurs de Rops se trouve Charles de Coster (1827-1879). Son ouvrage, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, ne paraîtra qu'en 1867²⁴⁸. Avant l'écriture de ce livre, qui ne lui fera jamais connaître le succès de son vivant, il écrit pour plusieurs journaux belges. Pour *l'Uylenspiegel*, il livre des contes et des récits mais également des articles politiques, parfois pamphlétaires.

Un autre illustre associé est le cousin de Félicien Rops, Camille Lemonnier (1844-1913), futur grand représentant du Naturalisme littéraire en Belgique (*Un mâle*, 1881, *Happe-Chair*, 1886) et fondateur de *La Jeune Belgique*. Ce mouvement, considéré comme la Renaissance des lettres belges (ou du moins décrit comme tel par ses participants), débute avec la parution du magazine *Jeune Belgique* en 1880. Il représente un mouvement d'autonomisation de la littérature belge par rapport à la littérature française autant qu'une affirmation de l'autonomie sociale des acteurs (jusqu'alors l'écrivain belge était un dilettante)²⁴⁹.

Rops quitte la rédaction assez rapidement, dès 1857, pour des raisons personnelles : il se marie à cette époque et retourne vivre à Namur.

²⁴⁸ *La légende d'Ulenspiegel* est souvent considérée comme l'acte de naissance de la littérature belge. Son caractère herdérien (exaltation du génie national à travers la langue et le Peuple) en fait un antécédent de choix, une référence pour la nouvelle génération d'écrivains belges. Notons que Félicien Rops est étroitement associé au développement de la littérature en Belgique. En 1871, il crée *L'Art Libre*, qui sera ensuite repris par Camille Lemonnier (voir DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005 (coll. *Espace nord/références*), p. 119-120).

²⁴⁹ *Idem*, p.122-127

(1) Quelques planches remarquables

Si les planches que Rops fournit à l'*Uylenspiegel* sont en général plus assimilables à des « macédoines »²⁵⁰ qu'à des planches véritablement narratives, nous pouvons y remarquer un réel souci décoratif dans la mise en page, ce qui les distingue très fortement de la première planche du *Charivari*. Il y a là une réflexion sur la planche en tant qu'ensemble.

Par exemple, *La réception d'un nouveau-né* (n°1, 3 février 1856) (Figure 3.11) offre une mise en page décorative, inspirée des frontispices néo-classiques en vogue, volontairement pompeuse et grandiloquente. On y voit, dans les marges, une allégorie de la fantaisie et des motifs végétaux de vigne. Le texte central indique, en vers, le « retour de Tiel le farceur », alors que les différentes cases nous montrent la réaction de diverses personnes à cette annonce. Le lien entre les cases pourrait presque être qualifié de narratif : nous passons de lieu en lieu, et observons des Bruxellois réagir à un même événement.

La manière de Rops a évolué : les personnages sont bien campés et le trait est souple. La manière d'ombrer est caractéristique : l'artiste découpe des zones qu'il remplit d'aplats grisés de diverses valeurs. Les dégradés sont peu nombreux. Ce style se retrouve dans sa caricature intitulée *Nadar (aîné)*²⁵¹ (Figure 3.12) parue dans l'*Uylenspiegel* du 23 novembre 1856.

Promenade au jardin zoologique (25/05/1856) (Figure 3.13), *Les vieilles Monnaies. Etudes numismatiques*. (Figure 3.14), *La nouvelle Monnaie. Etudes numismatiques* (Figure 3.15) (toutes deux du 4 juin 1856) sont, elles, des macédoines, comparables dans leur unité en tant que planches. Chacune est construite dans un souci d'harmonie globale, même si les images fonctionnent séparément. Signalons également *Etudes Maritimes* (04/05/1857) (Figure 3.16) en collaboration avec Draner, pseudonyme de l'artiste liégeois Jules Renard²⁵². Le style de cette planche diffère peu de celui de Rops lorsqu'il travaille seul.

²⁵⁰ Planche présentant un série de *cartoons* (images uniques), généralement sur un même thème. Nous avons pu lire ce terme à plusieurs reprises, mais ne savons pas d'où il est issu et s'il était utilisé à l'époque.

²⁵¹ Nadar de son vrai nom Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) est un caricaturiste, photographe et aéronaute français. Il est le créateur de *Monsieur Réac*, un strip paru entre 1848 et 1849 dans *La Revue comique à l'usage des gens sérieux*. Cet artiste est donc un des pionniers de la bande dessinée.

²⁵² Nous reparlerons plus longuement de Draner (1833-1926), dessinateur liégeois réputé à Paris, dans le chapitre concernant l'imagerie populaire.

(2) L'Uylenspiegel au Salon de 1860

L'Uylenspiegel au Salon. Revue de l'exposition de 1860 est un petit livre que nous avons déjà cité. Réalisé en taille-douce, il ne contient pas de bande dessinée, mais une suite de dessins légendés sur un même thème.

Si nous le mentionnons, c'est pour ce fait intéressant : dans la préface, l'auteur nous renvoie au quatrième de couverture où « une citation de Toppfer [*sic*] dit trop bien [sa] pensée pour [qu'il ait] le vandalisme d'y ajouter une lettre ». Cette citation est :

Va petit livre, et choisis ton monde ; car aux choses folles ; qui ne rit pas, baille, qui ne se livre pas, résiste ; qui raisonne, se méprend ; et qui veut rester grave en est le maître.

Cela nous indique que Rops a sans aucun doute lu le maître genevois et l'a en plus apprécié au point de s'essayer lui-même au genre de l'histoire en image.

c) *M. Coremans au tir national*

Un an plus tard, Rops réalise *M. Coremans au tir national*. Cette longue histoire de 27 pages est parue dans *L'Almanach d'Uylenspiegel pour 1861* (Figures 3.17 à 3.44). Elle s'inscrit dans la lignée des travaux de Cham et Töpffer, voire de Richard de Querelles, de par ses nombreuses références à des personnalités aujourd'hui obscures²⁵³.

Un almanach est traditionnellement une éphéméride. Mais il a pris au fil du temps une grande diversité de forme et de contenu, allant des recettes de cuisine à des poèmes. Les journaux ont l'habitude au XIX^e siècle d'en publier un en supplément chaque année. *L'Almanach d'Uylenspiegel* compte 64 pages illustrées par Félicien Rops. Il comprend un calendrier et des *Prédictions* fantaisistes et humoristiques.

Dans le *Musée Français-Anglais* dont il est rédacteur en chef, Nadar loue à plusieurs reprises les travaux de Rops. Ce dernier l'avait caricaturé dans *L'Uylenspiegel* du 24 novembre 1856, un peu après que le photographe parisien avait été reçu en audience

²⁵³ Antoine Sausverd en a effectué une analyse pertinente que nous évoquerons plus loin. SAUSVERD, Antoine, « *M. Coremans au tir national* » par Félicien Rops [en ligne], Töpfferiana, 2010 [réf. du 14/09/2010], disponible sur <http://topfferiana.free.fr/?p=1251>.

par le Roi Léopold Ier, afin d'en faire le portrait²⁵⁴. Ainsi Nadar dit de *L'Almanach d'Uylenspiegel* qu'il est « étincelant de verve et d'humour ». Le Namurois est très sensible à ces marques de reconnaissance. Il lui écrit : « Je te remercie de tout cœur de ce que tu as fait pour moi dans ton Musée Français-Anglais, cela a fait pleurer ma bonne vieille mère pendant une demi-heure »²⁵⁵.

(1) L'histoire

L'histoire de *M. Corremans au tir national* est très simple, il s'agit des mésaventures d'un provincial dans la capitale, qui va y effectuer le « tir national ». Le tir national n'est pas seulement le nom donné à l'entraînement des miliciens, c'est également ainsi qu'est baptisé l'endroit où ils effectuent leurs exercices. Le complexe est situé à l'emplacement actuel de la Caserne Dailly (inaugurée en 1894), sur la chaussée de Louvain à Bruxelles. Monsieur Coremans, « ex-coutelier, garde-civique, échevin de Jodoigne-Souveraine²⁵⁶ » quitte donc sa campagne pour se rendre à la capitale.

Une présentation des personnages précède l'histoire proprement dite (Figures 3.17 à 3.19), dispositif théâtral rappelant un peu celui utilisé pour *Le Juif errant et ferré* (où nous sommes placés en position de spectateur), mais qui nous indique que Rops rattache *mordicus* la littérature dessinée au théâtre. Les personnages nous sont présentés en pied, les enfants du héros étant même alignés devant une tenture repliée. Tout au long du récit, c'est en pied que les personnages nous sont donnés à voir, comme des acteurs sur une scène exigüe et aux décors suggérés. Néanmoins, quelques hors-champs viennent contrarier le projet initial, tout en le soulignant par leur caractère outré et comique. Ainsi la seconde case de la page 40 (Figure 3.20) ne nous laisse apercevoir qu'un morceau de képi et une baïonnette, ridicule et fonctionnel raccourci de ce qu'est en réalité le volumineux Coremans.

Dès lors qu'il a quitté la ville, le héros se retrouve confronté à une suite d'événements plus ou moins anecdotiques (Figures 3.22 à 3.25) : promiscuité dans le

²⁵⁴ CLAES, Marie-Christine, « Félicien Rops et la photographie », dans *Ecrivains de lumière : photographes namurois au temps de Félicien Rops*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2002, p. 9-18.

²⁵⁵ (Lettre de Rops, 5 décembre 1854), cité dans *Ibidem*.

²⁵⁶ *Almanach d'Uylenspiegel*, p. 37. Jodoigne-Souveraine se trouve à une cinquantaine de kilomètres à l'est de Bruxelles,

train, salut qui se termine par un vol plané, enlèvement involontaire d'une touriste anglaise²⁵⁷, pluie torrentielle ... Rien ne lui est épargné. Le garde civique est dans une position très semblable au Noé de Richard de Querelles, celle du héros naïf, ballotté par les événements. Plus généralement, ce point de vue candide²⁵⁸ est une technique de narration bien utile pour jeter un éclairage décalé sur une situation somme toute banale.

Comme son prédécesseur, Rops profite de la visite du naïf en la capitale pour nous présenter quelques hauts lieux, dont les moindres ne sont pas les cafés. Recevant une « juste ovation devant le Café Suisse » (p. 46, Figure 3.26), sait-il que c'est là que dix-huit ans plus tôt, Adolphe Quetelet annonçait le déluge à un Noé médusé ? Il se rend ensuite dans son hôtel, le « Lion Belge », sis Vieille Halle aux Blés. Un guide d'époque le recommande « aux artistes et aux étudiants »²⁵⁹. Rops évoque donc un lieu qu'il connaît et qui est fréquenté par ses pairs.

À peine installé, Coremans va dans le haut de la ville et en revient... Un peu plus loin, le manège se répète. Que va-t-il donc y chercher ? La page 49 nous renseigne : « Amour et Mystère » (Figure 3.29). Antoine Sausverd en déduit pertinemment qu'il s'agit d'une visite récurrente aux prostituées bruxelloises, ce qui donne dès lors à l'exercice de tir, et partant à l'ensemble de l'histoire, une dimension érotique, voire « crypto-pornographique »²⁶⁰. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

M. Coremans rencontre ensuite le cousin et la cousine Fruchet (Figures 3.27 à 3.29) : en bons touristes provinciaux, ils n'ont rien de plus pressé que d'escalader la Colonne du Congrès. Il faut savoir qu'en 1861 cette Colonne, réalisée par l'architecte Joseph Poelaert, est d'une actualité brûlante. Elle fut élevée pour commémorer le Congrès national de 1830, qui rédigea la Constitution belge, et sa première pierre fut posée en 1850, mais son inauguration n'eut lieu que neuf années plus tard. On peut imaginer que les esprits moqueurs ne manquèrent pas d'épingler le fait, d'autant que le mémorial essuya beaucoup de critiques : trop imposant, trop grandiloquent, mal situé, etc.

Il est aussi piquant de constater que durant l'escalade de ce monument, ô combien solennel donc, le héros suit sa « cousine » et a le regard fixé sur le dessous de

²⁵⁷ Décidément, les touristes anglais sont un passage obligé pour tout caricaturiste (de Cham à Rops en passant par Richard de Querelles), *cf supra*.

²⁵⁸ Encore que de Querelles et Rops soient loin de partager le regard acéré et dénonciateur de Voltaire.

²⁵⁹ Anonyme, *Plan illustré de la ville de Bruxelles et de ses faubourgs avec un guide de l'étranger à Bruxelles*, Bruxelles, Kiessling et comp., Libraires-éditeurs, 1860, p.26.

²⁶⁰ SAUSVERD, Antoine, *idem*.

ses jupes, desquelles émerge un gracieux mollet. L'ascension patriotique se teinte dès lors d'une pulsion inavouable, expiée (et humoristiquement assouvie ?) par le baiser sur les bottes de la statue de Léopold I^{er} qui couronne l'édifice.

La suite nous amène plus directement aux préoccupations de l'artiste : M. Coremans se rend à l'exposition des Beaux-Arts (Figures 3.30 et 3.31). Que va-t-il y faire, si ce n'est fournir à l'auteur un prétexte à égratigner ses collègues ? « En voyant le nègre de Van Hove, M. Coremans cesse d'être partisan de l'émancipation des Noirs ». Les statues de Victor Van Hove²⁶¹ (1825-1891), montrant les supplices subis par les esclaves africains, étaient pourtant réalisées pour faire éveiller la compassion du public. Peut-être est-ce *La Vengeance* qui inspire à Coremans autant d'aversion. Cette statue d'esclave noir, également couchée, apparaît dans *Uylenspiegel au Salon de 1860*, avec pour légende « Grand noir, rouge de colère, s'allongeant pour raccourcir petit blanc qui va passer au bleu » (Figure 3.45)

La *Léda* de Adolphe ou Victor Fassin²⁶² trouble profondément notre provincial. Si c'est celle de Victor, le peintre, il s'agit peut-être d'une peinture déjà évoquée par Rops dans le *Salon d'Uylenspiegel*. Nous trouvons également l'évocation d'une *Léda* dans le *Catalogue illustré de l'exposition historique de l'art belge et du Musée moderne de Bruxelles, d'après les dessins originaux des artistes*²⁶³. Dans la caricature de Rops, le tableau est pris d'assaut par une cohorte de curés, moins intéressés par la mythologie que par l'anatomie (« Devant la *Léda*. Chœur des Corbeaux : Oh, Léda, fais-nous cygnes²⁶⁴ ») (Figure 3.46). Ce n'est qu'après ces fortes émotions que Coremans se rend au tir national.

²⁶¹ Peintre et sculpteur belge, il fut élève du sculpteur François Rude et fut influencé en peinture par le Belge Louis Gallait. Un de ses plâtres, exposé au Salon de Bruxelles de 1854 s'intitule *Nègre après la bastonnade* (coulé en bronze en 1859) et s'inspire de *La case de l'Oncle Tom* (ce roman de Harriet Beecher Stowe publié en 1852 aux Etats-Unis est rapidement traduit et publié en France dès 1852-1853 où il connaît un succès retentissant). (Victor VAN HOVE, dans VAN LENNEP, Jacques, *La sculpture belge au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1990, p. 593-595, PARFAIT, Claire, << Un succès américain en France : La Case de l'Oncle Tom >>, E-rea [En ligne], 7.2 | 2010, mis en ligne le 24 mars 2010, [réf. du 30 juin 2011], disponible sur <http://erec.revues.org/981>.

²⁶² Victor Fassin (1826-1906) est un peintre d'origine liégeoise formé à l'Académie de Liège, dont la première participation aux salons belges date de 1859. Il séjourne à Rome entre 1856 et 1861 grâce à une bourse de la fondation Darchis. Dans ZEEBROEK - OLLEMANS, Jany, << FASSIN, Victor >>, *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], s.d. [réf. du 30 juin 2011], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2262. Adolphe Fassin (1828-1900) est quant à lui un sculpteur belge, formé également à l'académie des Beaux-Arts de Liège, et ayant séjourné à Rome de 1862 à 1865. Collectif, *Vers la modernité, le XIX^e siècle au Pays de Liège*, catalogue d'exposition (Liège, 5 octobre 2001-20 janvier 2002), Liège, 2001.

²⁶³ ANONYME, *Catalogue illustré de l'exposition historique de l'art belge et du Musée moderne de Bruxelles, d'après les dessins originaux des artistes*, Bruxelles, Paris, 1880, s.p.

²⁶⁴ Remarquons le double sens du calembour sur « fais-nous cygnes », qui peut être compris comme « fais-nous signe », mais aussi comme « transforme-nous en cygnes »... afin, suppose-t-on, de prendre la place de Zeus...

Le héros visite ensuite deux nouveaux établissements (Figure 3.33 à 3.35). Il mange à la *Faïlle déchirée* qui est un restaurant avantageusement connu pour ses excellents beefsteaks²⁶⁵. Puis, au café *Mille-Colonnes*, qui se trouve non loin du *Café Suisse*, place de la Monnaie, il rencontre quelques « célébrités ». La première est Louis Hymans. Cet écrivain, auteur de *Diabole à Bruxelles* en 1853, a été une des cibles privilégiées de l'équipe du *Crocodile*. Le journal le juge peu brillant et critique le fait que Hymans se soit vu attribuer un cours public d'histoire nationale²⁶⁶. Ensuite, c'est au tour de l'éditeur Bertram de l'Office de la Publicité, qui publie également cet *Almanach d'Uylenspiegel*. Le dernier est Carman, baryton que nous avons déjà rencontré dans *Le Juif errant et ferré*. La finale répétitive des noms propres fonctionne comme une ritournelle et crée un effet comique.

La dernière étape de ce périple le mène au Théâtre, certainement de la Monnaie, puis aux *Nouveautés* (Figures 3.38 à 3.42). Il y rencontre Rigolboche²⁶⁷. M. Coremans tombe sous le charme. Il se ridiculise en tentant de danser avec la belle. À quatre heures du matin, il est arrêté par un agent de police et embarqué dans un fourgon à bestiaux. Cette totale et grotesque déconfiture ne l'empêche pas d'apprendre, lorsqu'il revient chez lui, qu'il est nommé bourgmestre de Jodoigne-Souveraine (Figure 3.43).

Le récit se termine : « Et alors, le sultan Schahabaham dit à Félicien Rops : Conte-nous donc une de ces histoires bêtes que tu racontes si mal » (Figure 3.44). Cet aveu ironique, placé dans la bouche du sultan, est une allusion à Scha-baham, personnage du *Sopha, conte moral* de Crébillon fils. Cet ouvrage, publié en 1742, est décrit ainsi par l'écrivain Françoise Juranville : « Juvénile, pervers, délicat, honteux, épanoui, brutal ou masqué, l'érotisme est partout présent, dans *Le Sopha*²⁶⁸. »

²⁶⁵ Anonyme, *Plan illustré de la ville de Bruxelles et de ses faubourgs avec un guide de l'étranger à Bruxelles*, Bruxelles, Kiessling et comp., Libraires-éditeurs, 1860, p.28.

²⁶⁶ VAN DEN DUNGEN, Pierre, « L'Université Libre de Bruxelles au temps des Crocodiles » dans *Rops – De Coster, une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Cahiers du Gram, Bruxelles, 1996, p. 81-82. Soulignons que Louis Hymans (1829-1884) est de conviction libérale et collabore d'ailleurs au quotidien *L'Indépendance Belge* (d'après PERGAMENI, Charles, *HYMANS Louis*, dans *Biographie nationale*, t. 29, Bruxelles, 1956, p. 708-711). *Le Crocodile* frappe bel et bien sans distinction de convictions.

²⁶⁷ Rigolboche, danseuse française de french cancan se nomme en réalité Marguerite Badel. En 1867, on se souvient d'elle en ces termes : « Rigolboche n'était pas belle, mais elle dansait comme un ange – en rupture d'Eden. Elle avait une élégance ! une témérité ! une souplesse de reins d'un risqué ! des effets de bras d'une extravagance ! des effets...oh ! des effets de jambes surtout ! des effets de jambes à en faire voir trente-six chandelles à la morale. » DELVAU, Alfred, *Les lions du jour : physionomies parisiennes*, Paris, E. Dentu Editeur, 1867, p. 182, Consultable en ligne : <http://www.archive.org/details/leslionsdujourph00dely>.

Pas étonnant donc qu'elle fasse tourner la tête à notre provincial...

²⁶⁸ JURANVILLE, Françoise, *Préface*, dans *Le Sopha, conte moral*, Flammarion, 1995, p. 9.

(2) Style

Les traits sont uniformes : ils présentent toujours la même épaisseur. Les images ne contiennent que très peu d'ombrages, suggérés par quelques hachures. Les décors sont esquissés, les cadres absents. L'artiste joue avec bonheur sur l'économie de moyens.

Rops s'éloigne des codes de représentation académiques auxquels il préfère un rendu caricatural, plus proche de Gustave Doré, de Cham ou de l'école anglo-saxonne, que des tics classiques repérés dans la presse satirique belge de l'époque. La page 52 nous offre une belle vignette. Dans un nuage de fumée, Coremans est projeté en arrière par le recul de son arme, son chien s'envole, son chapeau décolle. La position du personnage, déséquilibré, jambe droite tendue en raccourci vers l'avant, pied droit tentant de recouvrir un certain aplomb, ne déparerait pas dans un album de la *Rubrique-à-Brac* de Gotlib par sa gestuelle à la fois hyperbolique et dynamique. Nous voyons ici poindre une certaine esthétique propre à la bande dessinée moderne : synthèse entre le dessin schématique, graffitesque, assumé par Töpffer ou certains dessins de George Cruikshank, et les illustrations plus construites d'un Gustave Doré.

Quand Rops réalise des caricatures, elles s'insèrent naturellement dans le récit car les personnes caricaturées subissent le même traitement graphique que n'importe quel autre personnage. Les détails des traits ne sont pas mis en exergue comme il est habituel dans les dessins satiriques de l'époque, où les têtes de personnages connus semblent parfois rapportées sur leur corps par un autre dessinateur tant la différence de style saute aux yeux.

(3) Technique et dispositifs narratifs

Ce récit compte 65 vignettes réparties sur 28 pages. Elle est donc comparable en ampleur au *Déluge à Bruxelles*, qui compte juste une vignette de plus. Cette longue histoire est réalisée en gravures sur bois de bout²⁶⁹ : le texte typographié et les images

²⁶⁹ Nous en avons trouvé confirmation dans la vente par l'antiquaire Marc Van De Wiele (Bruges) d'un coffret contenant 90 des 98 bois utilisés pour illustrer l'*Almanach d'Uylenspiegel pour 1861*. Il s'agit d'impressions indépendantes d'environ 4 X 4 cm. L'ensemble portait le numéro de lot 16 lors de la BRAFA (Brussels Antiques and Fine Arts Fair) de 2010, consultable sur <http://www.marcvandewiele.com/index.php?p=auctions&auktion=26&lot=16> [réf. du 17 juin 2011].

alternent sur toute la longueur du récit. Ce dispositif est en cela semblable aux *Impressions de voyage de Monsieur Boniface* (1844) (Figure 3.47) ou à l'adaptation de *l'Histoire de Monsieur Cryptogame* (*L'Illustration*, 1845) par Cham, ou aux travaux de Gustave Doré, notamment dans *Le Journal pour rire* ou dans son album *Histoire de la Sainte Russie*. Notons que cette technique est tout autant utilisée à cette époque en Angleterre, aux États-Unis ou en Allemagne. Certaines pages de la *Parodie du Juif Errant* de Cham, particulièrement aux rares moments où le texte se fait déborder par l'image, présentent une analogie frappante avec le récit de Rops : rendu très comparable des bois gravés de bout mêlés à un texte typographié, même dépouillement (le blanc domine très nettement la surface de la page).

Au-delà de cette disposition générale, différents éléments sont remarquables. Commençons par la page 41 (Figure 3.21). Monsieur Coremans s'éloigne. Quatre cases répètent le même décor : une route vue en perspective. Le héros est également représenté quatre fois, de plus en plus petit et situé de plus en plus haut dans la case. Rops décompose le mouvement dans le temps. Il est pleinement conscient de l'étrangeté de son dispositif car il le supporte par les légendes : « M. Coremans s'éloigne. » (case 2), « M. Coremans s'éloigne de plus en plus. » (case 3), « M. Coremans atteint l'extrémité de la rue. » (case 4). Cette disposition semble naturelle aux yeux des lecteurs actuels mais, à l'époque, elle n'était pas encore un code de lecture acquis.

Un autre dispositif intéressant court sur les pages 47, 49, 52, 53, 57 et 58 (Figures 3.27, 3.29, 3.32, 3.33, 3.37 et 3.38). Nous y voyons le héros, tenant son chien en laisse, se rendre « dans le haut de la ville » puis « dans le bas de la ville ». Il est représenté en plongée. L'effet est comique : on ne voit que son képi, surmontant une large bedaine. Graphiquement, les cercles concentriques créent un motif visuel amusant. Ces cases, qui vont souvent par paires, constituent un interlude humoristique dans le récit, sur le principe du *running gag*. Aux pages 47 et 49, les cases sont juxtaposées. La symétrie renforce l'effet comique. À la dernière case de ces duos, nous voyons uniquement le chien de Coremans : « elle avait été dans le bas de la ville, nul ne l'a revue depuis²⁷⁰ ».

La planche de la page 48 (Figure 3.28) représente, elle, l'ascension de la Colonne du Congrès par M. Coremans. Les trois premières cases ont des compositions identiques : le personnage est tourné vers la gauche et regarde sous les jupes de la dame qui le

²⁷⁰ M. Coremans au tir national, p. 64.

précède dans l'escalier. Plus il monte, plus l'obscurité croît. Des hachures parallèles verticales strient donc la deuxième case. Ensuite, les traits de contours disparaissent, laissant place à des surfaces grisées où seule émerge la cheville de la femme. Cette troisième case, si elle n'appartenait pas à une séquence, serait totalement incompréhensible. Visuellement, ce sont des taches qui ressortent. La dernière vignette montre une partie de la Colonne du Congrès, cannelée verticalement, sur un fond de ciel gris, strié lui horizontalement. Sortant d'une fenêtre, la minuscule tête de M Coremans se distingue à peine.

Ces deux dernières cases frisent l'abstraction. Le trait prend son autonomie. Le signifiant reste au service du signifié mais prend une importance plus grande. Ce choix de représentation nous rappelle, entre autres, la planche de Gustave Doré *Un effet de brouillard* parue dans *Le journal pour rire* (26 février 1853) (Figure 3.48). L'artiste dessine un couple se rendant au bal dans l'obscurité. Les trois premières cases sont constituées uniquement de hachures extrêmement fines. Doré ne pousse pas l'idée aussi loin que Rops : chaque case, prise indépendamment, reste lisible. Dans la même logique, la case blanche vue chez Richard de Querelle et qui symbolisait le brouillard joue sur un autre paramètre. Ce n'est plus le trait qui est important mais son absence même. Sans la légende explicative, la case serait totalement abstraite et incompréhensible car de Querelle ne joue pas sur la séquence d'un point de vue esthétique. Chaque image est autosuffisante.

c) Rops, narrateur par essence

Félicien Rops était une personne très sociable, voire bavarde, un écrivain prolixe, si l'on en juge par sa correspondance. De nombreuses anecdotes attestent de ce fait. Nous ne résistons pas à en citer une qui nous montre une facette singulière de la personnalité de cet artiste. Rops était président du club nautique de Sambre-et-Meuse entre 1862 et 1869, mais d'après Jules Trépagne :

[...] c'était le dilettante de l'aviron. Souvent il tenait la barre de la Brunette pendant l'entraînement, mais il était plus barreur par agrément que par aptitude, il oubliait trop souvent la direction et comme barreur il lui arrivait parfois de mettre ses avirons au

repos, sous prétexte de dire une nouvelle de raconter une histoire, une aventure quelconque même les vieilles histoires connues et déjà racontées, mais toujours écoutées avec plaisir. [...] Sont surtout restées légendaires ses deux histoires : « La diligence de Lyon » et « Le voyage de Théodore Juste en Espagne à la recherche de la médaille de Constantin le Pieux, lequel Constantin n'en avait jamais fait frapper »²⁷¹.

Qu'un dessinateur doublé d'un conteur ait pu produire des bandes dessinées n'est donc pas étonnant.

La dernière bande dessinée connue de Félicien Rops date de l'année 1865. C'est une lettre adressée à Hyacinthe Kirch²⁷² (Figures 3.49 à 3.52). Cette missive est composée de quatre pages ornées de neuf dessins, les huit derniers se partageant deux pages. La personnalité de l'artiste saute aux yeux : cela commence par une énorme digression de trois feuillets concernant la jeunesse de l'auteur pour se terminer sur l'objet véritable de la lettre, une demande de renseignement. Le premier feuillet évoque le père Bergeron, professeur de rhétorique à l'athénée de Namur (nous le déduisons par la présence de Ceslaw Karski, condisciple de Rops uniquement à partir de cette période). La scène se passe donc entre 1849 et 1851. Les trois dernières pages développent une anecdote du récit avec le support d'images.

La première page montre uniquement des portraits, celui du père Bergeron, présenté trois fois. Rops le présente sortant « le nez de son grand col blanc comme un bouquet de son cornet », puis vociférant : « Rops et Karski à la porte !! ». On peut voir le visage étonné du dénommé Karski, puis de nouveau le profil caricatural du professeur, qui rentre « de plus en plus dans sa cravate ». La suite nous montre, en trois dessins d'une belle justesse, comment les étudiants profitent de leur liberté opportunément acquise, vadrouillant dans la campagne, étendus sur l'herbe devant un livre, puis regardant les faneuses. La chute de la quatrième page prend un tour plus caricatural, quand Rops enlace à plein bras une des travailleuses à son corps défendant.

²⁷¹ Lettre de Jules Trépagne à Monsieur Hagemans, Namur, le 20 mars 1908, collection privée, citée par BONNIER, Bernadette et LEBLANC, Véronique, *Le Royal Club Nautique de Sambre-et-Meuse*, dans BONNIER, Bernadette, LEBLANC, Véronique, *Félicien Rops. Rops suis, aultre ne veulx estre*, s.l., Editons Complexe, p.26.

²⁷² LEBLANC, VEDRINE, *Injures bohêmes*, p.151. Hyacinthe Kirch (1829-1880) était un avocat inscrit au barreau de Liège, mais aussi un librettiste d'opéra, familier d'Offenbach et accessoirement le secrétaire puis le vice-président du Royal Sport nautique de la Meuse à Liège entre 1864 et 1880.

Le bras tendu de la jeune femme, en une amorce de coup de poing, laisse augurer d'une fin peu enviable.

Signalons que cette lettre est citée par Jean-Christophe Menu dans sa thèse, comme « un récit faisant appel à une succession de dessins illustrant une anecdote vécue, et ne pouvant qu'évoquer, au praticien [qu'il est], une Bande Dessinée²⁷³. » Elle est un exemple magnifique de la puissance d'évocation du dessin : le crayon de Rops décrit, peut-être supérieurement à n'importe quel écrit, le plaisir de l'école buissonnière et les émotions recherchées par les deux jeunes gens.

De la même année, et au même destinataire, il existe une dernière lettre présentant une séquence d'images²⁷⁴. Quatre dessins, sur la quatrième feuille de la missive (Figure 3.53), décrivent la tentative de Rops de faire du podoscaphe²⁷⁵. La séquence, très basique, ne se double d'aucune explication textuelle : on voit Rops vaciller et chercher son équilibre, puis faire le grand plongeon.

Après 1865, nous n'avons plus trouvé trace de bandes dessinées. Néanmoins, Rops restera adepte des séries. La plus célèbre est peut-être *Cent croquis légers pour des honnêtes gens*, réalisée entre 1878 et 1881 pour le bibliophile parisien Jules Noilly. Cette suite d'images licencieuses pose un regard aiguisé sur certains aspects du XIXe siècle : scènes rurales, monde du cirque, artistes, forains, marginaux, ... et surtout, la prostitution, qui semble être le sujet central de cet album. Comme le dit l'historienne de l'art Véronique Leblanc : « [...] l'artiste s'amuse des travers de ses contemporains et « raconte », en une suite de petites scènes de genre, des anecdotes sociales qu'il juge révélatrices de la bêtise et de l'hypocrisie ambiantes²⁷⁶ ».

Rops, touche-à-tout inspiré, se sera donc maintes fois essayé à la bande dessinée, s'y révélant très prometteur. Nous aurions aimé qu'il se passionne pour la chose.

²⁷³ MENU, Jean-Christophe, *op cit.*, p. 388.

²⁷⁴ KUNEL, Maurice, *Lettres inédites de Félicien Rops à Hyacinthe Kirch*, dans *La Vie Wallonne*, T. XXIV, Fasc. I, Liège, Desoer, 1950, p.24-25.

²⁷⁵ « Le « podoscaphe » se compose de deux patins étroits, longs de 4 à 5 mètres et reliés par deux tringles de fer. Le rameur pose un pied sur chacun de ces patins, et, debout, dirige le podoscaphe avec une longue pagaie. », d'après BONNEFONT, Gaston, *Les exercices du corps*, Jouvett et Compagnie, 1890, p. 182-183.

²⁷⁶ LEBLANC, Véronique, *Cythères ropsiennes*, dans BONNIER Bernadette, DRAGUET Michel, LEBLANC Véronique, *Rops. Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namur, Province de Namur, p. 13-14.

3) La presse satirique à partir des années 1870

Nous avons abordé la presse satirique bruxelloise par l'intermédiaire de quelques-uns de ses titres fondateurs de cette presse : *Le Charivari belge*, *Le Crocodile*, *L'Uylenspiegel*. Dès les années 1870, leur nombre augmente de manière exponentielle. Dans cette marée de papier, nous tenterons de mettre en évidence les titres les plus saillants.

a) La Bombe

Ce journal a pour particularité de présenter une forme plus proche des journaux illustrés traditionnels, notamment par l'usage de gravures sur bois²⁷⁷. Son programme « n'est pas long : éclater... de rire »²⁷⁸. Les dessinateurs qu'il publie signent H. Bodart²⁷⁹, J. Eschbach, Loerik, Farfouillard ou Nemo²⁸⁰. Le premier numéro est daté du 5 octobre 1878 et le dernier du 3 septembre 1887. Il est composé de quatre pages dont la première et la dernière sont usuellement illustrées. À partir du 16 juillet 1887, le journal change de direction et passe à six pages. Globalement, le nombre de planches de bandes dessinées est relativement faible : aucune en 1883 et une vingtaine en 1885.

Dès les débuts du journal, nous retrouvons des planches issues d'autres périodiques, le plus souvent français. J. Eschbach (1848- ?) est d'ailleurs un dessinateur français exilé en Belgique²⁸¹. Philippe Roberts-Jones le répertorie au sommaire du seul numéro de *La Bombe* parisienne qu'il ait pu consulter²⁸². Vu son activité dans divers journaux français entre 1880 et 1890 (entre autres *L'Évènement Parisien Illustré*, *Le*

²⁷⁷ Le mélange entre textes typographiés et images nous laisse à penser que *La Bombe* utilisait la technique de la phototypographie, surtout lorsqu'elle importait des images étrangères. Nous expliquons ces techniques dans la deuxième partie de notre chapitre, consacrée aux magazines illustrés.

²⁷⁸ *La Bombe* n° 1, 1^e année, 5 octobre 1878, Bruxelles, p. 2.

²⁷⁹ Il s'agirait de Henri Bodart, décédé vers 1902, élève du caricaturiste français Alfred Grévin (1827-1892). Bodart fut dessinateur de presse et de costumes de théâtre. (in *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1902, p. 220). Henri Bodart possède un graphisme élégant, proche de celui de Draner. Il ne faut pas le confondre avec le peintre Henry Bodart, trop jeune à l'époque.

²⁸⁰ Nous n'avons aucun élément permettant de déterliner l'identité des trois derniers cités.

²⁸¹ J. Eschbach (1848- ?) est un dessinateur français spécialisé dans les croquis féminins et exilé en Belgique. (SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004 (1^e édition de 1996), p. 270. Il nous a été impossible de retrouver son prénom.

²⁸² ROBERTS-JONES, Philippe, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de presse, 1956, p. 15.

*Frondeur*²⁸³, *L'Eclipse*), il n'est pas impossible que cet illustrateur ait été la connexion, ou l'une des connexions, entre la rédaction de *La Bombe* bruxelloise et les divers illustrateurs français dont on retrouve les travaux en ses pages.

Parmi les autres artistes français, on peut trouver entre autres les noms de Théophile Steinlen²⁸⁴, Alphonse Levy (1843 – 1918), collaborateur de nombreux journaux satiriques parisiens comme *La Lune*, *L'Eclipse*, *Le Monde comique*, *Crafty* (Victor-Eugène Géroze, 1840 – 1906), collaborateur au *Journal amusant* ou au *Journal pour rire*, ou de E. Pepin (Edouard Guillaumin, 1842-v.1910). Quelques planches sont d'origine allemande. Ainsi *Le mal de dents* (22 mars 1879) (Figure 3.54) est une copie assez grossière d'une histoire de Wilhelm Busch, *Der hohle Zahn* (1865) (Figure 3.55), sans aucune indication d'emprunt. De même, les planches mentionnées comme étant issues des pages de la revue de Stuttgart *Über Land und Meer* (5 et 26 mars 1887), *Histoire d'un corbeau, d'un chien et d'un chat* et *Histoire d'un enfant et d'un corbeau*, sont de la main du Maître allemand (*Hans Huckebein der Unglücksrabe*, 1867). Une autre page est signée Lothar Meggendorfer (1847-1925), un des plus prestigieux collaborateurs des *Fliegende Blätter* et des *Münchener Bilderbogen* (*Les aventures d'un bonhomme en caoutchouc*, datée du 4 décembre 1884). Un autre emprunt manifeste est une planche inspirée d'Alfred Le Petit²⁸⁵, intitulée *Croquis de printemps*. Les cases sont des copies de celles du Français, réorganisées pour former une autre histoire (Figures 3.56 et 3.57)

Si la majorité des planches de dessinateurs étrangers ont déjà été publiées dans leur pays d'origine, certains dessins semblent avoir été réalisés pour *La Bombe*. En témoigne la gravure du 21 juin 1879, signée du dessinateur français Alfred Le Petit, représentant *L'hydre du socialisme en Belgique* (Figure 3.58). Ce dessin qui s'étend sur une double page n'est pas, comme son nom pourrait le faire croire, une charge contre les socialistes, mais une manière ironique de détourner le vocabulaire des détracteurs du socialisme. L'hydre s'attaque aux bourgeois et au clergé, caricaturés à leurs dépens, alors que les différentes têtes du « monstre socialiste » sont des portraits plutôt flatteurs.

Eschbach réalise lui aussi des planches à destination unique du journal, ce qui ne semble pas être le cas de ses collègues français. Par exemple, l'*Histoire d'un vicaire* (30

²⁸³ Ce journal ne doit pas être confondu avec la version liégeoise qui paraît au même moment mais qui n'a aucun lien. Les illustrations du *Frondeur* parisien sont essentiellement des charges caricaturales.

²⁸⁴ Il publie des planches dans *Le Chat noir* entre le 25 avril 1885 et le 22 août 1886. Notons que Steinlen est suisse et ne sera naturalisé français qu'en 1901.

²⁸⁵ Alfred Le Petit (1841-1909) est un caricaturiste français engagé, qui s'exprima violemment contre l'Empire. Il fonda plusieurs journaux, dont *Le Pétard* et *L'Etrille*. In *Dico Solo en couleurs. Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports*, Aedis, Vichy, 2004, p. 503-504.

décembre 1878) (Figure 3.59) raconte en sept illustrations lourdement légendées l'édifiante histoire d'un dénommé Michiels, vicaire à Woluwe-Saint-Etienne. L'ecclésiastique s'enivre en compagnie des jeunes gens de la ville. Il cherche noise à l'instituteur communal et tente de le discréditer en fabricant de fausses pièces à conviction. Il finit par être « frappé comme un martyr » par la justice des hommes. Voilà bien un épisode qui illustre de manière typique la guerre scolaire qui sévit à cette époque²⁸⁶. La majorité des autres planches signées Eschbach restent dans le domaine du pur comique de divertissement : métamorphose grotesque du nez d'un personnage (*Accident d'hiver*, 11 janvier 1879) (Figure 3.60), burlesque (*Une nuit au bal masqué*, 8 mars 1879 ou *La première pipe*, 19 avril 1879) (Figures 3.61 et 3.62).

Parmi les planches intéressantes réalisées par des artistes belges, nous pouvons citer *Les adieux de Farfonillard au pays où...* (le 29 novembre 1884) (Figure 3.63). L'artiste se met en scène. Au centre de la composition, un porte fusain anthropomorphe, son *alter ego*, porte un baluchon sur l'épaule. Il salue la compagnie de son chapeau melon. Il se dirige vers le soleil radieux de la République française. Cette planche est symptomatique de la francophilie ambiante dans le monde artistique. Autour de lui sont disposées neuf vignettes expliquant les raisons de son départ de Belgique. Les légendes de chaque image complètent le titre sur un mode ironique. Par exemple, l'une d'elles a pour commentaire « où l'on s'occupe de la civilisation de ces malheureux sauvages ». Elle montre un Congolais atteint par la balle d'un colon. Ensuite, tour à tour, l'auteur dénonce la liberté de presse bafouée, la corruption électorale, l'indifférence dans laquelle agonise le peuple, etc.

Le propos est acerbe et l'auteur critique la Belgique à tous les niveaux. Or, 1884 est, rappelons-le, l'année de la déroute libérale. Il n'y a plus de solution possible pour

²⁸⁶ La « guerre scolaire » est la conséquence d'une loi de 1879 appelée la « loi de malheur » ou loi Van Humbeeck. Il s'agit d'un des points culminants de l'opposition entre catholiques et libéraux. Imposée par le gouvernement Frère-Orban-Van Humbeeck, elle oblige chaque commune à construire une école neutre et laïque dans laquelle les cours de religion, facultatifs, seraient dispensés par un prêtre en dehors des heures de classe. De plus, les pouvoirs communaux ne peuvent plus créer ou subsidier d'écoles libres. Les instituteurs doivent être en possession d'un diplôme reconnu par l'Etat. Les catholiques réagissent : une pétition s'opposant au vote de la loi rassemble 300 000 signatures. Après l'adoption de la loi, les évêques interdisent à leurs fidèles d'enseigner dans ces écoles ou d'y inscrire leurs enfants. La sanction est lourde : l'excommunication ! Cette stigmatisation exclut de la communauté les familles qui s'y risquent quand même. En 1880, la tension est à son comble : l'Eglise ne participe pas aux fêtes célébrant les cinquante ans de l'indépendance et le gouvernement libéral rompt avec Rome qui soutient l'Eglise belge. La victoire des catholiques en 1884 apaisera le climat. Une nouvelle loi permettra aux communes de choisir le type d'enseignement qu'elles accueilleront.

l'artiste qui décide de jeter l'éponge. C'est la planche la plus explicite que nous avons rencontrée sur le sujet.

Farfouillard réapparaît néanmoins un mois plus tard dans *La Bombe* (Figure 3.64). Il signe un *Roman* en douze cases qui évoque l'année politique qui vient de s'écouler. Chaque case représente un mois. Le personnage principal est le Roi Léopold II. Il rencontre divers politiciens. Un de ceux-ci est obséquieux, littéralement plié en deux et le regard fixé vers le sol. Un autre, que ses favoris proéminents désignent peut-être comme Charles Woeste (1837 – 1922), membre du très conservateur Parti Catholique, présente au Roi la loi scolaire pour obtenir son paraphe. Le monarque refuse dans un premier temps mais se voit obligé d'accepter lorsque le ministre se présente avec une lettre du pape Léon XIII... La case du mois d'octobre mentionne la date du 19, jour des élections communales qui firent basculer l'équilibre politique du pays. En effet, à la suite de cet événement, Léopold II révoque le gouvernement Malou-Jacobs-Woeste²⁸⁷. Tout cela est dessiné en ombres chinoises. La vue d'ensemble donne une impression de sarabande effrénée, de danse folle. Après diverses péripéties, l'année se termine sur un buste de curé accompagné de cette légende : « Notre maître. Vierge et martyr ». Les Catholiques ont gagné les élections ils resteront au pouvoir pour longtemps.

Ce *Roman* fait partie des rares planches politiques de *La Bombe*. Mais la détresse libérale à l'époque est tellement forte que presque tous les journaux politiques illustrés l'évoqueront par la suite, quelquefois sous forme de bande dessinée. À côté d'illustrations uniques, qui sont des sortes de cri de révolte, les artistes doivent s'expliquer plus longuement et ont besoin d'une forme qui leur permet de développer leurs propos. Ces cases sont également typiques du style en ombres chinoises que va adopter Farfouillard par la suite.

Un autre dessinateur est Loerik²⁸⁸. Son *Histoire d'artisse [sic]* parue le 1^e avril 1880 (Figure 3.65) est une anecdote classique sur le sujet de l'artiste aux prises avec un marchand d'art. Le peintre est évidemment maigre alors que le bourgeois exhibe une large bedaine. Après avoir longuement examiné d'un air condescendant la toile

²⁸⁷ DENECKERE, Gita, *Les turbulences de la Belle Époque (1878 – 1905)*, dans DUMOULIN, Michel (et al.) (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*. vol. 1 1830 - 1905, Edition Complexe, Bruxelles, 2005, p.48.

²⁸⁸ « Loerik » signifie « paresseux » en patois bruxellois (Anonyme, *Les insultes du patois flamand de Bruxelles*, in *Langues et dialectes*, mai 1881, p. 29.

représentant un échassier, le marchand daigne l'acheter pour un sou. L'artiste, fou de joie, va dépenser sa paye au restaurant et découvre, à sa sortie, le tableau signé « Rosa Bonheur »²⁸⁹, proposé pour cinq mille francs à la devanture de la boutique.

La forme est intéressante. Un trait fin est utilisé pour représenter les scènes et l'artiste souligne ensuite les ombres d'un trait plus épais. Le tout se rapproche du croquis. Les cases sont pleines de vie, le dessin est rapide, quitte à tronquer les éléments. L'auteur arrive à suggérer une main en dessinant seulement deux doigts, un visage sera caractérisé uniquement par ce qui est nécessaire à cet endroit du récit. Si la bouche n'est pas indispensable, elle n'est pas présente, de même pour les yeux qui s'effacent presque si leur rôle n'est pas important.

Mis à part les cas atypiques que nous venons de décrire, *La Bombe* réserve le plus souvent ses planches narratives à des récits légers et amusants de type burlesque. Dans un journal dont le contenu est essentiellement politique, ayant un but de dénonciation, la bande dessinée fait figure de récréation. Cela se retrouve également dans les autres journaux satiriques mais de manière moins évidente. Il semble que l'importation de planches étrangères soit en partie la cause de ce phénomène. Une planche engagée politiquement est souvent marquée localement et temporellement : elle doit être réalisée rapidement après l'événement qu'elle dénonce et/ou doit évoquer des faits liés à des personnalités locales ou nationales. Ce travail original doit être effectué par un artiste du cru et coûte donc plus cher.

b) La Chaudière

Entre 1890-1910, deux publications anticléricales proposent une série de planches politiques narratives d'excellente facture. Il s'agit de *La Chaudière* et des *Corbeaux*. Le premier journal paraît entre 1894 et 1896. Le second publie de mai 1904 à novembre 1909. Leur durée de vie est donc assez courte.

La Chaudière, qui est sous-titrée « bout tous les vendredis », propose une douzaine de planches sur toute sa période de publication, soit environ 130 numéros. Un

²⁸⁹ Marie Rosalie Bonheur (1822-1899), dite Rosa Bonheur, est une peintre française reconnue pour ses représentations animalières.

journal sur dix environ contient donc des séquences narratives. Ces planches se placent en première page, ce qui est un fait assez rare pour être souligné. Le mélange de caractères typographiques et d'images ainsi que la qualité du trait nous font supposer qu'il s'agit de gravures sur bois. Malheureusement, aucun dessin n'est signé. La royauté et l'Église sont des cibles de moqueries récurrentes.

Dès le premier numéro, daté du 23 décembre 1894, une histoire en image retient notre attention : *L'abbé Daens au bal de la Cour* (Figure 3.66). L'abbé Adolphe Daens (1839-1907), bouillant jésuite, est le fondateur du Parti populaire chrétien. Son grand adversaire politique est le ministre Charles Woeste. Tous deux sont élus dans la circonscription d'Alost. Les tribulations de l'abbé Daens au bal du Roi permettent aux satiristes de dévoiler les travers du personnage. Il ne connaît pas les usages de la Cour. Par exemple, il confond les majordomes avec des généraux. On le regarde comme une bête curieuse. Pour se donner une contenance, il boit plus que de raison et termine sérieusement éméché, marche sur les mains et « se livre à un cancan échevelé ». Apercevant monsieur Woeste, il s'apprête « à lui servir un plat à la mode d'Alost », ce qui signifie en clair lui mettre son poing dans la figure. La planche se termine sur l'intervention du Roi qui sépare les deux adversaires en les soulevant de terre.

Le but est de présenter une caricature du personnage. Mais plus qu'un dessin unique, une telle planche construite autour d'une anecdote permet de présenter les différentes facettes du politicien ciblé. La silhouette de l'ecclésiastique, dont l'habit noir est hachuré, se détache clairement de chacune des neuf cases. Nous avons une sorte de portrait démultiplié. L'homme est tour à tour fier, déférent, agressif...

Une seconde planche non titrée (Figure 3.67) narre de manière allégorique le combat pour un siège de représentant de la ville de Liège. Les trois grandes catégories sociales (qui correspondent également à des tendances politiques) sont représentées : le baron Doctrino, bourgeois, l'abbé Francottecaloto et l'ouvrier Populo. Voyant que nul ne sort victorieux de leur mêlée, Francottecaloto et Doctrino forment une union contre nature symbolisée par un animal fantasmagorique : une vache avec les têtes des deux personnages. La légende souligne le propos par un jeu de mots : « on voit revenir les deux camarades, étroitement unis et ayant l'air doublement bête ». Populo tranche l'une des deux têtes de l'animal et le met en déroute, remportant ainsi la victoire.

Le sujet politique est traité de manière intéressante. D'un point de vue graphique, cette planche présente de fortes similitudes avec la précédente. Mais ici, le côté pédagogique l'emporte sur celui de la caricature. Un événement relativement complexe est simplifié à l'usage du lecteur. La bande dessinée convient à merveille à ce type d'exercice. Le beau rôle revient à l'ouvrier mais il serait étonnant que le lectorat appartienne à la classe populaire. C'est plus à une intelligentsia libérale progressiste que le journal s'adresse²⁹⁰.

Deux autres productions nous rappellent des œuvres que nous avons vues précédemment. *Le Juif errant fin de siècle* (Figure 3.68) semble être de la même main que la planche sur l'abbé Daens. Le style est plus proche du croquis, ce qui met en évidence la sûreté de l'exécution. Le thème du juif errant, que nous avons déjà rencontré dans *L'Uylenspiegel* sous la plume de Félicien Rops, est un classique de l'imagerie populaire. La référence à cette imagerie est dans ce cas-ci soulignée par les légendes rimées.

Le Juif errant à la traditionnelle longue barbe est en plus affublé d'un monocle et est de grande taille. Ce n'est nul autre que Léopold II. Monté sur le trône en 1865, le souverain a pour rêve de donner un domaine colonial à sa patrie. Il n'est que peu soutenu dans cette ambition par le gouvernement et par l'opinion. Aussi c'est de sa cassette personnelle, complétée par d'importants prêts de l'État belge, qu'il crée en 1878 le Comité d'études du Haut Congo, puis qu'il finance l'exploration de l'Anglais Henry Morton Stanley en Afrique²⁹¹. Le monarque est présenté comme un personnage ne pouvant prendre de repos. Il ne peut pas non plus accepter l'invitation de deux cyclistes à boire un verre, car il est complètement désargenté... Il tente par contre de leur vendre quelques actions congolaises.

Bruxelles - port de mer (Figure 3.69) évoque quant à elle quelque peu *Le Déluge à Bruxelles*. Il s'agit d'une vision de ce que serait la capitale si elle devenait une ville portuaire. La Grande Harmonie est présente ici aussi. Ses bals sont transformés en guinguettes de marins.

²⁹⁰ Cette tendance politique s'était organisée quelques années auparavant. Le premier Congrès libéral progressiste eut lieu en 1847.

²⁹¹ Le Comité, devenu « Association internationale du Congo », groupe qui désigne de fait Léopold II, obtient la reconnaissance des États-Unis, puis des puissances européennes à la conférence de Berlin (1884-1885). Le Parlement belge donne son accord pour que le Roi dirige l'immense « État Indépendant du Congo ». Le seul lien entre la Belgique et le Congo est la personne royale. Dans BITSCH, Marie-Thérèse, *Histoire de Belgique*, s. l., Hattier, 1992 (coll. *Nations d'Europe*), p. 99.

c) *Les Corbeaux*

Les Corbeaux est un journal franco-belge, édité d'abord en Belgique puis en France par Didier Dubucq²⁹². Ce dessinateur, peut-être français, collabore également au journal satirique français *L'assiette au beurre*. Il y signe régulièrement des dessins sous le pseudonyme d'Ashavérous, autre nom du Juif errant. On retrouve dans ce journal de nombreux dessins issus de la presse étrangère²⁹³. Le style des dessins est typique des feuilles françaises : trait sûr, délié et synthétique proche de Caran d'Ache.

Les Corbeaux est une des premières feuilles satiriques belges à utiliser l'impression offset²⁹⁴. Cette technique est l'application industrielle du principe de la lithographie. Cela consiste à introduire un intermédiaire entre la matrice et le papier sous la forme d'un rouleau de caoutchouc appelé blanchet. Dans la très grande majorité des cas, la matrice est une plaque lithographique mais l'image peut théoriquement être empruntée à une matrice en relief²⁹⁵. Le principe a été découvert en 1878 par Trottier et Missier mais il faudra attendre vingt ans pour que la méthode soit mise au point pour l'industrie²⁹⁶. Cela explique que notre corpus ne contienne que très peu d'impressions offset. En revanche, ce sera le moyen de reproduction de prédilection de la presse et des bandes dessinées dans la majeure partie du XXe siècle.

Il existe donc deux versions des *Corbeaux*. La première est belge, mais son caractère anticlérical marqué la marginalise rapidement : « boycotté dans les gares puis dans les kiosques à journaux, l'hebdomadaire se voit interdit dans les casernes ; certains de ses vendeurs qui diffusent aussi la presse socialiste sont arrêtés ; deux numéros partiellement saisis²⁹⁷ ». La seconde version est française et paraît en 1905²⁹⁸, suite aux difficultés rencontrées par l'édition belge. Des illustrations sont communes aux deux publications. Elles sont majoritairement anticléricales ou opposées au parti catholique.

²⁹² Nous n'avons trouvé aucune indication biographique précise sur ce personnage.

²⁹³ On y retrouve notamment un dessin de Outcault, intitulé *Chez les nègres*, dans le numéro 18 du 30 avril 1905.

²⁹⁴ LANNOYE, Christian, *L'image d'un roi dans la presse satirique à partir d'un inventaire exhaustif des caricatures de Léopold II dans les périodiques satiriques belges*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1987, p. 75.

²⁹⁵ CAHIERRE, Loïc, *L'offset*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1965, p. 4.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ DOIZY, Guillaume, *L'image le rire et la libre pensée militante, exemple de la revue franco-belge Les Corbeaux (1905-1909)* [en ligne], *caricatures et caricature*, janvier 2007 [réf. du 19 décembre 2010], disponible sur <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-5205400.html>.

²⁹⁸ Ajoutons que 1905 est en France l'année du vote de la loi de séparation des Eglises et de l'Etat. C'est un événement propice à l'installation d'un journal anticlérical persécuté dans son pays d'origine.

La période qui nous intéresse ne dure donc que deux années (1904-1905) mais livre des nouveautés importantes.

L'attentat (truc de propagande cléricale) (Figure 3.70) est la seule planche narrative dans celles consacrées à la Belgique. Elle est datée du 3 juillet 1904. Elle se base sur le fait qu'une bombe a été retrouvée derrière l'église du Béguinage à Bruxelles. En six tableaux, l'artiste anonyme nous explique que la bombe est une stratégie des catholiques pour stigmatiser les socialistes et effrayer l'électeur. Il n'hésite pas à dessiner le politicien Beernaert²⁹⁹, affublé d'une trompe d'éléphant, en train de confectionner une bombe artisanale. Il bénéficie de l'aide de l'espion de la Sûreté Publique Pourbaix³⁰⁰, dissimulé derrière son chapeau et engoncé dans le col de son pardessus, et de celle de Rutten, père dominicain à l'origine du syndicalisme chrétien.

Nous sommes face une manière plus moderne d'envisager la représentation. En ce qui concerne le cadrage, le dessinateur choisit le plan américain dans plusieurs cases. Jusqu'ici, c'étaient toujours des plans moyens³⁰¹ qui étaient utilisés. Ensuite, il ne se sert plus de hachures pour représenter les demi-teintes mais il recourt à des à-plats gris réalisés à la trame mécanique. Un autre type de trame, au rendu granuleux obtenu par la juxtaposition de points de différentes tailles, est employé pour certains vêtements. Enfin, la forme caricaturale est synthétique et très lisible. Elle préfigure la future esthétique d'une certaine bande dessinée humoristique.

4) Quelques autres titres bruxellois

Dans l'état de nos recherches, les trois journaux satiriques précédemment cités (*La Bombe*, *La Chaudière* et *Les Corbeaux*) sont ceux qui présentent le plus de bandes dessinées ou les exemples les plus originaux. Nous avons consulté un grand nombre d'autres titres, pas toujours de manière exhaustive : *Bruxelles Amusant*, *La Casserole*, *Le*

²⁹⁹ Auguste Beernaert (1829 – 1912) dirige pendant dix ans le gouvernement belge. Ce catholique modéré, futur prix Nobel de la paix, a entrepris une politique de réformes sociales qui se poursuivra jusqu'à la guerre. Il présidera aussi longtemps l'Union interparlementaire qui regroupe des parlementaires européens. BITSCH, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 133 et 152.

³⁰⁰ Léonard Pourbaix (1857- ...) est un agent cléricale, soi-disant militant socialiste et espion de la Sûreté Publique. Il est impliqué dans une affaire de complot avec Beernaert. On le retrouve dans une autre planche : *L'armée cléricale. – Défilé des conspirateurs du Grand-Complot pourbaisien.*

³⁰¹ Le plan moyen représente les personnages en pied, le plan américain les montre jusqu'à mi-cuisse seulement.

Clair de Lune, La Patrouille, Le Polichinelle, Le Tirailleur pour ne citer que les journaux qui contenaient de la bande dessinée. Les planches présentaient peu d'intérêt.

B. LA PRESSE SATIRIQUE LIEGEOISE

La production de presse satirique fut particulièrement dense à Liège à partir des années 1870, sans pour autant concurrencer en nombre la presse bruxelloise. À cette époque, Liège est le centre artistique et économique de la Wallonie. Quantitativement, les villes de Namur et de Charleroi produisent beaucoup moins de presse satirique et nous n'y avons pas relevé de titres contenant de la bande dessinée.

Deux journaux vont marquer la période par leur exceptionnelle longévité : *Le Rasoir* et *Le Frondeur*. Ces deux publications sont d'obédience libérale. Ils ont en commun de devoir leur durée et leur dynamisme à deux personnalités artistiques et littéraires très engagées : Victor Lemaître pour *Le Rasoir* et Henri Peclers pour *Le Frondeur*. Le premier fournit autant des caricatures et des illustrations que des textes, le second signe un grand nombre d'articles du sobriquet « Clapette », qui désigne à Liège une personne très bavarde.

Tous deux ont l'œil sur les publications étrangères. On trouve par exemple des dessins accompagnés de la mention « d'après Kladderadatsch », fameux journal satirique allemand. Une autre planche, *Un truc sur la mode*, est une copie d'une planche d'un auteur allemand, R. Ochsner (on retrouve cette page dans le journal ... portugais *La Mosca d'oro*).

Remarquons enfin que les rédactions de ces journaux se trouvaient toutes deux dans le passage Lemonnier. Les journalistes et dessinateurs devaient donc se croiser et entretenir des relations.

1) Le Rasoir

Le Rasoir est bimensuel et paraît à partir de 1869. La date exacte n'est pas indiquée sur ce premier numéro. Le dernier numéro est publié en mars 1888. Ces vingt années verront l'impression d'un peu moins de cinq cents numéros, tous illustrés. La

proportion de numéros comportant des planches de bande dessinée est néanmoins minime par rapport à la production totale. Certaines années, comme en 1877 et en 1878, il n'y a aucune bande dessinée produite. De plus, beaucoup des planches que nous avons répertoriées rentrent très difficilement dans la stricte catégorie « bande dessinée » : elles en ont l'aspect général mais s'apparentent souvent à la suite d'images sur un même thème.

a) Victor Lemaître

Victor Lemaître (1842-1880) fait un passage à l'Académie des Beaux-Arts de Liège avant de se rendre à Paris où il exerce le métier de peintre-décorateur. Sa rencontre avec Gustave Doré lui permet d'accéder à la presse satirique. De retour à Liège pour des raisons familiales, il fonde *Le Rasoir* en 1869, qu'il dirige jusqu'à sa mort, en 1880³⁰².

La première « pseudo » séquence, *Louis Verdin avocat, conseiller communal, président du comité des fêtes,...* (1869, première année, cinquième numéro) (Figure 3.71) que l'on peut relever dans le journal, est consacrée à un notable liégeois, l'avocat Louis Verdin, dont le panégyrique est dressé à la page suivante. La composition présente un portrait central entouré de vignettes narratives.

Le portrait-charge ne joue que peu sur les codes de la caricature mais on remarquera que son traitement diffère fortement des petites illustrations qui l'entourent. Le visage est détaillé et les ombres sont rendues au moyen de grisés au crayon lithographique. La position et l'accoutrement du personnage, ainsi que la taille disproportionnée de sa tête, sont les indicateurs de la volonté de se moquer, gentiment dans ce cas-ci.

Les petits dessins narratifs se soumettent à un tout autre mode, plus schématique. Les ombres sont rendues avec des hachures, le trait est moins lourd et appliqué, plus nerveux et vivant, nous dirions presque plus « töpfferien ». On y voit Louis Verdin dans différentes anecdotes et situations de sa vie : il sert de lien entre ces

³⁰² RANDAXHE, Yves, *La caricature en Wallonie 1789-1918*, Liège, Musée de la vie wallonne, 1983, p. 72.

images. La narration est donc très lâche, tout juste chronologique, peu explicitée. Mais le système est bien là, esquissé.

Nous retrouverons ce type de mise en page à plusieurs reprises, autant pour critiquer les réformes imposées par Walther Frère-Orban³⁰³ (*Nouveaux timbres-postes proposés par Mr Frère-Orban*, 27 mars 1870) (Figure 3.72), que pour exposer une affaire judiciaire³⁰⁴ (*L’Affaire Langrand à vol d’oiseau*, 5 mai 1870) (Figure 3.73).

Victor Lemaître est la cheville ouvrière du *Rasoir*, même s’il ne fournit que peu de planches narratives. Il livre par contre de nombreuses macédoines. Nous épinglons quelques récits atypiques.

Le premier est *La grande colère du petit Diafoirus* du 2 juin 1872 (Figure 3.74). Suite à un article critiquant la grève des médecins dans le numéro du 19 mai, un des journalistes du *Rasoir* a été molesté par un docteur et son beau-frère. L’anecdote est racontée sur une demi-page, en trois *strips* et dix-sept cases de petites dimensions. La place qu’elle occupe dans le journal est limitée et le récit est condensé. Lemaître caricature le médecin auquel il attribue, moquerie supplémentaire, le même nom qu’au héros de Molière dans *Le Malade imaginaire*. Il l’affuble de proportions proches d’un nain. Chez son complice, Diafoirus grimpe sur une chaise pour pouvoir lui parler. Ils attaquent le journaliste mais la situation se retourne contre eux et ils se font rosser. Ils terminent derrière les barreaux.

Il est étonnant de consacrer un récit en images à ce type de faits divers. Mais cela touche à la liberté de la presse qui, en plus, sort ici victorieuse. Cette revendication libérale trouve naturellement sa place ici.

Le rendu des physionomies et des expressions est simple et fait mouche. La gestuelle des personnages est exagérée. L’artiste ne s’attarde pas sur les détails mais sur les attitudes. Les décors sont absents ou à peine esquissés lorsqu’ils sont nécessaires. La combinaison de ces deux facteurs crée un effet théâtral. Pour une fois, nous trouvons un découpage d’action très serré, se rapprochant du dessin animé. Tous ces éléments

³⁰³ W. Frère-Orban (1812-1896) est un homme politique libéral, fondateur du Parti libéral en 1846. Il a été Premier Ministre à deux reprises.

³⁰⁴ L’affaire Langrand-Dumonceau fait les choux gras de la presse libérale en 1870. André Langrand (1826-1900) est un homme d’affaires belge ouvertement catholique. Suite à des difficultés financières, il imagine un montage de sociétés permettant de masquer ses déficits. La découverte du subterfuge entraîna la faillite de ces sociétés et la ruine de petits épargnants catholiques (Els Witte (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 110-111).

font que cette planche est d'une qualité supérieure à la moyenne de ce qui se fait à l'époque en Belgique. Elle se rapproche de la production d'un Wilhem Busch.

L'épopée de l'île du commerce (Figure 3.75) semble être de la même main. C'est une des rares planches narratives exposant un fait politique de l'époque. Le sujet en est l'urbanisation de l'île du commerce³⁰⁵. Lemaître évoque les mésaventures des projets successifs d'aménagement en égratignant au passage quelques personnalités publiques. Le genre n'est pas nouveau et l'influence de ses voisins français, notamment du *Charivari*, se ressent tant au niveau de la thématique que de son traitement.

Une autre évocation de l'actualité se trouve dans *Vive la police!* du 18 octobre 1879 (Figure 3.76). Un crime a été commis le 5 du même mois boulevard de la Sauvenière. Le dessinateur, peut-être encore Lemaître - il ne signait pas tout - utilise des ombres chinoises pour raconter les faits. Cette technique est régulièrement utilisée dans les théâtres. On la rencontre aussi dans l'imagerie populaire. L'employer dans le contexte d'un journal satirique ne peut donc manquer de ramener le lecteur à ces références existantes. L'événement est théâtralisé ainsi qu'infantilisé de manière ironique.

Le texte est imprimé, ce qui implique le recours à une technique différente de la lithographie ou un second passage de la feuille sous la presse typographique. C'est la première fois que nous trouvons ce mode d'impression dans le journal. Il reviendra par la suite. Un exemplaire de 1880 indique « imprimerie typographique et lithographique ».

Le procédé des ombres chinoises réapparaît dans une planche sans titre du 10 janvier 1879 (Figure 3.77). C'est la dernière planche qui pourrait être attribuée à Victor Lemaître avant sa mort le 12 septembre 1880. Un rasoir anthropomorphe rencontre divers personnages liégeois, vivants ou morts, et leur demande quels vœux ils souhaitent se voir s'exaucer pour la nouvelle année qui commence. Tour à tour, le bourgmestre, l'échevin des Travaux, les statues d'André Grétry et de Charlemagne, ... répondent de manière amusante. Par exemple, la statue du compositeur Grétry souhaite céder sa place à un autre : « Je commence à m'ennuyer d'être toujours debout, par tous les temps, au milieu d'un square ». Charlemagne désire « se tourner vers la ville pour

³⁰⁵ L'île du commerce correspond aux actuelles Terrasses à Liège.

changer de point de vue ». C'est une variation des habituelles « étrennes » ironiques que l'on distribue à cette époque de l'année dans les journaux satiriques.

b) Méphisto

La mort de Victor Lemaître va porter un rude coup à la qualité des dessins et des caricatures qui paraissent dans *Le Rasoir*. Ses principaux remplaçants, Méphisto, Hubalin, Belzébuth, Papillon et Amen, mettront un certain temps avant d'atteindre une maîtrise comparable. Seul Méphisto est identifié, mais sans certitude. Il s'agirait de l'artiste Jean Ubaghs (1852-1937)³⁰⁶. Ce peintre était également enseignant à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège et affichiste³⁰⁷. Il a exposé en tant que peintre de nombreux portraits religieux, ce qui peut fragiliser son identification à l'anticlérical Mephisto, mais aussi justifier l'emploi d'un pseudonyme dont le secret a été bien gardé³⁰⁸.

En 1883, Mephisto livre une série de planches très convaincantes. Son style s'y révèle sec et nerveux, apte à rendre le mouvement, mais un mouvement plus frénétique que gracieux ou délié.

Méphisto à l'hôtel de ville (13 janvier 1883) (Figure 3.78) présente un grand nombre de cases dont les 6 premières, intitulées *Influence de la parole de Mr Hanssens sur Mr J. Warnant* forment une séquence comique assez intéressante. Le découpage est serré, le cadre est statique. Seuls les personnages bougent comme dans une pantomime. Les gestes relativement posés de Mr Hanssens sont mis en parallèle avec les gesticulations comiques de l'échevin Warnant, sa silhouette dégingandée bondissant hors de sa boîte. Nous pouvons y voir une influence des bandes étrangères, notamment américaines, autant dans le dynamisme de la scène que dans la précision du détail burlesque.

À van l'eau. Méphisto au théâtre date du 27 janvier 1883 (Figure 3.79). Cette planche est très comparable à la précédente. Une suite de huit cases porte des légendes numérotées, ce qui nous pousse à y voir une séquence. L'organisation du théâtre sous la

³⁰⁶ Cette identification, basée sur un registre d'archives du Musée de la Vie Wallonne, est proposée par Yves Randaxhe, dans *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Liège, Musée de la Vie Wallonne, 1983, p. 77.

³⁰⁷ HENDRICKX, Kathy, *Jean Ubaghs, in L'affiche en Wallonie à travers les collections du Musée de la Vie Wallonne*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1980, p. 234.

³⁰⁸ RANDAXHE, Yves, *Idem*.

houlette de Monsieur Giraud y est stigmatisée. Celui-ci brade le prix des places, ce qui provoque une véritable ruée : l'entrée se fait dans le plus grand désordre, la même place est attribuée à plusieurs personnes, les portes sont trop petites pour laisser passer tout le monde... Quelques cases sont particulièrement réussies. La cinquième, par exemple, montre le « stratagème de trois habitués auxquels on a délivré au bureau le même numéro de fauteuil ». Les personnages sont ainsi perchés sur les épaules les uns des autres. Malgré leur position ridicule, ils gardent un air sérieux et compassé. Cette manière de représenter nous évoque les villageois du Far West de Morris.

2) Le Frondeur

Le Frondeur est fondé par le journaliste liégeois Henri Peclers le 24 avril 1880. Sa parution hebdomadaire dure plus de huit années. Le dernier numéro est daté du 30 septembre 1888, un peu plus de deux ans après la mort du fondateur. Sur ces huit années, nous avons relevé pas loin de deux cents planches, soit un peu moins d'une planche pour deux numéros.

a) *Les cas limites*

(1) Les macédoines

Certaines planches présentes ne sont pas clairement narratives malgré une disposition de vignettes tout à fait similaire aux bandes dessinées. La macédoine de base est une simple juxtaposition de *cartoons*, dessins comiques uniques. Chaque vignette a sa finalité propre. Il peut y avoir un supplément de cohésion lorsque la planche a une unité thématique (souvent une unité de lieu, comme les macédoines de Cham se passant dans un train) ou chronologique (*Revue de la semaine*) (Figure 3.80).

(2) Typologie

Dans la partie de notre corpus concernant *le Frondeur* se trouvent également de nombreuses planches que nous qualifierions de collections « typologiques ». Une planche comme les *Costumes* (20 mars 1886) (Figure 3.81) dessinée par Mars (Maurice Bonvoisin)³⁰⁹ en est un exemple typique. Il s'agit de répertorier et de classifier les différents types d'une catégorie, souvent de manière ironique et décalée. Dans ce cas-ci, le but poursuivi par Mars, dessinateur acharné de la gent féminine, est plus érotique et frivole que réellement comique. *Quatre costumes de chasse* (17 novembre 1883) (Figure 3.82) est exactement dans le même esprit et joue sur les multiples sens de la « chasse » : depuis la chasse au fusil jusqu'au malandrin attendant sa proie en passant par la jeune femme en recherche d'un client...

(3) Planches d'ambiance

Certaines planches, enfin, ne sont pas narratives *stricto sensu*, mais induisent une ambiance, évoquent une atmosphère. Nombreuses sont les suites d'images qui reprennent plusieurs vues d'un événement, avec peu ou pas de légendes. Chaque case, si elle est considérée isolément, n'apporte qu'un élément de l'information. Chaque vue parcellaire complète la vision d'ensemble d'une scène ou d'un événement. Ce type de description morcelée nous fait penser aux séquences muettes très fréquentes dans les mangas : elle ne font pas « avancer » l'histoire, mais dirigent le regard vers des détails, instillant un climat, un état d'esprit dans le chef du lecteur. Elles racontent un moment.

Prenons pour premier exemple *Liège l'été*, sous-titré *Spectacle d'une grande ville du 1^{er} juin jusqu'à fin septembre* (Figure 3.83). Cette planche est composée de quatre cases identiques. Elles présentent tour à tour une rue vide où se battent deux chats, un bistrot dans lequel un client baille sous le nez du tenancier prostré, une porte de magasin envahie par les toiles d'araignées, et enfin « sur le trottoir », deux prostituées sont

³⁰⁹ Maurice Bonvoisin (1849-1912), plus connu sous le pseudonyme de Mars, est un dessinateur d'origine verviétoise qui accèdera à une notoriété certaine aussi bien en France (*Le Charivari*, *Le Monde Illustré*, *L'illustration*, *La Vie élégante*) qu'en Grande Bretagne (*Illustrated London News*, *The Graphic*, *Lady's Pictorial*). Il débute sa carrière en 1872, avec l'aide de Félicien Rops et de Draner.

assises à une terrasse de restaurant. « Le comence [sic] n'allant pas, comme Sœur Anne, on ne voit rien venir ».

Le propos est élémentaire : « Dieu qu'une ville peut être morte en été » mais les images racontent bien plus. La séquence nous fait ressentir un type de regard, au-delà de chacune des images séparées. Le lecteur se promène littéralement dans la ville dépeuplée. L'histoire serait celle d'un promeneur désœuvré, découvrant divers endroits de la ville.

Un autre exemple est *En foire. Quelques croquis*³¹⁰ (Figure 3.84). Parue dans le numéro du 18 octobre 1884, cette planche peut être divisée en trois espaces. Les décors sont absents. Les commentaires de ces deux premiers espaces présentent laconiquement et avec un léger décalage les protagonistes.

Au-dessus, à gauche, un professeur de morale vend de l'eau de Lourdes. Assis derrière un comptoir, il porte une soutane et des lunettes. Ce personnage est figé et frontal. Son regard est tourné vers la droite, dirigeant ainsi le lecteur vers un autre lieu de la page. Là arrivent des cocottes en papier. Si on suit le chemin qu'elles ont parcouru, notre regard adopte une courbe descendante. On s'aperçoit que les cocottes se métamorphosent peu à peu en jeunes et jolies modistes, ce qui en dit long sur les mœurs que l'auteur leur prête.

Dans les deux cas, les sujets et les manières de les représenter se répondent et s'opposent tout à la fois : le curé moralisateur est raide tandis que les jeunes femmes frivoles sont dessinées avec souplesse. Or, le dessinateur a eu un plaisir évident à les esquisser. On devine sans peine vers où penche sa sympathie.

La partie inférieure comporte trois petites scènes. Les deux premières mettent en scène une anecdote drôle. Un marchand de cigares vante la qualité de sa marchandise et en offre un bon prix. Mais son client vomit après les premières bouffées... À la dernière case, une modiste dans son lit rêve d'« une portion de chez Max et un cœur ». Cette fameuse portion désigne des beignets, spécialités de cette maison bien connue à l'époque³¹¹.

Ces croquis nous racontent des moments choisis de la foire et créent une ambiance qui devait évoquer des sensations précises aux contemporains. La disposition

³¹⁰ Le style de cette planche non signée évoque celui d'Armand Rassenfosse.

³¹¹ « Les salons les plus réputés [débitent] chacun leurs spécialités : choux de Paris chez Lallemand, beignets chez Max et pommes de terre frites chez la veuve Krieger. » LEBRUN, André, *Deuxième partie : le XIX^e siècle, de 1830 à 1900 dans Foires et forains en Wallonie. Magie foraine d'autrefois*, Pierre Mardaga, Liège, 1989, p. 70.

particulière des dessins sur la page crée une véritable dynamique : le mouvement des cocottes évoque celui de la foire. Ce mouvement est également un moyen de conduire le lecteur d'un lieu de la page à l'autre. Nous sommes obligés de lire les images dans un certain ordre.

Dans la même veine, une tradition qui revient périodiquement est celle de l'illustration d'un événement récurrent comme le Réveillon. Celui du 22 décembre 1883 (Figure 3.85) nous montre la coupe transversale d'une maison. Il s'agit autant d'une *typologie* des différentes manières de passer son réveillon (« s'en fiche », « classique » ou « En famille ») que de l'évocation de cette fête de manière truculente. La lecture est conduite par l'escalier qui nous mène de pièce en pièce, de haut en bas, dans un mouvement de zig zag. Un autre *Réveillon* intéressant est celui du 28 décembre 1884 (Figure 3.86). Cette très belle composition a un propos identique à la précédente. Cinq scènes s'entremêlent dans un effet très décoratif.

b) La veine narrative

Dans la veine clairement narrative, il est intéressant de noter à quel point les thèmes des planches sont variés : ils vont de la critique sociale à la simple anecdote. Si le ton est souvent ironique, l'histoire n'est pas toujours comique.

(1) La critique sociale

L'Odyssée d'un houilleur du 29 novembre 1884 (Figure 3.87) dépeint en six cases la vie d'un mineur de houille, ce type de charbon qui permet à la région du Borinage de développer sa production d'acier. L'auteur pourrait être le peintre liégeois Léon Philippet (1843-1906), cette attribution étant due à son collègue Adrien de Witte³¹². Il

³¹² *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Liège, Musée de la vie wallonne, p.74. Adrien de Witte (1850-1935) est un peintre et graveur liégeois, qui en tant que professeur à l'Académie eut une influence certaine sur plusieurs générations d'artistes liégeois. L'un de ses chefs-d'œuvre est la *Femme au corset rouge* (1880, Musée de l'art wallon). In WODON, Bernard, *De Witte*, dans *Le Dictionnaire des Peintres belges du XIV^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 377.

signe Noël, qui est l'anacyclique de Léon. Si c'est bien le cas, nous pouvons noter qu'il est, à 41 ans, le caricaturiste le plus âgé de l'équipe du *Frondeur*.

Le titre annonce la couleur avec ironie : en fait d'odyssée, il ne s'agit que d'évoquer quelques années de la vie misérable d'un des esclaves de la révolution industrielle. La première case nous montre un mineur rencontrant sa femme « dans un sentier couvert », soit à quatre pattes, dans le sombre boyau d'une mine, le visage éclairé par la lumière chiche d'une lampe à pétrole. À la seconde vignette, il demande la main de sa dulcinée, un pic sur l'épaule, sur fond de maisons ouvrières et de châssis à mollette. La scène qui suit nous montre le mariage : « Gai ! Gai ! Marions-nous, Mettons-nous la corde au cou ! ». Le cortège s'apprête à entrer dans un café indiquant « Véritable Hasselt », nom d'un genièvre réputé produit dans cette ville limbourgeoise et très apprécié à Liège. « Huit mois après », c'est le « retour d'un voyage à la ville », l'épouse enceinte et le mari portant un couffin. Huit ans et huit enfants plus tard, deux mineurs présentent à la famille le cadavre calciné du mari, suite à la catastrophe de Rieu du Cœur, nom d'une société minière de Quaregnon, dont l'un des puits fut le plus profond jamais creusé en Belgique. La dernière case est la plus directement critique. Un bourgeois caricatural, haut-de-forme, canne et bedaine saillante, console la veuve éplorée : « en reconnaissance des bons et loyaux services de votre mari, l'administration des charbonnages de Rieu du Cœur a décidé qu'il vous serait alloué la somme de vingt francs qui vous seront payés sans retenue d'escompte (authentique) ». Le visage du patron est matois, sa bouche est étirée en un fin sourire mais ses yeux sont mauvais.

Techniquement, tout cela est très simple : les décors sont suggérés au trait rapide. L'accent est mis sur les personnages, fortement éclairés et ombrés. Le choix des scènes et des éléments qui les composent est pourtant plus subtil qu'il n'y paraît au premier abord. Par exemple, les deux premières exploitent un contraste entre l'imagerie romantique que pourraient nous suggérer les légendes et la réalité éminemment prosaïque que vivent les personnages.

Si au final l'artiste semble prendre fait et cause pour le pauvre houilleur et sa famille, il ne se prive pas de critiquer ce peuple opprimé qui n'hésite pas à participer à sa propre aliénation (mariage, beuverie, nombre d'enfants,...). Tout cela est moins exprimé que sous-entendu. La légende de la quatrième case est particulièrement vague : le dessin complète parfaitement le texte pour nous faire comprendre que la femme est enceinte, que cela n'a pas traîné et que cela occasionne des dépenses au couple. La

brutalité de la cinquième case est terrible : l'homme mort est présenté dans la pièce unique où vit la famille, sous le regard de ses enfants. À l'arrière-plan, la porte entrouverte laisse voir le châssis à mollette de la mine. La transition entre la vie privée et la vie professionnelle n'est pas marquée, pas plus qu'entre la vie et la mort.

Une telle planche est unique dans toute la production du *Frondeur*, aussi bien par sa forme que par son propos. Pas de frivole élégance de dessin, ici, mais un trait brut et âpre.

(2) Les planches politiques

Plus classiquement satirique est la planche montrant *Le conseil échevinal de Liège chez le Roi* (28 mars 1885) (Figure 3.88). Elle se rapproche très fort d'une autre parue le 13 septembre 1884, *Aventures lamentables de la fanfare de Houtsiplou³¹³ à Bruxelles en Brabant* (Figure 3.83).

Dans notre *Conseil échevinal*, les échevins et le bourgmestre Julien Warnant y sont – classiquement – présentés comme des provinciaux mal dégrossis. On les voit enfilet leurs habits d'apparat puis débarquer en grande pompe à Bruxelles où ils s'étonnent de n'être ni reconnus ni acclamés. Ils arrivent ensuite au Palais. Léopold II, représenté tout en longueur, subit leurs discours ennuyeux et grandiloquents. Les trois dernières cases sont prétexte à des dialogues comiques. Le roi questionne les différents personnages. Par exemple, il demande aux avocats Warnant et Ziane ce qu'ils pensent d'un récent scandale qui a entaché leur profession. Ceux-ci répliquent : « Sire, nous ne perdons pas notre temps à penser ».

Le propos général du *Frondeur*, aussi bien dans ses textes que dans ses caricatures, est politique. Ses planches narratives s'éloignent le plus souvent de ce sujet. Il en existe cependant, tel l'exemple que nous venons d'évoquer. En voici quelques autres. Si toutes datent de 1884, ce n'est pas un hasard : c'est une année de débâcle électorale pour les libéraux, qui n'accéderont plus au pouvoir avant plus de trois décennies. L'amertume est donc très forte et s'exprime à tous niveaux.

³¹³ Hout-si-Plou signifie en wallon « écoute s'il pleut ». Cette expression désigne usuellement un lieu imaginaire bien qu'un hameau au sud de Liège porte effectivement ce nom.

La planche du 12 juillet 1884, *Mardi soir (quelques croquis par un habitant de Nüremberg)* (Figure 3.90), narre la charge que sonna la police contre la foule place Saint Lambert et place du Théâtre à Liège quelques jours auparavant. Les personnages et les décors sont représentés comme des jouets qui se font culbuter par la cavalerie, elle aussi en bois. L'action est divisée en trois cases horizontales. La distance prise avec le sujet ne fait que souligner la violence du propos.

En trois scènes représentées de manière énergique, *La liberté en Belgique* (10 avril 1884) (Figure 3.91) condamne ironiquement la répression et la toute puissance du clergé. La dernière case nous montre des ecclésiastiques littéralement gonflés de leur importance, alors qu'à leurs côtés, un instituteur doit faire profil bas. Ceci illustre les effets de la première guerre scolaire, qui touche à sa fin cette année-là. Cette « guerre » eut des effets très durs : l'épiscopat belge avait imposé aux curés de refuser l'extrême-onction aux instituteurs des écoles officielles, alors que tout fonctionnaire était tenu de mettre ses enfants dans une école de l'état sous peine de sanctions professionnelles.

Un très court *strip* montre une métamorphose du visage de Léopold II : *Les transformations d'un auguste nez pendant une journée d'élection* (25 octobre 1884) (Figure 3.92). C'est la seule planche signée Darveur. Si le principe de la transformation progressive d'un visage n'est pas neuf (*La poire* de Charles Philipon en est l'exemple le plus connu), cette bande dessinée illustre bien la liberté de la presse, qui peut se permettre de malmener ainsi la personne royale. Elle met également en évidence la pauvreté technique de certains dessinateurs qui collaborèrent au *Frondeur*. Le profil strict adopté par l'artiste est certainement le moyen le plus simple qu'il a trouvé pour portraiturer le Roi. Pour le reste, il ne semble avoir que de vagues notions d'anatomie et ne parvient pas à rendre cohérents les plis des vêtements.

Tirage au sort (Tous les Belges sont égaux devant la loi) est une planche du 2 février 1884 (Figure 3.93). Elle se présente en trois fois deux cases construites en parallèle. Le dessinateur compare un pauvre, dessiné dans la case de gauche, à un membre de la haute bourgeoisie, représenté à droite. Le premier est stigmatisé comme étant « travailleur et bon fils » tandis que le second est « inutile et stupide ». Le second *strip* nous les montre confrontés à la conscription. L'un se résigne, l'autre paie pour échapper à ses devoirs. La planche se termine : le pauvre soldat fait le pied de grue dehors pendant que le riche festoie en compagnie d'une jolie femme.

La progression chronologique de haut en bas et la mise en parallèle de gauche à droite offrent deux axes de lecture et mettent en évidence, de manière extrêmement claire, l'injustice dont est victime le prolétaire. Les légendes soulignent le propos et prennent nettement position. Le second strip va plus loin dans le mécanisme, même les légendes sont construites en parallèle : à gauche « un coup terrible ! », à droite « Un coup de cent louis (une bagatelle) ! ». Ainsi, malgré la maladresse du dessin, la planche présente une construction narrative percutante. L'utilisation de ce procédé est également relevée dans quelques planches datant de 1880.

Le 10 mai 1884 paraît *Ah ! Quel plaisir d'être candidat* (Figure 3.94). Le thème est la journée d'un candidat aux élections. Nous le suivons de son réveil à minuit. L'intérêt tient plus dans le dispositif que dans le propos relativement banal. L'homme politique est représenté en ombre chinoise alors que le reste est dessiné au trait. Il ressort donc nettement tout au long des neuf cases. Ce procédé renforce la lisibilité de l'ensemble. Cette technique peut aussi être porteuse de sens. D'une part, l'anonymat de l'ombre permet à la fois de ne critiquer personne en particulier et de créer un générique. D'autre part, l'utilisation traditionnelle de l'ombre chinoise dans les théâtres de marionnettes associe le personnage du politicien à un pantin qui s'agite en une pantomime stéréotypée avant de s'effondrer à la dernière case, comme privé de ses ficelles.

(3) La critique artistique

Un autre domaine abordé par des planches certes moins strictement narratives mais comparables à une critique ironique et mordante, est constitué par les allusions aux événements artistiques. *Au salon de peinture* (21 avril 1883) (Figure 3.95), *La distribution des prix de nos deux académies des Beaux-Arts* (2 mai 1885) (Figure 3.96), le *Mouvement Wallon* (5 et 12 février 1888) (Figures 3.97 et 3.98) ou *Les peintres liégeois contemporains* (26 février 1888) (Figure 3.99) nous rappellent que les illustrateurs du *Frondeur* sont issus du monde artistique liégeois. Il existe un album entièrement consacré à la peinture : *Le Frondeur au Salon de Liège* (1888).

Ab ! Ab ! Théodora (11 juillet 1885) (Figure 3.100) s'aventure du côté de la critique théâtrale, à la suite du *Juif errant et ferré* de Rops. *Théodora* est une pièce de l'Immortel Victorien Sardou datant de 1884, écrite spécialement pour Sarah Bernhardt.

(4) Les expérimentations d'Auguste Donnay

S'il est un auteur de bandes dessinée pour le moins anticonformiste, c'est le jeune peintre Auguste Donnay. Né à Liège en 1862, il est dès son plus jeune âge ami avec un autre artiste que nous allons évoquer : Armand Rassenfosse. En 1879, le jeune Donnay débute une formation au métier de boiseur et marbreur. La même année, il se réinscrit aux cours du soir de l'Académie des Beaux-Arts, qu'il avait déjà fréquentés. Il décroche en 1886 une bourse pour un voyage d'étude qu'il effectue à Paris en 1887. À son retour, il adopte, assez brièvement, une voie symboliste, dans la ligne de Puvis de Chavannes. En 1892, il rencontre Félicien Rops, qui l'encourage à développer son art. Cette rencontre semble avoir profondément marqué l'artiste. Qu'il s'adonne à la gravure ou à la peinture, il opte pour une synthèse des formes, influencé également par l'estampe japonaise³¹⁴.

La collaboration de Donnay au *Frondeur* s'inscrit clairement dans sa période de jeunesse, alors qu'il est toujours peintre décorateur, toujours inscrit aux cours de l'Académie. Ces planches du *Frondeur* ne sont pas signées. Notre attribution se fonde sur la comparaison avec d'autres dessins signés. La seule certitude, que nous tenons de ses biographies, est que Donnay a bel et bien collaboré au *Frondeur*³¹⁵.

Histoire vraie à l'usage des gens qui ne sont pas de ce monde est une anecdote qui semble se dérouler dans une fête foraine. Elle date du 22 novembre 1884 (Figure 3.101). Une sorte de dompteur présente au public un animal étrange enfermé dans un aquarium d'eau bouillante. C'est une espèce de crocodile hérissé de piquants dont la queue interminable est ornée d'une clochette. « Cet animal est très méchant, quand on l'attaque, il se défend ». Cette phrase, peut-être reprise d'une chanson populaire

³¹⁴ PARISSÉ, Jacques, *Auguste Donnay, un visage de la terre Wallonne*, s.l., Crédit Communal, 1991, COLAS, Christophe et LEROY, Gaëtane, « DONNAY Auguste », in *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, 2001, p. 505.

³¹⁵ PARISSÉ, *Idem*, p. 63.

(Theodore P. K, *La Ménagerie*, 1868), n'était rien d'autre que le sous-titre du *Crocodile*, qui est donc confirmé comme le fondateur d'une tradition satirique illustrée en Belgique³¹⁶. Le personnage va dompter la créature à sonnette à l'aide d'un aiguillon relié à une batterie. L'expérience tourne mal : un des fils alimentant l'arme du dompteur est coupé. Le public s'enfuit. À la dernière case, le dénouement est inattendu : le héros vient à bout du monstre.

Si l'histoire est complètement abracadabrante, sans queue ni tête, la planche est remarquable d'un point de vue graphique. Le style est audacieux. Le dessinateur utilise des tâches noires et des traits à peine esquissés. La combinaison de ces signes confine parfois à l'abstraction. Par exemple, la cinquième case est un assemblage d'éléments disparates. La foule est figurée par quelques taches sombres où l'on distingue une jambe, une coiffe et un chapeau. Le héros, en scaphandre, est pris dans les anneaux de la bête qui ouvre une large gueule : quatre taches représentent une tête et deux jambes, les anneaux sont des traits tremblants, des gribouillis.

L'ensemble est difficile à déchiffrer. La forme se calque sur le fond, l'artiste figure la mêlée du combat dans l'eau. La lutte se transforme dans la case suivante en un tourbillon : seules deux jambes sont visibles. C'est exactement comme dans certaines planches modernes, par exemple le combat entre un perroquet et Milou dans *Tintin au Congo* (Figure 3.102). Mais nous retrouvons ce genre de dispositif bien avant. Dans *Monsieur Cryptogame* de Töpffer, à la case 135, les protagonistes courent en rond, ce qui crée un artéfact graphique tourbillonnant, quasi abstrait (Figure 3.103). Dans l'avant-dernière case du *Virtuose* de Busch, le mouvement du pianiste est rendu par la multiplication de ses mains et de tout le haut de son corps (Figure 3.104).

L'esprit général nous fait penser à deux planches de *Caprice Revue* signées du monogramme d'Auguste Donnay (ADY, le « A » situé à l'intérieur du « D ») : *La force prime le droit* (*Caprice Revue* n°31) (Figure 3.127). et *La taille fine ou l'invention du campinaire* (n°41) (Figure 3.125), auxquelles nous reviendrons ci-dessous. Ces planches ont des points communs : la déstructuration du dessin au moment de l'acmé et les légendes au ton ampoulé. Une phrase revient dans deux d'entre elles : « Cet animal est très méchant, quand on l'attaque, il se défend ». Dans *Caprice Revue*, l'auteur la présente comme une

³¹⁶ In KING, William Francis Henry, *Classical and foreign quotations, a polyglot manual of historical and literary sayings, noted passages in poetry and prose, phrases, proverbs, and bons mots*, s.l., s.e., s.d., (avant 1923) [en ligne], Ebooksread, s.d., [réf. du 6 juillet 2011], disponible sur <http://www.ebooksread.com/authors-eng/wm-francis-henry-william-francis-henry-king/classical-and-foreign-quotations-a-polyglot-manual-of-historical-and-literary-s-gni/page-17-classical-and-foreign-quotations-a-polyglot-manual-of-historical-and-literary-s-gni.shtml>

citation imaginaire d'un ouvrage qui n'existe pas. La comparaison des graphies ôte la plupart des doutes sur l'identité de l'auteur : utilisation de nombreux points de suspension, mélange d'écriture liée et de capitales, forme générale des lettres, aspect du titre... Toutes ces planches nous semblent de la main d'Auguste Donnay.

La foire du 1^e novembre 1884 (Figure 3.105) est du même auteur. Elle se place dans la lignée des planches « d'atmosphère ». Elle rend l'ambiance de la fête foraine et se lit comme un tout. Cette composition est un amalgame de trouvailles graphiques. Des musiciens font corps avec leur instrument : seule la tête est esquissée au-dessus de l'instrument duquel jaillissent des notes de musique. Un personnage teste les merveilles de l'électricité. Il voit ses traits de contours se disloquer et prendre peu à peu la forme d'un diabolon dans une séquence de métamorphose.

La composition générale est tout à fait libre. Elle s'affranchit de tout langage codifié de bande dessinée qui s'instaurait déjà : pas de narration, pas de représentation réaliste des personnages, pas de recherche du gag, manière décalée de légèreté. Nous n'avons trouvé ce type de dessin et cette manière de raconter nulle part ailleurs à l'époque. Ce n'est pas une copie malhabile de l'école française, anglo-saxonne ou allemande, ça ne fait pas référence à l'imagerie populaire, c'est une création nouvelle.

(6) La frivolité de Zig

Armand Rassenfosse est né à Liège en 1862, la même année qu'Auguste Donnay. Travaillant dans un premier temps dans le commerce d'objets d'art, comme son père, il rêve d'une carrière d'artiste. Il ne se présente à l'Académie, aux cours d'Adrien de Witte, qu'en 1884 et ne se consacre entièrement à son art qu'en 1890. Entre-temps, il rencontre de Félicien Rops en 1888 et devient un proche de l'artiste, qui fera de lui à sa mort son exécuteur testamentaire. Cette rencontre est déterminante pour Rassenfosse comme elle l'a été pour Donnay.

Avant même de suivre les cours des Beaux-Arts, « [Rassenfosse] collabore [...], à l'insu de sa famille, au journal " Le Frondeur ", sous le pseudonyme de Zig, et ce dès

octobre 1882 [...] Cela durera jusqu'à décembre 1886, date du décès d'Henri Peclers, son rédacteur en chef³¹⁷ ».

Nous n'avons pu répertorier que quatorze planches signées « Zig », même si Rassenfosse exécute en outre de nombreux autres dessins. Ces pages sont réalisées entre 1882 et 1885, la majeure partie en 1883 (huit planches). Un certain nombre de pages non signées présentent un style identique au travail de Rassenfosse. On y retrouve le modèle féminin souvent mis en scène par l'auteur, proche de celui de Mars. Il s'agit d'une femme à la mode de l'époque, bien en chair, forte poitrine et chute de reins proéminente mais tour de taille très étroit.

Les deux premières planches d'Armand Rassenfosse, signées Zig, datent des 14 et 28 octobre 1882. Ce ne sont que des suites de croquis sur un thème : l'une s'intitule *En foire* (Figure 3.106), l'autre *La pluie* ((Figure 3.107).

Dans la première, tout tourne autour des dames et des relations de séduction qui s'établissent dans le contexte forain. La composition entrelace les diverses scènes et laisse deviner une vague évolution chronologique qui n'est pas évidente. On se demande si la suite de cases est narrative ou non. Un homme propose à sa compagne des beignets, puis s'arrête – on suppose que c'est le même personnage – devant une scène sur laquelle se produit une femme légèrement vêtue après avoir sans doute laissé échappé sa première « proie ». Enfin, « le lendemain matin », une femme – est-ce l'une des deux déjà présentées ? – épluche ses pommes de terre en pensant « faut bien faire son petit ménage ». L'auteur veut exprimer le contraste entre la foire où l'on s'exhibe et la vie quotidienne, plus domestique et banale.

Dans *La pluie* (le 28 octobre 1882), on aperçoit un homme, haut-de-forme et pardessus, qui voit une jolie femme (vue de dos en seconde case). La troisième vignette présente la suite attendue : le couple profite du parapluie, et la légende confirme : « C'est toujours sous un parapluie que j'ai rencontré les femmes qui ont daigné m'honorer de leur ... confiance ». La dernière case est une sorte de chute, le parapluie du quidam se retourne devant un magasin de parapluies et le commerçant affiche une mine réjouie à l'idée d'une vente prochaine.

Le ton chez Rassenfosse est bien souvent leste, du moins il aime à dessiner des moments de séduction et de jolies femmes. On retrouve ce penchant de l'auteur dans

³¹⁷ DE RASSENFOSSE-GILLISSEN, Nadine, *Rassenfosse peintre-graveur-dessinateur-affichiste*, Liège, Editions du Perron, 1989, p.17.

L'odyssée d'un béret (11 novembre 1882) (Figure 3.108) et *Retour de Paris. Modes Nouvelles* (14 avril 1883) (Figure 3.109) qui sont des planches dans lesquelles sont représentées des femmes bien habillées.

Une autre planche typique est *Coup d'œil rétrospectif* (le 16 juin 1883) (Figure 3.110). Nous voyons à la première case un défilé religieux composé uniquement d'hommes à la mine compassée. La seconde vignette met en scène de jolies femmes, debout sur une estrade, en train de les regarder passer. Chacune arbore une mise différente. La légende précise, sur un ton gentiment moqueur, « tenue pour se montrer et non pour voir » : elles ne sont pas là pour admirer mais pour être admirées. À la dernière case, un homme, placé derrière elles, les regarde, préférant observer les mollets des belles plutôt que le défilé. Toute la planche joue sur le thème du regard, sur le fait d'être voyeur ou vu. En dessinant de belles femmes, le dessinateur implique le lecteur dans le processus, celui-ci devient voyeur à son tour.

D'autres planches nous semblent valoir qu'on s'y arrête un instant. Ainsi, *Grandeur et décadence d'une biche* (25 novembre 1882) (Figure 3.111) développe sur une série de vignettes la destinée d'une demi-mondaine : son enfance, sa maturité et sa décrépitude, en passant par « le premier faux pas ». Dans la partie inférieure, l'auteur fait quelques allusions à la prostitution (le maquereau « reçoit », de vieux messieurs « paient »). Le dessinateur crée des cases en « relief » : leurs bords sont ombrés comme si la vignette se détachait de la feuille. Certaines cases reçoivent une attention soutenue, alors que d'autres ne sont qu'esquissées, et le semblant de récit se dilue dans des évocations à la fois stéréotypées et émoustillantes, comme cette « partie carrée »³¹⁸, qui annonce la débauche qui va suivre. Ce sont là en somme les impressions d'un jeune homme de vingt ans.

Ajoutons un *Salon de Peinture* (21 avril 1883, non signé) (Figure 3.112), qui nous ramène à l'influence de Félicien Rops et des satiristes français. Nous croyons pouvoir attribuer cette planche esquissée à Rassenfosse en raison du type de bergère représentée en deuxième case : le visage et les proportions générales sont les mêmes que celles que l'on retrouve dans *Grandeur et décadence d'une biche* par exemple.

³¹⁸ Une « partie carrée » est « une partouze à deux couples qui s'échangent » in *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1983, p. 1367.

La désertion ou le départ pour la campagne est une histoire datée du 16 mars 1885 (Figure 3.113). Elle reste inachevée dans les numéros suivants, malgré l'indication « à suivre ». Trois cases allongées se succèdent. La première présente toute une famille, lourdement chargée, sur le quai de la gare. Ensuite, les mêmes sont dessinés dans un grand dortoir, luttant contre une invasion de puces. À la dernière, les personnages se promènent sous une pluie battante.

On aurait tendance à y voir la main de Donnay tant la simplification hardie des figures rapproche ces cases de la planche dont nous avons déjà parlé : *Histoire vraie à l'usage des gens qui ne sont pas de ce monde*. Ainsi, aucune indication d'ombre ne vient clarifier la composition. Les puces sont de simples points. Aucune forme n'est fermée. Les traits semblent libres les uns par rapport aux autres. De l'air semble circuler. C'est du dessin dans le plus pur style croquis. Il est léger, tout comme le thème, et le tout est très agréable à lire. Mais si on compare cette planche avec celle de Rassenfosse-Zig intitulée *Celles qu'on rencontre*, datée du 23 mai (Figure 3.114) de la même année, la graphie du titre et certaines silhouettes féminines se ressemblent. Le doute subsiste, d'autant que les deux dessinateurs se connaissaient depuis leur plus tendre enfance et que Rassenfosse témoigne du fait qu'ils avaient coutume de dessiner ensemble³¹⁹. Ils devaient s'influencer l'un l'autre.

Les bandes dessinées de Rassenfosse sont un travail de jeunesse, encore maladroit, produit avant que l'auteur n'entre à l'Académie des Beaux Arts. L'artiste se cherche et s'inspire d'autres dessinateurs, dont Rops et, à notre sens, Mars. Il fait des essais de narration intéressants mais non aboutis, un peu étranges. Auguste Donnay et François Maréchal, qui sont pratiquement du même âge, ont déjà tous deux plus de pratique. Leurs dessins semblent plus spontanés et personnels.

Rassenfosse se fera la main avec le temps, il deviendra un aquafortiste et un peintre reconnu. Son illustration des *Fleurs du mal* de Baudelaire en 1897 lui vaut une reconnaissance internationale. Mais c'est dans l'illustration de scènes intimistes qu'il donne le meilleur de lui-même. Il restera un des chantres de la féminité (par exemple, *Deux ouvrières au pays wallon* en 1905 ou *Poyette* en 1912).

³¹⁹ PARISSE, Jacques, op. cit., p. 15 : « Les devoirs finis, on commençait à dessiner [...] Il nous arrivait aussi d'organiser des concours et naturellement, Auguste avait toujours le premier prix ».

(5) Les bandes dessinées symbolistes de François Maréchal

Un autre auteur remarquable est François Maréchal (1861-1945), qui signe Ewertuod³²⁰. Cet artiste originaire de Housse en région liégeoise est connu pour ses travaux à l'eau-forte, à laquelle il est formé par Armand Rassenfosse, ainsi que dans une moindre mesure pour son activité de peintre. Il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, dont il prend la direction entre 1913 et 1920.

Ses planches signées sont relativement peu nombreuses (une dizaine) et pas toutes narratives. Il est possible cependant de reconnaître son style, aussi bien dans son trait que dans ses représentations féminines sur dix planches non signées.

Maréchal caricature les peintres locaux dans *Les peintres liégeois contemporains* (26 février 1888) (Figure 3.99). On ne sait pas trop de qui il s'agit. Deux autres planches sont intitulées *Mouvement wallon chapitre premier* et *Mouvement wallon chapitre second* (5 et 12 février 1888) (Figures 3.97 et 3.98).

Dans la première, le dessinateur dénonce le fait que les œuvres « vraiment artistiques » selon lui sont complètement négligées par le public, au profit des « tableaux des demoiselles de bonne famille ». Les badauds désertent le Musée communal au profit du Musée Castan. Cette institution, située à Bruxelles, présentait des attractions et des curiosités, comme par exemple la femme à barbe. L'artiste en est réduit à se rendre au mont-de-piété, par la faute de « M. Crétin et compagnie », incapables de discerner l'art de la camelote.

Sur la seconde page, Monsieur Crétin, symbole du bourgeois inculte, est de nouveau malmené en plusieurs tableaux. On y voit une allusion à trois journaux liégeois de l'époque : *La Meuse* est légendée « quand M. Crétin veut être spirituel », *Le Journal de Liège* « quand M. Crétin veut être sérieux », *Caprice-Revue* « quand M. Crétin veut être artiste ». Rappelons que Maréchal collabore à ce dernier journal à la même époque.

La place du théâtre le soir (4 mars 1888) (Figure 3.115) est composée de six cases très brièvement légendées. Maréchal y aborde un thème érotico-morbide, dans la veine de certaines planches du *Pierrot* d'Adolphe Willette dans le *Chat Noir*. Un quidam, la canne sous le bras, aborde une prostituée dont le visage est un crâne, puis l'emmène

³²⁰ Ce nom a pour origine le nom de jeune fille de sa mère, écrit à l'envers : Doutrewe. Catalogue de l'exposition *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Musée de la vie wallonne, Liège, p.72.

dans un hôtel. Tout cela est présenté comme une danse macabre : « Invitation à la valse », « Prélude », « Ouverture », etc.

Tout l'arsenal des Symbolistes est donc convié. Mais la répétition de motifs de crânes grimaçants en haut à droite de chaque case nous porte à croire que l'artiste fait dans la surenchère ironique (on retrouve même un crâne sur la robe de la prostituée, à la quatrième case). À cette époque, nombre de gravures de Maréchal sont des représentations naturalistes de la région liégeoise, quoique présentant une prédilection pour le clair obscur. On imagine mal cet artiste créer une œuvre aussi caricaturalement symboliste de manière sincère.

Le rêve d'une jeune fille (15 et 22 avril 1888) (Figures 3.116 et 3.117) continue dans cette voie, en accentuant l'ironie. En deux *strips* de trois cases muettes, l'auteur nous décrit la passion amoureuse d'une jeune femme pour la sculpture de Léon Mignon³²¹, *Le Dompteur de taureau* (inaugurée en 1881). Ce groupe sculpté avait suscité une certaine indignation car il exhibe sans fard la nudité du dompteur. Ce n'est donc pas un hasard s'il est choisi comme « objet du désir ».

Deux registres parallèles divisent les cases dans le sens de la longueur : sous et sur le piédestal de la statue. Le premier *strip* nous montre l'approche de la jeune femme, qui hèle son amant. Celui-ci semble répondre à sa prière dans la troisième case. Les deux premières cases du second *strip* nous montre la consommation, ou plutôt il nous la cache car la scène est dissimulée sous un cercle noir. La lune attire cependant notre attention sur le pénis du taureau car elle cligne de l'œil et tire la langue. La conclusion arrive dans la dernière case... Le sommeil de la raison engendre des monstres : le fruit de ces amours impossibles est un petit minotaure en jupette. Nous remarquons une touche morbide, qui vient couronner le tout : le visage de l'amante s'émacie en une tête de mort, soutenue par un corps aux côtes saillantes. La statue, quant à elle, retrouve sa placide et indifférente immobilité.

L'originalité de Maréchal se situe dans l'aspect fantastique, finalement assez morbide et pessimiste, de ses planches. L'influence de Félicien Rops à ce niveau se fait peut-être sentir. Cette facette réapparaît parfois dans ses gravures ultérieures, où dans

³²¹ Léon Mignon (1847-1898) est un des sculpteurs belges les plus connus et son *Dompteur de taureau* ou *Li Toré* est son œuvre la plus réputée. Elle est révéree par les étudiants liégeois le lundi de la troisième semaine de mars, est à l'origine du taureau comme logo de la marque de bière Jupiler, ainsi que pour une campagne de promotion de la province de Liège (« Forcer l'avenir »). À l'époque où Maréchal réalise ces planches, le *toré* n'a pas encore accédé à ce statut iconique.

un contexte réaliste, apparaît parfois la figure du diable. Maréchal ne se départira pas de ses ambiances sombres, à contre-jour, et de son trait tourmenté.

3) Le Balai

Le Balai est un journal satirique plus ou moins opposé à toutes les tendances : il égratigne autant les catholiques que les libéraux. Ce bimensuel est un rival du *Frondeur* et du *Rasoir* : ils se lancent des piques de temps à autre. La majeure partie des sujets traités concerne la situation communale liégeoise³²². On y retrouve très peu de récits séquentiels et la qualité générale des illustrations est assez faible. Néanmoins, certaines histoires nous semblent dignes d'intérêt.

Une suite de quatre planches, signée de Robert Bey, est intitulée *Histoire d'un libre penseur* (Figures 3.118 à 3.121). Elle nous raconte l'épopée de Zozo. Ce personnage détestable, plus ou moins anarchiste, juge que le premier des arts est l'art de la savate. Suite à un mauvais tour (il a mordu le chien du voisin), Zozo se fait chasser de chez lui. Il exerce alors le « métier » d'orphelin puis celui de conducteur d'aveugle. Il se lance ensuite dans « le commerce des soieries ». En fait, il vole des mouchoirs aux bourgeois. Il est jeté en prison. À sa sortie, Zozo se lie d'amitié avec Zouzou, travailleur honnête mais influençable. Zozo explique à son nouveau compagnon qu'il descend d'un gorille. Notons au passage le coup de griffe au darwinisme. Zozo devient dessinateur au *Frondeur*, ce qui en dit long sur l'estime que *Le Balai* porte à son concurrent. L'anti-héros dénonce une affaire de plagiat commis par *Le Frondeur* : celui-ci aurait copié des dessins de *L'Eclipse*. Cet hebdomadaire, dont le dernier numéro paraît en juin 1876, a pour principaux collaborateurs André Gill³²³ et Draner. Le dessin incriminé semble être une production d'André Gill. Grâce à ses œuvres, Zozo finit maître d'école et prend du ventre.

Ces planches sont d'une belle cohérence. Le refus de la virtuosité graphique se fait au profit de quelque chose de simple et d'assumé comme tel. Les dessins sont d'une

³²² GERIN, Paul, WARNOTTE, Marie-Louise, *La presse liégeoise de 1850 à 1914 : répertoire général*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1971, p. 140.

³²³ André Gill est le pseudonyme de Louis-Alexandre Gosset de Guines (1840-1885). C'est un caricaturiste français.

naïveté quasi enfantine. Les cases ne comportent que peu de décors et d'ombrages. Les légendes sont tracées d'une écriture manuelle appliquée, scolaire. Ces planches, les trois premières surtout, sont suffisamment maîtrisées pour être parfaites en leur genre.

Comment on devient libéral ? (Figure 3.122) est une autre planche signée Robert Bey dont le côté caricatural est plus affirmé. Nous voyons la déchéance, année après année, du fils de Monsieur Pitou, qui est envoyé à l'université pour devenir libéral. En cinq cases son nez s'allonge, sa tenue se débraille et son attitude devient de plus en plus ridicule. Il s'agit d'une séquence de métamorphose assez classique.

Le style de Robert Bey, en général, est original en ce qu'il s'éloigne d'un certain académisme. Il possède ce hiératisme propre à l'art populaire et se teinte plutôt d'influences germaniques. Nous pensons évidemment à Busch mais un Busch immobile. Notre œil moderne lui reconnaît les qualités synthétiques d'un Gébé³²⁴.

4) *Caprice-Revue*, une aventure originale

À la fin du XIXe siècle, une expérience éditoriale très courte a lieu à Liège pendant deux ans, en 1887 et 1888. 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 le critique d'art Maurice Siville, alors co-directeur de la revue littéraire *La Wallonie*³²⁵, en sont les rédacteurs en chef successifs. Ces publications étaient illustrées par de jeunes artistes de la maison Bénard, nom du fondateur de la revue.

Auguste Bénard (1853-1907) est une figure importante de la vie culturelle liégeoise. Né en France, ce graveur rejoint Liège en 1873, où il travaille comme dessinateur lithographe. Il entre ensuite à la maison Dessain où il accède au poste de directeur d'imprimerie. En 1887, il fonde sa propre maison d'édition³²⁶. Cet imprimeur

³²⁴ Gébé, de son vrai nom Georges Blondeaux, est un dessinateur français devenu célèbre pour sa participation aux journaux satiriques *Hara-Kiri*, puis *Charlie-Hebdo*. On serait tenté de voir dans l'impressionnante sobriété de ses traits un reliquat de son ancien travail de dessinateur industriel à la SNCF.

³²⁵ *La Wallonie* publie de nombreuses illustrations d'auteurs belges, dont Armand Rassenfosse et Auguste Donnay.

³²⁶ Collectif, *In mémoriam Auguste Bénard*, imprimeur-éditeur, s.l., s.d., p. VIII-IX.

était actif notamment dans la production d'affiches lithographiées qui firent sa réputation. Bénard s'entoure rapidement de quelques-uns des artistes liégeois les plus prometteurs et fait véritablement école. Ses mérites se voient distingués : il est fait Chevalier de l'ordre de Léopold en Belgique, de la Légion d'honneur en France (1906).

Caprice-revue voit le jour cinq années après les premiers numéros du *Chat Noir* et en est directement inspiré. Quelques pages signées John Track, que nous commenterons plus loin, font directement référence au célèbre cabaret, ainsi qu'au *Pierrot* d'Adolphe Willette³²⁷. Des textes issus de la revue parisienne y sont parfois reproduits, par exemple un billet d'Alphonse Allais dans le premier numéro. Quand on connaît l'attrait des jeunes artistes liégeois pour Félicien Rops, on peut penser qu'une autre inspiration est certainement *L'Uylenspiegel*, qui mêla également littérature et dessin.

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 limitée).

Ces histoires en images trahissent parfois un certain manque de maturité graphique. Et pour cause... Si les auteurs seront 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 Emile Berchmans vingt à peine. Les planches sont dans la continuité de celles produites pour *Le Frondeur* avec lequel la collaboration de certains de ces artistes se termine ou est en voie de s'achever.

Mais 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 lecteur³²⁸. Ici on peut se passer de cases, là les textes se mêlent aux dessins, et 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 se rapproche d'ailleurs davantage de celle

³²⁷ Peintre, illustrateur et caricaturiste français (1857-1926).

³²⁸ Peut-être moins subtil que le travail demandé pour déchiffrer les séquences « pierrotglyphiques » du *Pierrot* de Willette.

des fanzines actuels, que d'un travail « professionnel ». Le résultat n'en est pas moins souvent convaincant.

a) Auguste Donnay : fantaisie et désinvolture

Les planches d'Auguste Donnay témoignent d'une grande imagination et d'une maîtrise quasi instinctive du langage de la bande dessinée, même si elles sont parfois verbeuses³²⁹. À cette époque, Donnay revient de son voyage d'étude à Paris. 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 formation³³⁰.

C'est n'est qu'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-v.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) (Figure 3.123). Six cases mettent en scène les mésaventures d'un Spartiate avec un anachronique réverbère. Elle est dédiée au peintre anglais, actif en Belgique, Alma Tadema. On peut voir ici une pique dirigée contre les peintres pompiers. Leurs détracteurs leur reprochaient de ne représenter dans leurs 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.

Le sens de la synthèse de l'artiste, atteignant à l'épure tout en stylisant les formes de manière ludique (il suffit de voir le pique-nique devant le soldat), est remarquable. 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

³²⁹ Mais ce n'est pas tant l'excès de texte que la difficulté à le déchiffrer qui gêne la lecture.

³³⁰ PARISSÉ, Jacques, *op. cit.*, p.28-39.

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) (Figure 3.124) est la seconde planche clairement monogrammée ADY. Quatre dessins se superposent et sont littéralement envahis par un texte cursif très bavard.

Un marchand de ballons et un vétéran se disputent à propos de politique. Le marchand, dans un geste rageur, accroche involontairement sa grappe de baudruches à la tête de bois du soldat éclopé et celle-ci s'envole.

Cette histoire est très librement inspirée du conte d'Eugène Mouton (1857), qui connut un grand succès à l'époque. Le ton est libre et irrévérencieux, bien que plus absurde qu'agressif. Des idées républicaines bien liégeoises affleurent : l'invalidé possède « pour le dimanche et le jour de l'an une tête fleur-de-lysée ». Le sujet de la dispute n'est pas révélé : « 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 texte, écrit en cursives, est 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, ainsi que le décalage de la dernière image, équilibrent l'ensemble.

La dernière planche signée s'intitule *La taille fine ou l'invention du campinaire*³³¹ (8 septembre 1888) (Figure 3.125). Dans un découpage serré qui s'apparente au dessin d'animation, nous voyons une poupée nouer un cordon autour de sa taille afin d'affiner

³³¹ En wallon, ce terme signifie « toupie » In *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Liège, Musée de la Vie Wallonne, 1983, p. 37.

sa silhouette. Elle serre tant qu'elle finit par se couper en deux, la moitié supérieure de la femme devenant ensuite une toupie.

Les cases sont absentes et la mise en page est plus que relâchée. L'image est agrémentée, de manière réjouissante, d'intempestifs « et puis... » ou de redondances 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 avec les figures, 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 graphiques³³².

La Justice dotant la terre de la Gendarmerie (17 décembre 1887) (Figure 3.126) n'est pas signée mais Jacques Parisse l'attribue à Donnay³³³, ce qui nous semble évident si l'on compare le style avec celui de *L'invalides à la tête de bois*, un peu moins au regard du *Réverbère de Sparte*.

Cette planche se présente comme un projet de frise décorative à la gloire de la gendarmerie. Cinq bandeaux superposés nous montrent les actions d'un criminel depuis son forfait jusqu'à son exécution.

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 de mettre en page l'action. Il ose de plus mêler signes écrits et dessins, attribuant ainsi à ces derniers une fonction de signe. Les petits « A » qui flottent dans la cour d'assises sont ainsi les « fleurs de rhétorique », les effets de manche qui émaillent le plaidoyer de la défense.

³³² 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 séquence caricaturale de Charles Philippon, transformant Louis-Philippe en poire, que nous avons déjà évoquée.

³³³ PARISSÉ, Jacques, *Auguste Donnay. Un visage de la terre wallonne*, Bruxelles, 1991, p. 63.

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) (Figure 3.127) représente un peintre paysagiste qui s'installe pour réaliser une toile sur le motif et se fait charger par une vache. Cette planche porte le monogramme caractéristique de l'artiste. Elle est à notre sens un des sommets de la revue. Ironisant sur le mouvement pointilliste, le peintre d'après nature se fait déborder par son 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 entièrement portée par l'image, les commentaires étant quelque peu superflus. Ici la qualité d'exécution d'un dessin proche du croquis garde intacte la lisibilité, malgré la « désarticulation » progressive des traits. Mieux encore, cette folle divagation de la ligne semble vouloir s'opposer à la méticuleuse juxtaposition de points que le peintre tentait d'aligner sur sa toile.

La disposition des dessins, l'emploi de phylactères pseudo-médiévaux (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) (Figure 3.128), dédiée à Donnay et monogrammée « LMS ». Nous pensons qu'il s'agit d'une réalisation de Louis Moreels, peintre « de paysages, d'intérieurs et de figures »³³⁴ né à Liège en 1858, dont on sait qu'il a illustré au moins un livre de Maurice Siville et qu'il a lithographié des travaux de Rassenfosse.

En quatre cases, un soldat allemand, reconnaissable à son casque à pointe, tente d'approcher une ménagère. Celle-ci le repousse sans ménagement. Le Teuton termine assis dans une poubelle, sous le regard hilare de la bonne femme. Le dessin est exécuté d'un trait simple, sans indications d'ombres ni de volumes. Il se distingue cependant de celui de son modèle, Donnay : il est à la fois plus raide et plus précis. De même les lettrages employés (notamment les « M » arrondis chez Moreels, anguleux chez Donnay) permettent de distinguer les deux auteurs.

³³⁴ In *Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, p. 758. Nous n'avons pas retrouvé trace de ce monogramme sur d'autres oeuvres, mais il fait peut-être lui-même partie de l'hommage à Donnay. Il est par contre attesté que Moreels a bel et bien participé à l'illustration de *Caprice-Revue* (CORNELIS, *Idem*).

b) Marneffe et Berchmans : petites histoires cruelles

Les deux autres plus gros contributeurs à *Caprice-Revue* en termes de nombre de planches sont Ernest Marneffe et Emile Berchmans : six pour le premier, quatre pour le second. Leurs réalisations présentent des aspects intéressants.

Le travail de Marneffe est classique. Il témoigne des influences conjointes de Caran d'Ache et de Wilhelm Busch³³⁵, notamment dans les attitudes des personnages et les situations représentées. Ses expressions et les visages de ses personnages sont loin d'égaliser la qualité des peintures de cet artiste.

Une planche « buschienne » sans titre (7 janvier 1888) (Figure 3.129) présente deux flûtistes se noyant dans leur salive³³⁶. Elle est un exemple parlant de l'humour absurde et hyperbolique de Marneffe, ton également caractéristique 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. La magie du dessin fait que cette situation, complètement invraisemblable si elle était exprimée avec des mots, semble littéralement couler de source visuellement.

La planche *Le buste en cire. Accident sans paroles* (28 janvier 1888) (Figure 3.130) comprend un *strip* en quatre cases. Celui-ci explique la fonte dudit buste dans une belle décomposition de mouvement. Ce passage d'une forme à l'autre symbolise par essence le passage du temps (la cire fond, comme celle d'une bougie).

La page intitulée *Nos orphéons* (24 mars 1888) (Figure 3.131) lorgne encore une fois vers Bush. Les trois mouvements, « Mystériozo », « Allégretto » et « Forté » ainsi que les gesticulations du *Kapellmeister* et de ses choristes renvoient à la superbe planche *Le Virtuose*. Cette inévitabile comparaison met en évidence la raideur du dessin de Berchmans, mais une raideur comique. L'artiste se soucie moins de la justesse du dessin que de l'incongruité des postures de ses protagonistes. Ces quelques images font penser également à la lettre de Félicien Rops, que nous avons déjà mentionnée, dans laquelle une partition est illustrée par une séquence d'images montrant un violoncelliste jouer de son instrument qui grandit d'image en image.

³³⁵ 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 GROENSTEEN, Thierry, *Les années Caran d'Ache*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1998, p. 20-23.

³³⁶ Datant du 7 janvier 1888. La magie du dessin fait que cette situation, complètement invraisemblable si elle était exprimée avec des mots, semble littéralement couler de source visuellement.

Emile Berchmans livre quant à lui quatre planches, toutes muettes, aux chutes cruelles et violentes. Ainsi, dans *Le fâro ou le robinet mal placé* (7 juillet 1888) (Figure 3.132), un cafetier enfonce dans son crâne le robinet qu'il destinait à un tonneau. Dans *Un accident pan pan... pan pan* (Figure 3.133), une acrobate est coupée en deux par le fil sur lequel elle exécutait 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.

c) Armand Rassenfosse

Armand Rassenfosse, s'il donne quelques illustrations à la revue, ne fera qu'une planche muette très simple. Deux garnements jouent un vilain tour à un unijambiste (sans titre, 21 juillet 1888) ((Figure 3.134). Ces deux chenapans évoquent clairement les planches de Wilhelm Busch, et toute une tradition des *Böse Kinder*³³⁷, mis à l'honneur par le Maître allemand, qui vont faire florès en cette fin de siècle et rester un thème classique au XXe siècle (*The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks en est un avatar célèbre). La qualité de la planche de Rassenfosse est très médiocre, relativement à ses pairs. Nous savons qu'il eut une vocation tardive, peut-être manque-t-il encore de métier à cette époque, peut-être est-ce la conséquence d'une certaine désinvolture face à une création jugée subalterne.

C'est à cette époque qu'Armand Rassenfosse rencontre le maître namurois Félicien Rops à Paris. Ils échangent ensuite assidûment, partageant notamment des techniques de gravure (ils mettent ainsi au point une pratique du vernis mou baptisée « ropsenfosse »).

³³⁷ À ce sujet, consulter RÜHLE, Reiner, "Böse Kinder". *Kommentierte Bibliographie von Strunwelpetriaden und Max- und Moritzjaden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren*, Osnabrück, H. Th. Wenner, 1999.

d) François Maréchal

François Maréchal est identifié ici à Bountje³³⁸. Dans *Terrible histoire* (10 mars 1888) (Figure 3.135), il met en scène un *flirt* assez conventionnel, se terminant par la chute des protagonistes. Comparée à la même séquence réalisée par Marneffe, cette planche témoigne d'un savoir faire bien supérieur à tous niveaux : rendu des attitudes, des expressions et des types des personnages, découpage de l'action.

L'autre page signée Bountje (21 avril 1888) (Figure 3.136) présente les évolutions élégantes d'une danseuse et d'un papillon en six cases. Cette séquence est moins une réelle étude sur le mouvement – on peine à y voir une décomposition des gestes – qu'une suite de poses gracieuses pour le plaisir de l'œil. Le Musée de la Vie Wallonne en possède le brouillon, ce qui permet d'apprécier pleinement la qualité du dessin de l'auteur, auquel le passage à la lithographie ne rend que médiocrement justice.

e) John Track et Marck Syllo

John Track, alias Léon Dardenne (1865-1912)³³⁹ est un artiste d'origine bruxelloise, à la fois peintre de paysages, de scènes de genre et de portraits, dessinateur, illustrateur et affichiste. Il est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1878, ainsi qu'à l'Institut Supérieur d'Anvers. Il se rend en Afrique en 1898 afin d'y effectuer des relevés de la faune et de la flore³⁴⁰.

Il signe trois pages pour *Caprice-Revue*, dont deux reprennent le personnage de *Pierrot* proche de celui d'Adolphe Willette (5 mai 1888 et 12 mai 1888) (Figures 3.137 et 3.138). Ces planches racontent les mésaventures du héros lunaire, tour à tour peintre maladroit, amoureux malheureux et alcoolique.

La comparaison avec le travail de Willette (Figure 1.2) met en évidence la supériorité technique de ce dernier : ses personnages sont mieux structurés, plus

³³⁸ Catalogue de l'exposition *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Musée de la Vie wallonne, Liège, 1983, p.73. D'après MASSION, François, *Dictionnaire des belgicisms*, t. 1/A-K, Francfort, Peter Lang, p.197 - 198, bountje signifie « béguin ». Ce terme est surtout usité à Bruxelles mais il est aussi connu en Wallonie. Il vient du flamand « boentje », littéralement « petit haricot ».

³³⁹ Cette identification nous vient de CORNELIS, Sabine, *Un peintre à l'équateur. Louis Moreels (1858-1930). Approche d'une vie et d'une œuvre à travers les aquarelles conservées au Musée Royal de l'Afrique Centrale, Annales Sciences historiques*, vol. 14, Tervuren, Musée Royale de l'Afrique Centrale, 1991, p. 9.

³⁴⁰ GOOSSENS, Boudewijn, « Moreels Léon », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], KIK-IRPA, 1999-2011 [réf. du 6 juillet 2011], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=1133.

élégants, les mouvements sont rendus de manière bien plus fluide. Les histoires du Parisien sont plus poétiques, cruelles et imprévisibles. 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 recherche³⁴¹ : jambes ondulées pour figurer la peur, pans expressifs de la veste queue-de-pie.

Enfin, nous évoquerons la planche particulièrement originale de Marck Syllo, *Invitation à la valse* (28 juillet 1888) (Figure 3.139). Deux astres partent chacun d'un coin de la planche et se rejoignent 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.

f) Occasion manquée ?

Le travail des jeunes artistes de l'équipe d'Auguste Bénard, bien que très libre, est marqué par les œuvres d'illustres prédécesseurs. À cette époque où les histoires en images et la bande dessinée ne sont pas encore principalement destinées à la jeunesse, la référence choisie, francophilie oblige, est la production parisienne et particulièrement la revue *Le Chat Noir*. Cette revue issue du cabaret parisien publie des artistes comme Adolphe Willette, Théophile Steinlen ou Henri de Sta.

Une autre figure phare, que nous avons déjà évoquée, est Félicien Rops. Lui-même s'est essayé à la caricature et a créé un journal satirique, artistique et littéraire, *L'Uylenspiegel*, trois décennies auparavant. Il serait vraisemblable que son exemple ait inspiré les jeunes Liégeois.

Leur démarche s'inscrit donc dans une volonté de recherche de légitimité artistique. Ils veulent être associés aux brillants dessinateurs parisiens et à l'artiste bohème Rops. Mais s'ils empruntent des chemins déjà quelque peu balisés, les artistes liégeois créent tout de même des solutions graphiques et narratives originales, par désinvolture et méconnaissance peut-être, mais aussi avec une réelle volonté de

³⁴¹ Ces traits ne sont pas des inventions, on peut les retrouver dans le travail de Töpffer ou de devanciers comme Cruikshank.

chercher de nouvelles formes. Ils le font avec un talent certain qui aurait mérité d'être développé.

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, à tout le moins d'un semblant d'institution légitimante. 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.

Cependant, cette initiative et cette émulation, ne reste pas sans influence sur la suite. Georges Ista et Georges Koister, notamment, travaillent également pour Bénard et sont issus de la même Académie. Nous retrouvons leur signature dans *La Meuse illustrée* et dans l'imagerie populaire publiée chez Gordinne que nous aborderons dans le chapitre suivant.

5) *La Meuse illustrée*

Les journaux satiriques que nous avons relevés sont tous vendus séparément, indépendamment d'un autre titre. Cette caractéristique les distingue du journal que nous allons aborder maintenant : *La Meuse illustrée*. Il s'agit d'un supplément humoristique hebdomadaire à l'édition dominicale du journal liégeois de tendance libérale *La Meuse*. Y sont publiés les dessins du rédacteur en chef Georges Koister (1880-1956) et de l'artiste Georges Ista (1874-1939). Les autres dessinateurs, par exemple Jef, Bemi ou A. Maquet, nous sont inconnus. Leurs signatures n'apparaissent dans aucun autre journal de notre connaissance.

Méthodologiquement, repérer tous les suppléments de ce journal pose un problème. Très souvent, les collections complètes de *La Meuse* n'insèrent qu'une petite partie des *Meuse illustrée* dans leurs pages. De plus, les exemplaires ne sont pas numérotés. Il est donc difficile de savoir quand commence et finit l'existence de ce supplément. L'initiative semble avoir été très courte et couvrir la période entre 1900 et 1904. Les récits se concentrent sur les deux premières années. Plusieurs histoires sont en wallon liégeois.

*Songe royal*³⁴² (Figure 3.140) nous montre en six cases un rêve de Léopold II. Au début du récit, le Roi est profondément endormi dans son lit à baldaquin. De quoi rêve-t-il ? Il s'imagine au volant d'une voiture automobile, qui accélère de case en case jusqu'à devenir une forme indistincte. La course s'achève violemment, quand l'automobile royale percute une voiture attelée. Cette chute se double d'une autre, lorsqu'on voit le Roi tombé de son lit, à la dernière case.

Quelques éléments sont intéressants dans cette planche qui met en avant l'attrait de Léopold II pour les automobiles³⁴³. Ce moyen de locomotion est encore à cette époque un loisir de riche (la Ford T n'apparaît qu'en 1908). Néanmoins, les premiers accidents mortels ont déjà eu lieu, si bien que des réglementations limitant la vitesse de ces engins existent déjà à l'époque. Montrer Léopold II poussant une automobile à ses limites le présente donc autant comme un irresponsable que comme un nanti. Par ailleurs, d'un point de vue formel, la quatrième case joue avec les codes de représentation, d'une manière assez comique. Les lignes de vitesse dessinent une forme de voiture où apparaît bien visiblement la barbe caractéristique du monarque. Enfin, la dernière case préfigure un monument du 9^e art, *Little Nemo* de Winsor McCay, qui ne verra le jour qu'en 1905³⁴⁴. Loin de nous cependant l'idée de parler d'influence potentielle de cette planche fort obscure sur un des génies de la bande dessinée, d'autant que la similitude s'arrête à cette chute dédoublée.

Les ligeois a Paris [sic] (Figure 3.141) est une bande en wallon de quatre cases. Deux Liégeois sont à Paris et l'un des deux vante à l'autre la belle vue qu'on peut avoir de son appartement. Il emmène son compère au sixième étage pour profiter du panorama. Une case nous montre le curieux, en sueur, montant l'escalier interminable en s'épongeant le front. La fenêtre de l'appartement s'avère être une fenêtre à tabatière, une lucarne d'où l'on peut voir « à cinq pieds de haut »...

Si la forme est quelque peu grossière et le gag un peu léger, cette planche a une importance considérable à nos yeux. Elle nous permet de dater l'activité de Georges Ista, son auteur. En effet, la forme des cases, aux bords arrondis, et la manière

³⁴² Cette histoire date de 1901 mais nous n'avons pu lire la date exacte car l'exemplaire du Musée de la Vie wallonne était abîmé.

³⁴³ Cet attrait est quelquefois épinglé par les caricaturistes, comme le montre LANNOYE, Christian, *L'histoire d'un roi dans la presse satirique*, UCL, mémoire de licence, 1987, p. 246-248.

³⁴⁴ *Little Nemo in Slumberland* présente de grandes planches en couleur, très influencées par l'esthétique de l'art déco. Chaque planche se termine par la chute du petit héros, souvent accompagnée d'un commentaire de ses parents (hors champ).

synthétique du dessin ressemblent à certaines planches d'imagerie populaire non datées qu'il produit pour la firme Gordinne. Ista est très certainement le collaborateur belge le plus important de cette maison liégeoise.

Une planche signée Bemî présente la visite, très certainement inventée, de *Kruger*³⁴⁵ à Liège (17 et 18 novembre 1900) (Figure 3.142). La forme est grossière, relativement maladroite, mais efficace. Les décors sont à peine esquissés, ce qui donne un aspect très dépouillé à l'ensemble.

Tout est raconté sur un mode ironique, fustigeant l'esprit provincial de Liège confrontée à l'arrivée de Paul Kruger, chef de file Boer. Ainsi, les mandataires communaux n'osent pas « organiser une manifestation officielle par respect... des finances ». Le Président de la République du Transvaal se voit également invité à une représentation de marionnettes en Roture³⁴⁶. Chantchet y « apaise le conflit Sud-Africain ». L'oncle Paul, charmé par le dialecte liégeois, charge enfin un jeune littérateur de rédiger en wallon une histoire de la Guerre des Boers. Ce littérateur est-il Georges Ista, dont les pièces en wallon font aujourd'hui figure de classiques ? Ce dessinateur signera au moins une autre planche pour *La Meuse illustrée*, *Hanscrouf*³⁴⁷ le *cambricoleur*, sorte de conte amoral au second degré (7 et 8 décembre 1901) (Figure 3.137).

Le crâne mélange de local et d'international et le ton décalé de cette planche en font une réussite. Notons que les légendes sont ici suffisamment explicatives pour se passer du dessin (et non l'inverse). Il est dès lors intéressant de définir en quoi le dessin est utile, ce qu'il apporte. Nous serions tenté de répondre qu'il ouvre une dimension supplémentaire : il souligne que le récit est décalé et humoristique. Ainsi, lorsque dans la troisième case, Kruger assiste au défilé de la garde civique, il s'écrie « Ah ! si j'avais eu une pareille armée sous la main, je serais maintenant à Londres en train de dicter mes conditions ». Le lecteur voit le défilé composé d'un tambour, d'un cavalier et de quatre militaires en vague désordre, ce qui provoque le sourire. La mine constamment renfrognée de Kruger, col relevé et pipe au bec, impassible face aux déploiement

³⁴⁵ Paul Kruger (1825-1904), homme politique boer, fut président de la république sud-africaine du Transvaal en Afrique du Sud de 1883 à 1902. Sa silhouette imposante, sa barbe en collier, son masque impassible et son haut-de-forme sont caractéristiques.

³⁴⁶ Les marionnettes de Roture sont une curiosité locale liégeoise, et Chantchet (plus souvent orthographié Tchanchtès) y symbolise le Liégeois typique, d'origine modeste, mais au caractère frondeur et qui ne s'en laisse pas conter.

³⁴⁷ Hanscrouf est le nom donné en wallon liégeois au Père Fouettard, compagnon de Saint-Nicolas.

dérisoire des manifestations d'accueil des Liégeois, ajoute encore au ridicule de la situation.

Nous parlerons enfin d'une planche très courte de Georges Koister, *Histoire de tendeurs* (6 et 7 octobre 1900) (Figure 3.143). Cette histoire, anecdotique, montre en trois cases un couple d'amoureux pris dans les filets d'un tendeur³⁴⁸. Elles mettent en avant les grandes qualités artistiques de Koister, très jeune à l'époque, dignes des bons dessinateurs français de l'époque. Dans chaque case, il s'amuse à développer un large panorama de paysage, bien au-delà de ce qu'exigerait le strict minimum ; il dessine quelques bosquets, des champs labourés, des fermes. Le tendeur est endormi derrière la palissade de feuilles et d'osier qu'il a dressée. La position et la mine stupéfaite du tendeur dans la seconde case sont précises et maîtrisées, tout autant que celles du couple d'amoureux penauds, emprisonnés dans ses filets.

Pourtant Koister n'ira jamais plus loin que ces plaisantes anecdotes, souvent à connotation leste. En dehors des trois ou quatre planches narratives fournies à *la Meuse illustrée*, nous n'avons trouvé qu'un seul récit dans un supplément au *Journal de Liège* de 1900 (Figure 3.144)³⁴⁹. Son style travaillé et élégant y fait toujours mouche, mais au service d'histoires plus conventionnelles. Nous pourrions le comparer à Maurice Bonvoisin, alias Mars, également spécialisé dans l'anecdote frivole, qui rencontra un énorme succès à Paris à la fin du XIX^e siècle.

6) Les autres titres liégeois et wallons

D'autres journaux satiriques existent à Liège, surtout dans années 1870 - 1880. Citons par exemple *Le Tintamarre Belge* (1870), *Le Cadet-Roussel* (vers 1877), *Cric Crac* (1880-1889), *Le Knout* (1881-1884), *La Lamponette* (1881-1885) ou *Sans Souci* (1887, Verviers). Les titres que nous avons dépouillés présentent peu de planches narratives. Celles qui existent n'ont que peu d'intérêt.

³⁴⁸ Un tendeur est un chasseur d'oiseaux, qui opère à l'aide de filets.

³⁴⁹ Du même auteur, dans le même numéro, nous avons trouvé une « macédoine » sans titre, élégamment mise en page. Ces *cartoons* sur un même thème sont disposés dans des cadres aux arabesques « art nouveau » (Figure 3.145).

Citons cependant *La Gazette de Hollande* (1870-1873), qui propose plusieurs planches politiques. L'une des plus réussies est réalisée par Méphisto, *Le Roi de Hollande à Bruxelles. Le compte-rendu de la Gazette* (Figure 3.146). En six *strips* et vingt-six cases, l'auteur raconte le voyage du Roi Guillaume III dans la capitale belge. Le texte est écrit en cursive et le dessin s'apparente à un croquis rapide. Le compte-rendu de l'événement, proche d'une chronique journalistique, semble avoir été fait sur le vif (ou simule ce fait). Le dernier *strip* compte six « vignettes » : la surcharge de texte, rendu presque illisible, et les images très serrées témoignent encore de cet aspect « premier jet ». L'auteur veut finir son histoire, mais se rend compte qu'il n'a plus de place. De l'ensemble de la planche de la planche émane une belle énergie. L'impression générale est celle d'un foisonnement dense et chaotique, à l'image de la foule assistant à la rencontre entre les deux rois.

Plus tard, au début du XXe siècle, des journaux comme *Tatène* (1911), *Le Sifflet Illustré*, *Tchantchet* (1899-1902), *Le Chiqué*, *L'Etudiant libéral liégeois* (dans lequel on trouve des caricatures de Chaudlong ou de Jacques Ochs) ne proposeront pas plus de bandes dessinées.

À Namur, les quelques journaux satiriques illustrés que nous avons pu consulter ne comportaient pas de bandes dessinées. Néanmoins, il serait intéressant d'approfondir les recherches dans cette ville. Il s'agit du *Méphisto Namurois* (1878- ?), du *Passe-Partout* (1885-1886), du *Cri-Cri* (1887), de *La Cravache* (1887), et de *La Lutte Illustrée* (1892- ?). À Mons, les résultats ne furent pas plus convaincants. Nous n'avons pas consulté de journaux illustrés carolorégiens, n'en ayant pas trouvé trace dans les collections visitées.

3. VARIÉTÉ ET LIBERTÉ DE TON

Des planches caustiques de Félicien Rops dans *Le Crocodile aux Corbeaux* bruxellois dénonçant les complots des Catholiques, en passant par les expérimentations de *Caprice-Revue*, nous pouvons constater que la bande dessinée dans la presse satirique est particulièrement variée.

Variété de ton tout d'abord. Si l'écrasante majorité des planches se veulent drôles, cet humour se décline en burlesque (comique de situation), ironie grinçante, non-sens ou jeux de mots. Toutes les planches ne sont pas humoristiques, certaines ne se veulent que des vecteurs d'ambiance, tentant de traduire une atmosphère en présentant un événement sous plusieurs angles, comme si le lecteur y déambulait. D'autres narrent un événement sur un ton parfaitement sérieux.

La presse satirique, si elle ne rechigne pas à publier de la bande dessinée de divertissement, n'hésite pas à aborder des thèmes politiques sous un angle subversif. Cet emploi nous semble avoir été très peu évoqué à propos de la bande dessinée de cette époque. Il est un fait pourtant que la bande dessinée satirique étrangère de l'époque, notamment sous le pinceau de Caran d'Ache, a parfois pareille vocation dénonciatrice et satirique.

La variété se traduit aussi dans les styles graphiques. Évidemment le type de dessin évolue fortement au cours du siècle, à partir d'un dessin très influencé par un certain académisme, dont s'éloignent peu à peu les artistes. Rops, par exemple, utilise dans *M. Corremans au tir national*, un trait qui se rapproche de certaines productions françaises, avec un côté caricatural mais fluide. D'autres auteurs, comme Robert Bey dans *Le Balai* ou Belzébuth dans *Le Rasoir*, se tournent, volontairement ou non, vers des représentations plus brutes, grotesques et grimaçantes, que l'on peut rapprocher des dessins et gravures d'Ensor, d'autant que ces dessins sont parfaitement contemporains de l'œuvre du Maître ostendais. Leur expressionnisme proche de l'art brut s'éloigne des critères habituels des bandes dessinées de l'époque (et ils ne ressurgissent que rarement après).

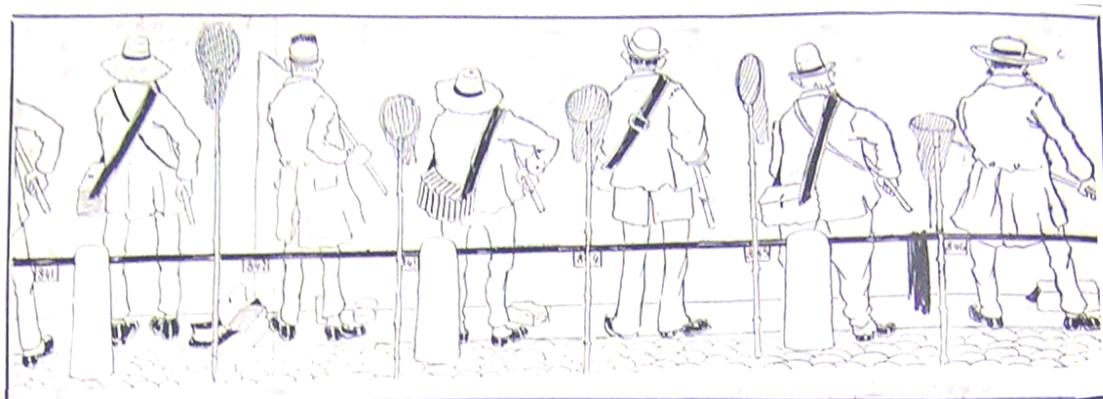
En termes de bande dessinée, les deux grands titres liégeois sont *Le Rasoir* et *Le Frondeur*. Tous deux abordent un grand nombre de sujets et développent une série de stratégies narratives originales. *Le Rasoir* reste néanmoins très classique dans son approche. Le dessin de Victor Lemaître est académique, celui de Méphisto semble

inspiré des nouveaux codes venus d’Outre-Atlantique et les autres dessinateurs sont de qualité relativement médiocre. *Le Frondeur*, par contre, a sa musique propre : il allie un ton décalé à des expérimentations graphiques audacieuses. Auguste Donnay est à cet égard d’une exceptionnelle créativité, d’un aplomb réjouissant et d’une malice jubilatoire. Il ne se préoccupe pas d’être dans une école, dans une lignée, il ne fait absolument pas comme les autres et ce d’une manière totalement décomplexée, au risque parfois de perdre le lecteur.

La mise en page, quant à elle, reste conventionnelle dans la plupart des journaux, mis à part pour les planches « d’ambiance ». Dès lors que l’artiste utilise la lithographie, qui oblige à réaliser la planche d’un seul tenant, la question de la composition semble prendre plus de sens. À tout le moins, le souci esthétique se pose : présence du titre qui participe pleinement de la composition, changement de la forme des vignettes, entrelacs d’images... Cet état de fait est d’autant plus important à notre sens qu’il est souvent l’œuvre de dessinateurs par ailleurs affichistes. Un Donnay ou un Berchmans ont une conscience aiguë de la planche comme unité esthétique.

Chapitre IV

La presse illustrée : les magazines



Nous décrivons dans ce chapitre les bandes dessinées parues dans les journaux illustrés « pour la famille » (comme ils se nomment parfois eux-mêmes). Après une présentation des principales revues et de leurs dessinateurs, nous aborderons leur production séquentielle de manière thématique et formelle.

Si nous préférons cette structure, différente de celle choisie pour la presse satirique, c'est parce que la production de bande dessinée dans ce type de support est très formatée, et pour tout dire, quasiment interchangeable. Ajoutons que de nombreux titres se partagent du matériel dessiné et qu'ils se distinguent très peu les uns des autres.

1. APPARITION DES MAGAZINES EN BELGIQUE

Le tout premier magazine est *The Penny Magazine*, « produit encyclopédiste d'éducation populaire³⁵⁰ ». Il voit le jour en Angleterre, en 1832. Ce nom est issu du terme « magasin » qui, dans son acception littéraire, signifie « lieu renfermant des choses diverses en grande quantité »³⁵¹.

Sur ce modèle paraît en France en 1833 *Le Magasin pittoresque*, duquel va directement découler le *Magasin belge universel et pittoresque*, créé en 1838³⁵². Ce « Recueil de bonnes lectures, instructives et amusantes » est « illustré de gravures, exécutées à Bruxelles, à Paris et à Londres³⁵³ ».

Une version belge de ce type de magazine peut sembler étonnante, car le marché belge dispose déjà des versions étrangères. Le premier numéro est donc justifié ainsi :

³⁵⁰ BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Pulim, 2005, p. 9.

³⁵¹ Encyclopédie Larousse en ligne, notice « magasins ». <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/magasin/67335>.

Le libraire anglais Edouard Cave utilise ce terme pour la première fois en 1731 pour le *Gentlemen's Magazine*, « un recueil périodique où le lecteur trouverait emmagasinées des ressources contre l'ennui ». (CUCHEVAL CLARIGNY, Athanase, *Histoire de la presse en Angleterre et aux Etats-Unis*, Paris, 1857, p.231). Un recueil de ce magazine est consultable en ligne sur le site Google Livres : <http://books.google.fr/books?id=68qi1F9piXsC&printsec=frontcover&dq=%22Edward+Cave%22&ei=o6uJS9XdE4c4ywS8msWSDg&cd=2#v=onepage&q&f=false>.

³⁵² REMY, Rémi, BLACHON, Pierre-Jean, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout, 1. histoire de la gravure sur bois d'illustration au XIXe siècle, 2. dictionnaire des graveurs sur bois du XIXe siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001, p. 116 mentionne *Le journal belge des connaissances utiles* comme précédent. Ce journal, version belge du *Journal des connaissances utiles* français, paraît dès 1831 mais ne fournit pas d'illustrations de manière systématique.

³⁵³ Sous-titres du numéro 1, 1838.

Il manquait à la Belgique un *Magasin* populaire, fait pour elle et dans ses goûts, composé d'enseignements utiles, de lectures amusantes, de leçons instructives, qui renfermât à la fois les sages conseils de la morale religieuse, les anecdotes historiques, les faits nationaux, les découvertes précieuses, les recettes d'économie et de ménage, les bons avis d'hygiène, les progrès de la société, en un mot, à la suite des intérêts de l'âme [sic] et des sentiments du cœur, les améliorations du bien-être matériel.

L'Angleterre, la France, l'Allemagne, possèdent en ce genre de nombreuses publications ; mais elles conviennent peu à nos mœurs ; et le plus souvent la mère est obligée d'en interdire la lecture à sa fille. Ajoutez que ces journaux étrangers ne se préoccupent presque jamais de ce qui nous touche [sic], nous Belges. Ces considérations nous ont décidés à entreprendre pour notre pays une publication spéciale. (...) Nous ne pouvions négliger un des plus grands agréments des recueils de ce genre, en nous adressant à un peuple ami passionné des arts ; nous voulons parler des nombreuses gravures qui donnent aux *Magasins* tant d'attraits. Nous sommes parvenus à réaliser ce problème difficile : de donner du luxe à bon marché³⁵⁴».

Ainsi, les arguments de vente sont donc identiques à ceux des magazines étrangers, mais une coloration locale s'y ajoute. Quels sont donc ces supposés goûts belges ? Le journal ne les précise pas, si ce n'est une allusion rapide à la bonne moralité de la publication belge au regard des produits importés. Nous voyons comment le journal se repose sur un argument de bon sens et remue la jeune fibre patriotique : « nous faisons aussi bien que les autres, et en plus nous le faisons pour vous ».

Le *Magasin* version belge ne contient pas de réelles séquences d'images, mais bien des récits illustrés. Dans le recueil reprenant la première année de publication, nous n'en avons trouvé qu'un : *Une féerie [sic] brabançonne*. Si l'histoire est très clairement située dans le domaine belge par des allusions fréquentes aux communes bruxelloises Ganshoren ou Jette, les gravures sont soit des importations, soit des copies d'étude. En effet, le *Magasin* publie des œuvres issues de la toute jeune Ecole Royale de la gravure. Celle-ci a été fondée en 1836 et le professeur, dès 1838, en est Henry Brown. Cet Anglais vient de Paris, où il a travaillé pour le *Musée des Familles*³⁵⁵. L'école-atelier de gravure est confiée à un imprimeur, Antoine Dewasme-Pletinckx, qui use des travaux produits en son sein à son bénéfice³⁵⁶.

Il faut attendre encore quatre lustres environ après la création du *Magasin belge universel et pittoresque* pour voir apparaître une nouvelle génération de journaux illustrés

³⁵⁴ *Le Magasin belge universel et pittoresque*, n°1, s.d., p.1.

³⁵⁵ REMY, BLACHON, *Idem*.

³⁵⁶ REMY, BLACHON, *op. cit.*, p. 115.

hebdomadaires. Meilleur marché, ils profitent de l'élargissement de la population éduquée.

En Angleterre, en 1861, le *Penny Illustrated Paper* entre en concurrence avec le vétéran *Illustrated London News* (créé en 1842). Il propose le même nombre de pages (seize), au même format, mais pour un prix six fois moindre³⁵⁷.

En 1868 naît le *Journal illustré belge*, magazine d'information populaire. En 1870, c'est *L'Illustration européenne* qui voit le jour³⁵⁸. De nombreux titres apparaissent ensuite. Ils auront des durées de vie variable. En 1910, l'*Annuaire officiel de la presse belge* relève dix journaux illustrés pour le pays : *L'exposition de Bruxelles*, *L'Affranchi*, *La Belgique illustrée*, *Le Globe illustré*, *L'Illustration européenne*, *L'Illustré national*, *Le Patriote illustré*, *Le National illustré*, *De Zweep*, *Revue illustrée des expositions nationales, internationales et particulières*. Il ne fait pas mention de certains journaux que nous avons pu consulter, comme, par exemple, *Huisgezijn*, ou *L'Omnibus illustré*³⁵⁹.

³⁵⁷ BACOT, *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁸ THOVERON, *op. cit.*, p. 52.

³⁵⁹ PATRIS, E. (dir.), *L'Annuaire officiel de la presse belge*, Bruxelles, 1910, s.p. Cité par DETHEUX, Paul, *L'information religieuse à travers deux hebdomadaires francophones, "Le Patriote illustré" et "Le Soir illustré" (1918-1961)*, Mémoire de Licence en histoire, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1988 [en ligne], s.n., s. d. [réf. du 10 juillet 2011], disponible sur http://membres.multimania.fr/paul_detheux/Chap14.html.

2. LA TECHNIQUE

L'existence et le développement des magazines illustrés doit évidemment beaucoup aux progrès réalisés parallèlement dans les techniques de reproduction. A l'inverse, le succès de cette littérature pousse les industriels à développer des techniques à la fois rapides, économiques et permettant une reproduction optimale des dessins puis des photographies. Nous allons retracer rapidement les principaux progrès qui ont eu une incidence sur notre sujet.

A. LA GRAVURE SUR BOIS DE BOUT

Comme nous l'avons vu dans un précédent chapitre, c'est la gravure sur bois qui va permettre dans un premier temps la cohabitation du texte et de l'image. Cette technique, que nous avons déjà rencontrée dans *Le Charivari* ou dans *L'Almanach d'Uylenspiegel pour 1861*, est utilisée systématiquement par les premiers magazines.

La gravure sur bois de bout, mise au point à la fin du XVIIIe siècle par l'Anglais Thomas Bewick, apporte un renouveau à la gravure sur bois. Elle permet de travailler le bois, non plus grossièrement avec une gouge et un canif, mais avec les outils du graveur sur cuivre comme le burin. Cela permet d'arriver à un résultat d'une grande finesse tout en gardant les avantages de la gravure en taille d'épargne : on peut imprimer les images en même temps qu'un texte composé en plomb. L'essence utilisée, le buis, est suffisamment dure pour supporter de nombreux passages sous presse³⁶⁰.

Maîtriser la gravure nécessite une formation exigeante. En Belgique, l'école de gravure sur bois rencontre entre autres la demande des imprimeurs belges qui vivent de la contrefaçon. Ils publient des romans sans en posséder les droits et désirent qu'ils soient illustrés. La contrefaçon de livres français est courante en Belgique depuis 1814, et elle est rendue légale par la loi du 25 janvier 1817. Entre 1830 et 1845, c'est l'âge d'or de cette pratique : les techniques d'imprimeries se perfectionnent et l'exportation prend une importance croissante. Certains livres, qualifiés de « préfaçons », sont même publiés avant l'édition française, directement copiés des journaux où les récits paraissaient en feuilletons. Parlant plutôt de réimpression, les Belges y voient une manière de favoriser

³⁶⁰ BACOT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 25-37 et 211.

l'échange entre les peuples, car ils pratiquent des prix très bas, et de contribuer au rayonnement des auteurs français. Ce point de vue n'est bien entendu pas partagé par les principaux intéressés, qui y voient du vol pur et simple. À partir de 1845, la situation se dégrade. Les éditeurs français produisent leurs propres romans à bas prix. De plus, les auteurs belges voient dans la contrefaçon un obstacle au développement d'une littérature nationale. Une convention littéraire et artistique entre les deux pays, promulguée en 1854, met un terme à la contrefaçon³⁶¹.

La gravure sur bois de bout passe en quelques dizaines d'années du stade artisanal à un processus industriel. La demande vient non seulement des journaux, mais aussi des commerçants qui désirent illustrer leurs catalogues de vente³⁶². Les graveurs professionnels sont très recherchés. Les techniques évoluent vers plus de rapidité, compte tenu des délais imposés par le support du périodique. Dès 1860 par exemple, pour réaliser de grandes estampes, le bois est divisé en plusieurs parties, taillées ensuite par plusieurs graveurs, puis assemblées avant impression³⁶³.

Une matrice gravée sur bois peut être reproduite relativement facilement, grâce aux méthodes de la stéréotypie et de la galvanotypie. La stéréotypie, simple moulage, est moins chère et plus rapide, mais moins fidèle que la galvanotypie, basée sur le principe de l'électrolyse³⁶⁴. Le but poursuivi par ces reproductions est triple. D'abord, on cherche à préserver la matrice originale. Ensuite, on désire effectuer plus de tirages en moins de temps. La multiplication des copies en métal permet en effet l'utilisation simultanée de plusieurs presses. Enfin, ces deux méthodes permettent également la circulation des matrices à travers les journaux et les pays. Ces procédés sont aussi utilisés pour faire passer une matrice plan vers une matrice cylindrique, à destination des presses rotatives.

³⁶¹ HELLEMANS, Jacques, *Essai bibliographique de la contrefaçon des revues françaises en Belgique (1815-1864)*, ISESE, 1983, p. 8-40, et REMY, Rémi, BLACHON, Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 116.

³⁶² TWYMAN, Michael, *L'imprimerie : histoire et techniques*, Lyon, Institut d'histoire du livre, Les Amis du Musée de l'imprimerie, 2007, p. 63-64.

³⁶³ *Idem*, p. 65.

³⁶⁴ Méthode permettant de créer des réactions chimiques par activation électrique. La technique du plaquage par électrolyse consiste à recouvrir des objets d'une mince couche régulière d'un métal, par exemple le cuivre.

B. LES PROCÉDES PHOTOGRAPHIQUES

Par la suite, la gravure au burin laisse progressivement la place aux procédés de reproduction photomécaniques. L'historien de l'art Philippe Kaenel situe *grosso modo* le passage de l'une à l'autre aux alentours de 1860. La gravure sur bois passe alors peu à peu du statut peu glorieux de reproduction à celui d'estampe originale, quoi qu'il faille noter que la frontière est floue entre la librairie illustrée et les livres d'art³⁶⁵. Notons de plus que la transition entre reproduction manuelle et photographique ne s'effectue pas partout au même moment.

Les journaux évoqués se font régulièrement l'écho des progrès techniques réalisés par l'imprimerie, et particulièrement au niveau de la reproduction d'images. Certains éditoriaux soulignent avec emphase les avancées technologiques, souvent basées sur la photographie qui leur permettent de rendre les dessins avec une précision de plus en plus satisfaisante. Ainsi, dans le numéro du 9 octobre 1887 de *l'Illustration européenne*, Henri Bogaerts (*cf. infra*) vante « trois nouveaux brevets d'invention [qui] garantissent un succès sans précédent dans le domaine des arts graphiques ». Deux des inventions concernent le papier, la troisième « permet à l'artiste d'exécuter son dessin conformément à ses préférences. S'il veut employer un lavis, notre invention lui rendra son dessin exactement en gravure (imitation de gravure sur bois ou sur cuivre) ».

Rendre un dessin de la manière la plus fidèle possible et pouvoir le reproduire massivement sont des ambitions réalisées par la phototypographie. Ce terme désigne l'ensemble des techniques de photogravure en relief sur métal³⁶⁶.

La première des méthodes de phototypographie mises au point est la « paneïconographie » ou gillotage. Il s'agit d'un procédé de fabrication inventé par Firmin Gillot (1820-1872) en 1850. Son fils Charles Gillot (1853-1903) ouvre un atelier de gillotage à Paris dès 1876. Cette technique permet notamment d'obtenir des matrices en relief à partir de lithographies. Elle est utilisée dans l'illustration de journaux satiriques français comme *Le Charivari*³⁶⁷ ou *Le Journal amusant*³⁶⁸. Félicien Rops en parle

³⁶⁵ KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer. J.J. Grandville. Gustave Doré*, Droz, Genève, 2005, p. 94.

³⁶⁶ MERCIER, Alain, *Illustration du livre et procédés photographiques avant la similitude*, in Catalogue de l'exposition *Les trois révolutions du livre*, Paris, Musée des arts et métiers, 8 octobre 2002 - 5 janvier 2003, 2002, p. 344.

³⁶⁷ TWYMAN, Michael, *op. cit.*, p. 69.

³⁶⁸ MERCIER, Alain, *op. cit.*, p. 345.

également dans sa correspondance, notamment dans sa lettre à Armand Gouzien en 1873-1875. « J'ai dessiné [...] également une pierre sur laquelle est gravée d'après le procédé Asser & Tovey une carte pour être Gillotypée »³⁶⁹. Dès 1878, l'artiste rencontre Charles Gillot en son atelier parisien.

Jusque dans les années 1885, le gros défaut de la phototypographie est de ne pas permettre le rendu des demi-teintes. C'est l'invention de la trame en relief ou similigravure, mise au point à partir des travaux de Talbot en 1852 puis perfectionnée au cours du siècle, qui palliera le problème. La similigravure en couleur prendra le nom de quadrichromie.

Dans les magazines belges, l'usage de la photographie ne se systématisa qu'au début du XXe siècle. Des pages en couleurs apparaissent exceptionnellement dans certains numéros de la fin du XIXe siècle. Parallèlement, la technique de l'offset³⁷⁰ va s'imposer petit à petit à partir du début du XXe siècle.

³⁶⁹ LEBLANC, VÉDRINE, *op. cit.*, p. 79. Le procédé Asser & Tovey est une technique de gravure mise au point par William Toovey en 1863 d'après les travaux d'Eduard Isaak Asser. Toovey travaille à Bruxelles où il commercialise son procédé.

³⁷⁰ Technique utilisant le principe de la lithographie dont nous avons parlé dans le précédent chapitre.

3. PRESENTATION DES PRINCIPAUX MAGAZINES BELGES

A. L'ILLUSTRATION EUROPÉENNE

Le prototype de journal illustré de la nouvelle génération est *L'Illustration européenne* (1870-1914), sous-titré *Journal international de la famille*. Ses fondateurs sont Théo Spee³⁷¹, Henri Bogaerts (1841-1902) et Marcelin La Garde (1818-1889)³⁷². On peut supposer que Théo Spée se consacre au volet financier de l'entreprise. Marcelin La Garde est quant à lui un écrivain qui va fournir des romans à suivre pour le journal. C'est certainement Henri Bogaerts, imprimeur et éditeur d'origine néerlandaise, qui est le plus expérimenté des trois. Il n'en est pas à son premier magazine illustré. On lui doit notamment aux Pays-Bas la création de *De Katholieke Illustratie* et de *Het Huisgezin*³⁷³. Il s'occupe de l'aspect technique du journal dont il signe quelques éditoriaux qui illustrent sa principale préoccupation : arriver à une qualité de reproduction de l'image optimale.

Jusqu'en 1886, ce journal est constitué de huit pages présentant au minimum 4 illustrations gravées sur bois. Ensuite, il se compose de 16 pages, avec beaucoup de reproductions photographiques. Comme son nom l'indique, cet organe a des ambitions européennes et essaie de rivaliser avec le *London Illustrated News* ou *L'Illustration* parisienne. Curieusement, le premier numéro traite de l'armée allemande envahissant Paris en novembre 1870, alors que le dernier rapporte l'entrée des mêmes Allemands à Liège au début de la première guerre mondiale (16 août 1914). La publication se termine avec l'invasion de Bruxelles.

Pendant les quinze premières années de publication, les illustrations sont réalisées à la gravure sur bois et les auteurs proviennent autant de la scène

³⁷¹ Nous n'avons aucune information biographique sur cette personne. Nous savons qu'il (lui ou un homonyme) fut attaché au greffe du conseil des mines de Belgique et qu'il est l'auteur d'un *Tableau général des concessions de Mines en Belgique (1791 à 1893)* paru en 1894. Dans *Revue de législation des mines et statistique des houillères en France et en Belgique*, vol. 11, 1894, p. 254 [en ligne], Gallica, s.d. [réf. du 7 juillet 2011], disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5674680q.image.r=spee>.

³⁷² Bien que certaines sources attribuent la création de ce journal à Victor Jourdain (voir VANDER VORST, Josette, « JOURDAIN (Victor-Henri) », in *Biographie Nationale*, t. 38, p. 402-403), cela semble peu probable vu que d'autres sources nous apprennent que le premier journal qu'il a fondé est *La Feuille Belge* en 1880 (*Quand « La Libre » s'appelait « Le Patriote ». 1884-1914*, Paris-Gembloux, Duculot, 1984, p. 18).

³⁷³ VAN BREUKELEN, Ruud, « Henri Bogaerts (1841-1902), drukker en uitgever », *Thuis in Brabant* [en ligne], Provincie noord-Brabant (*et al.*), s.d., [réf. du 7 juillet 2011], disponible sur <http://www.thuisinbrabant.nl/personen/b/bogaerts,-henri>. [Première publication dans TIMMERMANS P. (*et al.*), *Brabantse biografieën. Levensbeschrijvingen van bekende en onbekende Noordbrabanders*, vol. 5, Heeswijk, Stichting Brabantse Regionale Geschiedbeoefening, 1999].

internationale que de Belgique : Gustave Doré (1832-1883), Dieudonné Lancelot (1822-1894), Emile Puttaert (1829-1901), pour n'en citer que quelques-uns ... Ces auteurs fournissent des images uniques. La moisson de bandes dessinées est relativement maigre avant la seconde moitié des années 1880.

Dans le premier numéro de l'année 1885, l'éditeur annonce l'introduction de « nouvelles méthodes lithographiques ». Notons que cette année est celle de la sortie du *Globe Illustré*. A partir de l'année 1886, la plupart des images sont reproduites à l'aide de techniques photographiques.

La fin du XIXe siècle voit l'apparition de numéros spéciaux, parfois en couleurs (comme le numéro de Noël). Nous évoquerons ces périodes, plus fastes pour la bande dessinée, ci-après. C'est aussi à cette époque que *L'Illustration européenne* passe dans le giron des frères Jourdain³⁷⁴.

B. LES JOURNAUX ILLUSTRÉS DES FRÈRES JOURDAIN

Victor et Louis Jourdain sont deux frères issus de la bourgeoisie catholique namuroise. Victor souhaite « défendre la cause catholique par le moyen de la presse³⁷⁵ ». En 1880, il rachète *La Feuille générale belge d'annonces* qu'il rebaptise *La Feuille belge*. Mais Jourdain s'est trop peu entouré et, malgré un tirage de 10 000 exemplaires, le titre ne survit même pas un an.

En 1879, la fameuse « Loi de malheur » est votée par le gouvernement libéral. Prélude à la guerre scolaire, elle donne au mouvement catholique une vraie cohésion. En 1883, au retour du premier Congrès Eucharistique Universel, Victor Jourdain échafaude le projet d'un nouveau journal qui jouit d'une totale indépendance financière. Le journal se fonde « sur la base de souscriptions d'abonnements de trois ans, en

³⁷⁴ Nous savons que *L'Illustration européenne* appartient aux frères Jourdain à partir d'une époque imprécise mais il est douteux que ce soit depuis sa création en 1870, soit dix ans avant ce qui est décrit comme les premières tentatives d'incursion dans la presse de Victor Jourdain dans les diverses sources. (voir JESPERS, Jean-Jacques, CAMPÉ, René, DUMON, Marthe, *Radioscopie de la presse belge*, Verviers, André Gérard / Marabout, 1975, p. 67. Voir également THOVERON, *op. cit.*, p. 52).

³⁷⁵ GYSELINX, André et STEPHANY, Pierre, *L'aventure d'un journal d'opinion*, in Collectif, *Quand « La Libre » s'appelait « Le Patriote » 1884-1914*, Duculot Paris-Gembloux, 1984, p. 18.

échange desquels les souscripteurs [reçoivent] un titre de cinquante francs dont les intérêts [sont] à valoir sur les futurs bénéfices³⁷⁶ ».

1) *Le Patriote Illustré*

Le premier janvier 1884 sort le premier numéro du *Patriote*. Cet organe a une visée politique évidente et compte faire contrepoids aux opinions libérales distillées par *L'Etoile belge* ou *L'Indépendance belge*. Dès après la première guerre mondiale, *Le Patriote* prend le nom de *Libre Belgique*³⁷⁷.

Rapidement, Jourdain lui adjoint un supplément illustré, le *Patriote illustré*. Il paraît en 1885. Cet hebdomadaire peut s'acheter séparément du *Patriote*. Il présente son programme dans le premier numéro :

Le Patriote illustré est belge, enfant du terroir. L'inspiration en restera belge. A titre exceptionnel seulement, il donnera asile à des sujets exotiques, d'attrait ou d'intérêt majeur, -- ne fût-ce que pour ne pas démentir le vieux renom de l'hospitalité belge. En règle générale, il rompt avec une coutume presque générale qui est de reproduire à Bruxelles de grands diables de clichés, primitivement utilisés par les journaux de Londres, de Paris ou d'Honolulu. Une phalange d'artistes belges, de vrais artistes et de vrais belges, taille ses crayons à son intention. La phalange deviendra légion³⁷⁸.

Généralement, c'est la huitième et dernière page qui comporte les séquences narratives. Elle deviendra la douzième à partir de 1887. La proportion entre les textes et les illustrations est équilibrée : en moyenne 53 % de texte pour 47 % d'illustration. Cette distribution n'évoluera pas avec le changement de pagination³⁷⁹.

³⁷⁶ *Idem*, p. 21.

³⁷⁷ *La Libre Belgique* est actuellement l'un des deux grands journaux francophones belges. Son concurrent direct est *Le Soir*. Ce dernier est fondé par Edmond Rossel trois ans après *Le Patriote*. Il est le premier journal belge gratuit, ce qui n'est plus aujourd'hui le cas. Rossel lance rapidement un journal illustré en couleur *Le Soir illustré, littéraire et scientifique*. Contrairement au *Patriote illustré*, ce journal va rapidement périr. Plus tard, un *Soir illustré* sera relancé avec succès, puisqu'il existe toujours actuellement.

³⁷⁸ *Le patriote illustré*, n°1, 1^e janvier 1884, p. 2.

³⁷⁹ BLOCKMANS, Geneviève, *Le Patriote illustré. 1885 à 1940*, mémoire de licence en journalisme et communication, orientation information, Université Libre de Bruxelles, 1994, p.15.

Malgré quelques dessins satiriques³⁸⁰, ce n'est pas là le ton général du journal. Tout comme le *Magasin belge universel et pittoresque* en son temps, le but est pédagogique. Il se double d'une volonté de divertissement de bon aloi, ne rentrant pas en conflit avec la morale catholique. Enfin, c'est un instrument de propagande, peut-être d'autant plus roué qu'il ne se déclare pas ouvertement comme tel. Dès les premiers numéros sont publiées des rééditions de planches d'auteurs étrangers comme B. Moloch, Henry Hennault ou Sem.

Le Patriote illustré va avoir une longévité exceptionnelle : il paraît jusqu'en décembre 1975 ! Il s'incline à cette date face à la concurrence, composée du *Soir Illustré* ou de *Paris-Match*. Notons que, comme *Le Patriote* devient *La Libre Belgique* après la première guerre mondiale, la version belge de *Paris-Match* qui a été temporairement intitulée en Belgique *La Libre Match* (entre 2001 et 2006) est un peu le descendant du *Patriote illustré*.

2) *Le National illustré*

Le National est lancé en 1891. Il est l'équivalent populaire du *Patriote*. Il se vend d'ailleurs moins cher. Son but est de « permettre au travailleur de se délasser de son labeur quotidien par la lecture d'un feuilleton attrayant et de se tenir au courant des questions qui font l'objet de toutes les conversations des ateliers travaillés par l'élément dissolvant du socialisme [...] »³⁸¹. Il possède des versions régionales (en 1894, les *National liégeois* et *National bruxellois*).

Créé en 1894, *Le National illustré* est, de même, le pendant bon marché du *Patriote illustré*. Son programme en diffère quelque peu. Sa volonté est de faire du divertissement populaire, à la portée de tous.

Le travailleur a un foyer : sa petite famille a besoin du journal illustré qui amuse, délasse et se présente sous un aspect moins sévère que le journal politique de tous les jours. Le père de famille a son jour de repos ; habitué à parcourir quotidiennement son journal, il

³⁸⁰ On y trouve même plusieurs planches de bandes dessinées satiriques. *Paul révisant sa constitution* (s.d. 2^e année n°2) épingle ainsi le libéral Paul Janson tandis qu'*Histoire d'un grand homme* (3 janvier 1886) narre la vie peu exemplaire de Louis Richald, député, conseiller communal de Bruxelles.

³⁸¹ *Le National illustré*, n° 1, 20 mars 1892, p. 2.

trouve *Le national* bien petit pour occuper ses loisirs du dimanche. Il fallait donc combler cette lacune. *Le national illustré* y suffira, croyons-nous. Comme gravures, il publiera chaque semaine deux pages où l'actualité se mêlera aux charges comiques. Comme texte, *Le National illustré* publiera les feuilletons choisis parmi les plus récréatifs et les plus intéressants³⁸².

Le premier roman feuilleton est *Michel Strogoff*, « ouvrage que son prix élevé n'a pas mis encore à la portée de toutes les bourses »³⁸³. Pour les Néerlandophones, ce magazine s'appelle *Huisgezïn*³⁸⁴ (1897).

Nulle allusion au caractère local des artistes publiés... et pour cause, l'expérience du *Patriote illustré* montre que la promesse de publier des artistes belges semble relativement intenable.

3. *Le Globe illustré*

Ce magazine est apparu en 1885. Son directeur est Théo Spée qui dirige déjà au même moment *L'Illustration européenne*. Or, à partir des années 1888-1889, *Le Globe Illustré*, *L'Illustration européenne*, *Le Patriote illustré* présentent un contenu très comparable. Au départ, ce ne sont que des planches qui se répètent d'un magazine à l'autre. Puis, la tendance s'accroît et s'étend aux articles. En 1892, les numéros sont de parfaites copies aussi bien dans la partie rédactionnelle que dans les images proposées et ce, au moins jusque 1914.

Pourtant, les mentions des imprimeurs, des rédacteurs en chef ainsi que les adresses des rédactions diffèrent toujours. Aucune indication ne permet donc aux lecteurs de remarquer qu'un seul groupe dirige tous ces journaux. Or, d'après nos sources³⁸⁵, ils appartiennent aux frères Jourdain.

³⁸² *Le National Illustré*, n° 1, p. 1.

³⁸³ *ibidem*.

³⁸⁴ *Huisgezïn* est également le nom d'un journal fondé aux Pays-Bas par Henri Bogaerts en 1869 (*in* VAN BREUKELEN, Ruud, *idem*).

³⁸⁵ JESPERS, Jean-Jacques, CAMPÉ, René, DUMON, Marthe, *op. cit.*, p. 67. Voir également VANDER VORST, Josette, « JOURDAIN (Victor-Henri) », *in* *Biographie Nationale*, t. 38, p. 402-403 et THOVERON, *op. cit.*, p. 52.

Ajoutons à cela que, malgré son titre, *Le Globe illustré*, tout comme *L'Illustration européenne*, traite autant les sujets locaux que les sujets internationaux. Ils ne nous semblent donc pas destinés à l'exportation.

Peut-être les frères Jourdain voulaient-ils réaliser des économies tout en sauvegardant leur lectorat ? En effet, s'ils avaient réduit leurs publications à un seul titre, ils auraient pris le risque de voir une partie de leurs lecteurs fidélisés se tourner vers la concurrence.

Nous nous sommes surtout attaché au dépouillement du *Globe illustré* entre 1885 et 1900, période qui nous est apparue comme charnière. Durant cette période, le nombre des bandes dessinées publiées augmente au fur et à mesure des années. La bande dessinée est présente d'abord dans moins d'un quart des numéros : 12 planches sur les 52 numéros de la troisième année (1887-1888). Ce chiffre passe à 34 dès la huitième année (1892-1893), et 52 dans la neuvième (1893-1894). Par contre, le nombre de planches de production locale cède peu à peu le pas : 100 % la troisième année, moins de 3 % la neuvième. Si la croissance globale de planches augmente, le nombre de planches régionales diminue donc drastiquement. Le constat est le même pour tous les autres titres du groupe, qui présentent, à d'infimes variations près, les mêmes illustrations (des comparaisons ponctuelles ont toujours été concluantes).

C. QUELQUES AUTRES JOURNAUX ILLUSTRÉS IMPORTANTS

Les autres magazines que nous allons aborder maintenant se ressemblent fortement bien que nous puissions pointer certaines spécificités. Ils comportent entre huit et seize pages. Les feuilles se partagent entre romans-feuilletons, actualités et articles culturels dont les thématiques sont fort variées (par exemple, une description de ville puis des explications sur le jeu de balle). Les illustrations sont présentes dans tous mais dans des proportions différentes selon les titres.

Antérieur à *L'Illustration européenne*, *Le Journal illustré belge* (1868) est évoqué par le spécialiste belge Pascal Lefèvre. Nous n'en avons pas trouvé trace dans nos diverses sources. Néanmoins, il semblerait que ce journal dédié aux nouvelles sensationnalistes ne comportait que peu de bandes dessinées, voire aucune.

L'Illustration belge et *L'Illustration nationale* naissent en 1880, pour le cinquantième anniversaire de la Belgique. Elles sont entièrement dédiées à la représentation de la Belgique sous toutes ses formes : relations d'événements, portraits de la famille royale ou de personnages importants, bâtiments ou paysages belges ... On n'y trouve pas de bande dessinée de divertissement. Par contre, citons quelques planches de type documentaire comme *Les régates nationales* (1880) ou *Types populaires belges* (1880), galerie de personnages réputés comme spécifiquement belges.

Le premier numéro de *L'Omnibus illustré* paraît en 1880 et sa publication se termine en 1895. Il est sous-titré « Journal des familles paraissant le dimanche ». La plus grande partie de ce bimensuel est composée de roman-feuilleton. Si on le compare aux journaux des frères Jourdain, il présente peu de bande dessinée. Par exemple, sur l'année 1889, moins d'une dizaine de planches sont publiées contre vingt-cinq dans *Le globe illustré*. Cet écart ne cessera de grandir jusqu'à la fin du siècle.

Très proche du magazine précédent, *L'Illustré wallon* (1895-1908) est une feuille créée par l'imprimeur et éditeur liégeois Auguste Bénard, déjà responsable de *Caprice-Revue* dont nous avons parlé plus haut. Les deux revues ont en commun une très bonne qualité de papier et d'impression.

Les visées du journal sont explicitées dans l'éditorial du second numéro :

L'Illustré wallon publiera les œuvres des meilleurs auteurs français et wallons. Chaque numéro contiendra deux feuilletons, de nombreux contes et nouvelles soigneusement choisis dans les nouveautés du jour, quantité de variétés scientifiques, domestiques, culinaires, recettes et remèdes à la portée de tous, une foule de dessins sur l'homme du jour ou la chose d'actualité, ainsi que des vues les plus intéressantes du pays et de l'étranger. Notre journal constituera le journal à bon marché, populaire par excellence, qui pourra pénétrer aussi bien dans la demeure de l'ouvrier et de l'artisan que dans celle du bourgeois et saura les charmer tous par la diversité de ses articles, l'attrait des nouveautés et la quantité de son texte. Il pourra sans crainte être laissé dans toutes les maisons et traîner sur toutes les tables, car il sera veillé scrupuleusement à ce que rien d'immoral puisse froisser le lecteur.

Ce programme définit remarquablement l'un des buts fondamentaux du journal illustré, qui est d'atteindre le plus petit dénominateur commun du lectorat, sans distinction de classe, de sensibilité politique, ni même d'âge. En fait, en 1895, tous les magazines

évitent résolument la polémique et s'éloignent de tout discours politique. Nous sommes loin du *Patriote illustré* des débuts qui n'hésitait pas à caricaturer des hommes politiques et à défendre ses opinions catholiques.

La publication de *La Feuille illustrée* court du 26 mars 1893 au 25 novembre 1906. Le contenu concerne l'actualité. Ce journal, qui fait dans le sensationnalisme (catastrophes, crimes,...) est imprimé sur un papier de mauvaise qualité et ne présente que peu de bandes dessinées.

4. LES BANDES DESSINÉES DANS LES MAGAZINES

De manière générale, les journaux qui contiennent le plus de bandes dessinées sont, et de loin, ceux du groupe Jourdain. Non seulement ils représentent près du tiers des titres de presse illustrée mais ils sont aussi ceux qui ont la plus grande longévité. Ils forment donc le gros du corpus et nous servirons de base d'étude, que nous étendrons bien sûr aux autres magazines.

A. LES AUTEURS.

Les auteurs rencontrés voyagent d'un titre à l'autre. Ils n'appartiennent pas à une équipe. Beaucoup travaillent à la même époque pour des journaux satiriques. A partir du milieu des années 1880, ils signent systématiquement leur production, ce qui n'était pas le cas avant. Cependant, soulignons que si les auteurs utilisent leur nom pour les planches illustratives, ils recourent souvent à des pseudonymes pour les planches d'humour. Par exemple, Léon Dardenne signe ses planches documentaires sous son véritable nom mais, lorsqu'il dessine des bandes dessinées comiques, il utilise son pseudonyme John Track. Ce type de planches n'a vraisemblablement pas le même prestige à ses yeux que le reste de sa production.

1) Les Belges

Au tout début, les planches de *L'Illustration européenne* ne sont souvent pas signées. Ensuite, vers 1885, des auteurs belges publient dans ce magazine et *Le patriote illustré*. Pour certains tels D. Nama³⁸⁶, Coll-toc³⁸⁷, Branot, Barentin, Sokal, Pir van Brussel, Grin-Nastique, A. Prettyboy, J.-V. Delpierre ou Vias, qui a pourtant une production pléthorique, nous ne connaissons que les pseudonymes. Mais d'autres sont bien identifiés.

³⁸⁶ Nous ne sommes pas sûr de l'orthographe, parfois il nous semble lire « Namo ».

³⁸⁷ On peut peut-être lire « Colfoc ».

François (Frans) Gailliard (1861-1832) est bruxellois. Il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de la ville puis a effectué plusieurs séjours à Paris où il expose ses peintures. Celles-ci sont d'abord réalistes puis son style évolue vers un néo-impressionnisme. C'est l'un des illustrateurs les plus prolifiques des publications Jourdain. La majeure partie de son travail n'est pas narrative. Il excelle dans le reportage dessiné, surtout dans ses dessins de scènes de rues³⁸⁸. Pour la presse illustrée, son style est réaliste, presque photographique. Il est d'ailleurs parfois difficile de distinguer certains de ses dessins des toutes premières photographies.

L'anversois Henri Cassiers (1858-1944) est formé à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville. Ses aquarelles sont relativement anecdotiques mais c'est un excellent affichiste. Pour ses affiches, il utilise un dessin très proche de la future ligne claire qu'il rehausse d'aplats de couleurs vives. Citons ses travaux pour la compagnie maritime belgo-américaine « Red Star Line » (Figure 4.1). Il y oppose la modernité des paquebots au pittoresque des costumes de ses personnages. Dans la presse, Cassiers signe autant des planches illustratives que des planches comiques. Son style diffère peu de celui de ses affiches. Ses dessins sont réalistes mais un travail de simplification permet une grande lisibilité. Le trait de contour a beaucoup d'importance.

John Track, alias Léon Dardenne, déjà évoqué pour sa collaboration à *Caprice-Revue*, réutilise son personnage de *Pierrot* dans *Le National illustré*. Il signe également des planches documentaires. Son dessin est relativement maladroit : ses personnages sont raides et ses visages se ressemblent fort. Néanmoins, ses compositions, le traitement des ombrages par hachures et la qualité du trait restent séduisants.

Parmi les personnalités du monde de la peinture, on peut citer Charles Van den Eycken (1853-1923)³⁸⁹, peintre reconnu pour ses tableaux représentant des chats de manière très réaliste. On lui doit des planches documentaires ainsi que quelques essais de planches humoristiques mettant en scène des chats à la manière de Steinlen.

Dans le même domaine, Edouard Duyck (1856-1897)³⁹⁰ est un peintre de genre et de portrait. Il est un des fondateurs de *L'Essor*, cercle artistique bruxellois qui veut concilier l'Art à la Vie. Dans les magazines, il a dessiné quelques scènes de genre typiquement bruxelloises.

³⁸⁸ MAYER, Georges, « GAILLIARD, Frans », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], s.d. [réf. du 30 juin 2011], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2421.

³⁸⁹ BERKO, P. et V., *Dictionary of Belgian Painters from between 1850 and 1875*, s. l., BERKO 1981, p. 428.

³⁹⁰ GOOSSENS, Boudewijn, « DUYCK, Edouard », *Dictionnaire des peintres belges* [en ligne], s.d. [réf. du 30 juin 2011], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2184.

Nous avons pu retrouver maintes fois la signature de Draner (Jules Renard), déjà mentionné pour sa collaboration avec Félicien Rops à *L'Uylenspiegel*. Parti faire carrière à Paris, il ne tarde pas à devenir un des piliers du *Charivari*, entre autres publications auxquelles il participe. Draner ne travaille à notre connaissance pas directement pour ces journaux belges, mais ses planches sont quelquefois rééditées en Belgique.

2) Les Etrangers

Parmi les Français, distinguons les auteurs qui sont exilés en Belgique et qui produisent pour les journaux belges de ceux qui vivent en France et dont on importe les planches.

Henri Bodart appartient probablement à la première catégorie. Rappelons qu'il signe « H. Bodart » et que la seule allusion à cet artiste que nous ayons trouvée est vague. En 1902, un journal français parle de sa mort et le présente comme un caricaturiste et un dessinateur de costumes de théâtre³⁹¹. Il ne figure pas dans le *Dico solo en couleur*, répertoire pourtant très complet des dessinateurs actifs en France. Or, il travaille au journal bruxellois *La Bombe* à la fin des années 1870. Ces éléments nous permettent de supposer qu'il s'était exilé dans notre pays. Il signe autant des planches documentaires réalistes que des bandes dessinées dans un style académique et synthétique, proche du dessinateur liégeois Draner.

Un autre cas est celui de J. Eschbach. Né en 1848, ce dessinateur doit s'exiler en Belgique à cause de publications jugées pornographiques³⁹². Il est également actif dans *La Bombe* et dans le *Rasoir* liégeois. Eschbach est plus à l'aise dans le dessin très réaliste que dans le dessin d'humour. Ses quelques contributions aux magazines illustrés sont surtout des planches documentaires.

Parmi les auteurs français appartenant au deuxième groupe, c'est-à-dire ceux qui sont actifs en France et dont les planches sont importées, nous trouvons des dessinateurs humoristiques : B. Moloch (Hector Colomb, 1849-1909), H. Vierne (sans date), SEM, Oscar Lamouche (voir au chapitre 5), Trock (alias Trick, de son vrai nom Gabriel Liquier, 1843-1887), Maurice Marais (1852-1898), Godefroy (Auguste Viollier,

³⁹¹ *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1902, p. 220.

³⁹² SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004 (1^e édition de 1996), p. 270.

1854-1908), Fernand Fau (1858-1919), Louis Döes (1859-1944), R. de la Nézière (Raymond de la Nézière, 1865-1946), O'Galop (Marius Rossillon, 1867-1946), Léon Roze (1869-v.1914), Valvérane (Louis Denis-Valvérane, 1870-1943), Moriss (Maurice Boyer, 1874-1963), Georges Omry (Georges Mory, 1880-1914), Henry Hennault, E. Le Mouël, Marcel Capy, René Bull (1872-1942, Irlandais actif en France), ... D'autres noms sont des plus prestigieux comme ceux de Caran d'Ache, Théophile Steinlen, Adolphe Willette, Benjamin Rabier, Ludovic Riezer (pseudonyme possible de Pierre Dumarchey, plus connu sous le nom de Pierre Mac Orlan)... Finalement les auteurs sont tellement nombreux qu'ils présentent un panel presque complet de la création française de l'époque.

L'autre nation la plus représentée est sans conteste les Etats-Unis, à tel point qu'une rubrique du *Patriote Illustré* (et donc, comme nous allons le voir, des autres journaux du groupe Jourdain) s'intitule dès 1893 « l'esprit américain ». Les artistes les plus fréquemment rencontrés dès cette période sont F. M. Howarth (?-1908)³⁹³, Richard Felton Outcault, Arthur Burdett Frost ... Les journaux d'origine sont parfois indiqués. Il s'agit des journaux illustrés *Puck*, *Judge*, *World* ou *Life*.

Viennent ensuite les Allemands. Ils sont présents très tôt mais jamais en grande quantité. Nous trouvons Wilhelm Busch, Karl Pommerhantz (1857-1940, actif dans les *Fliegende Blätter*³⁹⁴), Frank Ladendorf, Adolf Oberländer, Franz Jüttner (1865-1926, *Kladderadatsch*, *Lustige Blätter*, *Fliegende Blätter*³⁹⁵) et Johann Bahr (1859- ?).

Les autres nations présentes sont la Grande Bretagne (planches issues du *London Punch*) ou l'Espagne avec les auteurs Rojas ou Atisa et des planches tirées, entre autres, du *Barcelona Comica*.

B. LES PLANCHES PRODUITES EN BELGIQUE

Les publications des Jourdain nous apportent des informations précieuses sur le traitement de la bande dessinée au tournant des XIXe et XXe siècles. Nous pouvons y distinguer globalement deux périodes, dont les limites sont variables suivant les titres.

³⁹³ BENEZIT, Emmanuel, *Dictionary of Artists*, vol. 7, Paris, Gründ, 2006, p. 208.

³⁹⁴ OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs : 1800-1914 (illustrateurs, caricaturistes et affichistes)*, Paris, Hubschmid et Bouret, 1983., p. 921.

³⁹⁵ *Idem*, p. 584.

La première s'étend de 1870 à 1890. Elle se caractérise par une faible production, essentiellement locale. Ensuite, de 1890 à 1914, nous trouvons quasi systématiquement une planche à la dernière page du journal. Cette dernière page présente parfois une seule planche, parfois un mélange de planches, demi-planches, *strips* et *cartoons*. La part de production locale se réduit progressivement. Les importations passent d'une dominante française à une dominante américaine. Vers 1914, la dernière page sera de moins en moins souvent occupée par une bande dessinée au profit de *cartoons*³⁹⁶ dans lesquels se glissent quelques fois des *strips*.

1. Entre 1870 et 1890 : les prémices

Nous trouvons dans les divers journaux deux types principaux de planches : les planches d'illustration, que nous appellerons par commodité « planches documentaires », et les planches de divertissement.

a) *Les planches documentaires*

Les planches documentaires ne sont pas réellement narratives ou donnent souvent insuffisamment d'éléments pour être intelligibles, elles illustrent alors un article du journal. Il s'agit soit de relation d'événements d'actualité soit de planches à visée didactique sur des thèmes très variés. La majorité des planches illustratives sont d'auteurs locaux.

Il est important de noter qu'elles ne se situent jamais à la dernière page du journal, qui est plus particulièrement dévolue aux illustrations de divertissement. Elles se trouvent dans les pages centrales et font partie intégrante des articles d'actualité ou des nouvelles. Il n'est jamais fait allusion à ces planches en tant que planches narratives, elle sont traitées dans la table des matières comme des images uniques.

Caractères d'enfants (*L'Illustration européenne*, non signé, datant du 19 août 1871) est composé de quatre cases juxtaposées (2X2) définissant différents types de petites filles :

³⁹⁶ Image unique à vocation comique.

« Bonne mais légère d'esprit, jolie mais prétentieuse, pauvre mais honnête, pas belle mais maligne ». Cette suite d'images constitue une « variation » selon la classification de Thierry Groensteen, c'est-à-dire une juxtaposition « d'éléments d'une même classe paradigmatique »³⁹⁷, ici le caractère d'un enfant. C'est toujours le même motif, un visage d'enfant, qui est répété sous diverses formes.

Pour voir apparaître une certaine narration, il faut attendre l'année 1877 et la planche *Episodes de la vie de Charlemagne* (*L'Illustration européenne*, 11 août 1877, n.s.) (Figure 4.2). La succession chronologique des scènes est évidente mais la compréhension de la planche globale s'appuie sur les connaissances préalables du lecteur. La mise en page est décorative, comme elle le sera très souvent avec les planches de type documentaire. Néanmoins, dans ce cas-ci, l'aspect décoratif est très poussé, reprenant le motif médiévalisant du quadrilobe. Les espaces résultants sont nombreux et totalement investis de dessins divers (casques, armures, symboles du pape et de l'empereur...). Quatre des cinq scènes se retrouvent finalement coincées et étouffées dans les angles de la composition.

Souvent, des événements d'actualité sont représentés. *Les funérailles de Jules Van-Praet* (*Le Globe illustré*, 22 janvier 1888) (Figure 4.3) met ainsi en scène l'enterrement de ce conseiller très proche de Léopold Ier. La composition qui s'étend sur une double page est quasi symétrique. Elle s'articule autour d'une case centrale tout en hauteur qui représente la sortie du cercueil par le Grand portail de l'église Notre Dame du Sablon. Deux groupes de deux cases sont disposés de part et d'autre de la vignette centrale. La lecture s'effectue de haut en bas et de gauche à droite de manière chronologique. En dessous un portrait du défunt orne l'ensemble. C'est J. Eschbach qui réalise les dessins.

Cette suite d'images gravées de manière réaliste est une préfiguration des reportages photographiques que l'on retrouvera plus tard dans les magazines de ce type. Nous avons déjà évoqué dans notre premier chapitre l'appartenance ou non de ces séries à la bande dessinée. Le fait que ces images soient des gravures ne pose pas moins question que si nous étions face à une série de photographies, avec tout ce que les différents paramètres de prises de vue impliquent en terme de subjectivité...

D'autres planches sont comparables. Ainsi, dans *L'abattoir de Bruxelles* (17 avril 1887) (Figure 4.4), Eschbach décrit les différentes étapes de l'abattage des bêtes, dans

³⁹⁷ GROENSTEEN, Thierry, *La narration comme supplément, archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée*, in GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée. Récit et modernité*, CNBDI, Futuropolis, 1988, p. 55.

un souci documentaire. Les scènes se succèdent cette fois de gauche à droite et de bas en haut. Les légendes sont encore une fois reléguées au bas de la page.

Plus étonnant, l'auteur réalise, le 5 juin 1887, un « publi-reportage » intitulé *La Maison Peyralbe, qui n'est sur aucun coin, 108, boulevard du Nord, Bruxelles* (Figure 4.6). Nous avons déjà rencontré auparavant de courts *strips* publicitaires, mais une telle planche est réellement unique dans nos recherches. La disposition des différentes cases, montrant les étapes de la confection d'un parapluie, depuis l'abattage des arbres en Afrique jusqu'à l'atelier de couture, fait la part belle à la dernière étape, mise en évidence dans un grand médaillon au centre gauche de la page. Ce choix oblige Eschbach à numéroter les vignettes, dont la succession dans l'espace résultant ne peut se faire de manière satisfaisante en terme de lisibilité.

Moins directement pédagogiques ou liés à une certaine actualité, mais tout aussi peu narratifs, sont les ensembles de croquis « d'ambiance », comme *Au parc* (9 juin 1889) d'Henri Cassiers (Figure 4.7). Le but est ici de saisir l'air du temps en multipliant les points de vue. Il s'agit alors de ce que Groensteen nomme une « décomposition » c'est-à-dire une juxtaposition de « détails prélevés sur un même motif, dont il appartient aux lecteurs de recomposer mentalement la figure, selon une technique voisine de celle du puzzle »³⁹⁸.

b) Les planches de divertissement

Les planches de divertissement sont des histoires comiques, très souvent burlesques et plus rarement satiriques. Leur forme est très différente des planches documentaires. Le dessin est plus stylisé voire caricatural. Ces planches sont souvent muettes ou légendées de manière laconique. On y reconnaît plus facilement l'ancêtre de d'une bande dessinée canonique, telle que la bande dessinée franco-belge.

Elles se situent généralement à la fin du journal où elles occupent la totalité de la page. On peut souvent trouver à l'intérieur du magazine des planches - qui occupent alors un espace réduit ou qui sont étalées sur plusieurs pages - des demi-planches ou des *strips*.

³⁹⁸*Idem*, p. 59.

Parmi les planches plus classiques d'origine belge, *Le Moulin à eau* (17 juin 1888) (Figure 4.7), signée John Track alias Léon Dardenne, est une sorte de fusion entre les planches rendant une atmosphère - sorte de compositions de croquis d'ambiance - et les histoires burlesques sans parole, que l'on retrouve très souvent dans les pages du *Chat Noir* ou des *Fliegende Blätter*. En six cases, nous découvrons l'infortune d'un peintre en plein air, travaillant sur une barque. Les trois premières scènes nous le montrent dérivant lentement. Il est happé par la roue à aubes d'un moulin avant d'être sauvé par le meunier. Il termine trempé devant un bon feu.

La composition ne présente pas de case, ou du moins les bordures n'en sont pas dessinées. Les différentes scènes s'intriquent dans un effet de continuité, le tout de manière « réaliste », si nous entendons par là « proche de dessins pris sur le vif ». Il est intéressant de comparer cette planche aux *Pêcheurs de Blankenberghe* (5 août 1888) (Figure 4.8), planche « documentaire » de Henri Cassiers. Celle-ci nous dépeint, dans un style très proche de la page précédemment évoquée, quelques scènes de la vie des marins-pêcheurs de la mer du Nord. Nous retrouverons très rarement ce type de dispositif. Le type de rendu s'éloigne des traits quelque peu rigides de la gravure sur bois de bout. Une indication de sculpteur est pourtant visible dans le coin inférieur droit de la feuille. Là où le dispositif de Cassiers nous montre clairement que nous sommes dans un registre documentaire, voire didactique, celui de Léon Dardenne brouille quelque peu les pistes. Il utilise un « langage » sérieux pour nous raconter une anecdote parfaitement burlesque, à la limite de la fantaisie.

Les illustrateurs belges sont souvent influencés par des auteurs français. Dans *Deux heures de faction* (24 octobre 1886) (Figure 4.9), H. Bodart s'inspire des planches de militaires réalisées par Caran d'Ache. Quatorze tableaux résument deux heures de garde d'un soldat. Le planton prend son quart à deux heures. A quatre heures, il se met à regarder au loin pour voir arriver la relève. A quatre heures trois minutes, il commence à perdre patience... La dernière case s'explique quant à elle par la légende, constituée des heures qui défilent lentement. Ici le comique est distillé par petites touches et joue sur la physionomie de la sentinelle en fonction des événements qui la distraient. Tout cela est assez finement rendu par le dessin.

Henri Cassiers livre quant à lui quelques très bonnes planches, au trait simple et clair. *Le dernier concours de pêche à la ligne* (20 octobre 1889) (Figure 4.10) est une très courte évocation, en trois cases horizontales allongées. La vision du concours se limite à une rangée de quidams immobiles et concentrés, vus de dos, qui tentent d'attraper la proie qui fera d'eux le héros du jour. C'est l'heureux pêcheur de « l'unique percot³⁹⁹ » du canal qui se voit raccompagné triomphalement, précédé des édiles locaux et suivi d'une fanfare.

L'auteur joue sur l'aspect dérisoire de cette victoire. A la seconde case, le vainqueur brandit une prise ridicule. Il devient le point focal des regards des concurrents. Ce côté « avant-après » où le lecteur peut voir les légers changements entre les deux premières cases superposées permet de noter très rapidement ces différences et introduit un côté ludique dans la lecture. Après tout, la première case ayant posé une vue d'ensemble, il aurait pu suffire au dessinateur de ne montrer que le gagnant en gros plan à la seconde vignette. Mais nous y aurions perdu un effet comique. Cassiers rend parfaitement l'anecdote, jouant d'une distanciation ironique entre les légendes et les dessins.

2) Après 1890, systématisation des bandes dessinées

Nous retrouvons la même distinction entre les planches narratives ou de divertissement qu'à la période précédente. La proportion de planches de divertissement est cependant beaucoup plus grande. À partir des années 1890, les planches documentaires se font plus rares. Par ailleurs, des photos apparaissent vers 1900, ce qui ne sera pas sans conséquence.

A. Les planches documentaires

Un premier exemple est *L'exportation du bétail d'Amérique en Angleterre* (le 29 avril 1894) (Figure 4.11). Cette planche est composée de neuf vignettes. Autour d'une case centrale traitée en nuances de gris sont disposées les autres dessinées au trait. La case

³⁹⁹ Autre dénomination de la perche.

centrale produit une impression dramatique et mouvementée : sur le pont d'un bateau, des hommes tentent de maîtriser le troupeau, affolé. Les huit autres scènes décrivent ce qui s'est passé avant et après. Signalons que cette planche non signée est peut-être d'origine étrangère.

Le chat qui tombe (25 novembre 1894, non signé) (Figure 4.12) est particulièrement originale. Cette planche illustre une expérience chronophotographique d'Etienne-Jules Maray⁴⁰⁰. La chute du chat est reproduite en dessins, à défaut de méthode correcte de reproduction typographique des photographies. Ce type d'expérience, qui permet de visualiser un mouvement dans ses moindres détails, va fortement impressionner nombre de créateurs de bande dessinée.

Nous trouvons aussi des études « typologiques », comme celles de mains ou de pieds (24 et 31 mars 1889, signées E. Morin⁴⁰¹) (Figure 4.13), ou des « études de physionomie », comme celles issues de *Judge*, par exemple *Etude de physionomies au théâtre* (12 septembre 1894, non signé).

Les photographies supplantent peu à peu les dessins dans la réalisation des planches documentaires. Ainsi le 16 juin 1901, *L'incendie des docks-entrepôts d'Anvers* (Figure 4.14) est-il raconté en une séquence de six photos. Un rigoureux gaufrier imposé par le format immuable des photos se substitue à la mise en page généralement décorative⁴⁰² des planches gravées. Nous voyons successivement le début de l'incendie, l'arrivée des secours, puis « le feu dans toute son activité ». Il s'agit bel et bien d'une histoire, ou plutôt d'un fragment d'histoire, car le dénouement n'est pas évoqué. Signalons, plus ou moins à la même époque, la relation d'un événement similaire dans *L'Illustré wallon* (5 juillet 1902, *L'Incendie du quai Saint-Léonard*) (Figure 4.15).

Une planche photographique documentaire contemporaine explore un tout autre aspect de cette technique. *Paris-L'anniversaire de la mort de Félix Faure à l'église de la Madeleine : la sortie* (4 mars 1900) (Figure 4.16) décompose en huit vignettes un instant en montrant successivement tous les protagonistes. Contrairement à la planche

⁴⁰⁰ Etienne-Jules Marey (1830-1904) : physiologiste français, inventeur en 1882 du « fusil photographique » qui lui permet de photographier un être en mouvement sur douze poses. Sa méthode diffère de celle d'Eadweard Muybridge car contrairement au photographe américain, il n'utilise qu'un seul objectif.

⁴⁰¹ S'il s'agit comme nous le pensons du peintre français Edmond Morin (1884-1882), cela montre de manière claire que les contributions étrangères aux illustrés belges sont très souvent des réutilisations de matériaux existants.

⁴⁰² C'est-à-dire que « la page est envisagée comme une unité indépendante, dont l'organisation esthétique prime tout autre préoccupation », dans PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, s.l., Flammarion, 2003 (coll. *Champs arts*), p.56.

précédente, la mise en page se veut décorative : les vignettes se chevauchent, certaines sont rondes. Pour renforcer la lisibilité, les cases sont numérotées, ce qui permet de renvoyer à des légendes sous l'ensemble de la composition. Même si son propos est avant tout de donner une vue d'ensemble de l'assemblée présente, cette planche est implicitement chronologique. Les personnages qui se succèdent sur le même escalier en sont une preuve.

B. Les planches de divertissement

Le dessinateur Vias (parfois désigné comme « Nias » dans les légendes) est certainement le plus proche de l'esprit des planches internationales, que l'on retrouve autant dans les journaux illustrés que dans l'imagerie populaire. Son style de maturité - Vias est actif sur plus de 25 ans à notre connaissance - se rapproche autant de celui de l'Allemand Johann Bahr que de celui de l'Américain F.M. Howarth. C'est l'auteur (supposé) belge qui produit le plus de planches burlesques. En fait, à cette période, les dessinateurs locaux sont rares. Au sein du groupe Jourdain, quand une planche est d'un auteur local, c'est très souvent de Vias.

Un jour de tirage au sort à la campagne (9 mars 1890) (Figure 4.17) nous montre en six cases une journée passablement arrosée. Les différentes scènes sont dessinées avec beaucoup de détails d'un trait net et quasi sans indications d'ombrage (seuls quelques tramages suggèrent une certaine profondeur de champ). L'histoire est extrêmement simple et convenue : un jeune homme se rend en fanfare à la maison communale où il tire au sort pour être oui ou non repris pour le service militaire. Il en ressort comblé, boit en compagnie des habitants du village et tout ce joli monde finit saoul dans la mare de la ferme.

D'un point de vue idéologique, il est intéressant de comparer cette planche avec celle du *Frondeur, Tirage au sort (Tous les Belges sont égaux devant la loi)* du 2 février 1884 (Figure 4.18). Là où Vias présente le paysan comme un jeune niais rêvant de gloriole, le dessinateur du *Frondeur* en fait un jeune homme travailleur, pour qui le service militaire est une catastrophe économique. L'idéologie sous-jacente de la planche de Vias apparaît dès lors en filigrane : c'est celle du *statu quo*, du conservatisme, voire d'un certain mépris pour les paysans.

Dans le très court *strip* *L'intelligence des chiens – Une histoire qui en vaut bien d'autres* (Figure 4.19), Vias s'essaie au dessin animalier. Un bull-dog regarde avec envie un saucisson qui pend, hors de portée. Un teckel monte sur son dos et gobe l'objet du désir. Le bull dog regarde le teckel réjoui d'un air dépité. Les légendes ajoutées, parfaitement inutiles à la compréhension de l'histoire, affaiblissent un peu l'effet comique. En ce qui concerne le dessin, Vias est nettement influencé par le style américain, à base de « réalisme anthropomorphisé ». Les chiens sont dessinés de manière réaliste, mais leurs expressions faciales sont clairement calquées sur le visage humain, notamment le sourire.

Vias est aussi le premier dessinateur belge qui réalise des planches en couleurs dans la presse illustrée. Une fois par an, à la période de Noël, *Le Globe illustré* est en bichromie. La planche intitulée *Une Gibelotte de Noël... manquée* (25 décembre 1898) (Figure 4.20) en est un exemple. Cette historiette comique est basée sur un humour de situation. Un chasseur attrape un lièvre, le fourre dans un sac et s'assied pour casser la croûte. Quelle n'est pas sa surprise lorsque sa proie, à force de contorsions, réussit à trouer la gibecière. Le voilà courant après un sac à pattes à travers la campagne flamande. L'évolution notable vient de l'absence de légende, qui allège sensiblement la composition et demande au lecteur une tout autre approche de lecture.

L'année suivante, *Une joyeuse partie de cycle* (Figure 4.21) est en trichromie. L'auteur s'y essaie également à une mise en page différente. Ces planches sont tout à fait comparables aux images populaires, type Epinal ou Quantin, qui saturent le marché belge de l'époque.

5. UNIFORMITÉ DE LA PRODUCTION

Autant nous avons pu parler de variété en ce qui concerne la presse satirique, autant la production belge de bandes dessinées dans les magazines illustrés nous semble homogène en comparaison.

Cela est surtout vrai à propos des bandes dessinées humoristiques. À notre sens, les auteurs belges ne font guère preuve d'originalité. Ils se fondent dans un style « international », même si certains, comme Vias ou Henri Cassiers, ont une formation académique poussée qui leur permet d'égaliser leurs homologues étrangers. Leurs planches sont souvent de vraies réussites manifestant un art consommé du découpage. Pour le reste, peu de place est laissée à la créativité des auteurs : l'objectif est de plaire au plus grand nombre, comme l'attestent d'ailleurs les différents éditoriaux. Les talents trop singuliers semblent avoir été écartés rapidement.

Par contre, à l'intérieur de l'ensemble des planches documentaires, nous trouvons un peu plus de diversité. Tout d'abord, leur mise en page est une perpétuelle réinvention. Ce travail met certes plus en avant l'aspect décoratif de l'ensemble qu'une volonté de raconter de manière efficace mais il a tout son intérêt. Ces planches abordent tous les thèmes possibles : du reportage léger à la narration d'un fait divers en passant par une présentation touristique d'un pays, l'illustration d'un sport, l'évocation d'une atmosphère... Là où une seule image montrerait ses limites en termes d'explication, de narration ou de chronologie, ces pages prennent le relais. En cela, elles se rapprochent de l'imagerie populaire, dont les principales préoccupations sont le divertissement et l'enseignement.

Si l'on ne se borne pas à regarder la production belge et qu'on élargit le champ à toutes les bandes dessinées d'importation, il faut avouer que les magazines illustrés font montre d'une richesse insoupçonnée et révèlent au lecteur belge un panel non négligeable de la production de bandes dessinées de l'époque. Celui-ci devait déjà avoir connaissance, par l'intermédiaire des revues françaises largement diffusées en Belgique, d'une partie des productions hexagonales⁴⁰³. Mais c'est réellement un condensé des plus grands journaux français, américains, anglais et allemands que proposent les magazines belges.

⁴⁰³ Remarquons que les publications françaises importent également des bandes étrangères, mais à notre connaissance, dans une moindre mesure que les magazines belges.

Nous avons peu parlé finalement des spécificités de la bande dessinée. Comment évoluent le cadrage des images, la manière d’y insérer le texte ou la manière de découper les histoires, puis de les mettre en page ?

Le cadrage le plus fréquemment utilisé, pour ne pas dire l’unique cadrage, dans les bandes dessinées burlesques est le plan moyen, présentant les personnages en pied. Quelques gros plans ou plans américains apparaissent au cours du XIXe siècle, pour se faire plus fréquents au siècle suivant. Par contre, les planches documentaires (excepté lorsqu’il s’agit d’inventaires ou de variations) fonctionnent quasi exclusivement avec des plans d’ensemble : ce ne sont plus les sujets qui ont une importance, mais les scènes, voire les paysages.

Pascal Lefèvre aborde l’aspect de la mise en page, ainsi que la gestion du texte, dans son article *The Conquest of Space*⁴⁰⁴. L’auteur se limite à la période 1880 – 1929, ce qui lui permet d’évoquer le passage des images légendées à des vignettes pourvues de phylactères. Il envisage autant la production locale que les planches importées. Cette problématique est absente de notre corpus, *a fortiori* en nous en tenant uniquement à la production belge. Nous avons suffisamment évoqué le fait que nous considérons le passage des légendes aux phylactères comme une évolution somme toute mineure d’un point de vue du fonctionnement du *medium*⁴⁰⁵.

La question de la mise en page nous semble pouvoir se régler relativement rapidement. Si nous exceptons les mises en page décoratives des planches documentaires, la plupart des bandes dessinées présentent une composition régulière. Toutes les cases sont identiques. Les planches sont constituées de vignettes délimitées soit par un encadrement et un espace, soit par une simple ligne, soit par un espace libre. Chaque *strip* est également séparé des autres *strips* par une ligne et/ou un espace. Ce système est éminemment modulable, et donc parfaitement adapté à l’imprimerie : on peut séparer les *strips* sur plusieurs pages, voire sur plusieurs numéros du journal, on peut remonter les cases en *strips* verticaux plutôt qu’horizontaux, voire leur donner une

⁴⁰⁴ LEFEVRE, Pascal, *The Conquest of Space : Evolution of the Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art* 2.2, 2009, p. 228.

⁴⁰⁵ Cependant, il est un fait que cette évolution a une importance esthétique, autant qu’elle est un procédé commode qui facilite la lecture. Mais elle a également en Europe une dimension politique, en ce qu’elle marque l’adoption d’un mode de fonctionnement connoté « américain », mais aussi moderne. Les images légendées sont reléguées au rang d’antiquités. La Belgique adopte ainsi une sorte d’*american way of comics*, que des auteurs comme Hergé, Franquin ou Peyo (avec le Français Alain Saint-Ogan comme passeur) vont se réappropriier pleinement par la suite. A l’heure actuelle, les bandes dessinées légendées sont le plus souvent le fait d’initiatives marginales.

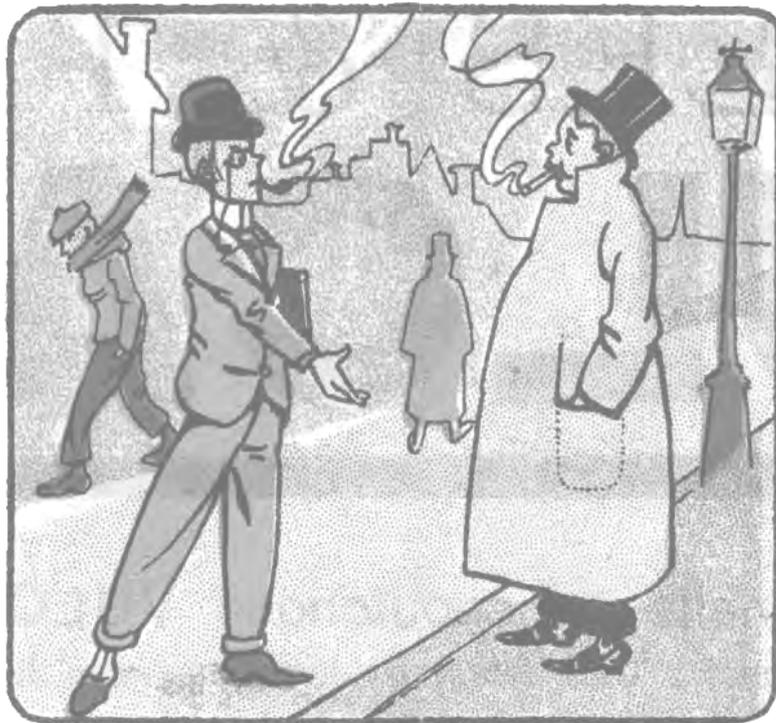
forme en « L ». Il nous semble que le choix d'une disposition en « gaufrier », que l'on peut assimiler à une mise en page « régulière »⁴⁰⁶, est fortement lié à une technique d'impression précise : l'impression en relief, dont les vignettes (qu'elles soient ou non entourées d'un filet) se modulent comme des caractères d'imprimerie. Une observation intéressante est que le titre est rarement inclus : il est simplement indiqué d'une discrète typographie au dessus de la planche. Cet état de fait permet autant une traduction assez facile qu'un remontage éventuel de la planche. Nous avons vu que les planches lithographiques, composées d'un bloc, accordent plus d'importance à l'aspect du titre.

La bande dessinée est donc très présente dans les magazines illustrés. Ceux-ci fournissent une masse impressionnante de planches, plusieurs milliers sur une période d'environ trente-cinq ans. Pourtant, ce chapitre les concernant est moins volumineux que celui consacré à la presse satirique, qui contient moins de planches. Pourquoi ? Tout simplement parce que notre choix au moment de réaliser ce travail était, en plus de donner une vue d'ensemble de la production, de pointer les démarches originales et novatrices, en nous focalisant sur les productions publiées en Belgique et réalisées localement. Or le propre des magazines est de plaire au plus grand nombre, voire au-delà des frontières. Très tôt la production est normalisée sur un modèle international qui manque à notre sens de créativité. De plus peu d'auteurs développent un savoir-faire en bande dessinée, à cause de la concurrence étrangère.

⁴⁰⁶ GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2006, p. 112.

Chapitre V

L'imagerie populaire



« Il n'y a pas de pauvres images pour des yeux curieux. »

Champfleury.

L'imagerie « populaire », appelée ainsi car elle est réalisée par le peuple à destination du peuple, est l'un des premiers supports de la bande dessinée. Lorsque l'imagerie est séquentielle, elle se caractérise par un texte, souvent abondant, sous les images. Dans le cas de l'imagerie populaire, le texte est souvent le principal vecteur d'information : il dit plus que ce que le dessin ne montre et est parfois quasi indépendant des images (il forme une continuité qui semble contrariée, débité de manière forcée sous les images).

Notons que cette disposition, délaissée par la bande dessinée moderne, ressurgit dans quelques bandes dessinées contemporaines. Nous pensons par exemple aux travaux de Posy Simmonds, *Gemma Boverly* (Figure 5.1) et *Tamara Drewe*, qui mêlent images et texte imprimé en dehors de phylactères. À part lorsqu'il s'agit de dialogues, le texte se trouve en dehors des cases ; il se dissocie du reste de la case. Parfois même il prédomine, il envahit la planche reléguant l'image au second plan. Cela se reflète aussi dans le choix de la graphie utilisée. Le texte narratif est en effet en caractère d'imprimerie et non pas écrit à la main comme cela se fait traditionnellement dans une bande dessinée⁴⁰⁷. Ce métissage est clairement connoté « littéraire », dans le sens où le texte y acquiert une certaine liberté par rapport à l'image. Le texte se voit donc paré d'attributs propres au roman, transfert encore facilité par le style de narration utilisé. Paradoxalement, la séparation claire du texte et de l'image peut aussi signifier tout à fait l'inverse. Ainsi, les livres édités chez Fremok intègrent très souvent le texte *a posteriori* et dans un caractère d'imprimerie. Ici la typographie est choisie plutôt pour sa transparence et sa neutralité. Elle s'oppose complètement aux images, souvent très picturales. Par exemple, dans *Gloria Lopez* (Fréon, 2000), Thierry Van Hasselt relègue la place du texte entre les images. Dans *Fritz Haber* (Delcourt, 2005), David Vandermeulen intègre les dialogues au bas de l'image, exactement comme des sous-titres de cinéma (Figure 5.2).

Il est important de noter que la séquentialité des images populaires n'est, à la base, qu'un fait marginal : la grande majorité de la production, surtout jusqu'à la moitié du XIXe siècle est constituée d'images uniques. Petit à petit, ces grandes images vont se multiplier et faciliter la compréhension de l'histoire qu'elles racontent.

⁴⁰⁷ Dans *Gemma Boverly*, le contraste fort entre le dessin au crayon et l'écrit très noir renforce cet effet de dissociation. Notons également que le texte des dialogues est, lui, écrit à la main.

Le support prend typiquement la forme typique d'une feuille volante. Diffusée largement et à bas prix par des colporteurs qui sillonnent les campagnes, les images populaires sont également appelée « images à un sou ». Si une partie du public visé est très certainement rurale⁴⁰⁸, les centres de production sont avant tout urbains, aussi bien en France (Rennes, Orléans, Chartres, Toulouse, Epinal, Nancy, Metz) qu'en Allemagne (Neuruppin, Stuttgart) ou aux Pays-Bas (Amsterdam) et plus tard en Belgique (Bruges, Anvers, Turnhout, Bruxelles et Liège).

Le mode de production et le contenu de ces images évoluent fortement dans le courant du XIXe siècle, d'abord avec l'apparition de nouvelles techniques d'impression, puis sous l'influence du développement de la presse et de l'utilisation de techniques de reproduction industrielles. L'émergence d'un discours savant sur l'imagerie populaire, comme ceux de Rodolphe Töpffer⁴⁰⁹ ou de Champfleury⁴¹⁰, sur l'imagerie populaire a sans doute joué également un rôle.

⁴⁰⁸ GEORGE, Henri, *De l'imagerie populaire à la bande dessinée*, dans *Le collectionneur de bande dessinée*, n°79, hors-série, printemps 1996, p. 21.

⁴⁰⁹ En 1836, Töpffer rédige *Réflexion à propos d'un programme*. Cet article, paru dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, souligne le rôle éducatif de l'imagerie populaire.

⁴¹⁰ Jules François Félix Husson (1821-1889) dit Champfleury était journaliste, critique d'art et écrivain. Il fut un des premiers à défendre le réalisme en peinture. En 1869, il compose une *Histoire de l'imagerie populaire*. Il s'intéresse également à l'art de la faïence ou de la caricature.

1. L'IMAGERIE POPULAIRE AVANT 1850

Si la gravure sur bois de fil (ou taille d'épargne) est supplantée au cours du XVI^e siècle, du moins en ce qui concerne la production « savante⁴¹¹ », par la taille-douce (gravure sur cuivre)⁴¹², elle reste prépondérante dans la production populaire. Or, cette technique ne permet pas de rendre précisément les détails. De là résulte l'aspect brut des images. Cette caractéristique est parfois considérée comme une spécificité de l'art populaire. Les images sont généralement en couleurs. Celles-ci sont appliquées au pochoir, après impression, ce qui explique les débordements fréquents ainsi que le décalage entre le trait et les aplats de couleur.

La gravure sur bois de fil est ressentie comme manquant de finesse dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais, elle retrouve progressivement ses lettres de noblesse à la fin du XIX^e et au XX^e siècle grâce à ses puissantes qualités expressives (on peut citer le travail des Nabis et singulièrement celui de Félix Vallotton). Cette réhabilitation n'est pas étrangère à la découverte de l'art japonais, plus précisément les estampes de *Ukiyo-e* (entre 1603 et 1868), qui exploitent avec une virtuosité plus jamais égalée les possibilités de la gravure sur bois⁴¹³. À la fin de la seconde décennie du XX^e siècle, c'est un Flamand, Frans Masereel, qui va reprendre ce procédé pour réaliser des suites narratives de gravures. Masereel magnifie les possibilités de la gravure sur bois de fil alliant avec génie une expressivité maximale et une lisibilité extraordinaire, malgré des compositions souvent complexes.

Le domaine belge francophone ne présente à notre connaissance aucun producteur de séquences d'images réalisées en gravure sur bois de fil. L'imagerie populaire qui atteint la Wallonie et Bruxelles est produite en Flandres, notamment chez Brepols, ou en France. Les images bilingues gravées sur bois de chez Brepols présentent les caractéristiques souvent constatées : les figures sont figées, elles ont un caractère presque hiératique, accentué par les hachures parfois grossières. Les décors sont réduits à leur plus simple expression (Figure 5.3).

⁴¹¹ Terme que nous opposerons simplement à populaire. Cette production s'adresse à l'aristocratie et à la bourgeoisie cultivée.

⁴¹² Un artiste comme Dürer passe ainsi de l'une à l'autre.

⁴¹³ L'estampe japonaise en couleurs nécessite souvent huit ou dix passages, ce qui signifie autant de matrices différentes. (GASCOIGNE, Bamber, *How to Identify Prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to ink jet*, s.l., Thames and Huson, 1986 (réimpr. 1995), pl. 22 a.).

Une partie de la production émane d'anonymes. L'auteur est considéré d'avantage comme un artisan que comme un artiste. Les images sont rééditées de génération en génération, et les bois gravés se revendent entre éditeurs⁴¹⁴. Néanmoins, beaucoup d'images proviennent d'ateliers de graveurs réputés⁴¹⁵. Un changement s'opère à partir de la fin du XVIII^e siècle, lorsque le graveur indique parfois son nom. Ainsi, au début du XIX^e siècle, François Georgin signe plus de deux cents images pour l'imprimeur français Pellerin⁴¹⁶. Nicole Garnier, ancien conservateur en chef du musée national des Arts et Traditions Populaires, souligne également qu'après 1830 et l'introduction de la lithographie, l'« imagerie populaire n'a plus de populaire que le public à qui on la destine⁴¹⁷ ». L'auteure considère que l'apogée de l'imagerie populaire se situe à la fin du XVIII^e siècle. En effet, après 1759, la gravure en taille d'épargne connaît un renouveau grâce à l'essor de la confection de tissus imprimés. Les graveurs sur bois travaillent alors indifféremment dans le textile ou l'imagerie⁴¹⁸. Les concepteurs d'imagerie sont avant tout des artisans détenteurs d'un savoir-faire technique et non des artistes qui expriment une vision personnelle. Cette conception pose donc une vision de l'imagerie créée pour le peuple, mais surtout par le peuple.

À cette époque, l'imagerie populaire met en scène des thèmes religieux ou traditionnels « comme le pays de Cocagne, le monde renversé⁴¹⁹, les différents âges de la vie, les proverbes, les narrations de l'Ancien et du Nouveau Testament, les vies de Saints et autres sujets populaires depuis le Moyen-Âge et même auparavant⁴²⁰ ».

Les images ne sont pas destinées à être encadrées, mais simplement punaisées au mur. Trois grands rôles peuvent être distingués⁴²¹. Le premier est un rôle religieux, avant tout prophylactique : l'image est accrochée au mur comme un crucifix. Les Saints, très souvent représentés, ont chacun un domaine de protection ou de patronage : les exhiber permet de recueillir leurs faveurs. De même, coller une image sur l'intérieur du couvercle d'un coffre en protège le contenu. Ces images sont le plus souvent uniques,

⁴¹⁴ GARNIER, Nicole, *l'imagerie populaire française*, t. 1, *Gravures en taille-douce et en taille d'épargne*, p. 9.

⁴¹⁵ DE MEYER, Maurits, *Imagerie populaire des Pays-Bas. Belgique. Hollande*, Milan, Electa, 1970, p. 5.

⁴¹⁶ GEORGE, Henri, *La belle histoire des images d'Epinal*, Paris, le Cherche-midi, p.17.

⁴¹⁷ GARNIER, Nicole, *Idem*, p. 11.

⁴¹⁸ GARNIER, Nicole, *Idem*, p. 10

⁴¹⁹ Cette thématique présente des inversions de situations quotidiennes. Par exemple, des oies font rôti un cuisinier à la broche, un bœuf conduit une charrue. Cela fait rire bien sûr mais cela permet aussi une remise en cause de l'ordre du monde. Par exemple, une de ces images représente une maîtresse qui apporte à déjeuner à sa servante.

⁴²⁰ DE MEYER, Maurits, *op. cit.*, p.5.

⁴²¹ Nous nous inspirons dans ce développement de GARNIER, Nicole, *Idem*, p. 19-20.

mais une vie de Saint peut très bien être représentée en plusieurs vignettes. Nous pouvons voir par exemple l'histoire de Sainte Geneviève en douze gravures dans une planche éditée par le Bruxellois Hemeleers & Van Houten (*Geschiedenis van Genoveva*, n°141, XIXe siècle).

Le second rôle est informatif. De nombreuses planches abordent des sujets d'actualité ou d'histoire. Par exemple, en France, mais aussi en Belgique, les épopées napoléoniennes ont la faveur du public. On trouve également de nombreux portraits de personnalités. Les planches couvertes de soldats de différentes époques et nationalités sont par ailleurs proportionnellement très nombreuses.

La troisième fonction est le divertissement : contes et légendes, illustrations de chansons ou de thèmes populaires. Ainsi, *Le combat pour la culotte*, beaucoup traité dans l'imagerie, met en scène, de manière souvent caricaturale voire grotesque, la lutte pour le pouvoir au sein du foyer entre l'homme et la femme. *La mort de Crédit*, parfois légendé « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué », enjoint les petites gens à vivre selon leur moyen et à se satisfaire de leur sort.

Les différents rôles de l'imagerie populaire peuvent évidemment se recouper : les fables, que nous avons qualifiées de divertissantes, ont une dimension moralisatrice, et donc éducative. De même, toute la production enfantine de la fin du XIXe siècle, si elle se veut divertissante, répond en grande partie aux impératifs de la moralité et de la bienséance.

2. LE RENOUVEAU DE L'IMAGERIE POPULAIRE

La dénomination d' « imagerie populaire » n'est apparue que vers 1850⁴²², à une période qui, selon certains auteurs, en particulier les plus anciens, voit les prémices de son déclin⁴²³.

Dès 1869, Champfleury déplore que « les élégances faciles et légèrement entachées de corruption d'un Gavarni pénètrent au village », mais « les paysans veulent goûter aux saveurs des villes⁴²⁴ ». Jean Adhémar, directeur du cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de France, considère à la fin des années 60 que, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les images populaires sont « des produits industriels qui, dans leur ensemble, n'ont plus rien à voir avec l'art et même qui manquent souvent de bon goût⁴²⁵ ».

Ces jugements de valeur dénotent bien plus l'esprit d'une époque qu'une réelle critique esthétique. Qu'est-ce que le bon goût ou l'authenticité, sinon des valeurs hautement variables avec le temps ? Cette période est avant tout celle d'un changement de direction que prend l'imagerie populaire. En France, l'imagerie Quantin en a pleinement conscience. En 1886, lorsque cet éditeur lance l' « Imagerie Artistique », il qualifie sa nouvelle production de « collection d'images à un sou, d'un genre entièrement nouveau, humoristique et enfantin tout à la fois, imprimé en chromotypographie. », et crée « dans le but d'amuser et d'instruire⁴²⁶ ». C'est exactement la démarche qui sera adoptée une décennie plus tard en Belgique.

Avant d'analyser les quelques arguments mis en avant par la firme, il nous semble utile de rappeler que ce XIX^e siècle finissant se caractérise par un fort développement urbain, les débuts de la production industrielle et surtout le développement des transports. Les chemins de fer rétrécissent fortement l'espace-temps et gommant ainsi petit à petit la frontière qui existe entre la ville et la campagne.

⁴²² ADHEMAR, Jean (dir.), *Imagerie populaire française*, Milan, Electa, p.5. Cette appellation a peut-être été utilisée pour la première fois par Champfleury. Töpffer semble être le premier à avoir réfléchi au sujet. En 1836, ses *Réflexions à propos d'un programme* anticipent les théories de Champfleury sur les fonctions de l'imagerie.

⁴²³ VAN HEURCK, Emile Henri, et BOEKENOOGEN, Gerrit Jacob, *Histoire de l'imagerie populaire flamande et de ses rapports avec les imageries étrangères*, Bruxelles, 1910, p. VII : « Les estampes que nous allons décrire [...] ont aujourd'hui disparu. »

⁴²⁴ CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu éditeur, 1869, p. 288.

⁴²⁵ ADHEMAR, Jean (Dir.), *Imagerie populaire française*, Electa, Milan, 1968, p.5.

⁴²⁶ *Une collection du Musée de la bande dessinée : l'imagerie artistique de la maison Quantin* [en ligne], <http://collections.citebd.org/quantin/>, [réf. du 23/07/2010].

L'alphabétisation et le développement de la presse participent également à une diffusion plus rapide et plus large des idées. Il est donc dans l'ordre des choses que les attentes du public des campagnes évoluent.

A. LES TECHNIQUES

Pour revenir à l'affirmation de Quantin, nous voyons qu'elle insiste sur plusieurs points. La technique en est un, et ce n'est pas anodin. Au cours du XIXe siècle, la lithographie et la gravure sur bois de bout supplantent la gravure sur bois de fil ou sur cuivre. De nombreuses techniques apparaissent, sur le principe de la lithographie : la zincographie⁴²⁷, la chromotypographie⁴²⁸, la chromolithographie⁴²⁹ ou la phototypie⁴³⁰. Les images perdent donc leur caractère brut, qui était perçu comme leur âme et leur authenticité, au profit d'une certaine sophistication. Cette nouvelle finesse peut également expliquer en partie le développement d'histoires en plusieurs tableaux. Elle permet en effet de travailler sur les formats plus petits que sont les cases. Le travail est aussi plus rapide.

B. LE PUBLIC

La destination des images change. Leur public évolue vers les « enfants appartenant à une bourgeoisie aisée⁴³¹ ». Le produit passe donc d'un public plutôt adulte et populaire à une cible enfantine, plutôt bourgeoise. Dans la foulée, l'aspect

⁴²⁷ La zincographie remplace les pierres lithographiques, lourdes et cassantes, par des plaques métalliques.

⁴²⁸ La chromotypographie est l'équivalent industriel de la gravure sur bois. Employée par l'imagerie Quantin dès les années 1880, cette technique en relief, s'inspirant du gillotage, utilise la décomposition des couleurs en teintes primaires. Elle ne nécessite que quatre matrices différentes (noire, cyan, magenta et jaune) pour obtenir toutes les teintes.

⁴²⁹ La chromolithographie est la lithographie en couleur. Toute la difficulté est de positionner exactement la feuille sur les pierres successives afin d'éviter les décalages entre les différents motifs. Cette tâche est d'autant plus compliquée que la feuille mouillée subit des changements de taille. (IWYMAN, Michael, *L'imprimerie. Histoire et techniques*, Lyon, ENS éditions, 2007, p.83.)

⁴³⁰ La phototypie est une méthode d'impression industrielle en couleur. C'est un procédé photographique utilisant comme matrice une plaque de verre ou de métal recouverte de gélatine bichromatée qui est photosensible. (DE LABORDERIE, Fernand et BOISSEAU, Jean, *Toute l'imprimerie. Les techniques et leurs applications*, Paris, Dunod, 1970, p. 539.)

⁴³¹ GARNIER, Nicole, *Idem*, p. 11.

prophylactique de l'imagerie disparaît : la révérence fait place à une certaine condescendance. De nouvelles collections sont créées : l'« Imagerie artistique » de la maison Quantin en 1886 ou la série « Aux armes d'Epinal » par Pellerin en 1889. En Allemagne, c'est bien plus tôt, en 1848, que Kaspar Braun et Friedrich Schneider tentent d'adapter le concept des *Bilderbogen* (terme désignant l'imagerie populaire en Allemagne), de réputation médiocre dans la haute bourgeoisie, aux goûts du public cultivé. Ainsi naissent les *Münchener Bilderbogen*, auxquelles va collaborer Wilhelm Busch⁴³².

Ces éditeurs d'imagerie attirent donc des illustrateurs reconnus, exactement comme le font ensuite Quantin et Pellerin en France, puis Gordinne et Brepols en Belgique. Les auteurs se mettent à signer leurs planches, ils créent également des histoires originales, quitte à transformer des contes connus ou à leur donner une suite inédite. L'imagerie n'est plus entièrement le relais d'une tradition mais devient un produit innovant et créatif. Le dessin se fait plus dynamique, en phase avec son temps. Elle garde cependant une dimension « vieillotte », qui sera parfois exploitée par les artistes. Elle se prête ainsi parfaitement au *revival* gothique du XIXe siècle, de par son statut immémorial.

La presse enfantine finira par supplanter complètement l'imagerie populaire, ou plutôt par l'absorber. Ainsi, les planches diffusées dans les illustrés français pour enfants *Les Belles images* ou *La Jeunesse Illustrée* aux débuts du XXe siècle sont réalisées selon le modèle exact de l'imagerie populaire de l'époque. Annie Renonciat, professeur à l'Université Paris 7 et spécialiste de la littérature jeunesse, souligne la petite révolution que constitue *La Jeunesse Illustrée* : « l'éditeur renverse ici la hiérarchie des missions traditionnellement assignées aux périodiques pour enfants : non pas " instruire en s'amusant " [...], mais récréer d'abord en instruisant " peut-être " ou " un peu " ». ⁴³³

⁴³² SACKMANN, Eckart, *Braun & Schneider éditeurs. Le berceau de la BD allemande*, in *9e Art*, n° 8, janvier 2003, p. 22-29.

⁴³³ RENONCIAT, Annie, *Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images « à la française »*, in *9e art*, n°7, janvier 2002, p. 38.

3. L'IMAGERIE POPULAIRE EN BELGIQUE

En 1930, les collectionneurs belges Van Heurck⁴³⁴ et Boekenhoogen déplorent l'impossibilité d'écrire une histoire de l'imagerie populaire en Belgique avant le XIXe siècle, du fait de « l'extrême rareté des pièces anciennes⁴³⁵ ». Quarante ans plus tard, le spécialiste Maurits De Meyer confirme qu'« à l'exception des images de dévotion et des drapelets de pèlerinage⁴³⁶ [...] et des images bibliques [...], peu d'estampes populaires datant d'avant le XIXe siècle ont été conservées⁴³⁷ ».

La plus ancienne image populaire belge est découverte en 1844 à Malines, collée à l'intérieur du couvercle d'un coffre. Elle représente une madone couronnée entourée de quatre Saintes. La date qui figure sur l'image, 1418, qui a longtemps été remise en cause, est considérée comme vraisemblable par de Meyer⁴³⁸. À la même époque, une *Annonciation* de Robert Campin, datée des environs de 1420, nous montre une image de Saint Christophe collée sur le linteau de la cheminée. L'emploi que l'on fait de ces images les prédispose à disparaître. Leur caractère fonctionnel, utile, les expose à des conditions qui réduisent fortement leur durée de vie. De plus, elles sont remplaçables : si une image est abîmée, hors d'*usage*, on la change et l'on se débarrasse de l'ancienne. Il n'y a aucun souci de conservation, la notion même d'authenticité leur est déniée.

Plusieurs couvents impriment ce type d'images : les chanoinesses de Saint-Augustin à Malines (dès avant 1466), les sœurs Carmélites du béguinage de Vilvorde (entre 1480 et 1520), les Bénédictins du monastère de Saint-Trond (XVIe siècle)... Mais l'origine de la majorité des images religieuses reste difficile à déterminer. On en retrouve gravées puis lithographiées pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle, notamment des « drapelets de pèlerinage » réalisés dans différents ateliers (Depouille à Verviers, Carbotte à Namur,...). Cet usage semble circonscrit à la Belgique et à ses régions frontalières⁴³⁹.

⁴³⁴ Emile Van Heurck était secrétaire de la Société des Bibliophiles Anversois. C'était un des grands collectionneurs belges de littératures populaires. VINCENT, Auguste, « Emile Van Heurck. Voyage autour de ma Bibliothèque. Livres populaires et livres d'école flamands in-4° », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1927, vol.6, n°3, p. 923.

⁴³⁵ VAN HEURCK, *op. cit.*, p. 93.

⁴³⁶ Ces demi-feuilles imprimées triangulaires étaient vendues aux pèlerins en tant qu'objets de protection et de dévotion.

⁴³⁷ DE MEYER, *op. cit.*, p. 16

⁴³⁸ DE MEYER, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁹ ROUSSEAU, Félix, E.H. VAN Heurck. *Les drapelets de pèlerinage en Belgique et dans les pays voisins. Contribution à l'iconographie et à l'histoire des pèlerinages*, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, année 22, vol. 1, n°1-3, 1922, p 563-565.

Au XIX^e siècle, un grand nombre d'images parues en Belgique portent des légendes bilingues en français et en néerlandais. Ce ne sera jamais le cas des productions hollandaises. Nous n'avons pas rencontré de légendes en wallon, même s'il a dû en exister. Ceci s'explique partiellement par la volonté éducative des images dès la fin du XIX^e siècle. Le wallon était en effet interdit dans les écoles à cette époque.

Parmi les images consultées, nous n'avons pu trouver aucun exemple de récit séquentiel, même lorsque la page comporte une série de vignettes, avant la fin du XIX^e siècle.

A. BREPOLS ET LA FLANDRE

Comme nous le précisons dans l'introduction, nous axons ce travail sur la production de bandes dessinées en Belgique « francophone », corpus qui nous semble former un tout cohérent. Comme tout choix, celui-ci a ses inconvénients et c'est sans doute dans le domaine de l'imagerie populaire qu'il s'avère peut-être le plus dommageable. Au XIX^e siècle, si l'imagerie francophone est majoritairement importée des fabriques d'Epinal, Metz ou Cambrai, elle provient aussi des ateliers flamands comme ceux de Brepols, Wellens, Delhuvette et C^{ie} (Turnhout, 1734-1853) ou Glenisson & Van Genechten (Turnhout, 1833-1856) puis Glenisson en Zonen (1856-1900), pour ne citer que quelques maisons. Pendant la plus grande partie du siècle, la Wallonie fait figure de parent pauvre, très pauvre, en ce qui concerne la production d'imagerie⁴⁴⁰. Ni à Liège, ni à Namur, ni même à Bruxelles, nous n'avons pu trouver d'équivalent à ce qui se fait en Flandres.

Parmi les producteurs flamands, la maison Brepols à Turnhout, non loin d'Anvers, est la plus prolifique. Philippe-Jacques Brepols travaille comme apprenti chez Pierre Corbeels, imprimeur et cabaretier jusqu'à la mort de Corbeels en 1799⁴⁴¹. Brepols va reprendre l'entreprise en compagnie de la veuve de son ancien patron. Patricia Vansummeren, spécialiste belge en Arts populaires, a eu accès aux archives de la

⁴⁴⁰ Il suffit de voir le chapitre consacré à l'imagerie populaire dans le catalogue d'exposition *L'art populaire en Wallonie*, Musée de la Vie Wallonne, 1970. Maurits De Meyer ne nous donne pas plus d'indications utiles à ce sujet.

⁴⁴¹ VANSUMMEREN, Patricia, *Kinderprenten van Brepols*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 44. DE MEYER, *op. cit.*, p. 18 et VAN HEURCK, *op. cit.*, p. 132. Les deux donnent la date de 1813 pour les premières impressions d'images populaires.

société. Elle montre qu'avant 1817, Brepols achetait des rames d'images imprimées chez d'autres imprimeurs à défaut de les fabriquer lui-même.⁴⁴² La série « religieuse » se compose presque exclusivement d'images uniques⁴⁴³. Une exception, la *Suite au miroir de la mort, par le Père Abraham à Sancta Clara*⁴⁴⁴ (Figure 5.4), comporte trente-cinq tableaux. Chaque tableau représente la Mort en compagnie d'une de ses futures victimes. Sous chaque image, deux vers reprennent la litanie de la faucheuse, qui n'épargne personne, « ni le sage ni le fou ».

Parallèlement, Brepols édite 253 images profanes, la plupart gravées sur bois. La majorité est constituée de plusieurs vignettes, certaines sont séquentielles. À côté des créations, on retrouve beaucoup de copies d'images françaises mais surtout allemandes⁴⁴⁵. Les numéros 239 à 245 sont ainsi des répliques de *Münchener Bilderbogen* de Wilhelm Busch⁴⁴⁶. Notons également une série de planches signées par l'artiste français Henri Hennault, qui collabore aussi avec l'imagerie Pellerin et qui apparaît également dans le catalogue Gordinne.

La variété des sujets abordés est très grande. Les thèmes traditionnels apparaissent : « le monde renversé », « le Pays de Cocagne », « Crédit est mort », proverbes et dictons populaires... De nombreuses planches reprennent les inévitables soldats, des batailles ou des scènes de la vie militaire. Celles qui illustrent des contes de Perrault ou de Grimm sont toujours des bandes dessinées.

Brepols dispose d'une presse lithographique et d'un lithographe parmi ses employés dès l'année 1863⁴⁴⁷. Pourtant la firme ne passe à l'usage intensif de la lithographie qu'à la toute fin du siècle, en proposant une « Nouvelle série lithographique ». Celle-ci représente la dernière étape, le chant du cygne de Brepols en matière d'imagerie. Juste après la première guerre mondiale, l'entreprise va opter pour la production d'un travail plus personnalisé, en engageant des artistes possédant un tempérament graphique et un savoir-faire affirmés. Parmi ces auteurs, le liégeois Marcel

⁴⁴² VANSUMMEREN, Patricia, *Idem*. Selon DE MEYER, *Idem* et VAN HEURCK, *Idem*, Philippe-Jacques Brepols commence l'édition d'imagerie au début du XIX^e. Les premières planches, des images religieuses, sont réalisées en partie à l'aide de bois rachetés à d'autres éditeurs (notamment à l'imprimeur Le Tellier de Lierre). Vansummeren ne trouve pas trace de ces affirmations dans les archives Brepols.

⁴⁴³ VAN HEURCK et BOEKENOOGEN, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁴⁴ Reprise sous ce titre dans VAN HEURCK, *op. cit.*, p.178. La version que nous avons pu consulter est néerlandaise et accessible via le site <http://www.hetoudekinderboek.nl/>. Elle s'intitule *Gevolg van den dooden-spiegel, door Pater Abraham à sancta Clara*.

⁴⁴⁵ DE MEYER, Maurits, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁴⁶ VAN SUMMEREN, Patricia, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 65.

Jaspar et le bruxellois Amédée Lynen fournissent des travaux d'excellente facture. Nous aborderons quelque peu leur travail dans le dernier chapitre.

B. BRUXELLES

1) Hemeleers-Van Houter

La maison bruxelloise Hemeleers-Van Houter, fondée en 1827 à Schaerbeek, est l'une des plus connues à Bruxelles au XIXe siècle. L'entreprise ferme ses portes en 1894. Ses planches sont caractéristiques : leur colorisation est réalisée au pochoir de manière très brute : les couleurs, peu nombreuses, bavent et sont très souvent mal ajustées au trait.

De Meyer en dénombre cent soixante et une profanes, numérotées, et six religieuses, non numérotées. Les thèmes sont traditionnels : défilés de soldats, histoire de Belgique, épisode des guerres napoléoniennes⁴⁴⁸, illustrations de métiers... Les légendes sont souvent bilingues.

Dans les quelques quatre-vingt images que nous avons pu consulter, seules quelques-unes présentent un semblant de séquentialité. *Don Quichotte* (planche 19) (Figure 5.5) montre une succession de scènes, dont on sait qu'elles sont dans un ordre chronologique mais qui sont parfaitement décousues. Rien ne rattache les images entre elles et le texte est dépourvu de tout liant. Les légendes sont de plus très laconiques (« Don Quichotte se battant contre des moutons », « Bernement de Sancho »,...). Ces images fonctionnent en tant qu'illustration de l'histoire mais il est malaisé de suivre le récit sans le connaître préalablement. *L'Histoire de l'oiseau bleu*⁴⁴⁹ (planche 47) (Figure 5.6) est du même ordre.

La planche non titrée 57 (Figure 5.7) ou *Histoire du Petit Chaperon Rouge* (65) (Figure 5.8) sont plus autosuffisantes du point de vue de la narration : la légende, bilingue, est continue et les événements se suivent de manière fluide.

⁴⁴⁸ Ces planches faisant référence à l'histoire sont très rarement narratives. Il s'agit soit d'une juxtaposition de personnes illustres, soit d'événements qui ne sont pas mis en relation directe.

⁴⁴⁹ Il s'agit d'un conte populaire, écrit par Madame d'Aulnoy (1651-1705). *L'oiseau bleu* est tiré des *Contes de fées*, publié en 1698.

La planche 57 est sans titre mais De Meyer la nomme *Geschiedenis van Klein Duimpje*. Contrairement à ce que suggérerait une traduction littérale, il ne s'agit pas du *Petit Poucet* de Perrault, mais d'une version assez libre de *Tom Pouce* des frères Grimm. Elle est divisée en cinq strips de quatre cases. Le texte se présente comme un poème composé de distiques d'octosyllabes. Le héros, Petit Poucet, naît dans un chou. Une succession d'événements retrace la vie du personnage : il apprend à écrire avec une plume de moineau, il devient vacher mais se fait avaler par une des bêtes, il vogue sur une « écaille de noisette » et essuie une tempête...

L'histoire se déroule de manière chronologique. Chaque case est lisible indépendamment mais la narration est parfois saccadée. Par exemple, la case 11 représente : « Quand le boucher ouvre la bête, Petit Poucet montre sa tête » et la 12 « Il vogue en bravant la tempête dans une écaille de noisette ». Que s'est-il passé entre ces deux moments ? Comment s'est-il retrouvé là ? Les liens logiques ne sont pas toujours facilement identifiables. À l'image de la narration, les dessins sont raides, frontaux, hiératiques. La couleur est disposée grossièrement, presque sans souci de cohérence, et de nombreuses zones restent en noir et blanc, sans justification. Cependant, toutes ces maladresses confèrent un certain charme à l'ensemble. Éloignée de toutes considérations esthétisantes, la naïveté tranquille, qui anime ces planches constitue sa force. Les scènes ont une capacité d'évocation grâce à leur stylisation. Ainsi, la case 9, où la vache dévore Petit Poucet, rend bien la violence de la scène.

2) Phobel

D'après le site spécialisé *Het oude kinderboek*, l'imprimerie Phobel, qui tire son nom de la fabrication d'un mot-valise formé à partir des mots « Phototypie Belge », n'est active qu'au début des années 1920⁴⁵⁰. On retrouve pourtant des numéros du magazine illustré *L'actualité illustrée* datant des années 1914-1915, imprimé par « La Phototypie Belge »⁴⁵¹. Les planches d'imageries populaires publiées chez Phobel sont

⁴⁵⁰ Anonyme, *Drukkerij-uitgeverij Phobel te Brussel* [en ligne], Het oude kinderboek, Stichting Geschiedenis Kinder- en Jeugdliteratuur, [réf. du 17 juillet 2011], disponible sur <http://www.hetoudekinderboek.nl/Centsprenten/UitgeversInd/Phobel.htm>.

⁴⁵¹ Visible sur divers sites de ventes en ligne comme celui de la Librairie Yves Deprins à Redu, [réf. du 16 juin 2011] disponible sur <http://www.antiqubook.com/books/viewcat.phtml?o=dep&c=Histoire+1%E8re+GM&sf=&alpha=C>.

presqu'exclusivement de la main du liégeois Marcel Jaspar. Nous en parlerons plus en détail dans le dernier chapitre.

C. LA WALLONIE

1) L'imprimerie Hubert Dessain à Liège

L'imprimerie Dessain est créée à Reims au début du XVIIIe siècle par Gabriel Dessain. On retrouve son fils Jean à Liège dès 1758. En 1808, Hubert Dessain, fils de Jean, rachète les parts à sa famille et crée la société H. Dessain à Liège. Il devient en 1827 l'unique imprimeur de la « Société d'encouragement pour l'instruction élémentaire de Liège ». Après sa mort en 1838, son fils Henry-Charles reprend les rênes. Sous sa direction, l'imprimerie éditera des contrefaçons de livres français. Mais surtout, il devient imprimeur de la chancellerie de l'évêché de Liège⁴⁵². Manuels scolaires et livres religieux⁴⁵³ sont donc les deux spécialités de l'imprimeur et cela va se refléter plus tard dans sa production d'imagerie populaire. C'est certainement sous la direction de Julien-Vincent-Joseph Dessain, entre 1891 et 1928, que seront produites les planches d'imagerie.

a) Les séries religieuses

Le nombre de planches de la série religieuse ne doit pas dépasser la centaine. Elles sont pour la plupart des commandes d'autorités ecclésiastiques. Ainsi, trente-cinq planches sont marquées de l'inscription « L'œuvre du catéchisme en exemples illustrés du père Vincent, Salésien, rue des Wallons ». Elles abordent autant les miracles chrétiens (*Le miracle du Saint-Sang de Bostel*, n° 7, ou *Le très Saint sacrement de Miracle de Hasselt*, n° 5) (Figures 5.9 et 5.10) que l'histoire de la Belgique sous un angle idéologiquement très marqué (*Histoire de Belgique*, série de planches numérotées entre 20 et 30). Vu le contexte politique et religieux de l'époque, la mention, « avec l'approbation

⁴⁵² TRIAILLE-CLOSSET, Claude, *H. Dessain (1719-1988)*, Liège, H. Dessain, 1988, p. 14.

⁴⁵³ En 1876, ils représentent respectivement 78 et 22% de sa production, in *Catalogue de l'exposition H. Dessain (1719-1988)*, organisée par la bibliothèque Chiroux-Croisiers, H. Dessain, Liège, 1988, p. 15.

ecclésiastique » est un avantage commercial énorme qui donne accès au vaste réseau des écoles catholiques. Nous n'avons pas trouvé trace d'un « Père Vincent », mais bien d'un L. Vincenti⁴⁵⁴, appartenant à l'orphelinat Saint-Jean-Berchmans. Fondée en 1891, cette institution est la première implantation des frères salésiens en Belgique. Elle se situe bien au 57, rue des Wallons. Vincenti ne fait plus partie des enseignants répertoriés dès l'année scolaire 1904-1905⁴⁵⁵. Ce frère, plus âgé que les autres membres de la congrégation, est vraisemblablement venu en Belgique pour aider à l'établissement de cette nouvelle antenne salésienne.

Ces bandes dessinées sont de bonne facture. Très classiques, elles se placent dans la lignée de la peinture d'histoire. Chaque vignette est un petit tableau. La composition, recherchée, déborde souvent de détails pittoresques qui confèrent à l'ensemble un réalisme surprenant mais la mise en scène est telle que nous avons en fait sous les yeux une reconstitution idéalisée. Le propos est grandiloquent. Par exemple, *Histoire de Belgique* (planche 23) (Figure 5.11) est une vision de l'histoire belge de Charles Martel à la bataille des Eperons d'or en 1302. Chaque scène, généralement une par personnage important, est empreinte de solennité. La quatrième met en scène le pape Léon III proclamant Charlemagne empereur d'Occident. Tourné vers le lecteur, il semble bénir celui-ci dans un geste ample alors que Charlemagne est pieusement agenouillé à ses côtés. La légende mentionne dans une belle envolée lyrique : « Jamais depuis sa mort arrivée en 814, les peuples n'ont pleuré un souverain qui ait fait de si grandes choses, ni rendu tant de services. »

b) Une série moralisatrice

Une autre série est baptisée « anti-alcoolique » et ne comporte que des planches vantant les bienfaits de la sobriété. Ainsi, *Monsieur Leriche et Monsieur Pauvre* (n° 10) (Figure 5.12) ou *On peut tomber !* (n° 2) (Figure 5.13) nous montrent ce qui peut arriver lorsqu'on emprunte la voie facile de la paresse et de l'intempérance. Souvent deux vies

⁴⁵⁴ Ce « R. P. Vincenti » est mentionné comme l'auteur du « Catéchisme en exemples » dans VAN HEURCK et BOOKENOOGEN, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁵⁵ DELACROIX, Henri, *Les 5 étapes de l'implantation des salésiens en Belgique* [en ligne], Salesian Digital Library, s. d. [réf. du 19/08/2010], disponible sur sdl.sdb.org/gsd/collect/salesian/index/assoc/HASHfc37.dir/doc.pdf. Henri DELACROIX, *Les cinq étapes de l'implantation des salésiens en Belgique*, in RSS 11 (1987) pp. 191-243 ici p. 217.

sont mises en parallèles, mettant en scène deux personnages qui, partant avec les mêmes chances, vont évoluer de manière diamétralement opposée. L'image, ou plutôt la séquence d'images, se prête mieux que n'importe quel discours pour faire passer un message. La déchéance physique, morale et sociale causée par l'alcool est juxtaposée au bonheur simple et méritant de l'individu abstinent et travailleur. La comparaison est évidente, d'autant que les situations sont placées en regard.

Jean qui rit, Jean qui pleure de François Ayroles (L'Association, 1995) (Figure 5.14) est une bande dessinée moderne qui met en scène les vies de deux personnages, l'un à qui tout réussit, l'autre qui échoue dans tout ce qu'il entreprend. La répétition des deux personnages, très semblables, dans les mêmes positions mais dans des situations différentes, crée un effet immédiat. L'œil repère directement les différences entre les deux images et la conclusion est instantanée. C'est donc exactement le même principe que celui de l'imagerie qui est mis à l'œuvre ici.

Nous remarquerons également qu'un petit nombre de planches (par exemple *Les œufs de Pâques* n° 14) (Figure 5.15), bien que légendées en français, présentent le texte intégré à l'image en néerlandais (par exemple *Slagerij*, boucherie, sur une enseigne). Elles sont donc d'origine flamande ou néerlandaise.

c) *Les planches de divertissement*

La troisième série est tout à fait différente. Les planches n'ont plus pour but premier d'éduquer mais simplement de divertir. *Le cheval savant* raconte l'histoire d'un cheval de cirque qui déjoue un complot (Figure 5.16), *L'œuf de diamant* relève des contes orientaux, *La marguerite noire* est un récit d'aventure classique... Les thèmes sont donc fantaisistes mais gardent une rigueur morale élevée (nous sommes loin des planches délurées éditées chez Gordinne à la même époque).

Tous les pages signées sont réalisées par des auteurs français tels Georges Omry, Louis Valvèrane, Falco, Luc Leguey, G. RI, Mauryce Motet... Ces séries sont labellisées "H. D. Liège-Paris". Elles sont au nombre de quatre, désignées de A à D et atteignent parfois les 40 numéros.

L'origine de ces planches n'est pas clairement définie. La première hypothèse est que Dessain a commandé directement à ces artistes reconnus des travaux originaux. La

seconde est que ce sont des rééditions d'un matériel français. En effet, ces bandes dessinées sont très proches de ce que ces auteurs font dans les revues françaises *Les Belles Images* ou *La Jeunesse Illustrée*. Notons d'ailleurs que tous les auteurs repérés collaborent à l'une ou l'autre. Ajoutons que bon nombre de ces histoires sont constituées de récits en deux planches... ce qui n'est pas vraiment fréquent dans l'imagerie populaire, qui se prête mal aux récits à suivre. Dans ce cas, ces publications pourraient résulter d'un contrat, peut-être avec la maison française Arthème Fayard, l'éditeur des *Belles Images* et de *La Jeunesse illustrée*. Dans les deux cas, si Dessain choisit de produire des planches réalisées par ces auteurs actifs dans les magazines d'Arthème Fayard, c'est non seulement pour leur succès et leur adéquation à la demande du temps, mais aussi parce que Fayard est soucieux du contenu de ses publications. Il faut que les « lecteurs trouvent dans la lecture [du] journal de quoi se former un petit bagage de bons et solides principes⁴⁵⁶ ».

d) André Mathy, classicisme et rigueur

Dans les séries religieuses et anti-alcooliques, la seule signature que nous avons pu identifier, est celle d'André Mathy (1850-1932). Cet auteur est originaire de Hollogne-aux-Pierres en région liégeoise. Travaillant à la mine dès l'âge de douze ans, il suit des cours en soirée. Repéré pour son goût du dessin, il intègre l'Académie des Beaux-Arts de Liège en 1866 où il est dans la classe d'Adrien de Witte. Léon Mignon et Léon Philippet le côtoient également, dans d'autres sections⁴⁵⁷. À vingt-deux ans, le jeune artiste participe déjà à quelques expositions à Bruxelles et à Liège. Il pratique également la gravure et collabore avec Dessain.

En 1891, quand l'imprimeur achète un brevet pour une nouvelle méthode d'impression, la phototypie, c'est André Mathy qui est envoyé chez l'inventeur, en Autriche, pour apprendre les techniques et les possibilités pratiques. Dessain, à l'aide de ce nouveau procédé, va produire des séries de grandes images uniques (58,7x43,8), collées sur support cartonné et percées d'œillets. Parmi celles-ci, nous trouvons par exemple la journée d'un petit garçon ou d'une petite fille, traitée sur un mode

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 39.

⁴⁵⁷ MOORS, Jean, *André Mathy. Peintre, illustrateur, artiste. Contribution à l'histoire de Grâce-Hollogne*, Cahiers de la Commission historique de Grâce-Hollogne, n° 7, 2003, p. 17.

moralisateur. Une photo d'époque nous montre ces images accrochées au mur en une frise continue, et donc en une véritable séquence de bande dessinée⁴⁵⁸. En 1900, Mathy crée son propre atelier de photogravure et collabore abondamment avec Casterman pour qui il réalise notamment une centaine de gravures illustrant *Fabiola ou l'Eglise des catacombes*⁴⁵⁹.

Les planches d'imagerie d'André Mathy ne se distinguent formellement que très peu des autres planches à thème religieux produites chez Dessain : le texte est très abondant et supporte véritablement la narration. Le dessin est d'une rigueur toute académique, ce qui est une caractéristique assez rare pour être soulignée. Mathy fait preuve d'un savoir-faire éprouvé dans la composition de ses cases. Nous sommes devant un dessin très traditionnel. Il se situe approximativement entre la gravure d'illustration, avec ses hachures et la mise en scène de chaque case, et la bande dessinée « classique » telle qu'elle sera promue par le *Journal de Tintin* avec les récits de Jacques Martin ou *Les histoires de l'Oncle Paul*. L'image est statique, les personnages semblent prendre la pose. Cet aspect soigné distingue cette série des productions Gordinne, à la facture plus lâche mais un peu plus dynamique.

Le Saint Sacrement de Miracle à Louvain (18) (Figure 5.17) est une des planches religieuses réalisées par André Mathy. Elle raconte en quatre strips de trois cases le miracle d'une hostie changée en chair. C'est clairement une bande dessinée de propagande qui vise à impressionner le jeune public. Le lecteur s'identifie à un des protagonistes de l'histoire, le jeune domestique nommé Jean. En 1374, celui-ci a eu la « témérité sacrilège » de communier sans s'être confessé. En punition, l'hostie se change en chair dans sa bouche. Lorsque Jean la croque, elle se met à saigner et le jeune homme devient aveugle. À la cinquième case, il reçoit l'absolution du prêtre et retrouve instantanément la vue. Les sept cases suivantes montrent les divers miracles imputés au cours des siècles à l'hostie miraculeuse.

Le texte est assez abondant et fournit de nombreux détails que l'image est incapable d'exprimer. Le dessin est extrêmement classique mais très bien maîtrisé. C'est un découpage de scène à scène. La primauté est donnée à la composition de chaque petite vignette séparée, sans réelle vision d'ensemble de la planche. Le travail est précis, méticuleux, professionnel mais sans grande originalité.

⁴⁵⁸ MOORS, Pierre, p. 32.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 37. *Fabiola ou l'église des catacombes* est un roman du cardinal anglais Nicholas Wiseman publié en 1854. Il connut un succès énorme.

2) Gordinne et la Wallonie

a) Les imprimeries Gordinne

Si Brepols domine le paysage de l'imagerie belge du XIXe siècle, Gordinne prend le relais au tout début du XXe. Cette entreprise familiale liégeoise fut fondée en 1830. Ses premières images populaires paraissent dès la fin du XIXe siècle. Elles s'inspirent des images d'Epinal dont Gordinne engagera certains illustrateurs. Leur impression durera jusqu'à la fin des années 40.

Charles Alexandre Nicolas Joseph Gordinne (1811-1870), licencié en droit, abandonne le barreau en 1830 pour fonder une papeterie à Liège dans le quartier d'Outremeuse. En 1870, à la mort du fondateur, l'entreprise est reprise par son fils Charles Conrard Gordinne qui va se lancer dans la production d'imagerie populaire. Il aurait entrepris un voyage en Alsace dans les années 1893-1894, en compagnie de son fils Eugène, pour s'y informer des techniques d'impression utilisées par Pellerin⁴⁶⁰. En 1898, la société se dote de presses offset. Ce sont Eugène et Gustave Gordinn, petits-fils du fondateur, qui reprennent les rênes de la société de 1915 jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale.

b) Les images populaires imprimées chez Gordinne.

La plupart des archives Gordinne ont été détruites lors d'un incendie en 1946. Il est donc très difficile de dater les images que nous avons pu consulter. La liste qui se trouve en annexe reprend la collection privée de Monsieur Robert Gordinne, les collections du Musée de la Vie Wallonne de Liège et de la Huis van Alijn à Gand, ainsi que certains titres repris dans la liste de Maurits de Meyer⁴⁶¹.

Si les archives ne permettent pas de datation, il nous est tout de même possible de supposer certaines antériorités ou postériorités dans la production des images. Nous

⁴⁶⁰ GORDINNE, Robert, archives personnelles. Nous n'avons aucune source réellement fiable de cette information qui relève de souvenirs familiaux. Néanmoins, on sait que c'est lors d'un voyage à Epinal quelques années plus tard qu'Eugène Gordinne rencontre son épouse Julie Piette, veuve Hemmerlin. Albert Hemmerlin, fils adoptif d'Eugène, sera directeur des éditions Gordinne jusque 1952 et fondera ensuite les éditions Hemma.

⁴⁶¹ www.hetoudekinderboek.nl/Centsprenten/Uitgeverslnd/Gordinne.htm. consulté le 13/06/2007.

avons un *terminus post quem*, 1895 environ, date à laquelle l'imprimerie Gordinne commence à produire de l'imagerie. Notre *terminus ante quem* est vraisemblablement la fin des années 40. En effet, en 1933 paraît le premier album du Français Raoul Thomen (1876-1850) *Les grandes chasses de Marius*⁴⁶². La parution de l'hebdomadaire *Wrill* commence en 1946. L'imagerie perd alors son rôle de prépublication qui est repris par le magazine. Il paraît donc très douteux que de nouvelles images aient été créées après la guerre. Ceci nous dessine une fourchette allant de 1895 à 1946. Mais le gros de la production s'est fait avant les années 20, d'après les datations que nous avons pu établir. Plus tard, dans *Wrill*, on retrouve des compositions du Français Etienne Le Rallic (1891-1968) comparables en tout point à ses images populaires. Dans le chef de l'éditeur, la frontière entre presse et imagerie est donc mince, voire inexistante. Une fois qu'il juge l'imagerie obsolète, il en transfère le contenu dans son hebdomadaire.

Sur les trois centaines d'images que nous avons pu voir, nous identifions un nombre relativement limité d'artistes. Les plus prolifiques sont Oscar Lamouche, Georges Ista et un auteur que nous identifions à Frédéric Zickwolff. S'y ajoutent des dessinateurs français actifs chez d'autres imagiers : Louis Doës, Jules Maurel et Henri Hennault⁴⁶³. Certaines planches sont très probablement de la main du liégeois Jules Renard, alias Draner, qui travaille avant tout dans la presse parisienne mais qui collabore également avec Pellerin. À ceux-ci s'ajoutent d'autres artistes non encore identifiés. Enfin, Etienne Le Rallic et Raoul Thomen fournissent quelques images chacun, très probablement à partir des années 30.

Elles sont numérotées de 100 à 800. Cependant, il y a de nombreuses interruptions dans la liste que nous avons pu établir. Par exemple, il n'existe que quelques planches entre 201 et 300 (des images pleine page). Nous n'en avons vu qu'une trentaine entre 401 et 500 et une trentaine également entre 700 et 800. La logique de cette numérotation nous échappe en partie. Elle pourrait signifier qu'il aurait existé 700 images, Robert Gordinne avance d'ailleurs le nombre de 750⁴⁶⁴. Mais De Meyer nous apprend qu'il y avait 500 numéros avant la seconde guerre mondiale. La production s'étant ralentie après la guerre, il est difficile de croire que 250 numéros

⁴⁶² Un autre album *La jeunesse de Marius* pourrait lui être antérieur.

⁴⁶³ Nous n'avons pu trouver d'informations sur ce dernier auteur, si ce n'est qu'il a collaboré avec l'imagerie Pellerin à Epinal (image n° 145, *La grenouille*).

⁴⁶⁴ VANDENBROECK, Audrey, *Les éditions Gordinne : mise en contexte et portrait d'une maison d'édition liégeoise de bandes dessinées*, Mémoire de licence, p. 65 et 106.

aient été réalisés entre la fin de la seconde guerre et 1949.⁴⁶⁵ Une possibilité pour arriver aux chiffres de Robert Gordinne est de considérer les diverses versions linguistiques de chaque planche comme des planches séparées.

Le dénombrement est encore compliqué par le fait qu'une certaine quantité d'images se partagent le même numéro. Ceci est dû au remplacement d'images certainement jugées vieillottes. Des œuvres de Le Rallic ou Thomen ont donc souvent le même numéro que d'autres de leur compatriote Lamouche ou du Liégeois Ista réalisées trente ans plus tôt.

Enfin, Maurits de Meyer cite un certain nombre d'images dont la numérotation se situe entre 1 et 100 mais que nous n'avons vues ni dans les collections publiques ni dans la collection privée de Robert Gordinne. De plus, d'après ce dernier, les numéros de série 1 à 100 étaient réservés dans le catalogue de l'entreprise à « d'autres articles de papeterie ».⁴⁶⁶ Ils ne pouvaient donc absolument pas désigner des images populaires. Robert Gordinne explique cette incohérence. L'éditeur Gordinne aurait autorisé la réimpression de certaines planches par d'autres imprimeurs, avec l'obligation pour ceux-ci de mentionner l'éditeur original. Ces éditeurs ont donc réimprimé les planches avec la mention « Imagerie Gordinne » en changeant simplement le numéro, leur attribuant le leur, parfois inférieur à 100.

(1) Les caractéristiques principales

Une écrasante majorité des images que nous avons pu consulter sont narratives et séquentielles⁴⁶⁷. Elles se présentent sous la forme de quatre *strips* de trois ou quatre cases. À de très rares occasions, plus tardives, ces planches sont muettes ou presque (comme la planche 105, *Le corbeau facétieux*, par Le Rallic, Figure 5.18). Quelques pages sont divisées en deux histoires, qui ont parfois un rapport entre elles. Dans ce cas, elles sont très souvent moralisatrices et permettent une comparaison entre les deux histoires, ce qui donne à la feuille une réelle unité.

⁴⁶⁵ DE MEYER, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶⁶ GORDINNE, Robert, *Image populaire Gordinne*, s.d., inédit.

⁴⁶⁷ Si ce n'est la série numérotée de 100 à 200 qui reprend des images uniques d'animaux, souvent exotiques.

Les images populaires de chez Gordinne ont un format de 28 x 40 cm. Elles portent l'indication « Imagerie Gordinne », « Gordinne » ou « Gordinne Liège » imprimées en haut à gauche ou à droite de la feuille, ou la mention « Gordinne – Liège » verticalement dans le coin inférieur droit.

Un autre trait important, commun à une grande partie de l'imagerie populaire, est que les tirages ne sont pas uniformes. Très souvent, on note des variations dans certaines images. Un premier cas est la réimpression « à l'envers » : chaque image est retournée suivant une symétrie d'axe vertical. Cela est vraisemblablement dû au fait que ces images ont été reproduites sans la matrice originale. Une nouvelle matrice a été réalisée à l'aide d'une impression, ce qui implique que la réimpression est retournée. D'autres différences sont la présence puis la disparition d'une signature, les images redessinées avec texte inchangé ou les changements de couleurs.

Quatre grands thèmes sont exploités : les récits religieux ou historiques, les adaptations de fables ou de contes traditionnels, les histoires moralisantes ou éducatives et les récits de divertissement, comiques ou épiques. Il n'y a que deux planches représentant des militaires (*Armée belge*, n° 422 et *Armée française*, n° 423) (Figures 5.19) et une vingtaine de planches de jeu (*Devinettes-Raadsele* n° 451 à 470) (Figure 5.20). On peut aussi noter quelques planches animalières, numérotées entre 201 et 300, ainsi que quelques planches didactiques (*Le thé*, *Le bois*, *La pêche*, *Le tabac*) (Figure 5.21). Bref, ce sont des sujets qui peuvent intéresser la jeunesse à qui ces planches sont destinées.

(2) Planches religieuses et historiques

Les récits religieux ou historiques sont très peu nombreux et regroupés pour la plupart entre les numéros 700 et 800. Cette série d'images est complètement distincte du reste du corpus. Cette série, et elle uniquement, porte la mention « avec approbation du clergé ». Ceci fera erronément conclure à Audrey Vandembroeck dans son mémoire de licence que l'ensemble de la production présente cette particularité. Il est pourtant patent que le ton de la série « 700 » est radicalement différent du reste de la production. Cette suite est commandée par l'Église, et Gordinne joue à ce moment avant tout le rôle d'imprimeur. D'ailleurs, l'entreprise liégeoise Dessain imprime également ces

images sous une autre numérotation. Nous retrouvons aussi des planches très comparables, marquées « l'œuvre du catéchisme en exemples illustrés du Père Vincent, 57, rue des Wallons Liège (Belgique) ». Les planches que nous avons pu consulter, si elles portent parfois le même titre comme *Le très Saint sacrement de miracle de Bruxelles*, ne sont pas identiques pour autant, même si le message et l'idéologie véhiculés sont comparables.

Le style est réaliste et relativement chargé. La mise en page est parfaitement régulière, le sous-texte abondant. Le ton est résolument prosélyte : le but évident est la propagande catholique. En témoignent les nombreuses vies de saints (*Vie de Saint Alphonse, Saint Gérard Majella,...*) ou les récits de miracles (*Miracle du Saint Sang de Boxtel, Le miracle de Maltebrugge-Lez-Gand,...*). L'Histoire est abordée sous le même angle. Les grands épisodes légendaires sont évoqués en insistant sur la foi des personnages historiques, ainsi le rôle des Saints qui évangélisèrent la Belgique est-il mis en avant (Saint Lambert, Saint Remacle,...). D'autres allusions à l'Histoire apparaissent ponctuellement en dehors de cette série 700. Elle n'est alors souvent qu'un prétexte à l'anecdote, qui prime sur le côté éducatif ou simplement informatif. La guerre des Boers est ainsi mise en scène comme simple contexte dans *Il ne faut pas se fier aux apparences* (planche 397).

L'une des planches, *Le miracle des billettes à Paris* (planche 725) (Figure 5.22), montre un Juif brûlé vif pour avoir transpercé une hostie, dans l'intention de tuer le Christ une nouvelle fois. Cette image aura une grande influence sur la perception ultérieure de la maison Gordinne, à laquelle le soupçon d'antisémitisme collera longtemps⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Ainsi, récemment, on retrouve deux extraits d'images *Le miracle des billettes à Paris* et *Le miracle des hosties de Bruxelles* (image d'Epinal) dans KOTEC, Joël et Dan, *Au nom de l'antisionisme : L'image des Juifs et d'Israël dans la caricature depuis la seconde Intifada*, Complexe, 2005, p. 27-28.

(3) Les adaptations de récits populaires

Une proportion non négligeable de planches (environ 20 % des planches consultées⁴⁶⁹) sont de simples adaptations de contes ou de fables. La moitié de ces planches sont numérotées entre 100 et 200.

Les livres adaptés sont des grands classiques de la littérature internationale : *Don Quichotte*, *Robinson Crusoe*, mais aussi *La princesse Christine*⁴⁷⁰. Les contes sont ceux de Perrault (*Barbe-Bleue*, *La Belle au bois dormant*, *Le chat botté...*), d'Andersen (*Le briquet*, *Le vaillant soldat de plomb*) et des frères Grimm, mais aussi de Madame d'Aulnoy ou de la tradition orientale, comme les *Contes des mille et une nuits*. Certaines adaptations reprennent le texte original, par exemple *Le renard et la cigogne*. D'autres ne s'en inspirent que vaguement. Ainsi Lamouche, dans *Coalition contre Rodilard* (Figure 5.23), ne fait que reprendre le personnage de la fable de La Fontaine, *Le chat et un vieux rat*, pour lequel il invente une histoire de son cru.

(4) Les histoires moralisantes ou éducatives

Gordinne édite un petit nombre d'images à portée moralisante. Nous entendons par là des images « où l'intention moralisante semble prépondérante par rapport à tout autre aspect ». Les planches doubles de Draner, Koister et Ista sont de cette veine. Koister met systématiquement en scène des enfants. Ceux-ci subissent toujours le châtiment que méritent leurs mauvaises actions (planches 376 à 380). Quelques planches s'inspirent de la « série anti-alcoolique » parue chez Dessain. Les aventures d'un personnage positif et d'un personnage négatif sont construites en parallèles. C'est le cas de *Le cochon de Jean-Claude – Les bœufs de grand Pierre* (382), *Le gros Hubert – Le petit François* (381), ou *L'héritage de Claude – L'héritage de Louis* (385).

Pierre Varlope – Jean Rabot (384) (Figure 5.24) présente le parcours de deux ouvriers ayant choisi des voies opposées. Varlope meurt seul, « à l'hôpital, délaissé de

⁴⁶⁹ Nous avons pu consulter 327 planches. Ce pourcentage s'applique donc sur une partie de la totalité des planches.

⁴⁷⁰ De l'écrivain suisse ZSCHOKKE, Heinrich (1771 – 1848), *La princesse Christine, épisode historique du commencement du XVIII^e siècle*, 1828, traduit en français dès 1829.

tous ceux qui l'avaient connu », tandis que Rabot « grâce à sa tempérance et à sa bonne conduite, est aujourd'hui un des plus riches entrepreneurs des environs ». Cette morale libérale diffère du bonheur simple prôné par l'imagerie catholique, telle qu'on la retrouve chez Dessain par exemple.

(5) Les récits de divertissement.

Si l'édition d'images populaires est clairement une manière de divertir le peuple, quel que soit le sujet représenté, les planches uniquement dédiées à ce but n'apparaissent que tardivement. Et même si elles veulent en premier lieu être drôles ou exaltantes, elles présentent presque toujours une certaine moralité. Il ne s'agit évidemment pas de proposer aux enfants des préceptes contraires aux standards de l'éducation de l'époque (obéissance, sens du travail, voire piété). Ce type d'images représente la majeure partie de la production Gordinne.

Le voleur volé de Louis Döes⁴⁷¹ (Figure 5.24) est une planche typique de cette veine. Elle est basée sur un comique burlesque. Un vagabond du nom de Fouinard vole un jambon et le fourre dans sa poche. Malheureusement, celle-ci est trouée et l'objet de son larcin est peu à peu grignoté par les chiens et les chats du voisinage. Rencontrant son ami Casbille, qui a un air patibulaire, Fouinard lui propose de partager son repas. Quand il sort ce qu'il croit être le jambon, il se retrouve avec un os dans la main. Casbille croit qu'il se moque de lui et le frappe de son bâton. Fouinard est bien puni de sa mauvaise action. Mais ce qui va marquer le lecteur, c'est plus les situations comiques qu'il a rencontrées : Fouinard, l'air réjoui, suivi par des chats, son ahurissement et son dépit lors de la découverte de l'os et la volée de coups de bâton finale. Le style caricatural souligne les effets comiques et accentue le plaisir du lecteur.

Dans les planches de divertissement, celles reprises sous les numéros 501 à 600 se distinguent fort du reste de la production Gordinne. Tout d'abord, il n'y a aucune mention d'éditeur. Cette particularité nous invite à remettre en question la réelle appartenance de ces planches au catalogue « officiel » de Gordinne. Pourquoi l'éditeur

⁴⁷¹ Louis Sabatier Döes (Genève 1859-1944) est un dessinateur humoriste actif à Paris. Il a collaboré à de nombreuses revues illustrées comme *Le Chat noir*, *Le Rire*, *L'Assiette au beurre*. Il a également fourni des planches pour l'imagerie Quantin.

aurait-il omis d'y apposer sa marque de fabrique ? Autre fait singulier, aucune page ne présente de signature d'auteur. Au vu du style de dessin, il est probable qu'une grande partie de cette production soit des reprises de travaux allemands, anglais, français ou américains. En fait, certaines planches sont des copies avérées. Par exemple, les histoires de corbeau sont reprises à Wilhelm Busch (planches 522, *Aventures du corbeau* et 523, *La mort du corbeau*) (Figures 5.26 et 5.27), parues initialement en 1867 sous le titre *Hans Huckebein der Unglückkrabe* dans le périodique *Über Land und Meer*). Les dessins ne diffèrent absolument pas des originaux.

D'autres numéros du catalogue présentent ces mêmes particularités. Par exemple, les numéros 108, *L'union fait la force* (Figure 5.28), et 110, *Le truc de Marius* (Figure 5.29) ne portent ni signature ni mention d'éditeur et leur style est atypique. La planche n° 190, *Une leçon de science* (Figure 5.30), met en scène un personnage désigné sous le nom du professeur Radium. Il a de faux airs d'*Uncle Sam*, cette allégorie des Etats-Unis créée dans les années 1830 et popularisée par les affiches de propagande américaine pendant la première guerre mondiale. En effet, le professeur Radium et *Uncle Sam* sont tous deux coiffés d'un haut-de-forme, portent un nœud papillon rouge et un queue-de-pie. Le graphisme de cette planche se rapproche d'ailleurs de la production américaine de la fin du XIXe siècle, nous pensons notamment au dessin caricatural de Rudolf Dirks et ses *Katzenjammer Kids*.

c) Quelques auteurs et leurs productions

(1) Georges Ista (1874 -1939)

Auteur de pièces en wallon qui eurent un succès local important⁴⁷², Georges Ista est presque totalement ignoré en ce qui concerne son œuvre d'illustrateur. D'abord tapissier-garnisseur comme son père, c'est un écrivain, musicien et dessinateur autodidacte. Il est répertorié comme membre décédé du Cercle Royal des Beaux-Arts de Liège. Il signe une affiche pour un tournoi d'escrime chez l'imprimeur Bénard, ce qui nous a permis d'identifier ses initiales G.I. dessinées de manière très caractéristique. Il

⁴⁷² Dont *Mon-n-onke Djouprèle* (1904), *Mitchi Pèkèt* (1908), *Li bâbô* (1912). Il cessera très vite de créer des pièces en wallon. *Li bâbô*, publiée en 1912, est sa dernière pièce.

est, de plus, membre du Cercle d'Escrime de l'Est dont le président en 1895 est ... Henri Gordinne⁴⁷³. On retrouve son travail dans les pages du supplément illustré de *La Meuse* entre 1901 et 1904.

Robert Gordinne avance que Georges Ista cesse définitivement sa collaboration avec Gordinne après son émigration à Paris en 1909⁴⁷⁴. Mais ce n'est qu'en 1912 qu'il rompt sa collaboration avec le *Journal de Liège*, pour lequel il tenait une chronique sous le titre de *Propos libres et variés*. En 1913 et 1914, il travaille toujours avec *L'Express* pour qui il écrit deux dialogues par semaine, *Hâre et hote*. Il publie encore à Liège chez Bénard ses *Contes et nouvelles*. Il passe la guerre en Belgique, à Sy, chez le peintre paysagiste Richard Heintz.⁴⁷⁵ La fin de son travail avec Gordinne pourrait donc dater de 1918 car c'est l'époque à laquelle il se fixe définitivement à Paris. Il officie là comme chroniqueur, nouvelliste. Il travaille aussi en tant que dessinateur humoristique dans *Comœdia*, *La Petite République*, *Le Rire*, *Le Magasin pittoresque*, *Le Sourire*, *L'Œuvre* ou *Le Merle Blanc*. En 1922, il accueille à Paris Georges Simenon et le recommande aux rédactions des journaux auxquels il collabore. Le *Mercur de France*⁴⁷⁶ vante en 1931 les « ingénieuses harmonies colorées » d'un de ses tableaux exposés à la galerie Windels.

La soixantaine de planches réalisées par cet artiste en font le contributeur le plus prolifique du catalogue d'images populaires Gordinne. La grande majorité de ses planches est numérotée entre 300 et 400. L'attribution a été réalisée en grande partie sur base de la signature « G.I. » repérée comme nous l'avons dit sur une affiche et dans des dessins, identifiés par Daniel Droixhe⁴⁷⁷, parus dans *La Meuse*. Cinquante-sept planches portent cette signature ou un monogramme présentant un « I » inséré dans un « G ». Ce monogramme est rare et semble ne concerner que les planches les plus anciennes. Les autres planches, non signées, présentent des caractéristiques du dessin de l'artiste, notamment dans les types de personnages. Ainsi, un personnage bedonnant aux bajoues tombantes apparaît dans beaucoup d'histoires.

⁴⁷³ GORDINNE, Robert, *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Nous savons qu'Ista travaille pour des journaux français depuis 1908 au moins. Nous avons retrouvé une nouvelle signée de sa main dans *Comœdia* n° 370, 4/10/1908.

⁴⁷⁵ D'INVERNO, Jenny, *Georges Ista, touche-à-tout de talent, in Chronique de la Société de Langues et Littératures Wallonnes*, n° 1, 1996, p. 1-6, également consultable en ligne sur le site <http://lucyin.walon.org/livreye/boukete.html>. [réf. du 18/07/2010].

⁴⁷⁶ Volume 225, 1931, p. 185.

⁴⁷⁷ DROIXHE, Daniel, *Georges Ista dessinateur humoristique*, dans *La Vie Wallonne*, t. XLIX, n. s. n° 352, 4e trim. 1975, p. 205.

La datation des planches de Georges Ista constitue un problème relativement délicat à résoudre. Les seuls travaux datés connus de l'auteur sont ses contributions à *La Meuse Illustrée* entre 1901 et 1904. Le style y est caractérisé par un trait épais et une simplification des formes, une grande lisibilité et l'utilisation d'une série d'archétypes de personnages qu'il reprendra de planche en planche. En comparant ce style avec celui utilisé dans le reste de sa production, nous pouvons en déduire un rapport d'antériorité/postériorité à cette période. En effet, la technique utilisée par Ista dans *La Meuse* est le pinceau. Une ligne épaisse, un peu empâtée, cerne les personnages. Or, les planches d'Ista les plus maladroites, celles qui nous paraissent les plus anciennes, sont dessinées d'un trait de plume fin. Citons *La poutre* (191) (Figure 5.31) dont les décors sont exécutés avec un luxe de détails, Ista a voulu représenter l'herbe brin par brin. Il abandonnera cette façon par la suite. Les planches d'imagerie, plus tardives, sont réalisées quant à elles à l'aide d'un trait moyen, plus comparable à celui utilisé dans *La Meuse*. Globalement, le dessin évolue vers plus de simplicité dans un effort de stylisation. Un autre indice pour dater les planches d'Ista est sa signature. Les planches de jeunesse sont marquées d'un monogramme constitué d'un I traversant le G tandis que les planches postérieures portent ses initiales juxtaposées.

Toutes les pages numérotées sous 200 sont donc vraisemblablement datées entre 1893 et 1900. Les images sont dessinées d'un trait fin, avec une certaine volonté de réalisme mais les postures sont raides et la gestion des plis et drapés approximative. Les couleurs utilisées sont très souvent pastel, quoi qu'il soit difficile de juger tant les couleurs ont parfois vieilli. Ainsi certaines planches présentent deux mises en couleur très différentes : l'une pastel, l'autre aux couleurs vives. Les conditions de conservation jouent un rôle important.

À partir de la planche 332, le travail de Georges Ista acquiert des caractéristiques plus marquées et quasiment invariables. Globalement, nous avons affaire à un raconteur d'histoires qui utilise la narration séquentielle de manière utilitaire : pas de compositions complexes, symétriques ou décoratives, mais une utilisation systématique du gaufrier. Ce système, constitué de 4 bandes de trois cases, ne change pas ou presque. L'auteur marque une prédilection pour des cadres épais aux coins arrondis, ce qui rappelle la pellicule cinématographique. Les personnages sont présentés en pied dans un cadre resserré, le plan moyen prédomine. Ce fait n'est guère une originalité par rapport à la production de l'époque. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de rapprocher

cette présentation avec le travail théâtral de l'auteur. Les cadres rappellent plus une scène de théâtre qu'un décor censé imiter la réalité. Les personnages sont très clairement mis en avant. Fidèle à l'air du temps, et peut-être inspiré par les premières projections cinématographiques, Ista découpe ses histoires de manière relativement serrées, reproduisant les personnages de case en case dans des postures qui évoluent. Ce sont presque toujours des créations originales, parfois moralisantes, mais le plus souvent simplement comiques.

Parmi les soixante-cinq planches que nous attribuons à Georges Ista, nous pouvons ressortir deux séries particulièrement réussies appartenant toutes deux au dernier style de l'artiste. La première constitue le plus long ensemble narratif de bandes dessinées produit en Belgique depuis *M. Coremans au tir national*. Elle reprend les aventures du Chevalier de Poltrognac. Pendant dix planches⁴⁷⁸, nous suivons ce personnage, sorte de D'Artagnan raté, jusqu'à sa mort. L'histoire est continue, les épisodes se succèdent et s'appuient sur les précédents, ce qui est rare dans le contexte de l'imagerie populaire. Ce type de récits en suite évoque les journaux pour enfants français contemporains de cette époque comme *La jeunesse illustrée* ou *Les belles images*. Ceux-ci proposent des bandes dessinées sur le modèle de l'imagerie populaire⁴⁷⁹.

Dès la première planche, *Premières armes* (Figure 5.32), la composition est à la fois limpide et use des possibilités du médium. Au début de l'histoire, Poltrognac embrasse ses parents. Il est tourné vers la gauche, donc à contresens de la lecture, mais sa jambe, son cheval et son père nous indiquent la marche à suivre. À la seconde case, il part. Il chevauche dans le sens de la lecture. Il arrive ensuite à une auberge, une porte arrête le regard à droite. Au début du strip suivant, il y rencontre un autre voyageur. Ils semblent discuter longuement puisque la table a été dressée entre les deux cases qui représentent ce moment. Les nouveaux amis continuent leur voyage ensemble. Le regard de Poltrognac nous invite à continuer la lecture vers le bas. Les deux cavaliers s'arrêtent un instant et ont une discussion animée. L'homme dégaine son épée et le héros recule apeuré et surpris, en plein déséquilibre. Le brigand part avec le cheval dans un sens (inverse de celui de la lecture), tandis que Poltrognac court à toutes jambes dans le sens de la lecture. La dernière case nous le montre seul, à pied et dépité.

⁴⁷⁸ Les planches 336 à 345 (Figures 4.35 à 4.44).

⁴⁷⁹ NOLLET, Paul, *La Jeunesse illustrée et Les Belles images*, in *Le collectionneur de bandes dessinées*, n°18, octobre 1979, p.24.

La seconde planche, *Un engagement* (Figure 5.33), prend directement le relais de la première : Poltrognac marche seul depuis quinze jours. Il propose ses services à un maréchal qui les refuse sous prétexte que notre héros ne possède pas de cheval. Par un heureux hasard, Poltrognac découvre deux soldats ennemis morts. Il s’empare de leurs chevaux puis retourne au campement où il se fait passer pour un brave. Le maréchal, enthousiaste, le nomme lieutenant.

La première mission du lieutenant, décrite dans *L’attaque du moulin* (Figure 5.34), est de prendre d’assaut un moulin tenu par l’ennemi. Arrivé sur place avec ses hommes, Poltrognac découvre le lieu vide. Cependant, des lapins en cage y sont abandonnés. Les soldats les égorgent tous et font un grand festin. Retourné seul auprès du maréchal, un dialogue ambigu s’engage : « L’action a-t-elle été sanglante ? » demande le maréchal. « Nous en avons tué vingt », répond Poltrognac qui est promu capitaine séance tenante.

Dans *En reconnaissance* (Figure 5.35), un colonel ordonne au capitaine Poltrognac de reconnaître les positions de l’ennemi. Cette mission est périlleuse. Poltrognac renvoie donc cet ordre à son lieutenant, celui-ci le transmet à un sous-officier et ainsi de suite jusqu’au cavalier Flambèche. Le soldat s’acquitte de la tâche au péril de sa vie et est blessé au bras. Il rapporte des observations à son supérieur. Celui-ci les fait suivre échelon par échelon jusqu’à notre héros. Poltrognac reçoit de chaleureuses félicitations du colonel. En sortant de la tente de ce dernier, il n’hésite pas à donner à Flambèche quatre jours de cachot pour sa tenue négligée. La construction narrative de cette planche répond à une sorte de symétrie sur les onze premières cases, la sixième constituant le point central. La dernière vignette est surnuméraire par rapport à ce dispositif. Elle constitue la chute, se présentant comme « la goutte qui fait déborder le vase ».

La charge (Figure 5.36) décrit la première bataille de Poltrognac. Monté sur le cheval qu’il a volé à l’ennemi, il a peur. La bête reconnaît les uniformes de ses précédents maîtres et part au galop à leur rencontre. Le héros est désarçonné avant même de rencontrer ses adversaires mais l’armée, galvanisée par son audace, se lance à sa suite et remporte la victoire. Comme à chaque planche, le héros reçoit une récompense imméritée. Il est nommé cette fois colonel.

Aux deux planches suivantes, Poltrognac tente de s’insérer dans la haute société. Dans *Une belle chasse* (Figure 5.37), il accompagne le grand veneur de sa majesté. Percuté par un renard, il décharge son fusil par mégarde. Il réussit à agripper la queue de

l'animal et à la couper. Ahuri, il laisse passer tout le gibier. Mais, il est encore sauvé par sa chance et son aplomb. Il se fait passer pour un tireur hors pair. Les six cases centrales, rompant avec le rythme du reste du récit, fonctionnent à merveille pour montrer le comique de situation. Le découpage est très serré, nous sommes en plein burlesque, aussi bien dans les positions ridicules du héros que dans l'invraisemblance de l'action.

Dans *Un duel manqué* (Figure 5.38), Poltrognac écrase par mégarde le pied d'un redoutable bretteur qui le provoque en duel. Rendez-vous est pris pour le lendemain à l'aube. Ne pouvant échapper au combat, le pauvre chevalier se voit déjà mort et rédige son testament. Au dernier moment, il se souvient que les duels sont interdits par le roi. Il déchire alors son texte et compose un billet anonyme à l'adresse du souverain. C'est donc rayonnant d'assurance qu'il se présente sur le champ. Les combattants sont interrompus avant même le début de l'affrontement. Poltrognac s'en sort avec une réputation de « terrible duelliste », les pires spadassins se découvrent devant lui. Ista maîtrise très bien les postures. On ressent l'assurance de Poltrognac, la dégaine agressive de l'offensé, la tranquille majesté du souverain...

La planche *Les quarante voleurs* (Figure 5.39) est moins inspirée. Elle raconte comment le héros est dupé par son valet qui profite de sa couardise. La narration est toujours efficace mais moins créative.

La sérénade (Figure 5.40) présente une très belle séquence. Poltrognac se rend chez la « dame de ses pensées » pour lui faire la sérénade. Malheureusement, il se trompe de maison. Il chante mais ne provoque aucune réaction. Il décide donc d'escalader le balcon. Il est reçu par Madame de Pincebec, armée d'une paire de pincettes. Le chevalier, agrippé à la rambarde, tente désespérément de parer les coups. Sa guitare lui est arrachée. La dame l'assomme avec cet instrument. Il dégringole et rentre dépité chez lui. Ista varie ses dispositifs. À chaque planche quasiment, l'angle d'attaque et l'ambiance changent. Ici, les cases six à dix présentent tous les personnages de profil. Elles sont rythmées par la répétition du motif du balcon, quasi en une itération iconique partielle.

La mort d'un brave (Figure 5.41) est la dernière planche. Elle constitue la morale de toute l'histoire. Deux gentilshommes décident de faire une farce à Poltrognac, qui se vante un peu trop à leur goût de sa bravoure. Ils se déguisent en fantômes. Ils montent une embuscade, capturent leur proie puis ils l'enchaînent à un arbre. Ils l'obligent à

avouer toutes ses fanfaronnades. Ils le relâchent ensuite mais Poltrognac ne tarde pas à succomber à une jaunisse. Il est littéralement mort de peur... En réalité, la morale n'est pas tout à fait sauve, car son épitaphe pérennise ses mensonges : « Cy git très noble et très puissant Seigneur Chevalier Colonel Annibal de Poltrognac. Il mourut à la fleur de son âge sans avoir connu la peur ». Ce final est quelque peu étonnant lorsqu'on pense que le public est composé d'enfants.

Ces dix planches sont d'excellente qualité. Elles sont agréables à lire, amusantes. Différents types de comique sont exploités. Le personnage de l'anti-héros est développé sous différentes facettes. Bien sûr, ses choix scénaristiques peuvent apparaître comme empreints de facilité : le dénouement est très souvent prévisible, certains événements sont amenés de manière grossière, et de manière générale l'histoire est cousue de fil blanc. Mais l'auteur sait ménager ses effets, il arrive à capter l'attention de son lecteur par une construction d'histoire maîtrisée. Il renouvelle son intérêt par des variations incessantes de thématiques, d'ambiance et de dispositifs narratifs. Ista soigne également ses textes, il a le sens de la formule, il traque le bon mot.

Ensuite, l'auteur tire parti de son dessin très simple, parfois imparfait ou maladroit, mais d'une grande lisibilité. Des éléments qui deviendront la norme quelques années plus tard sont exploités : économie de moyens (dessin au trait pratiquement sans hachures), héros récurrent, utilisation des couleurs sans aucun effet d'ombres ni de modelés. La narration est très fluide, le découpage est irréprochable. Comme à son habitude, Ista propose une balance parfaite entre les légendes et l'image. Le texte est peu abondant et l'image est porteuse du récit.

La seconde série intéressante dans l'œuvre de Georges Ista est celle de cinq planches racontant des anecdotes de la guerre des Boers⁴⁸⁰ : *Un commando boer*, *Le bain*, *Dans la cave*, *Le pari de John Bradford* et *La dépêche* (Figures 5.42 à 5.46).

La première de la série, *Un commando boer* (Figure 5.42), est tout à fait atypique. Les quatre *strips* présentent, en un *travelling* latéral, une colonne armée. L'avant-garde est immédiatement suivie du vieux commandant solitaire, qui « médite et laisse flotter les rênes de son cheval ». Le cortège se termine par des prisonniers anglais, traînant un canon pris à l'ennemi. Les légendes des trois derniers *strips* courent sur toute la largeur de la page, et induisent une sorte de déboîtement entre le texte et l'image. En effet, si le

⁴⁸⁰ Les planches 351 à 355.

texte continue à se lire, forcément, de gauche à droite, les images nous invitent à un parcours en « S », sinueux, et donc de droite à gauche dans les second et quatrième *strips*. Chaque *strip* est en outre une seule image divisée en cases. Le texte est donc continu mais l'image est tranchée en une séquence, une discontinuité artificielle qui crée l'illusion du mouvement. C'est le seul « effet tableau »⁴⁸¹ que l'on puisse trouver dans l'œuvre d'Ista. Les autres planches sont plus classiques et restent dans la lignée sobre mais pertinente du reste de la production.

Toutes les planches de la série sur la guerre des Boers prennent clairement parti pour ces derniers contre les Anglais⁴⁸². Une telle véhémence nous semble hors de propos si le conflit est terminé depuis longtemps. Cela pourrait donc nous permettre de situer la réalisation de ces planches aux alentours de 1900-1902 (date de la fin de la seconde guerre de Boers⁴⁸³). D'ailleurs, la dernière planche de la série (Figure 5.46) nous montre le général de Wet. Christiaan de Wet (1854-1922) est nommé général en 1899, après s'être illustré lors de plusieurs batailles. Il est le leader boer le plus susceptible d'être connu par Ista, car le général fait en 1902 une tournée de propagande en Belgique, qui est commémorée par de nombreuses cartes postales⁴⁸⁴. De Wet s'illustrera de nouveau en 1915. Il prend part à un soulèvement contre les Anglais et par là joue le jeu des Allemands. Il serait donc très étonnant qu'un auteur belge produise ce type de planche après cette date. L'allusion à cette personne est donc un indice supplémentaire pour dater la planche. La forme de la signature est également très proche de celle que l'on peut voir dans *La Meuse* de 1901.

Puisqu'*Un commando boer*, créée vers 1902 d'après nos déductions, est une de planches les plus abouties de l'auteur, nous supputons qu'elle est une des plus récentes. Ceci nous autorise à situer la majeure partie des images réalisées par Ista au XIXe siècle et au tout début du XXe siècle. Cela propulse notre auteur au rang de véritable pionnier de la bande dessinée en Belgique.

⁴⁸¹ Effet d'ensemble généré par la concomitance des cases.

⁴⁸² Et ceci jusque dans les plus petits détails. Ainsi, on peut voir une caisse de balles *dum-dum*, munition particulièrement vulnérante qui explose au contact de la cible, disséminant des débris de métal dans la plaie. Lors de la Première conférence de La Haye en 1899, de telles munitions ont été interdites. L'auteur stigmatise donc les Anglais qui bafouent toutes les règles internationales. Enfin, il semble qu'Ista soit l'illustrateur de la publication "*La lutte héroïque des Boers du Transvaal*", publiée en fascicules à Bruxelles par la maison J. Hoste de 1900 à 1902.

⁴⁸³ On peut voir le général de Wet dans la dernière case de la planche 355. Or de Wet n'est nommé général qu'en 1899 et donc au début de la seconde guerre des Boers.

⁴⁸⁴ Pour les informations concernant le général de Wet et la guerre des Boers perçue en Belgique, je tiens à remercier Madame Catherine Lanneau et Monsieur le professeur Francis Balace.

(2) Oscar Lamouche (1864 - ?)

Nous n'avons pu trouver aucune information biographique sur ce dessinateur français infatigable. Les seules traces qu'il ait laissées sont professionnelles. Il a collaboré à un très grand nombre de revues illustrées pour adultes (*Le Rire, Le Grelot, Chronique Parisienne, La Caricature, ...*)⁴⁸⁵. Il travaille également avec Pellerin pour qui il produit de nombreuses images populaires, notamment dans la série « Aux armes d'Epinal ». Sa contribution au catalogue Gordinne est relativement importante : au moins 18 planches signées et une douzaine de feuilles montrant des caractéristiques très proches de son style. Ayant pu consulter plusieurs versions de ces planches, nous pouvons remarquer qu'il est fréquent de trouver les mêmes dessins présentant tantôt une signature, tantôt non. Les images sont fréquemment retournées, ce fait est d'autant plus voyant quand la signature est elle-même à l'envers. En l'absence de signature, cette pratique est difficile à détecter et dénature complètement la narration telle que l'a voulue l'auteur.

La qualité des images de Lamouche est assez variable. Son style est simple : peu de fioritures ou de détails et une importance accordée aux figures. Lamouche évolue, comme Ista, vers un dessin toujours plus épuré, aux décors juste suggérés. Il répugne à l'emploi de cases, tout au plus délimite-t-il parfois ses scènes par des cercles ou des formes diverses. Ses personnages animaliers sont convaincants. Ses adaptations (ou inspirations) de fables mettent ce talent particulièrement en avant (*Le renard et la cigogne*, 104, *Coalition contre Rodilard*, 144) (Figures 5.47 et 5.23). Malgré ces quelques qualités, le travail de Lamouche reste globalement peu saillant, ses histoires sont très convenues.

(3) Jules Renard, dit Draner (1833-1926)

Liégeois très connu à l'époque, Draner est fils d'imprimeur. Employé à la Société des Zincs de la Vieille Montagne, il dessine pendant ses heures de loisirs. Son talent lui vaut de collaborer dès la fin des années 50 avec Félicien Rops dans l'*Uylenspiegel*. Il vit à Paris dès 1861, à l'origine pour travailler pour une des succursales

⁴⁸⁵ LETHÈVE, Jacques, GARDEY, Françoise et ADHÉMAR, Jean, *Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1963, p. 364.

de sa firme. Petit à petit, il place des dessins dans divers journaux parisiens. Son principal titre de gloire est de succéder dès 1879 à Cham au *Charivari* sous le pseudonyme de Paf⁴⁸⁶. Certaines de ses planches parues dans des magazines français sont publiées ensuite en Belgique. Nous ne connaissons pas de productions réalisées directement pour des éditeurs belges. Il participe à la collection « Aux armes d'Epinal » chez Pellerin⁴⁸⁷. À la fin du siècle, l'artiste est déjà très âgé, mais toujours en activité.

Son ton est léger, trop selon ses détracteurs, son style est plaisant et délié mais non dénué de préciosité. Draner est avant tout un dessinateur de presse, à l'aise dans l'image unique légendée. Il réalise peu de bandes dessinées. Les planches que nous lui attribuons sont au nombre d'une dizaine.

Cette attribution est quelque peu délicate au vu de certaines pages dont la couleur et l'impression parfois grossière abîment le style. Elle devient plus évidente si on compare les versions non colorisées de la collection de Robert Gordinne avec certaines œuvres parues à la même époque dans *Le National illustré* par exemple. Les types physiques élégants, les indications d'ombres et le souci de certains détails, comme le soin mis à représenter les uniformes, nous semblent autant de preuves convaincantes qui appuient notre intuition. Un autre argument nous est fourni par l'observation de la planche 399, *Le Docteur Tant-Pis et le Docteur Tant-Mieux* (Figure 5.48). Le style caricatural utilisé est le même que celui d'une planche signée parue dans *Le National illustré : Physiologie des mouvements et des nuances* (Figure 5.49). Nous retrouvons dans les deux cas des têtes disproportionnées surplombant des corps ridiculement petits.

En ce qui concerne la datation, les uniformes garance et marine des soldats nous donnent une indication. Ce sont ceux de l'infanterie française entre 1870 et 1914, ce qui nous donne une fourchette située entre 1893 (date du début de production d'imagerie chez Gordinne) et 1914. À cette époque, Draner a entre 60 et 81 ans.

Un cas nous laisse perplexe. La planche 397, *Il ne faut pas se fier aux apparences* (Figure 5.50), reprend exactement la trame de la planche 355 de Georges Ista *La dépêche*⁴⁸⁸. Un jeune Boer se déguise en boy pour infiltrer les lignes anglaises. Pendant huit jours, notre « faux Noir » espionne le camp ennemi. Employé comme domestique

⁴⁸⁶ VANDELOISE, G., *Jules Renard (dit Draner)*, in *La Vie wallonne*, t. XXXIX, Nouvelle série n° 311, 3^e trimestre, 1965, p. 170.

⁴⁸⁷ MAINARDI, Patricia, « From Popular Prints to Comics », *Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth century visual culture* [en ligne], vol. 10, n°1 (printemps 2010) [réf. du 15 juillet 2011], disponible sur <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring11/from-popular-prints-to-comics>.

⁴⁸⁸ Cf. *supra*.

du colonel, il surprend ses secrets avant de s'enfuir rejoindre les siens. Cette histoire telle quelle est abracadabrante. Imaginer qu'il s'agisse d'un fait réel est difficile, ou alors les auteurs se sont permis des écarts. Il est donc étonnant de voir deux planches contemporaines raconter la même anecdote et de manière fort semblable en plus. En effet, si le texte et le découpage diffèrent, certaines cases ont exactement la même composition. Soit les auteurs ont travaillé ensemble, soit l'un a recopié sur l'autre. Quelle que soit la bonne réponse, cela n'explique pas pourquoi Gordinne a choisi de publier deux planches si semblables au même moment (puisque plus tard, elles seraient hors contexte et donc dépassées).

Au total, nous attribuons 17 planches au dessinateur vétérinaire liégeois, dont les numéros se situent entre le numéro 396 et le 415. Étant donné que les numéros 409, 411, et 414 sont manquants dans notre catalogue, il n'est pas impossible que Draner ait pu en produire une vingtaine, ce qui en fait un contributeur important. Elles se divisent en deux catégories : les planches qui présentent une seule histoire, et celles divisées en deux.

Le premier type se compose toujours de quatre *strips*, comprenant entre deux et quatre cases. *Une fausse alerte* (planche 404) (Figure 5.51) en est un bon exemple. Cette bande dessinée raconte une anecdote militaire. Flingot est de garde la nuit. Entendant un bruit, il croit apercevoir deux canons cachés dans les buissons. Il ouvre le feu et fait fuir des contrebandiers : les deux supposés canons étaient les oreilles de leur âne. Flingot ramasse leur butin et en fait profiter ses camarades. Les vignettes ne sont pas cernées⁴⁸⁹, les décors et la couleur seuls en suggèrent les limites.

Les planches constituées de deux histoires sont, elles, plus classiques. Elles présentent des cadres délimités. Elles sont toutes constituées de deux récits de six cases. Les histoires n'ont pas de rapport entre elles comme c'est le cas de la planche 410 *Les tourments d'un factionnaire-La journée de M. Ledistraït*.

⁴⁸⁹ À l'exception de la planche 415, *Les diamants de la couronne*, qui présente une disposition plus rigide, avec des cases cernées et un texte plus abondant.

(3) Frédéric Zickwolff

Les outils biographiques habituels ne nous disent rien sur cet auteur. Il est repris dans la liste des membres défunts du Cercle des Beaux-Arts de Liège. Nous avons retrouvé trois de ses toiles en vente : une toile sans titre mise aux enchères par la salle de ventes Rops à Saint-Servais près de Namur (datée de 18??⁴⁹⁰), une seconde intitulée *Près du teris (chercheuses d'escarbilles)*⁴⁹¹ (1909) et le *Portrait du général J. H. I. Le Cocq*⁴⁹² (1928). À partir de ces très maigres informations, il est difficile de dater ses planches d'imagerie populaire. Une affiche cependant, *Cigarettes John Thomass, New York* (Figure 5.52), datée de 1900 et imprimée chez Gordinne⁴⁹³, nous incline à penser que ses contributions chez l'éditeur liégeois datent de cette époque.

Aucune des planches que nous lui attribuons n'est signée. Elles ont pour point commun une disposition identique : 4 *strips* de 4 cases, dont les légendes sont presque toujours longues. Ses thèmes ne sont jamais originaux : il s'agit de simples illustrations de contes populaires ou de fables (Andersen, Florian...). Les cadres ont des bords arrondis, comme chez Ista. Les couleurs utilisées sont vives, les compositions très serrées, sans hiérarchie de plans très claire. Il règne dans ces cases une sorte d'« horreur du vide ».

Les planches de Zickwolff, très conventionnelles, ne présentent somme toute qu'un intérêt assez faible. Un point néanmoins mérite à notre sens d'être développé. Dans le chef de l'éditeur, le support est interchangeable, on peut passer sans problème de planches d'imagerie à des illustrés. Par exemple, la comparaison entre deux livres pour enfants signés Fréd. Zickwolff⁴⁹⁴, *L'intrépide soldat de plomb* et *Le briquet*, et les planches 309 et 151 (Figures 5.53 à 5.56), qui portent les mêmes titres, étaye notre hypothèse⁴⁹⁵. Les deux livres pour enfants reprennent exactement les textes des images populaires. Mais celles-ci développaient l'histoire en seize cases alors que les livres ne

⁴⁹⁰ Notre contact à la salle de ventes n'a pu déchiffrer les deux derniers chiffres de la date.

⁴⁹¹ BRALEON, Paul, *Anecdote 3 : Des trésors, il en reste beaucoup* [en ligne], Medium4you, 2008 [réf. du 17 juillet 2011], disponible sur <http://www.medium4you.be/Anecdote-3-Des-tresors-il-en-reste-beaucoup.html>. Ce site est un vaste fourre-tout sans aucune prétention scientifique, mais nous avons pu constater que les quelques interventions de Paul Braléon sont pertinentes et factuelles.

⁴⁹² Vendu par Sotheby's le 31 octobre 2005, d'après le site Arcadja Auction results [en ligne], [réf. du 12 juillet 2011], disponible sur http://www.arcadja.com/auctions/fr/zickwolff_fred/artiste/307151/.

⁴⁹³ Vendue par Blommsbury Auctions London, le 13 avril 2006 [en ligne], [réf. du 12 juillet 2011], disponible sur <http://www.bloomsburyauctions.com/detail/564/372.0>.

⁴⁹⁴ Nous nous basons sur cette signature pour attribuer toute sa production d'imagerie. Remarquons que cette signature est identique sur les toiles que nous avons pu voir.

⁴⁹⁵ Cette comparaison nous a par ailleurs servi pour l'attribution de planches à cet auteur.

conservent que huit images simplement recopiées dans un format plus grand. Dans le livre, le texte a la part belle mais le passage d'une forme à une autre ne change pas fondamentalement la lecture et la compréhension du récit.

(4) Georges Koister (1880-1956)

Nous avons peu d'éléments biographiques sur cet auteur liégeois. En 1892, il est élève à l'Athénée Royal de Liège. Il collabore à *La Meuse Illustrée* dès le début des années 1900. Koister réalise plusieurs affiches, notamment pour l'imprimeur Bénard. Après la guerre, il s'installe à Paris et ne revient en Belgique que vers 1930.

Ses planches ne sont jamais signées. C'est la comparaison des planches 376 à 380 avec une page de la *Meuse Illustrée*, intitulée *La brabançonne* (7-8/11/1901) (Figure 5.57), qui nous a permis de l'identifier dans le catalogue Gordinne. En effet, le traitement des visages est assez caractéristique. Cette collaboration n'est pas étonnante : nous retrouvons Koister dans les mêmes cercles qu'Ista, proches de Gordinne.

Parmi ses quelques demi-planches, épinglons *Comme papa* (planche 376, première partie) (Figure 5.58) qui raconte les mésaventures d'un jeune garçon voulant imiter son père et déclenchant une série de catastrophes. Les situations et les décors sont particulièrement bien vus. Remarquons la qualité de l'arrière-plan campagnard et les nuages aux formes recherchées de la case 2, la pose cocasse de l'enfant affublé d'un uniforme d'adulte à la case 3 ou la justesse du galop du cheval à la case 4.

Partie de pêche (planche 377, seconde partie) (Figure 5.59) sort également du lot. Un pêcheur tente de tirer sa prise hors de l'eau. La ligne se rompt et se prend dans les branchages. Le pêcheur tire pour la dégager. Sous l'effort, sa cane se brise et est projetée en arrière. Elle éborgne un gendarme qui passait justement derrière notre maladroit. Le gendarme le rosse et le jette dans le ruisseau où le garde-champêtre le recueillera avec une épuisette. À la dernière case, le héros tient fièrement son poisson à la main. Le point de vue identique des quatre premières cases met en avant les gesticulations des protagonistes. Ce choix renforce clairement l'effet comique. De plus, l'auteur parvient à rendre les mouvements et les postures de ses protagonistes de manière très expressive.

Graphiquement, les planches d'imagerie de cet auteur sont moins convaincantes que ses essais narratifs dans la presse. Le rendu de son dessin semble avoir fait les frais d'un travail lithographique peu précis. Peut-être les planches que nous avons consultées sont-elles le résultat de réimpressions à partir de clichages de planches existantes ? Malgré cela, le savoir-faire de ce dessinateur est supérieur à la moyenne de la production Gordinne : sûreté dans la représentation de l'anatomie, postures senties, trait épais mais maîtrisé, décor efficacement stylisé.

4. L'IMAGERIE POPULAIRE, UN DERNIER BASTION POUR LA CRÉATION

LOCALE

À partir du moment où elle s'adresse aux enfants, l'imagerie prend quasi invariablement la forme d'une séquence d'images. Cette systématisation de la séquence est déjà perceptible dès la première moitié du XIX^e siècle chez l'imagier Pellerin⁴⁹⁶, entre autres. Les imagiers belges suivent donc très nettement la tendance insufflée par les grosses maisons européennes, plus particulièrement françaises : Pellerin et Quantin sont des modèles très clairs pour Gordinne et un peu plus tard pour Brepols.

Une autre influence très claire est celle des magazines. C'est dans les années 1870-1890 que se développent les grands journaux illustrés qui vont introduire abondamment les planches françaises, anglaises, allemandes et surtout américaines. Devant le succès de ce type de narration et la qualité des réalisations importées, les imagiers lancent de nouvelles collections et adoptent de nouvelles techniques de production. En France et en Allemagne, les artistes travaillent autant pour la presse que pour l'imagerie. Ils apportent donc leur savoir-faire dans la pratique de l'imagerie populaire qui, déjà à cette époque, est considérée comme vieillotte. En Belgique, les auteurs que nous avons pu identifier, comme Ista, Koister ou Draner, sont avant tout affichistes, dessinateurs de presse, peintre pour le premier, avant d'être dessinateurs d'imagerie.

À partir de 1890, la presse belge, aussi bien adulte qu'enfantine, se fait déborder par les productions étrangères, d'abord françaises puis américaines. L'imagerie populaire continue, elle, à proposer aux artistes belges un support d'expression. Elle est bel et bien un lieu de création fondamental pour la narration en images en Belgique. En ce qui concerne la Wallonie, la production de bande dessinée ne se résume quasiment qu'à une seule firme : Gordinne à Liège. Bruxelles est à la traîne, ne proposant que des images de qualité médiocre, même si Phobel accueillera plus tard le dessinateur liégeois Marcel Jaspar.

À cette époque également, les histoires se détachent des thèmes traditionnels, la fantaisie et le divertissement deviennent centraux, l'enfant devient la cible. En cela, l'imagerie populaire se rapproche de la presse enfantine telle qu'on la connaît en France,

⁴⁹⁶ GEORGE, Henri, *de l'imagerie populaire à la bande dessinée*, dans *Le collectionneur de bande dessinée*, hors-série n° 79, printemps 1996, p. 25.

cette presse qui sonnera le glas de l'imagerie. Il n'y a plus de frontière nette entre les journaux pour enfants et les feuilles populaires puisque ces supports différents s'échangent leurs artistes, aussi bien que leurs manières de faire.

Parmi la production locale, Georges Ista se démarque par sa tendance à privilégier le récit, mis en scène de façon efficace, et par son dessin d'une simplicité maîtrisée, même si peu virtuose. Ista semble avoir conscience de ses limites autant que des impératifs du dessin narratif et il concilie très bien les deux. La quantité, la diversité et surtout la qualité de sa production le désignent nettement comme un des grands noms de la bande dessinée belge pré-hergienne.

Chapitre VI

L'après-guerre : quelques pistes d'étude et œuvres saisantes



Nous avons parlé de la bande dessinée en Belgique francophone entre 1830 et 1914, en nous efforçant d'apporter une vision la plus représentative possible. La période suivante, qui court de 1918 à 1929, « date de naissance » de Tintin, est quant à elle finalement peu étudiée.

Deux articles du chercheur Pascal Lefèvre traitent du sujet. *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*⁴⁹⁷ propose en six pages une vue d'ensemble de la bande dessinée belge de cette période. Ce travail fait date car c'est le premier qui met en évidence cette période. Le second, *The Conquest of Space : Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*⁴⁹⁸ approfondit la matière sous l'angle de l'évolution de la mise en page. Après des explications générales de ce paramètre, l'auteur fournit onze pages d'illustrations. Seules neuf pages abordent la problématique des productions belges. Du point de vue purement factuel, ce second article ne nous donne guère plus d'informations que le premier. L'imagerie populaire est abordée par Patricia Vansummeren dans son livre *Kinderprenten van Brepols*⁴⁹⁹ et dans un article *From « Mannekenblad » to Comic Strip*⁵⁰⁰. Elle envisage les travaux des artistes Jaspar, Amédée Lynen et Georges P. de Laet comme relevant de la bande dessinée.

Ces études défrichent le terrain mais restent lacunaires. Lors de notre recherche, nous avons découvert⁵⁰¹ un certain nombre de journaux et de planches d'imagerie qui n'ont pas encore été traités. Postérieures à 1914, ces bandes dessinées sortent de notre corpus d'étude *stricto sensu* si nous nous en tenons aux limites temporelles que nous nous sommes fixées. Elles sont cependant des témoignages de ce qui a existé après la guerre et avant Hergé. Nous tenons donc à mettre en lumière ces quelques résultats stimulants.

Ce chapitre a donc pour objectif d'esquisser, à partir de la littérature spécialisée existante et de ces recherches personnelles partielles, une vue d'ensemble de cette période. Nous ne nous attarderons pas sur les exemples les plus connus, nous nous contenterons de les situer dans le paysage de la production de l'époque.

⁴⁹⁷ LEFEVRE, Pascal, *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, in *Sint-Lukasgalerie Brussel*, n°4, septembre-octobre-novembre 2009, p. 12-17.

⁴⁹⁸ LEFEVRE, Pascal, *The Conquest of Space : Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art*, n° 2.2, 2009, p. 227-252.

⁴⁹⁹ VANSUMMEREN, Patricia, *Kinderprenten van Brepols*, Turnhout, Brepols, 1996.

⁵⁰⁰ VANSUMMEREN, Patricia, *From « Mannekenblad » to Comic Strip*, in DIERICK, Charles et LEFEVRE, Pascal, *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Bruxelles, VUB University Press, 1998, p. 39-48,

⁵⁰¹ Ou simplement redécouvert.

1. LA BANDE DESSINÉE POUR LA JEUNESSE

A. L'IMAGERIE POPULAIRE

1) Le renouveau de Brepols : Jaspar, Lynen et de Laet

L'entreprise Brepols, située à Turnhout, leader de la production belge d'imagerie populaire pendant presque tout le XIXe siècle, se fait quelque peu surpasser par le liégeois Gordinne au tournant du siècle. Juste après la première guerre mondiale, l'entreprise va réagir et opter pour la production d'un travail plus raffiné et en phase avec son époque, en engageant des artistes possédant un tempérament graphique et un savoir-faire affirmés.

Cette rupture est assez manifeste. Le collectionneur Emile Van Heurk signale que c'est à partir de la planche 322 (Figure 6.1) que s'opère un changement de style⁵⁰². Nous passons de planches d'aspect archaïque, caractérisées par un dessin raide, des dispositifs immuables et des thèmes traditionnels, à des productions plus modernes, innovantes et originales. De plus, les planches, qui étaient jusqu'alors très souvent bilingues, deviennent unilingues, en français ou en néerlandais. Cela allège d'autant leur composition. La numérotation des planches en français commence à 322, celle des planches en néerlandais à 1322. Cette nouvelle série présente également des réimpressions par report photo-lithographique d'images anciennes⁵⁰³.

Parmi les nouveaux artistes se distinguent le Bruxellois Amédée Lynen (1852 - 1938), le Liégeois Marcel Jaspar (1886-1952) et deux artistes dont nous ne savons absolument rien : George P. de Laet et John Janssens⁵⁰⁴. Ces quatre auteurs fournissent un travail solide et intéressant.

⁵⁰² Van Heurk, p. 181.

⁵⁰³ DE MEYER, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁰⁴ Aucune trace de ces auteurs n'a pu être trouvée ni dans les ouvrages biographiques concernant les artistes belges ni dans les dictionnaires d'illustrateurs ou dans les ouvrages concernant la bande dessinée. Il semble que George P. de Laet soit un « artiste local », comme le désigne Pascal Lefèvre *The Conquest of Space : Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art*, n° 2.2, 2009, p. 234. À notre avis, il est Flamand. Quant à John Janssens, son patronyme, extrêmement répandu en Flandres, rend malaisée toute recherche biographique.

a) George P. de Laet

George P. de Laet brille par son trait enlevé et sa maîtrise graphique, dignes des dessinateurs français et allemands de l'époque. Parmi ses planches remarquables, citons *Le Kabauke au Bois des Capucins*⁵⁰⁵ (354) (Figure 6.2) qui mêle avec bonheur cases allongées et rondes. Cette histoire, dont les héros sont des gnomes, commence et se termine sur un médaillon, le premier plantant le décor, la forêt, le dernier représentant une caricature de Guillaume II.

À part ces deux cases rondes, chaque vignette s'adapte à son contenu. C'est ce que Benoît Peeters appelle une utilisation rhétorique de la mise en page. « Ici, la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes ; elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principales fonctions de servir. La taille des images, leur disposition, l'allure générale de la page, tout doit venir appuyer la narration ». ⁵⁰⁶ Ainsi, la troisième case, numérotée 2, est toute en longueur et de faible hauteur, car elle contient une procession de nains. Nous sommes en rupture avec le traditionnel « gaufrier » (page composée de cases rectangulaires identiques), qui était le modèle quasi exclusif de l'imagerie plus traditionnelle.

Une autre de ses planches, *L'enfant-Roi* (326) (Figure 6.3), semble être l'illustration d'une comptine. L'élégante mise en page est médiévalisante. Les cases ont des formes variables, rondes, ovales, rectangulaires, et les légendes s'inscrivent sur des parchemins déroulés. Cette mise en page est, elle, décorative. L'effet « tableau » l'emporte donc sur la logique du récit. La planche est parfaitement symétrique dans sa composition.

Enfin, *La Déception de l'orgueilleux* (348) (Figure 6.4) met en scène la déconfiture d'un petit seigneur dans une composition plus sage, mais avec un beau sens du mouvement et des attitudes. Ainsi, aux cases 3 à 5, le hobereaux peine à maîtriser sa monture. D'abord, elle refuse d'avancer, ensuite se lance au galop puis finit par le

⁵⁰⁵ Nous n'avons pu voir cette planche qu'en néerlandais. Son titre original *De Kabouters van het Capucijnenbosch* se traduirait plutôt par *Les gnomes du bois des Capucins*. La traduction française proposée nous vient de la liste DE MEYER, Maurits, *De Volks-en Kinderprenten in de Nederlanden van de 15^e tot de 20^e Eeue*, t. 2, *Catalogus van de drukkers en uitgevers met hun prentlijsten* [en ligne], Het Oude Kinderboek, s.d. [réf. du 17 juillet 2011], disponible sur

<http://www.hetoudetekinderboek.nl/Centsprenten/prenteninfo/DeMeyers%20-%20Volks&Kinderprenten/2%20Uitgeversinfo%20met%20prentlijsten.htm>.

⁵⁰⁶ PEE'TERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, s.l., Flammarion, 2003 (coll. *Champs arts*), p. 60.

désarçonner. Le tout est montré de profil pour permettre une bonne lisibilité. Chaque image se succède dans une décomposition de l'action bien choisie.

b) John Janssen

John Janssen développe un style plus réaliste qui reste souvent dans la lignée de l'imagerie traditionnelle. Ses compositions sont rigides, les scènes restent statiques. Mais il est assez innovant en ce qui concerne la mise en page⁵⁰⁷.

La fin du tyran (367) (Figure 6.5) met en scène le potentat annamite Kwang Siou. Un jeune prince, déguisé en marchand, arrive à l'approcher puis à le détrôner. Cette planche orientalisante s'éloigne des mises en page régulières. Elle est constituée de quatre bandes dont le nombre et la taille des vignettes sont variables. Certaines cases ne sont pas cernées. Les autres sont partiellement délimitées par un double trait noir dans lequel l'espace est coloré en orange. Leur présence est marquée. Ces bordures dessinent sur la planche une sorte de réseau suggérant les formes de l'architecture orientale.

c) Amédée Lynen

Amédée Lynen est un peintre⁵⁰⁸, dessinateur et illustrateur réputé qui travaille dans la presse bruxelloise. Il est membre fondateur du groupe *L'Essor* (1876 – 1891). Cette association d'artistes en arts visuels s'oppose à un certain art bourgeois, officiel. *L'Essor* accueillera des personnalités comme Fernand Khnopff, James Ensor ou Théo van Rysselberghe qui se veulent progressistes et innovantes⁵⁰⁹.

Il propose des compositions épurées aux couleurs pastels. Il utilise rarement des cases, préférant laisser flotter ses compositions sur le blanc de la feuille. *Qui désire trop* (358) nous montre un paysage flamand à peine esquissé : ici une chaumière se détache

⁵⁰⁷ VANSUMMEREN, Patricia, *From «Mannekeblad» to Comic Strip*, dans LEFÈVRE, PASCAL et DIERICK, Charles, *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Bruxelles, VUB University Press, 2000 (première éd. 1998), p. 47.

⁵⁰⁸ MAYER, Georges, « Lynen Amédée », notice du *Dictionnaire des peintres belges*, BALaT [en ligne], 1999-2011 [réf. du 17 juillet 2011], disponible sur http://balat.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=3520.

⁵⁰⁹ Certains dissidents formeront ensuite *Les XX*, autre cercle d'avant-garde mais Lynen n'en fera pas partie.

de la page, là une cheminée nous indique un intérieur. On trouve ce genre de compositions épurées dans les séries Pellerin ou Quantin, le dispositif n'est donc pas neuf. Mais Lynen l'utilise avec intelligence et délicatesse. Quand il ne peut se passer d'arrière-plan, les éléments sont choisis avec soin et suffisent à créer tout un contexte. La quasi-absence de décors met son dessin expressif en valeur.

Le fumeur (361) (Figure 6.6) se déroule au moment de la découverte de l'Amérique. Des colons anglais achètent du tabac et le gouverneur prend l'habitude d'en fumer. Rentré au pays, il s'adonne à son vice sous les yeux ébahis d'un de ses domestiques. Croyant que son maître a pris feu, il lui jette un seau d'eau au visage. Le malheureux se fait rosser. Le décor des deux premières cases représente la plaine symbolisée graphiquement par un fond vert et quelques brins d'herbes. Un navire, toutes voiles dehors, arrive en vue de la terre à la quatrième vignette. Ce sont les seuls réels décors de toute la planche, les éléments des autres cases se détachent sur un fond blanc. Leur ancrage dans un lieu, que le lecteur doit imaginer, ne s'effectue que par quelques discrètes hachures sur le supposé sol.

d) Marcel Jaspar

« Le nom des Jaspar s'impose à l'attention admiratrice des Liégeois depuis plus d'un siècle⁵¹⁰ ». Marcel Jaspar est petit-fils de l'inventeur et industriel Joseph Jaspar (1823-1899), neveu de l'architecte Paul Jaspar (1859-1945) et fils du peintre, décorateur et affichiste Emile-Lambert Jaspar. Il est en outre le père du jazzman Bobby Jaspar (1926-1963). Domicilié à Liège, cet artiste jouit, grâce à l'héritage familial, d'un train de vie inaccessible à ses pairs. Cela lui vaudra « le rare privilège de pouvoir se consacrer exclusivement à sa passion⁵¹¹ ».

La production d'images populaires se situe chez cet artiste au début des années 20. Les planches d'aspect régulier sont rares car Jaspar affectionne les mises en pages inventives et décoratives, comme par exemple dans *Le sanglier des Ardennes* (334) (Figure 6.7). Cette planche aurait été tirée à 500 000 exemplaires et traduite en anglais et en

⁵¹⁰ D'après les notes de Paul Jaspar, *Notes sur la famille Jaspar*, Archives du Musée de la Vie Wallonne, n° 99747, ref. 57b.

⁵¹¹ SCHROEDER, Jean-Paul, *Bobby Jaspar. Itinéraires d'un jazzman européen (1926-1963)*, Mardaga, Sprimont, p. 26.

espagnol⁵¹². La planche laisse voir dans des vignettes en formes de fenêtres médiévales (arcs en ogive, fenêtres polylobées, etc.) une série de scènes de l'épopée du bandit Guillaume de la Marck⁵¹³. Les intercases sont entièrement noircies, ce qui, en plus de magnifier les couleurs vives, donne un aspect « vitrail » à l'ensemble de la planche. Cette créativité compense un dessin relativement brut.

Un autre très bon exemple est *Les premiers voyages en train dans les premiers chemins de fer* (335) (Figure 6.8). Cette planche présente une symétrie verticale (alternance de bandes étroite-moyenne-large-moyenne-étroite, respectivement de 1-3-4-3-1 cases) qui convient parfaitement au sujet. La première bande est étroite et longue, comme son sujet puisqu'elle contient un train ancien qui se dirige vers la gauche et donc le passé si l'on suit la temporalité de la lecture. Dans la dernière case, un train moderne se dirige vers l'avenir. Visuellement tout est dit.

2) Marcel Jaspar et l'imprimerie Phobel

L'imprimerie Phobel est « spécialisée dans les albums à colorier et les jeux de société⁵¹⁴ ». Elle produit peu d'images. Son auteur principal, qui pourrait bien être le seul⁵¹⁵, est le liégeois Marcel Jaspar.

Le Musée de la Vie Wallonne possède vingt-neuf planches de Jaspar et Het Huis van Alijn une vingtaine. La numérotation va de 1 à 32⁵¹⁶. Dans une liasse contenant les douze premiers numéros se trouve l'indication « Lach-en Leerkruid in prenten », que l'on pourrait traduire par « Rire et s'instruire en images » ainsi que « 1ste reeks » (première série). Cette série était-elle complète ? Ce ne serait pas invraisemblable. Phobel semble également avoir emprunté au catalogue Brepols l'une des planches de Jaspar, numéro 331 *Un petit volontaire liégeois* (Figure 6.9). Non seulement la planche est identique, mais le numéro de série l'est également.

⁵¹² VAN HEURCK, *op. cit.*, p. 171.

⁵¹³ Guillaume de la Marck était seigneur de Lummen, une commune du Limbourg belge au XVe siècle. Il fut surnommé le « Sanglier des Ardennes » à cause de ses exactions. Il meurt sur l'échafaud en 1485. (LONCHAY, Henri, *MARCK (Guillaume DE LA)*, in *Biographie Nationale*, t.13, Bruxelles, Bruylant-Christophe & Cie, 1894-1895, p. 517-529).

⁵¹⁴ Archives communales Archives IVAIB, Etterbeek, 1980-1982, fiche 16, d'après le site www.irisonument.be/fr/Etterbeek.Avenue_Edouard_de_Thibault.2.html, consulté le 17/07/2010.

⁵¹⁵ VAN HEURCK, *op. cit.*, p. 171.

⁵¹⁶ À quoi correspond cette numérotation ? Nous n'avons pu éclairer cette zone d'ombre. L'entreprise n'a peut-être pas persévéré dans la fabrication d'imagerie populaire.

Juste après la guerre, Jaspar travaille d'abord pour la firme Brepols avant de collaborer avec Phobel. Pour la première maison, il produit une cinquantaine de planches et un peu moins de la moitié pour la seconde. Nous avons également recensé une planche non signée chez Gordinne qui semble de sa main (*Jeanne d'Arc*, n° 395) (Figure 6.10). Jaspar est donc, au même titre que Georges Ista, un des plus grands contributeurs de bandes dessinées pour l'imagerie populaire belge.

Le travail de Jaspar chez Phobel est très comparable à celui qu'il a effectué pour Brepols. Nous trouvons parfois une mise en page régulière comme dans *La visite des ruines* (n° 310) (Figure 6.11) où toutes les cases sont de la même taille, ce qui forme une espèce de grille. Plus souvent, la planche est travaillée comme un tableau : la vue d'ensemble a une très grande importance.

Jaspar cherche à ce que son dispositif décoratif soit en adéquation avec le sujet. Par exemple, *Vocation manquée* (n° 312) (Figure 6.12) met en scène la trajectoire d'un personnage qui veut devenir peintre. Les cases prennent la forme de palettes et de médaillons. Jaspar n'hésite pas à remplir de noir les espaces résiduels qu'il ne peut exploiter.

Dans le même ordre d'idée, ses éléments décoratifs architecturaux créent une ambiance qui assoit le thème développé par la planche. En effet, les cases ont souvent la forme de fenêtres, les intercases de colonnes. Ces éléments sont choisis en fonction du sujet. Ainsi, *Aimery de Narbonne* (308) (Figure 6.13) met en scène un chevalier de Charlemagne. Les cadres⁵¹⁷ présentent donc une courbure en plein cintre, à l'instar de l'arc roman. Par contre, pour *Jacques Van Artevelde* (n° 309) (Figure 6.14), bourgeois du XIVe siècle, c'est le style gothique qui s'impose, avec ses arcs en ogive et ses fenêtres quadrilobées. Dans ce dernier cas, les blocs de textes s'inscrivent dans la même logique et prennent la forme de parchemins médiévaux. Enfin, dans *Le duc d'Albe aux Pays-Bas* (Figure 6.15), les cadres évoquent la Renaissance et s'ornent parfois de bossages en diamant⁵¹⁸.

Si Jaspar, neveu d'architecte célèbre, envisage la planche comme une maison, il serait erroné de penser qu'il se cantonne à un simple effet de façade, quand bien même celui-ci serait en relation avec le contenu de l'histoire. Ses dispositifs servent la

⁵¹⁷ Comme nous l'avons vu pour le travail de Marcel Jaspar chez Brepols, l'artiste aime à donner aux cadres des formes de fenêtres.

⁵¹⁸ Type de revêtement mural en saillie typique de la Renaissance italienne.

narration. Nous en avons déjà vu un exemple chez Brepols (n° 335, *Les premiers voyages dans les premiers chemins de fer*) (Figure 6.8).

Dans la même veine, nous pouvons retenir *Le cuvier magique* (n° 307) (Figure 6.16) ou *Ambiorix* (n° 305) (Figure 6.17). *Le cuvier* est une histoire humoristique. C'est une version moderne du thème traditionnel de « la bataille pour la culotte ». Dans ce cas-ci, le mari a gain de cause. *Ambiorix* raconte la romanisation de nos régions et le combat du héros gaulois. Ces deux récits sont tout à fait différents mais leur disposition est semblable. Dans les deux cas, nous avons une mise en page décorative. La case centrale est mise en évidence : par sa forme quadrilobée dans *Le cuvier magique*, par son inclinaison à 45° dans *Ambiorix*. Cette vignette met en exergue l'acmé de l'histoire qui consiste dans les deux cas en une action spectaculaire : la chute dans le cuvier et les affrontements entre Romains et Gaulois. Par ailleurs, la première et la dernière case de *Ambiorix* sont un raccourci de tout le récit puisque, au départ, nous voyons un paysage caractérisé par un dolmen et une hutte et, à la fin, une rue romaine.

B. DES IMAGES POPULAIRES AUX JOURNAUX POUR ENFANTS

Rappelons que les journaux pour enfants sont certainement une des causes de la chute d'audience de l'imagerie populaire. L'évolution des techniques, mais aussi l'emploi de matières premières à bon marché, les tirages élevés et l'adjonction de publicités⁵¹⁹, permettent d'imprimer plusieurs pages, douze pour les premiers titres, et ce pour un prix modique. De l'imagerie, les journaux gardent le format (37x27 cm environ) et l'usage de couleurs (pour deux, puis quatre pages du journal). Ils conservent aussi le dispositif narratif.

Les magazines d'Arthème Fayard, *Les Belles images* et *La Jeunesse illustrée*, vont constituer un modèle qui va s'imposer très nettement en Belgique francophone. Pour cet espace géographique, nous n'avons pas trouvé trace de magazines illustrés pour la jeunesse locaux.

Moins touchée par la concurrence française, la Flandre produit quant à elle un certain nombre de titre : *De Kindervriend*, *Het Mannekeensblad*, *Het Lacherke*, *De Groot*

⁵¹⁹ RENONCIAT, Annie, *Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images « à la française »*, in *9^e Art*, n° 7, janvier 2002, p. 37.

Avonturen. Tous voient le jour avant la première guerre mondiale. Ils publient du matériel local mais également des adaptations de bandes étrangères en néerlandais. Ainsi, *Les Pieds Nickelés* (1908) sont repris dans *Het Lacherke* (Figure 6.18) et présentés comme des personnages typiquement anversoïses⁵²⁰. L'espace des bandes est partagé pratiquement de manière équivalente entre le texte et l'image : les légendes ont donc une grande importance.

Nos recherches n'ont cependant pas été totalement vaines. Au moins une publication locale comporte des planches dessinées.

1) *Vers l'avenir* et les débuts de Lafnet

À Liège, au sortir de la guerre, un journal pour enfant est publié. Il se nomme *Vers l'avenir. Journal illustré des enfants de Belgique*. Nous avons pu consulter les numéros 8 à 11 parus entre le 12 avril et le 31 mai 1919. Les éléments qui déterminent cette publication sont assez chaotiques. D'abord, sa périodicité est indéterminée, les dates de publication sont changeantes. Il est donc difficile de définir la date du premier numéro. En outre, la rédaction change d'adresse entre le numéro 8 et le numéro 9. Enfin, les numéros sont tantôt monochromes, tantôt en bichromie, ce qui pourrait attester de problèmes d'approvisionnement. Nous pouvons imaginer que ce début d'année 1919 porte encore les stigmates de la guerre toute proche et que le pays n'est pas encore complètement réorganisé.

Le journal, comptant huit pages, est illustré et il comporte plus de textes que de dessins. Les histoires en images y sont minoritaires (une à deux pages par numéro). Les numéros sont imprimés en bichromie, excepté pour le numéro 9 qui est monochrome.

Certaines bandes dessinées sont de facture très grossière, comme *La grenouille* (n°9, 3 mai 1919) (Figure 6.19) signée Léo. Les huit cases abruptement tracées au pinceau nous content quelques aventures d'une grenouille dans un style dépouillé, aux traits épais, rehaussé de grisés mécaniques. Les légendes nous expliquent brièvement les situations : « bain », « sieste », « chasse », identifiant l'animal à un être humain. La seconde case, légendée « RSN » où l'on voit l'amphibien pagayer sur un nénuphar,

⁵²⁰ LEFÈVRE, Pascal, *op. cit.*, p. 249.

renvoie au « Royal Sport Nautique⁵²¹ ». Dans le même numéro, *Trois-Héros !* (Figure 6.20) subit le même traitement graphique. Cette double page aborde le sujet encore très chaud de la première guerre mondiale. On y voit un trio de jeunes soldats belges mener la vie dure aux « Boches ».

Une double page intitulée *Comment Noirette arriva au Pays des fées* (17 mai 1919) (Figure 6.21) retient l'attention par ses qualités plastiques. C'est une des rares planches qui soit signée, du moins d'un nom identifiable. Luc Lafnet⁵²² en est l'auteur. Né à Liège en 1899, il est formé à partir de 1915 à l'Académie des Beaux-Arts. Ses professeurs sont des artistes que nous avons déjà évoqués : Adrien de Witte, Jean Ubaghs, François Maréchal et Emile Berchmans. En 1916, Lafnet fonde avec Robert Crommelynck⁵²³ un premier groupe « Les Hiboux ». Plus tard suivront « L'Aspic » puis « La Caque »⁵²⁴. Ces cénacles étaient fréquentés par d'autres peintres comme Auguste Mambour⁵²⁵, Edgar Scauftaire⁵²⁶ ou Félix Fontaine.⁵²⁷ Emigré à Paris à partir de 1923, Lafnet y rencontre Georges Simenon, dont il illustre certains ouvrages. Enfin, en 1938, il collabore à *Spirou*. Il travaille là en compagnie de Rob-Vel, la nature de leur collaboration restant cependant obscure. D'après Thierry Martens et Jean-Paul Tibéri⁵²⁸, l'apport de Lafnet aurait été d'avoir secondé Rob-Vel sur *Bibor et Tribar* puis Davine⁵²⁹ sur les épisodes de *Spirou* réalisés au moment où Rob-Vel était sur le front.

⁵²¹ Le RSNM, « Royal Sport Nautique de Meuse » est le plus ancien club d'aviron de Belgique. Il fut fondé à Liège en 1860.

⁵²² THURION, Marie-Claude, *Un artiste éclectique : Luc Lafnet (1899-1939)*, dans *Art & Fact*, n°2, Liège, Art & Fact, 1983, p. 133-140. BENEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1976, tome VI, p. 372. WARZEE, Gaëtane, *LAFNET Luc*, dans *Le Dictionnaire des Peintres belges du XIV^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 610.

⁵²³ Robert Crommelynck (1895-1968) est un peintre et graveur liégeois formé à l'Académie des Beaux-Arts. Sa production est très variée : compositions religieuses, portraits, paysages et natures mortes.

⁵²⁴ Ce petit milieu de la bohème liégeoise a été immortalisé par Simenon dans son roman *Le pendu de Saint-Pholien*.

⁵²⁵ Auguste Mambour (1896-1968) est un peintre liégeois influencé par Auguste Donnay. Il fait un voyage au Congo en 1923 et sa carrière est définitivement marquée par l'art nègre. La représentation du corps humain est centrale dans son œuvre.

⁵²⁶ Edgar Scauftaire (1893-1960) est un peintre et dessinateur liégeois qui s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts. Influencé par le cubisme, il peint surtout des natures mortes, des clowns et des arlequins.

⁵²⁷ Félix Fontaine (1896-1971) est un peintre de genre liégeois. C'est également un ancien élève de l'Académie des Beaux-Arts.

⁵²⁸ dans MARTENS, Thierry et TIBERILes *Mémoires de Spirou*

⁵²⁹ Blanche Dumoulin (1895-1975), épouse de Rob-Vel, née à Liège, a suivi les cours de l'Académie des Beaux-Arts et aurait été une des toutes premières jeunes femmes inscrite là-bas

Les deux planches de *Comment Noirette arriva au Pays des fées* comptent chacune six cases, divisées en trois *strips* de deux vignettes, toutes de même taille. La mise en page est donc régulière. La disposition du texte est, elle, singulière : les légendes sont numérotées et courent sur toute la largeur de la page. Elles se situent sous chaque *strip* et sont donc groupées deux par deux. Le dessin ainsi que l'utilisation de la bichromie y sont plus fins que pour les autres contributions. Toutes les cases sont cadrées de la même façon, mettant en évidence le personnage de Noirette qui fait face à divers événements. L'usage de trames de gris et d'un beige orangé pour les fonds et les décors fait ressortir très nettement les cheveux foncés et surtout la robe blanche de l'héroïne. De case en case, l'œil est attiré par le personnage. Les teintes ainsi que les postures de la petite fille donnent à la planche une certaine douceur et une délicatesse assez atypique.

Une autre planche, non signée cette fois, semble de la même main. Il s'agit de *La mère adoptive (histoire vraie)*, parue dans le dixième numéro (17 mai 1919) (Figure 6.22). Le dispositif change ici légèrement : les espaces intericoniques sont supprimés et les légendes, toujours numérotées, se retrouvent dans des cartouches placés sous les vignettes. Les compositions sont toujours couvertes d'une trame grise et beige, seul le pelage blanc du chat de l'héroïne se découpe nettement.

2) La presse catholique pour la jeunesse

Une bonne part de la presse belge pour la jeunesse est intimement liée à la religion catholique. En effet, le puissant réseau d'écoles catholiques (l'enseignement dit « libre »⁵³⁰) représente un marché non négligeable. De plus, la caution morale apportée à ces oeuvres par le clergé est un incitant très fort pour les parents désireux de proposer de saines lectures à leur progéniture. Ce pouvoir prescripteur disqualifie quelquefois certains autres titres : les journaux concurrents, non-confessionnels sont parfois pointés du doigt⁵³¹.

Une recherche sur les publications catholiques pour la jeunesse existe. Il s'agit de *La presse enfantine et juvénile chrétienne en Belgique francophone aux XIXe et XXe siècles* :

⁵³⁰ Nommé ainsi pour le distinguer du réseau dit « public ». L'article 17 de la Constitution consacre en effet la liberté d'enseignement.

⁵³¹ PIROTTE, Jean, ZELIS, Guy (dir.), *Pour une histoire du monde catholique au 20^e siècle. Wallonie-Bruxelles. Guide du chercheur*, ARCA Eglide-Wallonie, Louvain-la-Neuve, 2003, p. 493.

première enquête. Mais cette étude est très lacunaire, au dire même de ses rédacteurs⁵³². Les historiens Luc Courtois et Thierry Scaillet tentent de dresser un panorama de la seule presse enfantine et juvénile chrétienne, excluant les suppléments illustrés de certains quotidiens francophones (et par là même *Le petit vingtième*). Les auteurs dépouillent notamment les journaux de l'ACJB.⁵³³

La matière semble énorme mais elle n'est que peu abordée sous l'angle de l'illustration, du moins pas avant *Le Petit Vingtième* et *Petits Belges* à l'orée des années 30. Nous avons pourtant vu, avec les planches des Salésiens liégeois, que les histoires en images sont prisées par certains éducateurs chrétiens qui usent ainsi des « armes de l'ennemi » dans un but se voulant noble. Il est donc probable que les publications antérieures puissent comporter de la bande dessinée.

Le Collectionneur de bandes dessinées, revue à la base écrite par des collectionneurs pour des collectionneurs, consacre plusieurs numéros au recensement des toutes premières manifestations de bandes dessinées au XXe siècle dans les revues : les résultats sont souvent maigres mais ils ont le mérite d'exister. Dans un article de cette revue, Michel Rolland, Claude Guillot et Danny Evrard⁵³⁴ s'interrogent : *Nos héros réussiront-ils à retrouver tous les illustrés belges de la préhistoire ?*⁵³⁵. Malheureusement, les études proposées se limitent presque toujours à la bande dessinée canonique c'est-à-dire celle usant de phylactères. Une étude systématique nous permettrait sans doute de mettre au jour des bandes dessinées sous-textées, longtemps dédaignées par les spécialistes du *medium*.

De la liste qu'ils dressent, seuls trois titres sont publiés avant les années 30. Le premier, *Drapeau* (1926), journal publicitaire bilingue pour la margarine Drapeau, contient des gags en une planche de « mauvaise facture [*sic*]⁵³⁶ ». Les deux autres, plus intéressants, sont des publications catholiques. L'une est *L'enfant de chœur*⁵³⁷ (1928), dont

⁵³² COURTOIS, Luc et SCAILLET, Thierry, *La presse enfantine et juvénile chrétienne en Belgique francophone aux XIXe et XXe siècles : première enquête*, in *Images et paysages mentaux des 19e et 20e siècles, de la Wallonie à l'Outre-mer*, COURTOIS, Luc, DELVILLE, Jean-Pierre, ROSART, Françoise et ZELIS, Guy (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia – PUL, 2007, p. 175-199.

⁵³³ Association Catholique de la Jeunesse Belge.

⁵³⁴ Ces auteurs sont des collectionneurs.

⁵³⁵ *Le collectionneur de bandes dessinées*, n° 51, septembre 1986, p. 24-31.

⁵³⁶ *Idem*, p. 29.

⁵³⁷ *L'enfant de chœur* ne serait en fait qu'une version du *Croisé* destinée spécialement aux enfants de chœur. (PETITFAUX, Dominique, *Du nouveau sur Le Croisé !*, in *Le collectionneur de bandes dessinées*, n°63, automne 1989, p.39.)

seul un numéro de 1956 est décrit. Et la seconde, *Cadet*, organe catholique fondé en 1920 de l'ACJB, est représenté par un numéro de 1932.

Deux journaux belges antérieurs à 1930 sont abordés par *Le collectionneur de bandes dessinées* en 1989 : *Petits Belges* (1920) et *Le Croisé* (1927).⁵³⁸

L'abbaye d'Averbode, petite ville située dans le Brabant Flamand, a joué un grand rôle dans l'édition confessionnelle, et ce depuis 1886⁵³⁹. Avant la première guerre, ses publications religieuses, ne sont pas à destination de la jeunesse. Elle est liée à l'Association de La Croisade eucharistique de l'apostolat de la prière (CEAP) qui a pour mission de « développer l'esprit eucharistique, ecclésial et apostolique, auprès des jeunes »⁵⁴⁰. Dès 1920, le journal de cette association est *Petits Belges*. De la bande dessinée y apparaît à partir du début des années 30. Le grand Jijé y fait un passage et y crée la série *Blondin et Cirage* en 1939.

Petits Belges a une pérennité extraordinaire puisqu'il existe encore aujourd'hui. Il s'est adapté aux demandes du public en se diversifiant sous plusieurs titres, chacun s'adressant à des tranches d'âge différentes : *Bonjour* et *Tremplin* en 1961, *Dorémi* en 1964, *Dauphin* en 1966, etc. Tous ces titres contiennent de la bande dessinée.

Petits Belges aura un concurrent à partir de 1927 : *Le Croisé*. Ce journal qui est l'organe de la Croisade eucharistique wallonne est publié par le diocèse de Namur. Jijé en est l'auteur-phare. Il y publie *Le dévouement de Jojo* en 1936.

C. LES PREMIERS ALBUMS

Il faut souligner que depuis *Le Déluge à Bruxelles*, nous n'avons tout simplement plus trouvé d'album édité en Belgique avant les premiers *Tintin*, publiés par *Le Petit Vingtième* à partir de 1930. Quelques éditeurs se dirigent petit à petit vers ce type de support. C'est le cas de Gordinne et de Casterman.

⁵³⁸ *Le collectionneur de bandes dessinées*, n° 63, automne 1989, p. 34-41.

⁵³⁹ GHESQUIERE, Rita, *La maison d'édition Averbode*, in CREPIN, Thierry et HACHE-BISSETTE, Françoise (dir.), *Les presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 30.

⁵⁴⁰ *De Eucharistische Kruisocht (1920-1963)*, in GHESQUIERE, Rita et QUAGHEBEUR, Patricia (dir.), *Averbode, een uitgever apart, 1877-2002*, Louvain, Universitaire pers, 2004, p. 93-174, cité par COURTOIS, Luc et SAILLET, Thierry, *op. cit.*, p. 189.

1) Gordinne : de l'imagerie populaire aux albums

Après la première guerre mondiale, Gordinne continue de produire des images populaires. Il propose moins de nouveautés, car il se borne surtout à réimprimer ses fonds. Les derniers auteurs qui produiront de nouvelles planches sont les Français Etienne Le Rallic (1891-1968) et Raoul Thomen (1876-1950)⁵⁴¹.

Le Rallic réalise des compositions très simples, quasi sans texte. Il affectionne les aplats de couleurs vives ainsi que les cases rondes qu'il utilise fréquemment une ou deux fois par planche. Ses pages pour l'imagerie se rapprochent de celles de son compatriote Benjamin Rabier avec qui il partage une grande compétence dans le dessin animalier. Son dessin est plus synthétique que dans les albums qu'il publiera, toujours chez Gordinne, à la fin des années 30 (Figures 6.23 et 6.24) (*La cavalière du Texas*, la série des *Bernard Chamblet* après guerre...). Notons que ses premiers albums continuent de présenter des cases rondes.

Raoul Thomen a longtemps animé les aventures de *Charlot* (1921-1939), directement inspirées du personnage de Chaplin, dans le magazine français *Cri-Cri*. Il reprend un autre personnage de la culture populaire, Marius, le Marseillais fort en gueule qui a une inclination naturelle à l'exagération. Au début des années 30, des histoires parues sous forme de planches séparées sont reliées en deux albums : *La jeunesse de Marius* et *Les grandes chasses de Marius*⁵⁴² (Figure 6.25).

À partir de ce moment, Gordinne investit dans la publication d'albums. Les tout premiers sont des recueils d'histoires en images disparates. Ensuite, ils reprennent des histoires plus longues. L'éditeur rachète des récits parus dans des supports périodiques français. Ainsi, *Les mémoires de Jules Barigoule détective amateur* (Marijac, 1936) est d'abord publié dans le quotidien français *L'Ouest-éclair*⁵⁴³. Puis, Gordinne commande directement des histoires originales aux auteurs. Les albums sont dans un premier temps signés par des auteurs français déjà réputés (Pinchon, Le Rallic ...). Il n'édite des albums d'auteurs locaux, comme Albert Fromenteau, Charles Gilbert, Al Peclers ... qu'à partir des années 40. Il entre alors en concurrence directe avec le Marcinellois Dupuis et le *Journal de Spirou*.

⁵⁴¹ Cfr Chapitre précédent.

⁵⁴² Leurs dates exactes de publication sont inconnues. Robert Gordinne avance 1932-1933.

⁵⁴³ DUMAS, Jacques, dit MARIJAC, *Souvenirs de Marijac et l'histoire de Coq Hardi*, éditions Jacques Glénat, Grenoble, 1978, p. 9-13 (coll. *b. documents*).

Un peu plus tard, à la Libération, Gordinne se lance dans la publication d'hebdomadaires. *Wrill* met en scène le personnage des dessins animés d'Albert Fromenteau réalisés pendant la guerre⁵⁴⁴ : *Wrill et la captive de Frok-Manoir*, *Un voyage imprévu* et *Wrill écoute la BBC* (Figure 6.26). La revue *Cap'taine Sabord* est destinée aux plus jeunes. Elle contient notamment les planches du Français André Rigal, créateur du héros éponyme de la revue. Ces hebdomadaires feront partie d'une véritable déferlante de ce type de publication en Belgique : *Bimbo*, *Jeep*, *Bravo !*, *Hello !*, *Grand Cœur*, *Le Croisé* ... ainsi que *Spirou* et *Tintin*.

Notons que le contenu de la majorité des albums publiés chez Gordinne a été préalablement diffusé dans un support périodique. L'album est une sorte de « consécration » d'une histoire bien menée. Chez Gordinne, le support de prépublication qu'était l'image populaire dans les années 30 devient le journal à partir des années 40. C'est à notre connaissance le seul éditeur d'imagerie populaire qui évolue vers un support jugé plus moderne. Ce passage s'effectue relativement tardivement, à une époque où la presse pour la jeunesse fournit déjà énormément d'histoires en images, surtout étrangères.

2) Casterman : l'éditeur d'Hergé

Parmi les nombreux éditeurs pour la jeunesse de l'entre-deux guerres, c'est bien sûr Casterman qui évoque le plus la bande dessinée. Cette vénérable maison d'édition, fondée à Tournai en 1780, s'est spécialisée dans la publication de littérature édifiante pour la jeunesse⁵⁴⁵. À la veille de la première guerre mondiale, elle est exsangue⁵⁴⁶. C'est dans l'impression d'annuaires téléphoniques et d'indicateurs de chemins de fer qu'elle retrouve une certaine prospérité.

Cette maison d'édition entre dans l'histoire de la bande dessinée quand elle publie son premier album de *Tintin* en 1934, en fait la quatrième aventure du reporter, *Les Cigares du Pharaon*. Elle prendra de plus en plus d'importance en produisant les

⁵⁴⁴ Les cases sont d'ailleurs pour la plupart de simples décalques des photogrammes du dessin animé.

⁵⁴⁵ Ces publications ne comprennent pas de bandes dessinées mais plutôt des romans.

⁵⁴⁶ BOUFFANGE, Serge, *Pro Deo et Patria. Casterman : Librairie, imprimerie, édition (1776-1919)*, Genève, Droz, 1996, p. 277 et suivantes.

albums des séries issues du *Journal de Tintin* et en acquérant les droits d'œuvres étrangères, comme *Petzi (Rasmus Klump)* de Vilhelm Hansen⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ DEFOURNY, Michel et HABRAND, Tanguy, *L'édition pour la jeunesse en Belgique francophone : de l'imprimerie à la mondialisation*, in PINHAS, Luc, *Situations de l'édition francophone d'enfance et de jeunesse*, Paris, Edition L'Harmattan, 2008, p. 24.

2. LA PRESSE : L'AVENEMENT DU STRIP

A. LES MAGAZINES ILLUSTRÉS

Dans la presse illustrée, telle *Le Patriote illustré*, la dernière page était traditionnellement réservée au divertissement et à la bande dessinée. Cela va perdurer au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale bien que nous ayons remarqué une nette diminution de la part réservée à la bande dessinée. Le plus souvent, la page est constituée de *cartoons* dans lesquels vient s'intercaler parfois un *strip*.

Nous ne trouvons pratiquement plus de production belge. La prédominance étrangère devient absolue et les sources se diversifient. Nos journaux vont essentiellement puiser dans la presse française, anglaise ou américaine mais nous trouvons aussi des dessins issus de sources plus « exotiques ». Citons par exemple les journaux *Exlex* (Danemark), *Borszem Janko* (Hongrie) et *Cosmos Mexico* (Mexique).

B. LA PRESSE GENERALISTE

Au début de l'entre-deux guerres, l'illustration est surtout présente dans les hebdomadaires. Peu à peu, les quotidiens comprennent l'importance de l'image. Ainsi, *La Meuse* s'équipe de l'héliogravure⁵⁴⁸ en 1930 et son sous-titre passe de « Journal quotidien » à « Quotidien belge d'information illustrée » dans le but d'élargir son lectorat.⁵⁴⁹

Nous avons relevé au moins un *strip* belge intéressant : *Le dernier film* (Figure 6.27). Il est évoqué par le spécialiste Pascal Lefèvre dans son *Panorama*⁵⁵⁰. Entre 1921 et 1926, *Le dernier film* paraît à un rythme hebdomadaire dans le journal *Le Soir*. Au total, ce ne sont pas moins de 196 *strips* qui sont créés. Leur auteur est Fernand Wicheler

⁵⁴⁸ L'héliogravure est un procédé en creux permettant l'impression industrielle d'images de haute qualité. La gravure est obtenue par l'effet de la lumière. La gélatine bichromatée est utilisée comme substance photosensible. La plaque est insolée sous un cliché positif avant morsure par l'acide et éventuelle retouche.

⁵⁴⁹ THOVERON, Gabriel (dir.), *150 ans à la une : un siècle et demi d'information illustrée en Belgique*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1980, p. 74.

⁵⁵⁰ LEFÈVRE, Pascal, *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, in *Sint-Lukasgalerie Brussel*, n°4, septembre-octobre-novembre 2009, p. 14 et 16.

(1874-1935), cinéaste et dramaturge, on lui doit *Le mariage de Mademoiselle Beulemans* coécrit en 1910 avec Frantz Fonson .

Le dernier film est composé de sept cases sous-textées séparées par des intercases qui imitent les bords perforés de la pellicule cinématographique. Des légendes sont placées sous les cases. Le dessin est minimaliste, les décors à peine esquissés. L'auteur aborde des thèmes divers, ayant parfois rapport avec l'actualité. Ainsi, dans *La visite* (18 août 1924), Wicheler brocarde l'Allemagne, représentée par un géant barbu affublé d'un casque à pointe qui vient quémander de l'argent au Petit Poucet belge⁵⁵¹.

C. LA PRESSE SATIRIQUE

Le nombre de journaux satiriques est moins important après 1918 qu'au XIXe siècle. Ils sont politiquement engagés. Citons les journaux d'extrême gauche *Le Rouge et le Noir* ou *L'Exploité* et l'hebdomadaire de droite *Pourquoi pas ?*. Nous n'avons pas trouvé de bande dessinée dans les journaux que nous avons consultés excepté dans *La Trique* et *Le Tartufe*.

Dans les années 30, l'illustré satirique bruxellois *La Trique* fournit régulièrement un *strip* remarquable signé « Jean Emile »⁵⁵². Il est original d'un point de vue formel, par ses formes naïves, parfois anguleuses. Nous sommes très loin de l'esthétique humoristique ou réaliste des *strips* américains, d'autant que la majorité du texte se trouve typographié sous les images.

Son propos le distingue également : il est essentiellement politique et militant. Les thèmes sont abordés frontalement : crise économique, décisions politiques libérales, relations entre le patronat et les ouvriers, ... Par exemple, dans *La Nation reconnaissante accorde...* (17 mai 1931) (Figure 6.28), la première case montre une famille de pauvres ouvriers à qui une allégorie de la Belgique s'adresse d'un air sévère. La légende complète la phrase du titre : « ...Aux uns des encouragements platoniques... ». À la seconde vignette, un personnage, couronné de lauriers, manifestement un bourgeois, donne de l'argent au guichet des impôts. Dans une bulle, le préposé l'avertit : « Vous serez taxé

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 16 (illustration).

⁵⁵² Nous avons eu accès aux années 1930 (10 *strips*) et 1931 (40 *strips*). Même si ce travail évoque quelque peu le style du Nantais Jean-Emile Laboureur, il serait très hasardeux d'attribuer ces *strips* très marqués par la politique belge à l'auteur breton, qui fit carrière, à notre connaissance, exclusivement en France.

pour retard ». La légende spécifie : « ... Aux autres des fleurs de rhétorique... ». Si nous effaçons le texte, nous serions bien en peine de trouver une suite logique dans cette succession de scènes. Mais sans l'image, nous ne comprendrions pas la dimension ironique du propos. Dans le premier cas, elle souligne que la Belgique fournit des encouragements mais n'aide pas. Dans le second, la phrase du guichetier est discréditée par la légende.

On peut aussi prendre pour exemple le *strip* du 28 mars 1931 (Figure 6.29) : *Comment boucler le budget*. Le premier ministre de l'époque, Henri Jaspar, moustache et chevelure caractéristiques, s'interroge sur la manière de remplir les caisses de l'état. Il est représenté quatre fois de face dans des positions diverses. Derrière lui est symbolisé ce qu'il imagine devoir taxer. Ainsi, la première case, légendée « Créer un impôt sur les célibataires ? Non, c'est nous qui les payons », montre en arrière-plan une église et un couple de religieux formé par un curé et une nonne. Ce couple contre nature renforce bien évidemment l'ironie du propos. Pensant successivement taxer la richesse (« trop peu patriote »), puis les plaisirs (« rien ne va plus »), c'est finalement sur le « turbin » (usine et ouvrier) que l'homme d'état jette son dévolu. Belle démonstration de l'efficacité de la bande dessinée pour appuyer un propos politique !

Dans *Le Tartufe* du 2 février 1934 (Figure 6.30), un *strip* sans titre, signé Francis André (1906-1972) est réalisé dans un style proche de celui du français Alain Saint-Ogan. Avant 1960, année où il entre au Théâtre de la Monnaie pour y concevoir les décors, nous ne connaissons rien d'André si ce n'est sa collaboration au journal anarchiste *Le Rouge et le Noir*. Il réalise ensuite des sculptures animées avec le sculpteur Olivier Strebelle. Le musée en plein air du Sart Tilman possède deux de ses sculptures monumentales, toutes deux acquises en 1984, en lamellé collé, figuratives et schématiques (*Le Taureau* et *L'Aigle des conquêtes*).

Dans ce seul *strip* connu de Francis André, un amant est littéralement massacré par le mari jaloux. Il est successivement fusillé, piétiné, puis il a le crâne fendu par une hache. Il est transporté auprès de médecins. Ceux-ci concluent après examen : « Inscrivez : "Mort de fièvre purpurale, para. Scorbut et rhume des foins avec tendance à l'obésité... [sic]" ». Les vignettes se passent de cadres. Signe des temps, le phylactère est utilisé, bien qu'encore maladroitement. Ainsi, l'unique bulle s'adapte au motif du brancardier et adopte alors une forme bicornue. C'est drôle et bien raconté. Cet

humour cruel qui s'adresse à des adultes n'est pas rare dans la presse satirique mais il est rare d'en trouver sous la forme de bande dessinée. Cela renoue avec l'ambiance de certaines planches muettes de Busch comme *Tentative avortée*.

3. LES LIVRES D'ART : LES CYCLES GRAVÉS DE MASEREEL

Nous évoquerons ici l'œuvre d'un auteur externe à notre corpus car il ne répond pas au critère de l'appartenance territoriale et le ramener dans le domaine de la bande dessinée n'est pas une conception partagée par tous... Et pourtant, nous en parlons car il nous semble une figure à la fois atypique, inclassable et incontournable.

S'il est une œuvre qui transcende les frontières, c'est bien celle de Frans Masereel. Né en 1889 à Blankenberghe, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Gand. Mais c'est à Paris, vers 1910, qu'il découvre sa technique privilégiée : la gravure sur bois⁵⁵³. Il s'établit successivement en France, en Suisse et en Allemagne. Il illustre les ouvrages de ses compatriotes Charles de Coster, Emile Verhaeren ou Maurice Maeterlinck, mais aussi de Romain Rolland, Stephan Zweig, Walt Whitman ou Léon Tolstoï. Adhérant sans réserve aux thèses socialistes, son œuvre est diffusée jusqu'en Russie ou en Chine.

Frans Masereel réalise aussi bien des cycles que des romans gravés. En tant qu'artiste, il sort des galeries traditionnelles et « utilise un moyen de diffusion plus démocratique - le livre - en combinaison avec le mode de diffusion illustré le plus primitif - la gravure sur bois - pour atteindre une audience plus large⁵⁵⁴ ». Son premier roman gravé, paru en 1918, s'intitule *25 images de la passion d'un homme*. Un an plus tard, Masereel connaît le succès et la reconnaissance du public avec *Mon livre d'heures*, vendu à des milliers d'exemplaires.

Il publie au total huit cycles narratifs sous forme de volumes. Ces ouvrages de grande ampleur (parfois plus de 160 bois) innovent aussi bien dans la technique narrative, en utilisant des ellipses beaucoup plus significatives, que dans la thématique abordée. Le récit acquiert une dimension autobiographique, philosophique et souvent poétique⁵⁵⁵.

Pour Chris Lanier, Masereel doit avoir eu des bandes dessinées sous les yeux puisqu'elles étaient présentes à l'époque dans de nombreux journaux. Leur influence se

⁵⁵³ FOUICART, Julien, 2006, *Route des hommes* p. 149.

⁵⁵⁴ BERONĂ, David, A., *op. cit.*, p. 104. Précisons que Masereel utilise la technique du bois de fil, plus rapide, mais moins précise que celle du bois de bout. Cette technique exige une simplification des formes et donne de forts contrastes entre le noir et le blanc, les hachures étant utilisées de manière limitée.

⁵⁵⁵ PAQUES, Frédéric, *La bande dessinée muette dans les années 90*, mémoire de licence, Université de Liège, 2001, p.13-15.

révèle d'ailleurs par l'emploi de conventions graphiques spécifiques, comme les lignes de vitesse ou l'expression de la surprise par l'envol d'un chapeau⁵⁵⁶ même si l'artiste n'avait sans doute ni la conscience, ni la volonté de créer une œuvre qui s'inscrirait dans le même champs que la bande dessinée.

Les romans gravés dont Masereel est l'initiateur sont reconnus par nombre d'auteurs comme une étape importante dans l'histoire de la bande dessinée. Will Eisner les décrit comme des précédents historiques à la narration graphique moderne⁵⁵⁷. Ils influencent encore à l'heure actuelle des auteurs de bande dessinée, de manière claire. Nous pensons par exemple aux travaux du Belge Olivier Deprez.

⁵⁵⁶ LANIER, Chris, *op. cit.* Ces deux conventions sont relevées dans *L'Idée* (1920).

⁵⁵⁷ EISNER, Will, *Le récit graphique. Narration et bande dessinée*, s.l., Vertige Graphic, 1998, p. 142-150.

4. UN TERRITOIRE À EXPLORER

Entre 1914 et 1929, nous constatons que des auteurs belges maîtrisent le médium même si leur travail peut paraître archaïque. D'ailleurs, de trop nombreuses études excluent les bandes dessinées dès que le texte est placé sous la case. Pourtant, de nombreux autres paramètres propres à la bande dessinée sont présents et exploités de manière intéressante. Marcel Jaspar explore les mises en page, Frans Masereel s'attaque au verbe en produisant des bandes dessinées muettes. Ces auteurs abordent des thèmes qui seront délaissés pendant de longues années avant d'être de nouveau mis en avant par des auteurs contemporains. Luc Lafnet développe un univers poétique, Jean Emile produit des satires grinçantes.

1929 et la naissance de *Tintin* marquent très nettement l'histoire du médium en Belgique. C'est cette date que choisit Pascal Lefèvre comme borne à son *Panorama* de la bande dessinée en Belgique⁵⁵⁸. Ce n'est en effet qu'avec la naissance du reporter que nous entrons dans un domaine plus balisé de l'histoire de la bande dessinée belge. Si cette date peut sembler de prime abord assez logique, il apparaît que même après 1929 de nombreuses initiatives restent complètement méconnues : c'est le cas notamment des bandes parues dans la presse satirique. L'arbre Hergé cacherait-il une forêt, hypothétique il est vrai, de bandes dessinées belges se déployant au temps des premiers pas du grand Bruxellois ? La masse impressionnante des écrits réalisés sur le Maître belge pourrait-elle avoir étouffé toute velléité d'étude d'un de ses trop modestes contemporains ?

Pour la période de l'entre-deux guerres, nous constatons qu'il nous manque des analyses complètes et détaillées de l'imagerie et de la presse, surtout satirique, sous l'angle du récit séquentiel. Cette période est donc un territoire presque vierge à explorer. Nous conseillons de faire table rase des études traditionnelles⁵⁵⁹ qui ont été réalisées. Elles ont pour principal défaut à nos yeux de prendre comme point de départ pour définir leur corpus ce qui ressemble ou pas à une bande dessinée classique, qui systématise l'usage de la bulle, érigée comme norme. L'intérêt serait d'envisager le domaine avec un œil neuf, nourri par les recherches et les expériences menées par la bande dessinée contemporaine. Il ne faudrait plus chercher à toute force à justifier une tradition mais étudier cette production pour elle-même.

⁵⁵⁸ LEFEVRE, *op. cit.*.

⁵⁵⁹ Ces études n'englobent évidemment pas les travaux de Lefèvre ou Vansummeren.

Conclusion

ÉVALUATION DES CHOIX DE DÉPART

A l'heure de dresser le bilan de ce travail, il est intéressant de revenir sur la question du cadre géographico-linguistique posé au préalable pour s'interroger sur la validité et sur les limites de ce choix méthodologique.

Dans la plupart des cas, le fait de se limiter au bassin francophone actuel est cohérent. Bruxelles attire les acteurs culturels wallons. Rops, artiste et homme de presse, en est un exemple. Les Jourdain qui montent à Bruxelles pour créer leurs magazines en sont un autre. Les Liégeois, avec leur sentiment identitaire fort, font exception. La présence d'un public suffisant dans la cité garantissait d'ailleurs la viabilité d'une création locale. Cependant, un même mouvement unit ces deux pôles culturels belges et Paris. En effet, si peu d'auteurs liégeois montent à Bruxelles, ceux qui rejoignent la capitale française sont nombreux : Georges Ista, Maurice Bonvoisin, Jules Renard ... ou aussi, bien que temporairement, Auguste Donnay. De même, les auteurs bruxellois semblent travailler plus volontiers à Paris qu'à Liège. Il est ainsi des témoignages de Bruxellois se rendant en France comme celui de « Farfouillard » dans *La Bombe*.

Dans d'autres cas, comme celui de l'imagerie populaire, notre choix géographique est moins heureux. Il nie l'important marché que constitue la Wallonie pour l'éditeur flamand Brepols, qui emploie d'ailleurs le Liégeois Marcel Jaspar et le Bruxellois Amédée Lynen.

De même, les frères Jourdain, Namurois d'origine, visent avec certains de leurs titres de magazines illustrés, notamment *De Vlaamsche Patriot* ou *Huisgezïn*, un lectorat flamand. Mais dans ce cas, il s'agit d'une adaptation, réalisée dans un second temps, de leurs magazines francophones. En ce qui concerne les bandes dessinées, ce sont des traductions des bandes francophones.

Cette limitation linguistique a pris, au cours de l'année 2010, avec l'exacerbation des problèmes communautaires en Belgique⁵⁶⁰, une connotation déplaisante. Il est bien entendu que nous n'avions à l'époque aucune intention militante, notre seul désir était de limiter un corpus par trop abondant. Nous espérons d'ailleurs au contraire que ce travail pourra donner lieu à une publication et une exposition en collaboration avec le chercheur flamand Pascal Lefèvre.

⁵⁶⁰ Certes récurrents, ces problèmes ont pris une tournure catastrophique. Le pays connaît à l'heure où j'écris ces lignes un blocage record dans la constitution du gouvernement.

Il nous semble également nécessaire d'expliquer l'importance de Liège dans notre travail. Notre but premier n'était pas d'exalter de manière quelque peu partisane la ville qui accueille notre *alma mater*. D'une part, il est un fait que la Cité ardente était une ville extrêmement vivante au XIX^e siècle, aussi bien sur le plan économique que culturel. D'autre part, nous avons débuté nos recherches en 2007 par les institutions liégeoises, avec la ferme intention d'épuiser toutes les collections wallonnes et bruxelloises. C'est donc ces fonds liégeois qui ont reçu de notre part le plus d'attention. Par un simple fait d'ajustement méthodologique, les autres fonds ont été visités de manière plus ciblée et concertée.

UNE PRODUCTION SIGNIFICATIVE

Ce que la consultation des archives nous a enseigné, c'est que la bande dessinée en Belgique au XIX^e siècle est abondante et ne constitue certainement pas un phénomène négligeable. Vu la taille du marché, la production est évidemment moindre qu'en France, en Allemagne, en Angleterre ou aux Etats-Unis. Toutefois, elle nous semble proportionnellement comparable à celle des autres grands pays industrialisés de l'époque. De manière générale, les bandes dessinées publiées en Belgique s'inscrivent dans la lignée de la production internationale.

D'abord, les supports de publication sont divers : la presse satirique, les magazines illustrés et l'imagerie populaire sont les trois grands vecteurs. L'album est pour ainsi dire inexistant. Mis à part *Le Déluge à Bruxelles*⁵⁶¹, si on retrouve quelquefois des albums sous forme de reliures d'images populaires, ce sont des compilations aléatoires réalisées pour les fêtes⁵⁶². Aucune réflexion artistique ne sous-tend ce type de publication, le seul but est d'offrir un plus gros cadeau... Les divers supports présentent des bandes dessinées aux caractéristiques relativement différentes.

Ensuite, la presse satirique s'adresse à un public non seulement adulte, mais ayant une connivence idéologique avec les rédacteurs et un certain état d'esprit moqueur. La bande dessinée, au sein même de la presse satirique, est généralement un vecteur de divertissement, souvent burlesque ou frivole (les références à la sexualité

⁵⁶¹ Un autre album paru en Belgique, mais qui ne relève pas de la création locale, est la traduction wallonne de *Max und Moritz* de Wilhelm Busch par le Père Jean Guillaume Levaux.

⁵⁶² Très souvent, c'est d'ailleurs Saint-Nicolas qui en orne la couverture.

sont très fréquentes). Cela ne l'empêche cependant pas d'aborder des thèmes graves, polémiques et d'actualité. À l'opposé, l'imagerie populaire s'oriente vers un public enfantin et adopte donc un ton et des thèmes plus consensuels. Seules les planches de la propagande salésienne véhiculent une idéologie fortement identifiable, servie par une intonation militante. À mi-chemin entre ces deux supports, les magazines illustrés s'adressent à un public mixte et tendent également au consensus.

Le type de bandes dessinées publiées est également très divers. Le gag en une planche, ou parfois en un *strip*, burlesque, muet ou légendé, est très certainement la forme la plus répandue, aussi bien dans la presse satirique que dans les magazines ou l'imagerie populaire où le gag a alors souvent une portée plus moralisatrice. Un autre dispositif très fréquent est ce que nous avons nommé « planches d'ambiance » ou « planches documentaires », que l'on rencontre surtout dans les magazines illustrés. En une planche ou une double planche, un événement, un lieu, un métier ou tout autre thème est évoqué par une juxtaposition d'images. Dans certains cas, la succession des images est clairement chronologique. Toujours, un *propos* est sous-jacent et est soutenu directement, non par une image seule, mais par des images juxtaposées. Le lieu où les récits, malgré leur longueur limitée à une planche unique, prennent le plus d'ampleur est certainement l'imagerie populaire. Contes, légendes ou anecdotes drolatiques et moralisatrices sont développés systématiquement sur quatre strips de trois ou quatre cases, soit douze à seize vignettes. La légende participe fortement à l'approfondissement du récit et à la durée de lecture globale de ce type de planche. Parfois, la narration devient plus ambitieuse, comme dans *M. Corremans au Tir National* de Félicien Rops ou les aventures du Chevalier de Poltrognac de Georges Ista. Néanmoins, la forme longue reste l'exception. La forme usuelle de la bande dessinée en Belgique est la planche unique.

Enfin, à l'instar de la production étrangère, les thématiques sont très variées : mises en scène burlesques, farces de garnement, histoires moralisatrices, satires politiques ou sociales, regards moqueurs sur l'étranger, adaptation de contes... Nous voudrions toutefois attirer l'attention sur un aspect patent dans les deux premiers récits importants publiés en Belgique : *Le Déluge à Bruxelles* et *M. Corremans au Tir National*. Ces deux récits font d'une certaine « belgitude⁵⁶³ » leur toile de fond et parfois le mécanisme

⁵⁶³ Nous laissons entre guillemets ce mot qui fera tout juste son entrée dans *Le Petit Larousse* de 2012 et qui désigne « l'ensemble des valeurs culturelles propres aux Belges ».

principal de leurs gags en recourant au parler *brusseleer* ou wallon, en évoquant des monuments et des lieux typiques ou des personnalités belges. On retrouve plus tard cette propension dans la presse satirique, qui relate ironiquement des événements très locaux, ou dans les magazines, qui publient, très sérieusement alors, les comptes-rendus d'événements officiels et font la promotion des joyaux touristiques du pays. En cela, il nous semble que ces premières manifestations de bande dessinée participent à un mouvement plus large qui est celui de la constitution d'une identité nationale ou plus précisément d'une identité culturelle qui se *distingue* des autres pays. Or, un discours *singularisant* est propre, selon Jean-Marie Klinkenberg, à une culture « dominée », périphérique⁵⁶⁴. Le pôle de création important qui sert de point de repère est la France, si proche et dont les artistes partagent la langue. Ainsi, la volonté très nette de s'en distinguer en confirme implicitement l'influence prépondérante. Les auteurs belges s'inspirent de la production française, tout en désirant marquer leur originalité.

L'INFLUENCE DE LA TECHNIQUE

Les bandes dessinées sont tributaires de leur contexte de production et de leur public mais aussi, et cela nous semble fondamental pour la période étudiée, de l'évolution des techniques d'impression. Ces techniques sont nombreuses et, s'il est possible d'en retracer l'histoire générale, il est par contre très difficile de savoir avec certitude à quelle époque les nouveautés sont adoptées et utilisées par les imprimeurs locaux. Un fait est certain, ceux-ci sont à l'affût des innovations.

Pendant la majeure partie du XIX^e siècle, l'artiste n'a que deux choix : parvenir à maîtriser une technique de reproduction (la plus aisée étant certainement la lithographie⁵⁶⁵) ou voir son dessin réinterprété par un graveur professionnel (ce qui est souvent le cas pour la gravure sur bois de bout⁵⁶⁶). Dans tous les cas, la qualité du résultat final s'en ressent car la Belgique possédait peu de graveurs de grand talent.

⁵⁶⁴ DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005 (coll. *Espace nord/ références*), p. 38-39.

⁵⁶⁵ Bien que la technique de l'autographie utilisée par Töpffer soit également d'une utilisation simple, nous n'avons pas trouvé trace de cette procédure dans les documents consultés.

⁵⁶⁶ Gustave Doré maîtrise la gravure à un degré très élevé, mais il constitue une exception.

L'évolution ayant eu le plus d'influence sur le travail des dessinateurs est sans conteste la reproduction photographique. Félicien Rops mentionne la méthode du gillotage dans sa correspondance dès les années 1873-1875 dans le cadre de reproduction de travaux personnels. On peut supposer que la presse commence à adopter des procédés similaires à cette même époque. En tout cas, *L'Illustration européenne* publie ses premières photographies en 1886⁵⁶⁷. Les procédés de reproduction photographique tels que la phototypographie ou l'héliogravure garantissent un transfert parfait – ou plutôt « sans réinterprétation humaine » – de l'original sur la matrice.

Ces innovations techniques réduisent la distance entre le désir du dessinateur et le résultat imprimé. Les dessins peuvent être réalisés sur papier, à la plume ou au pinceau. Les maladresses dues à la gravure sur la matrice disparaissent, l'ensemble gagne en qualité.

Quant à la couleur, elle reste durant la période étudiée presque exclusivement l'apanage de l'imagerie populaire. Celle-ci l'utilise dans un but économique, comme élément attractif, sans réel souci artistique. Il s'agit avant tout de coloriage. Si certains magazines proposent à certaines occasions quelques pages en couleurs, ils restent majoritairement en noir et blanc pour des questions techniques et de coûts de production. Les auteurs ne jouent quasiment jamais avec ce paramètre alors qu'aux Etats-Unis, qui sont en avance au niveau technologique, ou en France, qui possède une tradition d'imagerie de luxe, la couleur commence à faire partie du projet artistique.

LES PERIODES-CLÉS DE LA BANDE DESSINÉE EN BELGIQUE

Si nous nous attachons à schématiser l'histoire de la bande dessinée en Belgique au XIXe siècle, nous pouvons mettre en évidence trois grandes périodes caractéristiques : 1840-1860, 1880-1890 et 1900-1914. *Grosso modo*, chacune est caractérisée par un support, bien que la période 1880-1890 voie l'éclosion d'initiatives intéressantes aussi bien dans les magazines que dans la presse satirique.

⁵⁶⁷ Ce qui ne signifie nullement que ce journal n'utilisait pas déjà des méthodes photographiques pour la reproduction de dessins et de gravures.

Les années 1840-1860 constituent une première étape. Elle commence avec la parution du *Déluge à Bruxelles* en 1843 qui est la première œuvre significative⁵⁶⁸ publiée en Belgique. *M. Coremans au Tir National* en 1861, dernière bande dessinée publiée de Félicien Rops, la clôt. On entre après dans une période creuse.

En ce qui concerne la publication de bandes dessinées, ces deux décennies sont clairement dominées par la presse satirique. *Le Déluge à Bruxelles*, par son aspect formel, son ton et ses thèmes, se rapproche d'ailleurs très fort des caricatures que l'on peut trouver dans cette presse. Les magazines éclosent à la fin de cette période, avec le *Magasin belge universel et pittoresque*, créé en 1838, mais aucun ne publie encore de bande dessinée. La production wallonne et bruxelloise d'images populaires est difficile à évaluer, à cause de la rareté des planches conservées.

Les planches sont rares mais les quelques initiatives découvertes sont ambitieuses. Nous trouvons les deux plus longs récits de toute la production belge au XIX^e siècle. Le talent des auteurs est évident. Cette période est donc dominée nettement par Richard de Querelles et Félicien Rops, il est dès lors intéressant de comparer leurs œuvres à l'aune de ce qui se fait en dehors du territoire belge pour relever des influences éventuelles.

Notre premier repère est évidemment le travail du Suisse Rodolphe Töpffer. *Le Déluge à Bruxelles* s'inscrit formellement dans la lignée de *L'Histoire de Monsieur Jabot*. Tous deux se présentent sous la forme d'albums à l'italienne et sont imprimés lithographiquement. Les récits de Töpffer, De Querelles et Rops racontent une histoire comique centrée sur un personnage. Chez Töpffer et Rops, le héros représente en plus un type social précis. Dans *L'Uylenspiegel au Salon*, un an donc avant la publication de *M. Coremans au Tir National*, Rops écrit, sur la quatrième de couverture, la phrase que Töpffer a l'habitude de placer en incipit de ses livres. Il se réclame ainsi clairement du maître genevois.

De Querelles semble s'inspirer plus de ce qui se fait en France. Il connaît le travail de Cham, qui a publié sept albums chez Aubert entre 1839 et 1842. Comme le dessinateur du *Charivari*, Richard de Querelles joue moins sur la construction d'un récit que sur une succession d'effets comiques, sans véritable cohérence. C'est moins le cas de Félicien Rops qui, dans *M. Coremans au Tir National*, fait preuve d'une certaine sobriété et construit un récit plus homogène. Peut être l'utilisation de la gravure sur

⁵⁶⁸ Les planches antérieures dans *Le Charivari belge* ne sont que des copies serviles de planches françaises.

bois, utilisée par son ami Nadar⁵⁶⁹ treize ans plus tôt, l'incite-t-il à synthétiser. Notons également en France les livres de Gustave Doré (chez Aubert entre 1847 et 1854 : *Les Travaux d'Hercule, Trois artistes incompris et mécontents et Dés-agréments d'un voyage d'agrément, Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie*), gravés sur bois et faisant preuve d'inventivité formelle, comme cette tache rouge pleine page symbolisant le règne d'« Ivan-le-Terrible ». Ces œuvres présentent une communauté d'esprit avec celle de nos deux auteurs.

En Allemagne, cette période voit les débuts de la collaboration de Wilhelm Busch avec les *Fliegende Blätter* (*Max und Moritz* n'est publié qu'en 1865). De fait, l'influence allemande sur la Belgique est à cette époque moins évidente que celle de la France.

Une seconde époque cohérente est la période 1880-1890. Elle correspond *grosso modo* à l'apparition puis à la croissance de la bande dessinée dans les magazines illustrés.. La première planche que nous avons répertoriée est *Episodes de la vie de Charlemagne* dans *L'Illustration européenne* du 11 août 1877. Au début des années 1890, le travail humoristique de ces auteurs se voit peu à peu remplacé par des planches d'importation. Quant aux planches documentaires, elles font place de plus en plus souvent à des suites de photographies.

Il s'agit très certainement de la période la plus prolifique pour les auteurs locaux. Citons pour les magazines Franz Gailliard, John Track, Pir van Brussel ou J. Eschbach. Le meilleur de la production liégeoise est publié dans les journaux satiriques que sont *Le Rasoir, Le Frondeur* et *Caprice-Revue*. Berchmans, Donnay ou Méphisto (Jean Ubaghs) fournissent de très belles planches. C'est une époque d'expérimentation et de variété.

Très nettement, nos auteurs subissent de nouveau l'influence française. L'esprit de la presse belge se rapproche de celui véhiculé par les « Incohérents », qui tiennent salon à Paris à partir de 1882⁵⁷⁰. Par exemple, Alphonse Allais, qui participe au *Chat Noir* et dont les textes sont également imprimés dans *Caprice-Revue*, propose au salon des Incohérents de 1884 *Première communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige, monochrome blanc représenté par un simple bristol blanc*. L'année précédente Paul Bilhaud,

⁵⁶⁹ La brève activité de Nadar dans le domaine de la bande dessinée s'étale entre 1848 et 1849 (*Vie publique et privée de Mossieu Réac* dans *La Revue comique à l'usage des gens sérieux*).

⁵⁷⁰ Les Incohérents regroupaient des artistes et autres qui organisaient des événements (bals ou expositions) à caractère absurde, parodique et extravagant. Ils furent actifs surtout entre 1882 et 1886.

chansonnier, avait exposé un *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, dessin entièrement noir⁵⁷¹. Tous ces artistes sont animés par la dérision et l'humour, et n'hésitent pas à brocarder tout le monde et n'importe qui, sans oublier leur propre personne. Ils font aussi preuve d'une certaine recherche et d'une créativité formelle, toujours au second degré. Très clairement, c'est cet esprit qui inspirera plus tard le mouvement Dada et le surréalisme, si vivace en Belgique. De manière plus précise et directement observable, les planches muettes de Berchmans dans *Caprice-Revue* sont dans la lignée de celles du *Chat Noir*. Le *Pierrot* de John Track/Léon Dardenne, paru dans *Caprice-Revue* et *Le National illustré*, est, lui, directement inspiré de celui de Willette.

S'inspirer de Willette, c'est indirectement se nourrir du travail de Wilhelm Busch. En effet, l'influence première des histoires sans paroles du *Chat Noir* est celle de Busch⁵⁷² et des artistes allemands des *Fliegende Blätter*, comme Adolf Oberländer, qui ont initié le genre dans les années 1860. Marneffe publie d'ailleurs des planches dans le style de Busch.

À cette époque, aux Etats-Unis, la bande dessinée prend son essor : en 1857 est créé *Harper's Weekly*, en 1877 *Puck*, en 1880 *Judge*. C'est principalement de ces trois revues que proviennent, au début des années 1890, les premiers arrivages de bande dessinée américaine en Belgique.

1900-1914 constitue notre troisième période intéressante. En 1893, Gordinne débute sa production d'imagerie populaire. Les premières années ne comportent pas de planches locales de grande qualité. C'est aux alentours de 1900 que Georges Ista dessine ses meilleures planches. En 1914, la guerre interrompt momentanément toute création.

Cette époque est, en Belgique francophone, le moment où l'imagerie populaire est la plus prospère. Cette émergence de l'imagerie populaire suit celles des grandes maisons françaises que sont Quantin et Pellerin. Le plus gros de la série « Imagerie artistique » de Quantin voit le jour entre les années 1886 à 1904, la série « Aux Armes d'Epinal » débute quant à elle en 1889. C'est dans leur foulée que Gordinne se lance dans l'imagerie « moderne » c'est-à-dire destinée aux enfants et réalisée avec les techniques d'impression nouvelles. Cette orientation vers un nouveau public est fondamentale et marquera durablement la production de bandes dessinées.

⁵⁷¹ HERSKOWICZ, Sophie, *Les Arts incobérents*, Arles, Les éditions de la Nuit, 2010, p. 16.

⁵⁷² Busch est actif dans la bande dessinée entre 1858 et 1886, soit une période relativement peu faste en Belgique (entre 1860 et 1880).

Ainsi, alors qu'en Belgique, l'imagerie populaire est en plein essor, elle commence déjà à être dépassée en France. Peu à peu, les magazines pour la jeunesse remplissent son rôle d'éducation et d'amusement pour les enfants. En 1889, Christophe crée *La Famille Fenouillard* dans *Le Petit Français illustré*. Quelques années plus tard, *La Jeunesse illustrée* (1903), *Les Belles Images* (1904) chez Arthème Fayard, ou *L'Illustré* (1904, chez les frères Offenstadt) sont les premiers journaux à présenter une large part de bande dessinée en leurs pages. Nous n'en avons pas trouvé d'équivalent en Wallonie ou à Bruxelles, avant 1917 et *Vers l'Avenir*. Manifestement, cette part de la création était étouffée par l'importation de produits français.

Les années 1900-1914 sont aux Etats-Unis une période exceptionnelle pour la bande dessinée : Rudolf Dirks, Winsor MacCay, George Herriman⁵⁷³, Cliff Sterrett⁵⁷⁴, Geo MacManus⁵⁷⁵, pour ne citer que quelques-uns parmi les plus célèbres, commencent leur activité. Certains, comme MacCay, arrivent à un degré de finesse extraordinaire dans leur utilisation du médium. Pourtant, si des bandes américaines, ainsi que des *cartoons*, sont abondamment publiées dans les magazines illustrés belges, on ne rencontre que peu ces grands auteurs. D'autre part, on ne perçoit pas d'influence nette de la bande dessinée américaine sur la production locale, qui reste majoritairement calquée sur ce qui se fait en France.

ECOLES ET TRADITION

Nous nous demandons au début de notre étude s'il existait une « école belge » de bande dessinée avant Hergé. La réponse est négative. Pour qu'il y ait école, il aurait fallu que la bande dessinée soit reconnue en tant que telle. Or, le phénomène est

⁵⁷³ George Herriman (1880-1944) est cartooniste à partir de 1901. Il crée plusieurs séries dont une, *The Dingbat Family* (1910). Ce *family strip* est très vite accompagné d'une bande additionnelle présentant un chat et une souris. Cette bande devient indépendante en 1913 sous le nom de *Krazy Kat*. Ce chef-d'œuvre de la bande dessinée américaine, et de la littérature en général, mêle poésie et absurde. C'est une des premières bandes dessinées vraiment appréciées par les intellectuels. ALESSANDRINI, Marjorie (*et al.*), *Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 134-135.

⁵⁷⁴ Cliff Sterrett (1883-1964) est actif dans la presse américaine à partir du tout début du XX^e siècle. Il crée en 1912 *Positive Polly*, qui sera retirée *Polly and her Pals* pour le *New York Journal*. Le graphisme de cette série évoluera vers une stylisation proche du cubisme, du surréalisme et des films expressionnistes. À cet égard, c'est un classique de la bande dessinée américaine. *Idem*, p. 243-244.

⁵⁷⁵ Geo MacManus (1884-1954) est actif dès 1904. Il crée en 1913 la série qui le fera connaître : *Bringing Up Father*. Son style très linéaire, combinant réalisme et caricature, est souvent cité comme un antécédent de la ligne claire. *Idem*, p. 177-178.

beaucoup trop diffus en Belgique. Les auteurs dessinent parfois des planches, parfois des illustrations. Créer des bandes dessinées n'est pas leur métier. Il faut attendre l'imagerie populaire du début du XX^e siècle pour que cette activité se professionnalise un peu.

Néanmoins, on ne peut nier une certaine filiation. Notons tout d'abord que nous ne connaissons rien d'une bonne partie des auteurs : la plupart se cachent derrière des pseudonymes et pour peu qu'ils n'aient jamais connu la renommée, les archives les concernant disparaissent très vite. L'exemple le plus parlant est le prolifique dessinateur « Vias », très actif dans les magazines du groupe Jourdain à Bruxelles. Pour ces inconnus, il est difficile d'établir des liens en dehors de ceux qu'ils veulent bien nous transmettre à travers leurs planches. C'est pourquoi nous insistons ici sur des personnes identifiées.

Autour d'un auteur phare, Félicien Rops, gravite un certain nombre d'artistes plus ou moins influencés par le Namurois. Le plus évident est peut-être Armand Rassenfosse qui collabore au *Frondeur* et à *Caprice-Revue*, deux revues entretenant des liens avec *Le Crocodile* et *L'Uylenspiegel*. Les liens d'amitié entre les deux artistes sont tels que Rops fait de Rassenfosse son exécuteur testamentaire. Auguste Donnay ou Louis Moreels sont également très marqués par Rops. Toutes ces relations ne concernent pas uniquement la bande dessinée. Dans le cas des jeunes artistes de *Caprice-Revue*, il ne nous semble pas exagéré de penser que l'exemple de Rops a été décisif, autant que celui du *Chat Noir*. Un lien peut-être plus ténu est celui qui existe avec Draner qui collabore avec Rops avant de monter à Paris où il devient un dessinateur de presse important. À la fin de sa carrière, on le retrouve à Liège, réalisant des images pour Gordinne, aux côtés de Georges Ista. Rops est également indirectement lié à Henri Cassiers. Ce dernier est en effet membre du groupe des Hydrophiles⁵⁷⁶ tout comme le peintre Maurice Hagemans (1852-1917), ami intime de Félicien Rops.

Les éditeurs jouent également un rôle rassembleur. À Bruxelles, les Jourdain concentrent la majorité des dessinateurs actifs de bande dessinée : Henri Cassiers, Fernand Gailliard, Vias, Henry Bodard... A Liège, Auguste Bénard peut être considéré comme autre unificateur, et pas uniquement dans le domaine de la bande dessinée. Georges Ista, Georges Koister, Armand Rassenfosse, Auguste Donnay, Emile

⁵⁷⁶ Les Hydrophiles (1884-1889) est une émanation émanée de la Société Royale Belge des Aquarellistes.

Berchmans ont tous créé des affiches pour cet éditeur et ont tous à un moment de leur carrière produit également des bandes dessinées. Dans son magazine relativement tardif, *L'Illustré wallon*, Bénard se contentera cependant de reproduire des planches étrangères.

Un autre élément de rapprochement évident est celui des écoles d'art. En ce qui concerne les Liégeois, presque tous sont passés par l'Académie des Beaux-Arts, où ils ont rencontré les mêmes professeurs. Ainsi, le peintre Adrien de Witte, formé dans la même classe qu'André Mathy, enseigne ensuite à Auguste Donnay, Ernest Marneff (aux alentours de 1890) et plus tard à Luc Lafnet (vers 1915). Évidemment, gardons à l'esprit qu'une part énorme des artistes de l'époque passe par les Académies et que, si cela influence leur travail, cela reste de manière diffuse. Mais des étudiants ayant fréquenté les mêmes classes pouvaient échanger sur leur travail. Il est moins évident de savoir quelles écoles furent fréquentées par les auteurs bruxellois. François Gailliard étudie à l'académie de Bruxelles entre 1873 et 1881, il ne doit pas y avoir côtoyé Amédée Lynen, son aîné de neuf ans.

Ces auteurs se connaissaient donc. Une question essentielle est de déceler des points communs à leurs œuvres. Vu la multiplicité des approches, cela n'est pas simple. Il est cependant possible de repérer certains points de convergence.

Tout d'abord, nous pouvons constater un affranchissement par rapport à un certain nombre de carcans qu'ils soient thématiques, formels ou idéologiques. Dès les débuts, Félicien Rops se distingue par sa liberté de ton au sein du *Crocodile*. Cet affranchissement des contraintes se remarque dans tout le travail de l'artiste Namurois. Plus tard, nous retrouverons de même une certaine désinvolture et une liberté de ton dans la presse satirique. Cet apparent relâchement formel, ce désintérêt de façade pour les conventions, se mue dans les meilleurs cas en innovations extrêmement intéressantes. Souvenons-nous d'*Histoire vraie à l'usage des gens qui ne sont pas de ce monde* de Donnay ou de *La désertion ou le départ pour la campagne* de Rasenfosse.

L'explication la plus convaincante à nos yeux de cette liberté est que la majorité des travaux de bande dessinée en Belgique francophone au XIX^e siècle sont réalisées dans un contexte non institutionnalisé, par des auteurs *jeunes*. Les artistes n'ont pas encore de situation professionnelle stable. Ils se permettent une incursion dans la presse. Nombre d'entre eux effectueront ensuite une courbe rentrante en direction de

métiers à valeur sociale plus reconnue : peintre, graveur, enseignant... Plus important, cette jeunesse implique un certain nombre de comportements qui influent directement sur la forme et sur le fond des œuvres. Il y a une volonté sous-jacente d'affirmer un ego naissant, de se distinguer, de repousser les limites. Ils osent essayer, prendre des risques puisqu'ils n'ont rien à perdre. Cette attitude peut générer des inachèvements mais en même temps autorise une très grande liberté.

Un autre point commun est que, à très peu d'exception près, la majorité des auteurs que nous avons identifiés arrêtent assez jeunes de produire dans la presse. Leur travail d'auteur de bandes dessinées n'a jamais le temps de mûrir. À titre de comparaison, il suffit d'imaginer qu'Hergé ait cessé de produire de la bande dessinée après *Tintin en Amérique*, à 25 ans. Il est à peu près certain que son empreinte sur l'histoire de la bande dessinée aurait été plus que marginale. La Belgique est à ce point de vue une relative exception : en Allemagne, en France⁵⁷⁷, aux Etats-Unis, on voit des auteurs acquérir peu leur maîtrise au sein de journaux réputés et devenir des dessinateurs de renom. Remarquons que c'est rarement uniquement comme dessinateurs de bandes dessinées qu'ils acquièrent leur notoriété, ils sont aussi reconnus comme dessinateurs humoristiques ou caricaturistes. En Belgique, ces mêmes débouchés sont extrêmement restreints. Notons que c'est uniquement parce qu'elle conquiert le marché français que la bande dessinée belge francophone (franco-belge, d'ailleurs...) deviendra ensuite viable et pérenne ce qui permettra à des auteurs de s'épanouir pleinement dans leur art.

Enfin, la perception que l'auteur a de son propre statut influe également sur la forme des œuvres. Si l'auteur se considère comme artiste, il laisse libre cours à sa créativité, à sa fantaisie, il s'exprime de manière débridée, ce qui est finalement très moderne. C'est le cas quand il produit de la bande dessinée et des illustrations dans la presse satirique. Dès lors qu'aucune limite claire n'est posée, l'expérimentation trouve une place plus importante, même si ce n'est pas toujours de la manière la plus heureuse, ni un fait systématique. Ainsi, John Track singe-t-il Adolphe Willette et Ernest Marneff s'inspire-t-il de Wilhelm Busch. Mais lorsque les auteurs se perçoivent comme des artisans effectuant une tâche codifiée dans les « règles de l'art », la liberté est beaucoup moins de mise. Il en est ainsi des travaux d'André Mathy pour les Salésiens ou de ceux

⁵⁷⁷ A l'exception de certains artistes, comme Gustave Doré, rêvant d'une plus grande reconnaissance sociale et culturelle.

de Georges Ista chez Gordinne. Dans ce dernier cas, cependant, le dessinateur se distingue par une compréhension aiguë des codes et la volonté d'aller plus loin, narrativement, que ses collègues. La situation est comparable dans les magazines illustrés : ici encore, nous sommes dans un contexte plus professionnalisé, on attend de l'auteur un travail précis, répondant à certaines normes. Il n'empêche que certains, comme Henry Cassiers, s'en acquittent avec bonheur, apportant un ton subtil et décalé. Ainsi, nous voyons que les innovations formelles sont plus rares dans un contexte de création très rigide et sont souvent le fait d'auteurs géniaux qui réussissent à dépasser les contraintes en apportant une dimension créative insoupçonnée.

Le XIX^e siècle présente donc une belle cohérence. Peut-on constater une continuité avec le XX^e ? En d'autres termes, y a-t-il une filiation entre la bande dessinée belge du XIX^e siècle et Hergé ?

Tout d'abord, posons que la première ascendance d'Hergé est la bande dessinée américaine et la seconde la bande dessinée française, elle-même tributaire des productions venant d'Outre-Atlantique. Ainsi, on peut relever chez le jeune Hergé des accents des Américains George McManus, Martin Branner⁵⁷⁸, et des Français Alain Saint-Ogan⁵⁷⁹, Benjamin Rabier⁵⁸⁰ ou même Joseph-Porphyre Pinchon⁵⁸¹.

Ensuite, la question des influences est très délicate, comme cela est très bien mise en évidence sur le site du spécialiste Antoine Sausverd⁵⁸². On peut y voir par exemple les multiples occurrences d'un gag apparaissant dans *Tintin au Congo* en 1931. Milou, avalé par un boa, réussi à transpercer le ventre du reptile avec ses pattes. Le boa se retrouve donc affublé de quatre pattes et se met à marcher. Cette anecdote exacte est

⁵⁷⁸ Martin Branner (1888-1970) est un dessinateur de bandes dessinées américain actif dès 1919. Il crée en 1920 le *strip Winnie Winkle, the Breadwinner*. Ses *Sunday page* sont importées en France en 1924 et y rencontrent le succès en 1924 sous le titre de *Bicot*. Cette bande dessinée influence de manière décisive Alain Saint-Ogan, qui adopte les codes de la bande dessinée américaine pour créer *Zig et Puce*.

⁵⁷⁹ Alain Saint-Ogan (1895-1974) est un auteur français, créateur en 1925 de *Zig et Puce*. Ces deux personnages enfantins, l'un grand et fin, l'autre petit et rond se voient accompagné du pingouin Alfred. Cette bande dessinée aura un succès retentissant et leurs protagonistes, surtout Alfred, seront déclinés dans nombre de publicités.

⁵⁸⁰ Benjamin Rabier (1864-1939) est resté célèbre pour sa « Vache qui rit ». Cet illustrateur et dessinateur de bandes dessinées français se fit une spécialité des récits mettant en scène les animaux, qu'il croque avec talent. Son canard *Gédéon* est peut-être le plus connu.

⁵⁸¹ Joseph-Porphyre Pinchon (1871-1953) est un dessinateur français, actif depuis 1904. Il est le dessinateur de *Bécassine* entre 1905 et 1950, sur des scénarios de Caumery (Maurice Languereau). Il crée pour Gordinne plusieurs séries, dont *Gringalou*, *Olive et Bengali* ou *L'Oncle Tontaine*.

⁵⁸² SAUSVERD, Antoine, « "Le serpent à pattes" par Benjamin Rabier », *Töpfferiana* [en ligne], 19/02/2010 [réf. du 18 août 2011], disponible sur <http://topfferiana.free.fr/?p=1906>.

racontée dix ans plus tôt dans *Le Journal Amusant* par Benjamin Rabier, en 1896 par O'Galop sur une Image d'Épinal, le 18 novembre 1894 par Richard F. Outcault dans le *New York World*, et nous en avons trouvé une occurrence encore plus ancienne dans *Le Globe Illustré* datant du 4 novembre 1894, visiblement importée et signée « C. Hall ». A moins bien sûr d'une possible coïncidence dans certains cas, il est douteux que tous ces gags identiques aient germés séparément dans les têtes de tous ces artistes. Ce gag répété à moins quatre fois sur une période 38 ans dans diverses parties du globe est à notre sens une nouvelle preuve de l'incroyable circulation des idées qui existait dès le XIX^e siècle.

Qu'en est-il alors de l'influence la bande dessinée belge sur Hergé ? Celle-ci est un phénomène non institutionnalisé. Chaque œuvre a une vie éditoriale assez courte. A ce titre, il est douteux qu'Hergé, ou tout autre auteur contemporain du Maître, ait eu directement connaissance des œuvres les plus anciennes, comme *Le Déluge à Bruxelles* et *M. Coremans au Tir National*. Il en est de même pour la plupart des œuvres parues dans la presse satirique du XIX^e siècle, dont la durée de vie était limitée. Ajoutons à cela que le contexte politique et religieux très fort de l'éducation de Georges Remi n'a pas dû le pousser à s'intéresser très tôt à cette littérature avant tout libérale. Par contre, le travail de Georges Ista peut très bien avoir été vu par le Maître bruxellois dans sa jeunesse. Ses caractéristiques de synthèse et de lisibilité peuvent avoir marqué l'enfant. Cependant, il est probable que ce soient plutôt des œuvres catholiques comme celles d'André Mathy qui aient été proposées au jeune Hergé, Gordinne ayant toujours eu une coloration libérale. Esprit curieux, et l'âge aidant, il est quand même vraisemblable qu'il se soit intéressé aux productions issues d'autres bords idéologiques. Cela n'empêche pas une communauté d'esprit au moins partielle, comme cet attachement à une certaine « belgitude » que l'on retrouve dans *Quick et Flupke, gamins de Bruxelles* (additionné il est vrai de l'influence plus marquante des *Böse Kinder* de Busch et de Dirks)⁵⁸³. On retrouve également dans les premiers *Tintin* cette nonchalance dans la conduite de la narration et

⁵⁸³ Après la Seconde Guerre mondiale, les éditeurs Dupuis et le Lombard cherchent à masquer les références locales pour toucher les lecteurs français. Paradoxalement, l'essentiel de la production belge ne peut renier ses origines et reflète un « esprit belge », inconsciemment ou non. Une relecture de ce classicisme belge par le Français Yves Chaland, trente ans plus tard, en est une belle mise en évidence. Ainsi *Le jeune Albert* (1982), *Spirou au Bocongo* (1982) ou *Freddy Lombard* soulignent de manière subtile et féroce les singularités et les travers de la bande dessinée de l'immédiat après-guerre, tout en empruntant les codes. Pour un Français, détecter les expressions parfois subtiles d'une culture locale était peut-être plus évident que pour un lecteur belge qui baignait dans des références communes aux auteurs.

dans les gags, parfois ineptes (ce qui ne les empêche pas d'être drôles). Ceci peut évidemment être une caractéristique propre à la jeunesse des auteurs⁵⁸⁴.

De manière plus large, la presse enfantine, dans laquelle œuvreront Hergé, Jijé et toute l'« école belge », est d'une certaine manière la continuation de l'imagerie populaire. Ce fait est très bien illustré chez Gordinne. Cette maison réalise d'abord des livres pour enfants et des images populaires. Un glissement va s'effectuer de ces productions vers les albums de bande dessinée. L'image est le support périssable, l'album devient l'objet de collection.

Ce n'est que dans un marché provisoirement libéré de la concurrence étrangère, après la seconde guerre mondiale, que le journal illustré belge pour la jeunesse pourra ensuite s'épanouir. Face au *boom* de la bande dessinée franco-belge, toute la production des XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, sera peu à peu oubliée, reléguée dans l'ombre. Elle est pourtant un pan significatif de notre culture duquel nous avons été trop longtemps coupé. Elle nous parle encore, par delà le siècle, car elle témoigne d'une époque, d'une mentalité, mais aussi parce qu'elle pose des questions sur le *medium* qui sont encore d'une brûlante actualité.

PERSPECTIVES D'ÉTUDE

Rappelons-le, cette période n'avait jusqu'alors été évoquée que de manière très succincte⁵⁸⁵. Nous en avons pour notre part dressé un panorama général, tout en nous focalisant sur des travaux emblématiques. Pour cela, nous avons constitué un corpus représentatif : deux mille planches, puisées dans une cinquantaine de titres de journaux illustrés belges ainsi que chez les éditeurs d'imagerie populaire. Dans de nombreux cas, nous nous sommes aventurés sur un territoire totalement vierge que nous avons abordé sous un angle négligé jusqu'alors : l'étude de séquences d'images.

Nous sommes bien loin cependant d'avoir épuisé le sujet. Il reste de nombreux points à approfondir. Tout d'abord, de nombreux titres restent à dépouiller, souvent

⁵⁸⁴ Ajoutons qu'un autre spécialiste de la désinvolture scénaristique était Alain Saint-Ogan, auteur dont les influences sur le jeune Hergé sont reconnues.

⁵⁸⁵ Les deux articles du chercheur Pascal Lefèvre, précédemment évoqués, ne mettent en valeur qu'une partie de ses recherches. À notre connaissance, la seule autre étude concernant directement notre sujet est celle d'Antoine Sausverd, qui aborde sur son site Internet, *M. Coremans au Tir National*.

par l'intermédiaire de collectionneurs privés, comme par exemple *La Belgique illustrée* dont nous n'avons pu consulter qu'un seul numéro dans les collections publiques belges⁵⁸⁶, mais qui a paru pendant au moins vingt-cinq années.

Une étude plus globale sur la presse illustrée belge de la fin du XIX^e siècle, et surtout sur les liens entre les divers titres, serait très éclairante pour notre propos. De même, la compréhension des liens entre ces journaux et les organes étrangers nous permettrait de connaître la manière dont étaient diffusées les planches internationalement, si tant est que la copie pure et simple n'ait pas été la règle. Enfin, il serait intéressant de prendre la mesure plus précise de la présence de bande dessinée étrangère en Belgique. Ce pays était-il un plus grand « importateur » que les nations voisines ? Un relevé des planches étrangères parues dans la presse belge permettrait de déterminer quels journaux et artistes étrangers étaient les plus représentés. Enfin, la comparaison avec les publications étrangères contemporaines va graduellement être rendue plus facile par la numérisation progressive des collections. Ainsi la base *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France donne-t-elle déjà accès à de véritables trésors. De notre côté, nous travaillons à l'établissement d'une base de données en ligne reprenant la bande dessinée sur tout le territoire belge entre 1830 et 1929, en collaboration avec Pascal Lefèvre. Cette banque sera accessible à tout chercheur désireux d'étudier la bande dessinée de cette période.

Il faut bien le constater, le travail ne manque pas pour les chercheurs désireux d'approfondir le sujet. La bande dessinée, entrée très tardivement à l'Université, offre aux chercheurs un territoire encore largement vierge et qui ne manquera certainement pas de receler encore de nombreuses études passionnantes.

⁵⁸⁶ 25^e année, n°31, 5 août 1906, Archives de la ville de Bruxelles, J 365/3.

Bibliographie

BANDE DESSINÉE

OUVRAGES

- ANONYME, *Autour de la BD*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1985.
- ANONYME, *Introduction à la bande dessinée belge*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I, 1968.
- BAETENS, Jan et LEFÈVRE, Pascal, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles, Sherpa-CBBD, 1993.
- BAETENS, Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Peeters/Vrin, 1998.
- BLANCHARD, Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images, de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Marabout université, 1969, réédition aux éditions Marabout, Verviers, 1974.
- CARRIER, David, *The Aesthetics of Comics*, University Park, Pennsylvania University Press, 2000.
- Catalogue de l'exposition *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en Elders*, Anvers, Museum Voor Vlaamse Cultuurleven, Stad Antwerpen Archief, 1969.
- Catalogue de l'exposition *Les prémices de la bande dessinée ou le siècle d'avant Tintin*, Bibliotheca Wittockiana, 2009.
- Catalogue de l'exposition *Wilhelm Busch, le précurseur de la bande dessinée : tableaux à l'huile, dessins, histoires en images du Musée Wilhelm Busch de Hanovre*, Liège, Maison de la Culture Les Chiroux, Bruxelles, Bibliothèque royale, 1977.
- CHANTE, Alain, *99 réponses sur... la bande dessinée*, Montpellier, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon, 1996.
- CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge, PLG, 2010.
- Collectif, *Pierre l'Ébouriffé et consorts. Albums et histoires en images*, Hildesheim, Gerstenberg, 2005.
- COUPERIE, Pierre (et al.), *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des arts décoratifs, 1967.
- COURTOIS, Luc (et al.), *L'imaginaire Wallon dans la bande dessinée*, Fondation P-M et J-F Humblet, 1991.
- DE LAET, Danny et VARENDE, Yves, *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires Étrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement, 1979.
- DE LAET, Danny, *Het beeldeverhaal in Vlaanderen*, Breda, Brabantia Nostra, 1977.
- DE LAET, Danny, MARTENS, Thierry, *Au-delà du septième art : pratique du cartoon en Belgique*, Bruxelles, Ministère des Affaires Étrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement, 1979.

- DE MEYER, Maurits, *Volksprenten in de Nederlanden, 1400-1900*, Scheltema & Holkema, Amsterdam, Standaard, Antwerpen, 1970.
- DE WEYER, Geert, *België gestript : alles over de Belgische strip : feiten, genres en auteurs*, Laanoo, 2005.
- DIERICK, Charles et LEFEVRE, Pascal, *Forging a New Medium*, Bruxelles, VUB, 1998.
- EISNER, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, s.l., Vertige Graphic, 1997.
- EVARD, Dany et ROLAND, Michel, *Gordinne : éditeur liégeois, pionnier de la bande dessinée*, Liège, Deville Graphic, 1992.
- FILIPPINI, Henri (et al.), *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique des origines à nos jours*, Glénat, 1980 (rééd. 1984).
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et discours par la bande : essai sur les comics*, Paris, Hachette Essais, 1977.
- GAUMER, Patrick, *Larousse de la BD*, Larousse, 2004.
- GROENSTEEN, Thierry (dir.), *L'humour graphique fin de siècle, Humoresques n° 10*, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Les origines de la bande dessinée*, Le Collectionneur de bandes dessinées/CNBDI, 1996.
- GROENSTEEN, Thierry et PEETERS, Benoît, *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann Editeur des sciences et des arts, 1994 (coll. *Savoir : sur l'art*).
- GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie : Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Somogy/CNBDI, 2000.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*, Skira/Flammarion, CIBDI, 2009.
- GROENSTEEN, Thierry, *Les années Caran d'Ache*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1998.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, 2006 (coll. *Essais*).
- HARVEY, Robert C., *The Art of the Funnies : An Aesthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- HOGBEN, Lancelot, *From cave painting to comic strip: a kaleidoscope of human communication*, New York, Chanticleer Press, 1949.
- HORN, Maurice, *The world encyclopedia of comics*, Chelsea House, 1983.
- KUNZLE, David, *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
- KUNZLE, David, *History of the Comic Strip. The Early Comic Strip*, vol. 1, *Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- KUNZLE, David, *The History of the Comic Strip*, vol.2 : *The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990.

- LENT, John A. (dir.), *Comic Art of Europe. An International, Comprehensive Bibliography*, Greenwood Press, 1994.
- MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- McCLOUD, Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, s.l., 1999.
- MCCLOUD, Scott, *Réinventer la bande dessinée*, Vertige Graphic, 2006.
- MENU, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2011.
- MEYER, Jean-Paul, *La Relation texte-image dans la bande dessinée. Questions de sémantique référentielle*, Thèse de doctorat en Science du Langage, Strasbourg 2, 2003.
- MILLER, Anne, *Reading bande dessinée*, Bristol-Chicago, Ibtellect, 2007.
- MOLITERNI, Claude (dir.) , *Histoire de la bande dessinée d'expression française*, SERG, 1972 (coll. *Phénix*)
- MOLITERNI, Claude (et al.), *BD Guide, encyclopédie de la bande dessinée internationale*, s.l., Omnibus, 2003 (Rééd. 2005).
- MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Editions de l'An 2, s.l. 2003 (Coll. *Essais*).
- MORGAN, Harry et HIRTZ, Manuel, *Le petit critique illustré*, P.L.G. Edition, 2005.
- OBERTHÜR, Mariel (préf.), *Histoires sans paroles du Chat Noir*, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.
- OBERTHÜR, Mariel, *Le Chat Noir. 1881-1897*, Les Dossiers du Musée d'Orsay, n°47, RMN, 1992.
- PAQUES, Frédéric, *La bande dessinée muette dans les années 90*, mémoire de licence, ULg, 2001.
- PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003 (coll. *Champ arts*).
- POMIER, Frédéric, *Comment lire la bande dessinée ?*, Paris, Klincksieck, 2005, (Coll. *50 questions*).
- REY, Alain, *Les spectres de la bande*, Paris, Minuit, 1978.
- SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- WAUGH, Coulton, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947.

ARTICLES

- ALESSANDRINI, Marjorie (dir.), *L'Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Albin Michel, 1976, rééd. 1985.
- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, *La bande dessinée avant la bande dessinée. Narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen Âge*, dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, hors-série, n° 79, *Les origines de la bande dessinée*, printemps 1996.
- BAETENS, Jan, *Autobiographie et bandes dessinées*, in *Belphégor*, vol. IV, n° 1, nov. 2004.

- BAETENS, Jan, *Une dialectique à l'œuvre*, in *9e art*, n° 6, janvier 2001, p. 108-113.
- BEERBOHM, Robert et WHEELER, Doug, *Töpffer en Amérique*, in *9e art*, n° 6, janvier 2001, p. 10-21.
- BI, Jessie, *La bande dessinée muette*, <http://www.du9.org/Bande-Dessinee-Muette-1-La>, d'après la thèse de BOUDET, Jean-Christophe, *La bande dessinée muette depuis les années soixante-dix en Europe, aux Etats-Unis et au Japon*, Thèse de doctorat, Paris I, 2000.
- BIDON Danièle-Alexandre, *La bande dessinée avant la bande dessinée*, in *Le collectionneur de bandes dessinées Hors-Série*, n° 79, printemps 1996, p. 10-20.
- CASTELLI, Alfredo, *Monsieur Lajaunisse, première bande dessinée française*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 108, p. 22-23.
- DUPUIS, Dominique, *Au début était le jaune...*, s.l., P.L.G., 2006.
- FILIPPINI, Henri, SADOUL, Jacques, GLENAT, Jacques et VARENDE, Yves, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1980 (Rééd. 1984).
- FILLIOT, Camille et SAUSVERD, Antoine, « Les bandes disséminées de Benjamin Rabier » in VITAL, Christophe (dir.), *Benjamin Rabier. Gédéon, La Vache qui Rit et Cie*, s.l., Somogy / Musées de Vendée, 2009.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée ou le tableau déconstruit*, in *Conséquences*, 13-14, *Contrebandes*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2e trim. 1990, pp. 40-47.
- GEORGE, Henri, *De l'image populaire à la bande dessinée*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées*, Hors-série, n° 79, printemps 1996, p. 21-30.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bandes désignées (de la réflexivité dans les bandes dessinées)*, in *Conséquences*, 13-14, *Contrebandes*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2e trim. 1990, pp. 132-165.
- GROENSTEEN, Thierry, *Histoire de la bande dessinée muette - deuxième partie*, in *9e Art*, n°3, janvier 1998, p. 92-105,
- GROENSTEEN, Thierry, *Histoire de la bande dessinée muette - première partie*, in *9e Art*, n°2, janvier 1997, p. 60-75.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse*, in GERVEREAU, Laurent (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, ENSBA, 1999, p. 140-144.
- GROENSTEEN, Thierry, *La conquête du silence*, dans *Artpress*, n°26, 2005, spécial *Bande d'auteurs*, p. 68-73.
- GROENSTEEN, Thierry, *La narration comme supplément. Archéologie des fondations infranarratives de la bande dessinée*, in GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée. Récit et modernité*, CNBDI, Futuropolis, 1988, p.45-69.
- GROENSTEEN, Thierry, *Un premier bouquet de contraintes*, in *Oubapo. Oupus 1*, L'Association, janvier 1997, p. 20-24.
- GUILBERT, Xavier, *Quelques idées reçues sur la bande dessinée*, dans *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 27.

- GUILLOT, Claude, *Les pionniers de la bulle*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées*, Hors-série, n° 79, printemps 1996, p. 56-61.
- JENNEQUIN, Jean-Paul, *Interview. Alec Longstreth. Dash Shaw. Kazimir Strzepek*, dans *Comix Club*, n° 11, 2010.
- KUNZLE, David, *Cham, le caricaturiste populaire* in *Histoire et critique des arts, premier et deuxième trimestre*, Grenoble, 1980.
- LEFÈVRE, Pascal, *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, dans *Sint-Lukasgalerie Brussel*, septembre-octobre-novembre 2009.
- LEFÈVRE, Pascal, *The Conquest of Space : Evolution of the Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art* 2.2, 2009.
- MARTENS, Thierry et BEYRAND, Alain sur le site Pressibus : <http://pressibus.org/bd/debuts/topffer/debat1996.html> (consulté le 12/04/2010).
- MARTENS, Thierry, *België, kruispunt van het beeldverhaal*, dans MARTENS, Thierry, WILLEKENS, E (et.al.), *Het Beeldverhaal in Vlaanderen en elders*, Archief en Museum Vlaamse Cultuurleven 1969, p. 20.
- MENU, Jean-Christophe, *Benoît Jacques. Bande dessinée en fil, en bois et en fer blanc*, dans *L'Eproouvette*, n° 2, juin 2006, p. 158-178.
- MORGAN, Harry, *Culture populaire et culture supérieure chez Barthes*, [en ligne], The Adamantine, s.d. [consulté le 9/07/2010], disponible sur <http://theadamantine.free.fr/barthesculmasse.htm>.
- MORGAN, Harry, *Media studies et études de contenu*, The Adamantine, sd [réf. du 10/07/2010], disponible sur <http://theadamantine.free.fr/mediastudies.htm>.
- MORGAN, Harry, *Narrativité et réflexivité : les couvertures de Norman Rockwell pour le Saturday Evening Post* [en ligne], *The Adamantine*, s.d. [réf. du 12 août 2011], disponible sur <http://theadamantine.free.fr/rockwell.htm>.
- NOLLET, Paul et CAILLOT Patrice, *La Jeunesse illustrée et Les Belles images (III De l'après-guerre à la crise des années 30)*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 20, février 1980, p.16-20.
- NOLLET, Paul, *La Jeunesse illustrée et Les Belles images (I. Avant la Grande Guerre)*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 18, juin 1979, p. 24-25.
- NOLLET, Paul, *La Jeunesse illustrée et Les Belles images (II. Les dessinateurs)*, in *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°19, décembre 1979, p. 18-21.
- PETITFAUX, Dominique, *Les images d'Epinal*, dans *Le Collectionneur de bandes dessinées*, janvier-février 1983, p. 31-32.
- RENONCIAT, Annie, *Imagiers de l'enfance*, in GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Bibliothèque nationale de France, 2000, p. 36-47.
- RENONCIAT, Annie, *Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images « à la française »*, in *9^e art*, n° 7, janvier 2002, p. 36-43.
- SAUSVERD, Antoine, « *M. Coremans au tir national* » par *Félicien Rops* [en ligne], *Töpfferiana*, 2010 [réf. du 14/09/2010], disponible sur <http://topfferiana.free.fr/?p=1251>.
- SMOLDEREN, Thierry, *Trois formes de pages*, in *9^e art*, n° 13, janvier 2007, p. 20-31.

TÖPFFER, Rodolphe, *Réflexions à propos d'un programme*, in *Bibliothèque universelle de Genève*, Glaser, Genève, Anselin, Paris, 1836, p.42-61.

WARE, Chris, *Charles Forbell and Naughty Pete, an Appreciation*, [en ligne], Forgotten Fantasy, Sunday Press, s. d. [réf. du 19 juin 2011], disponible sur <http://www.sundaypressbooks.com/ffbook.php>

SITES INTERNET

Andy's Early Comics Archive, <http://konkykru.com/>

Coconino Classics, http://www.old-coconino.com/s_classics_v3/mng_classics.php#

Comic Book Reference Bibliographic Datafile, <http://www.crbd.eu/>

Comics Research, <http://www.comicsresearch.org/>

Du9, <http://www.du9.org>

Early Comics, <http://earlycomics.blogspot.com/>

Fliegende Blätter, <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/fliegendeblaetter.html>

Fonds Quantin numérisé,
http://www.cnbd.fr/_collections_numerisees/quantin/info.php

Image & Narrative, <http://www.imageandnarrative.be/>

Lambiek Comiclopedia, <http://lambiek.net/>

Les Cahiers Pressibus, <http://pressibus.org/>

Platinum Age Comics, <http://www.platinumagecomics.org/>

Simplicissimus, <http://simplicissimus.info/>

Site de la CIBDI, <http://www.citebd.org/>

The Adamantine, <http://theadamantine.free.fr/>

Thierry Groensteen, <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/>

Töpfferiana, <http://topfferiana.free.fr/>

REVUES

9^e Art

Le Collectionneur de bandes dessinées

Les Cahiers de la bande dessinée

International Journal of Comic Art

European Comic Art

Deutsche Comicforschung

SIGNs

Trésors de la bande dessinée

PRESSE

OUVRAGES

ALBERT, Pierre, *La presse*, Paris, PUF, 9e éd. Mise à jour, 1991, (Coll. *Que sais-je ?*)

ARON, Paul et SOUCY, Pierre-Yves, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor, 1998.

BACHA, Eugène et DUPIERREUX, Richard, *Périodiques belges. Répertoire par titres et par sujets*, Bruxelles, Dewit, 1928, Suppl. en 1929.

BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*, Pulim, Limoges, s.d.

BERTELSON, Lionel, *Tableau chronologique des journaux belges : essai*, Maison de la Presse, Bruxelles, 1956.

BLOCKMANS, Geneviève, *Le patriote illustré. 1885 à 1940*, mémoire de licence en journalisme et communication, orientation information, Université Libre de Bruxelles, 1994.

BOSCH A-N, *Recueil alphabétique et systématique de tous les journaux, revues et publications périodiques paraissant en Belgique*, Bruxelles, Siraut, 6e édition, 1904.

CAPITAINE, Ulysse, *Recherches historiques et bibliographiques sur les journaux et les écrits périodiques liégeois*, Desoer, Liège, 1850.

CAPITAINE, Ulysse, *Recherches sur l'introduction de l'imprimerie dans l'ancienne principauté de Liège*, s.n., Bruxelles, 1867.

CARLIER, J., *La presse*, Mons, s.n., 1962.

Catalogue de l'exposition *150 ans à la une. Un siècle et demi d'information illustrée en Belgique*, Crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1980.

Catalogue de l'exposition *De qui se moque-t-on ? Caricatures d'hier et d'aujourd'hui*, de Rops à Kroll, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2001.

Catalogue de l'exposition *Images de la Wallonie dans le dessin de presse (1910-1961) : Une enquête dans la presse d'action wallonne*, Louvain-la-Neuve, 1993.

Catalogue de l'exposition *La caricature en Wallonie 1789-1918*, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1983.

Catalogue de l'exposition *La presse bruxelloise de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Fondation Charles Plisnier, 1989.

Catalogue de l'exposition *La presse bruxelloise*, Bruxelles, Mundaneum, 1979.

Catalogue des journaux et périodiques conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles, Bruxelles, 1965-1971.

Catalogue des périodiques conservés dans les bibliothèques publiques de la Communauté française, Liège, 5 vol. 1982.

Collectif, *In mémoires Auguste Bénard, imprimeur-éditeur*, Liège, imprimerie Bénard 1907.

CORDEWIENER, André, *Etude de la presse liégeoise de 1830 à 1850 et répertoire général*, Nauwelaerts, Paris, Louvain, 1972, (coll. *Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n°71).

CORDEWIENER, André, *Organisations politiques et milieux de presse en régime censitaire. L'expérience liégeoise de 1830 à 1848*, Paris, Société d'édition « Le Belles Lettres », 1978.

CREPIN, Thierry et HACHE-BISSETTE, Françoise (dir.), *Les presses enfantines chrétiennes au XX^e siècle*, Arras, Artois presses Université, 2008.

CUCHEVAL CLARIGNY, Athanase, *Histoire de la presse en Angleterre et aux Etats-Unis*, Paris 1857.

DEMARTEAU, Joseph, *Une étude sur la presse au pays de Liège*, Liège, Imprimerie du Journal de Liège, 1927.

DEMOUSTIEZ, Christelle, MASCOLO, Tony, *Inventaire de la presse du Hainaut conservée dans le Musée International de la Presse*, Mons, Mundaneum, 1998 (*Collection des inventaires*, n°1).

DENIS, Carine, *Inventaire de la presse du Luxembourg conservée dans le Musée International de la Presse*, Mundaneum, Mons, 2000 (*Collection des inventaires* n°6).

DUBOIS, Jacqueline et Raoul, *La Presse enfantine française*, Neuchâtel, Editions H. Messeiller, 1964.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition*, s.l., Union générale d'éditions (U.G.E.), 1973 (coll. *10/18*).

ERGO, Johann, *Inventaire de la presse de Namur conservée dans le Musée International de la Presse*, Mons, Mundaneum, 2000, (*Collection des inventaires* n°5).

GERIN, Paul, WARNOTTE Marie-Louise, *La presse liégeoise de 1850 à 1914 : répertoire général*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1971.

GOBERT, Théodore, *L'imprimerie à Liège sous l'Ancien Régime*, dans *Bulletin de l'institut archéologique liégeois*, Tome XLVII, 1922.

GYSELINX, André et STEPHANY, Pierre, *Quand « La Libre » s'appelait « La Patriote ». 1884-1914*, Paris-Gembloux, Duculot, 1984.

HELLEMANS, Jacques, *Essai bibliographique de la contrefaçon des revues françaises en Belgique (1815-1864)*, ISESE, 1983.

JESPERS, Jean-Jacques, CAMPÉ René, Dumon Marthe, *Radioscopie de la presse belge*, Verviers, André Gérard / Marabout, 1975.

JORIS, Freddy, *La presse verwiétoise de 1850 à 1914*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1982 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 92).

JOYE, Pierre, *La presse et les trusts en Belgique*, Bruxelles, Société populaire d'éditions, 1958.

KAENEL, Philippe (dir.), *Les périodiques illustrés (1890-1940). Ecrivains, artistes, photographes*, s.l., Infolio, 2011.

- L'Argus de la presse mensuelle*, Bruxelles, 1904.
- L'Argus des revues. Intermédiaire universel*, Paris-Bruxelles, 1880.
- La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1902.
- La presse au pays de Liège. En souvenir d'un jubilé. Volume édité par la section liégeoise de l'association de la presse belge à l'occasion de son 25e anniversaire*, Liège, s.n., 1927.
- La presse bruxelloise, 2 : 1830-1940*, Bruxelles, Mundanéum, n° 15, s.d.
- LAMBRETTE, Denise, *Le journal « la Meuse ». 1855-1955*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1969 (Coll. *Cahiers du Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine*, n° 55).
- LANNOYE, Christian, *L'image d'un roi dans la presse satirique à partir d'un inventaire exhaustif des caricatures de Léopold II dans les périodiques satiriques belges*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1987.
- LECLERCQ-PAULISSEN, Jean, *Contribution à l'histoire de la presse tournaisienne depuis ses origines jusqu'en 1914*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1958 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 6).
- LEFEVRE, P., *Répertoire des journaux et périodiques de l'arrondissement de Mons (1786-1940)*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1980 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 88).
- LEMAIRE, J., *La presse quotidienne belge antérieure à 1914 et l'analyse du contenu*, Institut d'Etudes sociales de l'Etat, Bruxelles, 1969.
- LORY, Jacques, *Panorama de la presse belge en 1870-1871*, Louvain, Nauwelaerts, 1963.
- LOUCHEZ, Eddy, *L'Avenir du Luxembourg 1894-1994 : un siècle d'illustration et de participation à la vie de la province*, Arlon, Les presses de l'avenir, 1994.
- LUC-JORIS, Christine, *La presse de Huy*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1976 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 82).
- MARCHANDIAU, Jean-Noël, *L'Illustration. 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, 1987.
- MARECHAL, Y., *Répertoire pratique des périodiques belges édités en langue française*, Bruxelles, Bander, 3e éd., 1982.
- MATHELART, Sophie, *Pour l'histoire des médias en Belgique. Bibliographie de 1830 à nos jours*, Bruxelles, ULB, 1994.
- MOTTEQUIN, Philippe, *Répertoire de la presse de la Province du Luxembourg (1760-1940)*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1978 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 84).
- NEUVILLE, Frédéric, *Un esprit... Une presse... Au temps du Crocodile et de L'Uylenspiegel*, ULB, Mémoire de licence, 1998.
- PATRIS, E. (dir.), *L'Annuaire officiel de la presse belge*, Bruxelles, 1910.
- PERREAUX, M., *Essai bibliographique de la presse humoristique bruxelloise*, Bruxelles, Institut Sup. d'Etudes sociales de l'Etat, 2 vol., 1975.
- ROBERTI, Xavier, *L'état indépendant du Congo à travers la caricature dans la presse francophone illustrée (1876-1908)*, mémoire de licence, Université de Liège, 2005.

- ROBERTS-JONES, Philippe, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Institut français de presse, Paris, 1956.
- RYCX D'HUISNACHT, Martine, *Répertoire de la presse de l'arrondissement de Nivelles au XIX^e siècle*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1971 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 66).
- SEYL, Antoine, *Trois siècles d'évolution de la presse en Belgique*, Bruxelles, s.n., 1949.
- SOLO, *Dico Solo en couleurs. Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004 (1^e édition de 1996).
- TEXIER, Edmond, *Le boulevard des Italiens*, dans *Le prisme. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Curmer, 1841, p. 108.
- THIEME, Ulrich et BECKER, Félix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 vol., Leipzig, E. A. Seemann, 1907-1950.
- THOVERON, Gabriel, *Histoire des médias*, Paris, Seuil, 1997.
- VALKENBORGH, Fernand, *La presse sérésienne depuis les origines jusqu'en 1914*, Liège, Université de Liège, 1976.
- VAN DEN DUNGEN, Pierre, *Milieus de presse et journalistes en Belgique 1828-1914*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2005.
- VERMEERSCH, Arthur, *Répertoire de la Presse Bruxelloise. Repertorium van de Brusselse Pers (1789-1914)*, 2 vol., Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1965-1968.
- WARNOTTE, Marie-Louise, *Etudes sur la Presse de Namur (1794-1914)*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1965 (*Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n° 44).
- WARZEE, A., *Recherches bibliographiques sur les Almanachs belges*, Bruxelles, s.n., 1852.
- WILLEQUET, Jacques, *Documents pour servir à l'histoire de la presse belge : 1887-1914*, Nauwelaerts, Paris, Louvain, 1961 (coll. *Cahiers du Centre Interuniversitaire d'Histoire Contemporaine*, n°16).

ARTICLES

- DE THEUX, P., *Une application de l'analyse du contenu à l'histoire de la presse illustrée belge*, in *La critique historique à l'épreuve. Liber disciplinarum Jacques Paquet*, DE BRAIVE, G. et CAUCHIES, J.-M. (dir.), Ed Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1987, pp. 245-256
- DETHEUX, Paul, *L'information religieuse à travers deux hebdomadaires francophones, "Le Patriote illustré" et "Le Soir illustré" (1918-1961)*, Mémoire de Licence en histoire, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1988 [en ligne], s.é., s.d. [réf. du 10 juillet 2011], disponible sur http://membres.multimania.fr/paul_detheux/Chap14.html.
- DOIZY, Guillaume, *L'image le rire et la libre pensée militante, exemple de la revue franco-belge Les Corbeaux (1905-1909)* [en ligne], *caricatures et caricature*, janvier 2007 [réf. du 19 décembre 2010], disponible sur <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-5205400.html>

HELLEMANS, Jacques, « Le courrier véritable des Pays Bas 1649-1650 » dans SGARD, Jean, *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, [en ligne], notice 326, [réf. du 12 janvier 2011], disponible sur <http://c18.net/dp/dp.php?no=326>, ISBN 978-2-84559-070-0.

HELLEMANS, Jacques, *Le Charivari belge et Napoléon III*, dans *Le livre & l'estampe*, t. XXXIX, 1993, n° 139, p. 37-38.

HELLEMANS, Jacques, P.-J. Hetzfel et le problème de la propriété littéraire, in *Bulletin trimestriel de la Commission belge de bibliographie*, mars 1987, p. 37-49.

KINTZ, Jean-Pierre, *La création du premier hebdomadaire – 1605*, in POUSSOU, Jean-Pierre et ROBIN-ROMERO, Isabelle (dir.), *Histoire des familles, de la démographie et des comportements. En hommage à Jean-Pierre Bardet*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2007.

LEMAIRE, J., *Tableau chronologique des journaux parus à Bruxelles de 1649 à 1914*, in *Bulletin de la Commission belge de bibliographie*, XVII, n°3, 1973.

VAN BREUKELEN, Ruud, « Henri Bogaerts (1841-1902), drukker en uitgever », *Thuis in Brabant* [en ligne], Provincie noord-Brabant (*et al.*), s.d., [réf. du 7 juillet 2011], disponible sur <http://www.thuisinbrabant.nl/personen/b/bogaerts,-henri>.

VAN DEN DUNGEN, Pierre, *L'Université libre de Bruxelles au temps des Crocodiles*, in *Rops – De Coster, une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Cahiers du Gram, Bruxelles, 1996.

AUTRES RÉFÉRENCES

OUVRAGES

ALEXANDRE, Arsène, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, 1892.

ALEXANDRE, Arsène, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1892.

ANONYME, *Almanach administratif et industriel de Bruxelles pour l'année 1835*, Bruxelles, Ad. Wahlen impr.- libr. de la cour, 1835.

ANONYME, *Catalogue de nouveautés belges publié par la librairie allemande et étrangère de C. Muquardt*, Bruxelles, 6^e année, 1843.

ANONYME, *Catalogue illustré de l'exposition historique de l'art belge et du Musée moderne de Bruxelles, d'après les dessins originaux des artistes*, Bruxelles, Paris, 1880.

ANONYME, *Indicateur belge ou Guide commercial et industriel de l'habitant et de l'étranger dans ANONYME, Plan illustré de la ville de Bruxelles et de ses faubourgs avec un guide de l'étranger à Bruxelles*, Bruxelles, Kiessling et comp., Libraires-éditeurs, 1860.

ANTONETTI, Guy, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 1994.

BARBIER, Hippolyte, *Vie de Henri Mondbeux, jeune pâtre mathématicien*, Paris, 1844.

BINET, Alfred, *Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échecs*, 1894, rééd. L'Harmattan, Paris 2005, p. 14-23.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, 1868 [en ligne], <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-101426>.

BEKAERT, G. *Architecture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, 1995.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, nouvelle édition, 10 vol., Paris, 1976.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, s.l., Allia, 2003 (éd. orig. 1936).

BERKO, P. et V., *Dictionary of Belgian Painters from between 1850 and 1875*, BERKO, 1981.

Biographie nationale, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 44 vol., 1866-1986.

BITSCH, Marie-Thérèse, *Histoire de Belgique*, s. l., Hattier, p. 99 (coll. *Nations d'Europe*).

BONNEFONT, Gaston, *Les exercices du corps*, Jouvett et Compagnie, 1890.

BONNIER, Bernadette, DRAGUET Michel, LEBLANC Véronique, *Rops. Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namur, Province de Namur - Service de la Culture, 1998

BOREL D'HAUTERIVE, *Annuaire de la pairie et de la noblesse de France, des maisons souveraines d'Europe et de la diplomatie*, Paris, Leipzig, 1847.

BRUNELLE, P. J., *Bruxelles ancien et moderne, et ses environs, ou guide du voyageur dans cette capitale, ouvrage historique, anecdotique, descriptif et critique, utile aux étrangers comme à ses habitants*, Bruxelles, Ferra Aîné, 1819.

BRUNNER, F., *Manuel de la gravure*, Teufen, 1964.

Bruxelles et la Belgique pour l'an 1840, Bruxelles, Beauchard-Rinche, 1840.

Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles, s.n., 1881.

BUYSSSENS, Danielle (éd.) (et al.), *Propos töpffériens. Actes du colloque international de Genève. Juin 1996*, Genève, Société d'études töpffériennes, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 1998.

CAHIERRE, Loïc, *L'offset*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1965, p. 4.

CARAES, Jean-François, *Le Général de Castagny, 1807-1900. Servir dans l'armée française sous le Second Empire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Catalogue de l'exposition *Cinq siècles d'imagerie populaire*, Editions des Musées Nationaux, Paris 1973.

Catalogue de l'exposition *François Maréchal (1861-1945). Liège et la campagne romaine*, Liège Collections artistiques de l'Université de Liège, 1997.

Catalogue de l'exposition *Images imprimées en Hainaut*, s.l., Ministère de la Communauté française, 1981.

Catalogue de l'exposition *L'Assiette au beurre, une revue satirique à la Belle Epoque*, Mundaneum, Mons, 1999.

Catalogue de l'exposition *L'école primaire en Belgique depuis le moyen âge*, Galerie CGER, 1986.

- Catalogue de l'exposition *Six Maîtres de la peinture au pays de Liège. 1875-1930*, Stavelot, Abbaye de Stavelot, 2008.
- Catalogue de l'exposition *Vers la modernité, le XIXe siècle au Pays de Liège*, Liège, s.n., 2001.
- CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869.
- CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, s.d.
- Collectif, *Foires et forains en Wallonie. Magie foraine d'autrefois*, Musée de la Vie wallonne, Pierre Mardaga, Liège, 1989.
- CORNELIS, Sabine, *Un peintre à l'équateur. Louis Moreels (1858-1930). Approche d'une vie et d'une œuvre à travers les aquarelles conservées au Musée Royal de l'Afrique Centrale, Annales Sciences historiques*, vol. 14, Tervuren, Musée Royale de l'Afrique Centrale, 1991.
- Cour des Pairs, *Attentat du 6 août 1840. Procédure. Dépositions de témoins*, Paris, Imprimerie Royale, 1840.
- DE RASSENFOSSÉ-GILLISSEN, Nadine, *Rassenfosse peintre-graveur-dessinateur-affichiste*, Liège, Editions du Perron, 1989.
- DELVAU, Alfred, *Les lions du jour : physionomies parisiennes*, Paris, E. Dentu Editeur, 1867.
- DELZENNE, Yves William et HOUYOUX, Jean (dir.), *Nouveau dictionnaire des Belges*, 2 t., Bruxelles, Editions Le Cri, 1998.
- DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005 (coll. Espace nord/références).
- DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des beaux-arts de Liège. 1775-1995, 220 ans d'histoire*, Liège, Yellow Now, 1995.
- Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, 1995.
- Dictionnaire de peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, 3 vol., Bruxelles, La Renaissance du livre, 1994 et 1995.
- Dictionnaire des Peintres belges du XIV^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995.
- DUCHESNE, Jean-Patrick, *L'Affiche en Belgique : art et pouvoir*, Bruxelles, Labor, 1989.
- DUMONT, Georges-Henri, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1908)*, Edition Le Cri, Bruxelles, 1996.
- DUMOULIN, Michel (et al.) (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*, vol. 1, 1830 - 1905, Edition Complexe, Bruxelles, 2005.
- Encyclopædia universalis*, Paris, 1986.
- FABER, Frédéric Jules, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours: d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume*, t.5, Bruxelles, Paris, 1880.
- FERMÉ, Albert, *Les grands procès politiques. Boulogne d'après les documents authentiques*, Paris, Armand Le Chevalier, 1869.

- FERMÉ, Albert, *Les grands procès politiques. Strasbourg d'après les documents authentiques*, Armand Le Chevalier Editeur, Paris, 1868.
- FEUERHAHN, Nelly, *Traits d'impertinence. Histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour*, Paris, Somogy, 1993.
- FIERENS, P. (dir.), *L'art en Belgique du Moyen âge à nos jours*, 3e éd., Bruxelles, 1956.
- FRICKX, Robert et TROUSSON, Raymond (dir.), *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, tome III *Le théâtre. L'essai*, Duculot, 1989
- GLAUDEN, Auguste, BOSSUT, H.-E., LEURIAUX, Alfred, *Société royale "La Grande Harmonie" : 1811-191. Notes historiques par Auguste Glauden complétées pour la période 1886-1911 par H. E. Bossut et Alfred Leuriaux*, Bruxelles, L. Vogels, 1911.
- Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*,
- GRAND-CARTERET, John, *Popold II roi des Belges et des belles devant l'objectif caricatural*, Paris, s.n., 1908.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992 (Coll. *La Couleur des idées*).
- HERSZKOWICKZ, Sophie, *Les Arts incobérents*, Arles, Les éditions de la Nuit, 2010.
- ISNARDON, Jacques, *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Schott frères, 1865.
- KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer. J.J. Grandville. Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.
- KING, William Francis Henry, *Classical and foreign quotations, a polyglot manual of historical and literary sayings, noted passages in poetry and prose, phrases, proverbs, and bons mots*, s.l., s.e., s.d., (avant 1923).
- Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1983.
- LEBLANC DE LA COMBE, Joseph Félix, *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son oeuvre lithographique*, Paris, 1856.
- LEBLANC Véronique et VEDRINE Hélène, *Injures Bohêmes. Les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*, Paris, Somogy, 2001.
- Livre d'adresses de Bruyne ou almanach officiel du commerce, de l'industrie, de la finance, de la magistrature et de l'administration de la ville et de la banlieue de Liège*, Liège, 1890-1891.
- LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie*, T.1, A-D, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, Genève, 1912.
- MASSION, François, *Dictionnaire des belgicisms*, t. 1/ A-K, Francfort, Peter Lang, s.d.
- Nouvelle biographie nationale*, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 10 vol., 1988-2010.
- PHILIPON, Charles, HUART, Louis, *Parodie du Juif-Errant. Complainte constitutionnelle en 10 parties. 300 vignettes par Cham*, Paris, Aubert, s.d.
- PIRON, Paul L., *Dictionnaire des artistes plasticiens de Belgique des XIXe et XXe siècles*, 3 vol., Ohain, Editions Art in Belgium, 2003-2010.

- PIROTTE Arnaud, *L'apport des courants régionalistes et dialectaux au mouvement Wallon naissant*, Louvain, 1997.
- PIROTTE, Jean, ZELIS, Guy (dir.), *Pour une histoire du monde catholique au 20^e siècle. Wallonie-Bruxelles. Guide du chercheur*, ARCA Eglide-Wallonie, Louvain-la-Neuve, 2003.
- PREVOST DE LA BOUTETIERE DE SAINT-MARS DU MONTET, Alexandrine, DE LA BOUTETIERE, René, *Souvenirs de la baronne du Montet, 1785-1866*, s.l., Plont-Nourri, 1904.
- QUAIRIAUX, Yves, *L'image du Flamand en Wallonie 1830-1914. Essais d'analyse sociale et politique*, Bruxelles, Labor, 2006.
- REMY, Rémi, BLACHON, Pierre-Jean, *La gravure sur bois au XIX^e siècle : l'âge du bois debout, 1.histoire de la gravure sur bois d'illustration au XIX^e siècle, 2.dictionnaire des graveurs sur bois du XIX^e siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001.
- RENONCIAT, Annie (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes et discours (France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècle)*, Poitiers, La Licorne, n° 65, 2003.
- RENONCIAT, Annie, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, s.l., ACR Edition, 1983.
- RENONCIAT, Annie, *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, s.l., ACR Edition, 1985.
- RIBEYRE, Félix, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1884.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Lexique des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010
- ROUIR, Eugène, *Félicien Rops, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié*, t.2, *Les eaux-fortes, cat. 273-663*, C. Van Loock, Bruxelles, 1992.
- ROUIR, Eugène, *Félicien Rops, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié*, t.1, *Les lithographies*, C. Van Loock, Bruxelles, 1987.
- RÜHLE, Reiner, *"Böse Kinder". Kommentierte Bibliographie von Strunwelpetriaden und Max-und-Moritzziaden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren*, Osnabrück, H. Th. Wenner, 1999.
- SCHELER, A., *Le Bulletin du bibliophile belge*, tome XXI, (2^e série, tome XII), Bruxelles, 1865.
- THOVERON, Gabriel, *Deux siècles de paralittérature*, t. 2, *De 1895 à 1995*, Céfal, 2008
- TWYMAN, Michael, *L'imprimerie : histoire et techniques*, Lyon, Institut d'histoire du livre, Les Amis du Musée de l'imprimerie, 2007.
- VAN LENNEP, Jacques, *La sculpture belge au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1990.
- VAN LOO, Anne, (dir.), *Dictionnaire de l'Architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003.
- VANSUMMEREN, Patricia, *Kinderprenten van Brepols*, Turnhout, Brepols, 1996.
- VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*, Paris, L. Hachette, 1865, p. 1629, consultable en ligne sur www.gallica.bnf.fr.
- VERLANT, Ernest (dir.), *Dictionnaire biographique des artistes belges de 1830 à 1870*, Bruxelles, éd. Arto, 1978.

WELLER, Emil, *Die maskirte Litteratur der älteren und neueren Sprachen*, vol. 1 *Index Pseudonymorum*, Leipzig, 1856.

ARTICLES

ADHEMAR, Jean, *La lithographie en France au XIX^e siècle*, in *L'Estampe française*, 1944, vol. 2.

ANONYME, *Charles Philïpon (1800-1862). La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* [en ligne], *Daumier et ses héritiers*, BNF [réf. du 12 janvier 2011], disponible sur http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_2.htm.

ANONYME, *Le Club : Historique*, site internet de la Société royale « Grande Harmonie » <http://www.lagrandeharmonie.be/accueil.html>, consulté le 21 mai 2010.

BARTHES, Roland, *Œuvre de masse et explication de texte*, *Communications*, n° 2, mars 1963, p. 170-172.

BARTHES, Roland, *Rhétorique de l'image*, dans *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BONNIER, Bernadette et LEBLANC, Véronique, *Le Royal Club Nautique de Sambre-et-Meuse*, dans BONNIER, Bernadette, LEBLANC, Véronique, *Félicien Rops. Rops suis, aultre ne veulx estre*, s.l., Editons Complexe, p.26

CLAES, Marie-Christine, *Félicien Rops et la photographie*, dans *Ecrivains de lumière : photographes namurois au temps de Félicien Rops*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2002, pp. 9-18.

COLAS, Christophe et LEROY, Gaëtane, *DONNAY Auguste*, dans *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, 2001, p. 505.

D'INVERNO, Jenny, *Biographie de Georges Ista* [en ligne], Boukète ; <http://lucyin.walon.org/livre/boukete.html>

DROIXHE, Daniel, *Georges Ista dessinateur humoristique*, in *La Vie wallonne*, t. XLIX, n° 352, 1975, p. 204-207.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Qui de nous deux est l'autre ? Sortir Emile et Oscar Berchmans de l'indivision*, in *Mélanges Pierre Colman*, Liège, Art et Fact, p. 200-203.

GENETTE, Gérard, *Frontières du récit*, in *Communications*, n° 8, 1966, p. 152-163.

GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir (notes introductives) », *Vertigo*, n° 1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987, p. 7.

HENDRICKX, Kathy, *Jean Ubaghs*, in *L'affiche en Wallonie à travers les collections du Musée de la Vie Wallonne*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1980.

KUNEL, Maurice, *Félicien Rops et l'École de gravure liégeoise*, in *La Vie wallonne*, tome XXV, 1951, p. 79-89.

KUNEL, Maurice, *Lettres de Félicien Rops à Armand Rassenfosse*, in *La Vie wallonne*, XXXI, n° 280, Liège, 1957, 8°, ill., pp. 263-280

KUNEL, Maurice, *Lettres inédites de Félicien Rops à Hyacinthe Kirch*, dans *La Vie Wallonne*, T. XXIV, Fasc. I, Liège, Desoer, 1950, p.24-25.

- KUNEL, Maurice, *Rops et Draner*, in *La Vie wallonne*, tome XXXIX, 1965, p. 279-281.
- PARFAIT, Claire, « Un succès américain en France : La Case de l'Oncle Tom », E-rea [En ligne], 24 mars 2010, [réf. du 30 juin 2011], disponible sur <http://erevues.org/981>.
- PIROTTE, J., *La rhétorique visuelle de l'image religieuse (1840-1965)*, in *Actes du 105^e Congrès national des Sociétés savantes*, Caen, 1980, Histoire Moderne, t. 1, p. 269-281.
- RIO, Michel, *Signe et figure*, in *Communications*, 29, 1978, p. 5-12.
- SIVILLE, Maurice, *Mars*, in *Caprice-Revue*, n°45, 6 octobre 1888, s.p.
- VANDELOISE, G., *Jules Renard (dit Draner)*, in *La Vie wallonne*, t. XXXIX, n° 311, 3^e trim. 1965.

SITES INTERNET

- Caricaturesetcaricature.com, <http://www.caricaturesetcaricature.com/>
- Dictionnaire des peintres belges, <http://balat.kikirpa.be/>.
- Gallica, BNF, <http://gallica.bnf.fr/>
- Google Livres, <http://books.google.be/>
- Le Petit Paquis, <http://petitpaquis.canalblog.com/>
- Musea Oost-Vlaanderen in Evolutie,
<http://www.museuminzicht.be/public/collecties/index.cfm>
- New York Public Library, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>
- Nouvelle Biographie Nationale (Académie de Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique),
<http://www.academieroyale.be/cgi?usr=4c8gwm2jxe&lg=fr&pag=658&rec=0&frm=0&par=aybaltu&id=4407&flux=16849186>
- Stichting Geschiedenis Kinder- en Jeugdliteratuur <http://www.hetoudekinderboek.nl/>
- The International Association for Media and History, <http://iamhist.org/>.

Liste des figures

- 1.1 BUSCH, Wilhelm, *Die Fliege*, in *Münchener Bilderbogen*, n° 425, 1866, première parution dans les *Fliegende Blätter*, n° 895, 1861, image imprimée, 44,5 x 33,8 cm (Wilhelm Busch-Museum Hannover/Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik, tiré du Catalogue de l'exposition *Wilhelm Busch. De la caricature à la BD*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2009, p. 29).
- 1.2 WILLETTE, Adolphe, *Le roman de la rose*, in *Le Chat noir*, n° 69, 5 mai 1883 (extrait de *Histoires sans paroles du Chat Noir*, Angoulême, CNBDI, p. 60).
- 1.3 CARAN d'ACHE, (POIRÉ, Emmanuel, dit), *Maestro*, planche numérotée 167, encre sur calque, v.1894. (Collection particulière) (Extrait de SAUSVERD, Antoine, « Maestro : quelques cheveux de plus... », *Töpfferiana* [en ligne], 17 nov. 2009 [réf. du 25 août 2011], disponible sur <http://topfferiana.free.fr/?p=1390>).
- 1.4 MASEREEL, Frans, *La passion d'un homme*, Munich, Kurt Wolff, 1928, (Extrait de WALKER, George A., *Gravures Rebelles. 4 romans graphiques*, Paris, Editions l'Echappée, 2008, p. 59).
- 1.5 MOEBIUS, (GIRAUD, Jean, dit), *Arzach*, Genève, Les Humanoïdes associés, 1991, p. 31.
- 1.6 CIZO et WINSCHLUSS, *Raging blues*, in *Comix 2000*, Paris, L'Association, 2000, p. 303.
- 1.7 BAILLY, Pierre et FRAIPONT, Cécile, *Petit Poilu*, t. 1, *La sirène gourmande*, s.l., Dupuis, 2007, p. 3.
- 1.8 TRONDHEIM, Lewis et GARCIA, Sergio, *Les Trois Chemins*, s.l., Delcourt, 2000, s.p.
- 1.9 De LUCA, Gianni, *Hamlet*, in *Il Giornalino*, n°5, 1976, p. 18.
- 1.10 MAREY, Etienne, *Le vol du pélican*, ca 1882.
- 1.11 MUYBRIDGE, Eadward, *Sequence of a buffalo (American bison) galloping*, in *Animal Locomotion*, Philadelphie, 1887, séq. 700.
- 1.12 JODOROVSKI, Alexandro et MOEBIUS, *Les yeux du Chat*, Genève, Les Humanoïdes associés, 1978, s.p.
- 1.13 YELIN, Barbara, *Le visiteur*, Angoulême, Edition de l'An 2, 2004, s.p.
- 1.14 LA POLICE, Pierre et LE COINTRE, Jean, *La balançoire de plasma*, Paris, Cornélius, 2005, s.p. (détail).
- 1.15 AMBRE, TRAN, Lionel et BERGE, Valérie, *Une trop bruyante solitude*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2003-2004, s.p. (détail).
- 1.16 NAITO, Yamada, *A l'ouest de Tokyo*, s. l., Carabas, 2004, s.p.
- 1.17 FARNON, Tristan A., « Q.A. Confidential », in *Leisure Town* [en ligne], s.d. [réf. du 10 août 2011], disponible sur <http://www.leisuretown.com/>.
- 1.18 CANNON, Max, « de l'humour sans morale », in *Red Meat* [en ligne], 1996 [réf. du 10 août 2011], disponible sur <http://redmeat.lapin.org/>.

- 1.19 WILLIAM LEVAUX, Aurélie, *Les jeux du seigneur*, Bruxelles, La Cinquième couche, 2010, s.p.
- 1.20 WINSCHLUSS, *Pinocchio*, Albi, Les Requins marteaux, 2008, p. 23 (détail).
- 1.21 SCHRAUWEN, Olivier, *Mon fiston*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006, p. 41.
- 1.22 CIZO, *Les inavouables aventures de Lionel Ciseau*, in *Ferraille*, n° 26, janvier 2005, p. 134.
- 2.1 DE QUERELLES, Richard, *Le Déluge à Bruxelles*, Bruxelles, Jules Gérard, 1848, page de titre (Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, pour tout l'album, sauf planche 26)
- 2.2 *Idem*, planche 1.
- 2.3 *Idem*, planche 2.
- 2.4 Portrait d'Adolphe Quetelet, Poste belge.
- 2.5 DE QUERELLES, Richard, *op. cit.*, planche 3.
- 2.6 *Idem*, planche 4.
- 2.7 *Idem*, planche 5.
- 2.8 *Idem*, planche 6.
- 2.9 *Idem*, planche 7.
- 2.10 LUINI, Aurelio, détail d'une fresque de l'église Saint Maurizio à Milan, *ca* 1555.
- 2.11 DE QUERELLES, Richard, *op. cit.*, planche 8.
- 2.12 *Idem*, planche 9.
- 2.13 *Idem*, planche 10.
- 2.14 *Idem*, planche 11.
- 2.15 *Idem*, planche 12.
- 2.16 *Idem*, planche 13.
- 2.17 *Idem*, planche 14.
- 2.18 *Idem*, planche 15.
- 2.19 *Idem*, planche 16.
- 2.20 *Idem*, planche 17.
- 2.21 *Idem*, planche 18.
- 2.22 *Idem*, planche 19.
- 2.23 *Idem*, planche 20.
- 2.24 *Idem*, planche 21.
- 2.25 *Idem*, planche 22.
- 2.26 *Idem*, planche 23.
- 2.27 *Idem*, planche 24.

- 2.28 *Idem*, planche 25.
- 2.29 *Idem*, planche 26 (Coll. privée).
- 2.30 *Idem*, planche 27.
- 2.31 *Idem*, planche 28.
- 2.32 *Idem*, planche 29.
- 2.33 *Idem*, planche 30.
- 2.34 *Idem*, planche 31.
- 2.35 *Idem*, planche 32.
- 2.36 *Idem*, planche 33.
- 2.37 *Idem*, planche 34.
- 2.38 *Idem*, planche 35.
- 2.39 *Idem*, planche 36.
- 2.40 *Idem*, planche 37.
- 2.41 *Idem*, planche 38.
- 2.42 *Idem*, planche 39.
- 2.43 *Idem*, planche 40.
- 2.44 CHAM, *Deux vieilles filles à marier*, Paris, Aubert, ca 1841, planche 13 (extrait de SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, s.l., Les Impressions nouvelles, 2009 p. 61) .
- 3.1 ANONYME, *Charivari belge*, Bruxelles, 7 juillet 1839, n.p. (Réserve précieuse, Bibliothèque de Belgique).
- 3.2 ROPS, Félicien, Sans titre (*Les époux Van Blague*), in *Le Crocodile*, 20/11/1853 (Réserve précieuse, Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.3 TÖPFFER, Rodolphe, *Les amours de Monsieur Vieux Bois*, 1827 (rééd. Editions du Seuil, 1996), planche 9.
- 3.4 ROPS, Félicien, *Le Juif errant et ferré*, in *Le Crocodile*, 2 avril 1854, s.p. (Musée de Mariemont).
- 3.5 ROPS, Félicien, *Le Juif errant et ferré*, in *Le Crocodile*, 2 avril 1854, s.p. (suite) (Musée de Mariemont).
- 3.6 PHILIPON, Charles, HUART, Louis, *Parodie du Juif errant. Complainte constitutionnelle en 10 parties. 300 vignettes par Cham*, Paris, Aubert, s.d., p. 69 (Google Livres).
- 3.7 ROPS, Félicien, *Lettre à Léon Marcq*, s.l., s.d., [avant 1856], deux feuillets recto verso. 20,3 x 13,3 cm, p.1 (extrait de LEBLANC Véronique et VEDRINE Hélène, *Injures Bobêmes. Les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*, Paris, Somogy, 2001, p.26-30).
- 3.8 ROPS, Félicien, *Lettre à Léon Marcq*, s.l., s.d., [avant 1856], deux feuillets recto verso. 20,3 x 13,3 cm, p.2.

- 3.9 ROPS, Félicien, *Lettre à Léon Marcq*, s.l., s.d., [avant 1856], deux feuillets recto verso. 20,3 x 13,3 cm, p.3.
- 3.10 ROPS, Félicien, *Lettre à Léon Marcq*, s.l., s.d., [avant 1856], deux feuillets recto verso. 20,3 x 13,3 cm, p. 4.
- 3.11 ROPS, Félicien, *La réception d'un nouveau-né*, in *L'Uylenspiegel*, 1^{ère} année, n°1, 3 mars 1856 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.12 ROPS, Félicien, *Nadar (Aîné)*, in *L'Uylenspiegel*, 23 novembre 1856 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.13 ROPS, Félicien, *Promenade au jardin zoologique*, in *L'Uylenspiegel*, 1^{ère} année, n° 17, 25 mai 1856, s.p. (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.14 ROPS, Félicien, *Les vieilles Monnaies*, in *L'Uylenspiegel*, 1^{ère} année, n°10, 4 juin 1856, p. 3 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.15 ROPS, Félicien, *La nouvelle Monnaie*, in *L'Uylenspiegel*, 1^{ère} année, n° 10, 4 juin 1856, p. 5 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.16 ROPS, Félicien et DRANER, *Etudes Maritimes*, in *L'Uylenspiegel*, 4 mai 1857 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.17 ROPS, Félicien, *M. Coremans au Tir National*, in *Almanach d'Uylenspiegel. Dessins de Félicien Rops*, Bruxelles, Office de Publicité, 1861, p. 37 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.18 *Idem*, p. 38.
- 3.19 *Idem*, p. 39.
- 3.20 *Idem*, p. 40.
- 3.21 *Idem*, p. 41.
- 3.22 *Idem*, p. 42.
- 3.23 *Idem*, p. 43.
- 3.24 *Idem*, p. 44.
- 3.25 *Idem*, p. 45.
- 3.26 *Idem*, p. 46.
- 3.27 *Idem*, p. 47.
- 3.28 *Idem*, p. 48.
- 3.29 *Idem*, p. 49.
- 3.30 *Idem*, p. 50.
- 3.31 *Idem*, p. 51.
- 3.32 *Idem*, p. 52.
- 3.33 *Idem*, p. 53.
- 3.34 *Idem*, p. 54.
- 3.35 *Idem*, p. 55.
- 3.36 *Idem*, p. 56.

- 3.37 *Idem*, p. 57.
- 3.38 *Idem*, p. 58.
- 3.39 *Idem*, p. 59.
- 3.40 *Idem*, p. 60.
- 3.41 *Idem*, p. 61.
- 3.42 *Idem*, p. 62.
- 3.43 *Idem*, p. 63.
- 3.44 *Idem*, p. 64.
- 3.45 a) ROPS, Félicien, *Grand noir, rouge de colère*, in *Uylenspiegel au Salon. Revue de 1860*, Bruxelles, Vve Parent & Fils, 1860 (Bibliothèque royale de Belgique). b) VAN HOVE, Victor, *La Vengeance de l'esclave Noir*, bronze, s.d.
- 3.46 ROPS, Félicien, *Devant Léda*, in *Uylenspiegel au Salon. Revue de 1860*, Bruxelles, Vve Parent & Fils, 1860 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.47 CHAM, *Impressions de voyage de Monsieur Boniface*, Paris, Paulin, 1844, p. 7.
- 3.48 DORÉ, Gustave, *Un effet de brouillard*, in *Le Journal pour rire*, nouvelle série, n°74, 26 février 1853, p. 7 (Gallica).
- 3.49 ROPS, Félicien, *Lettre à Hyacinthe Kirch*, s.l., s.d., 1865 (extrait de LEBLANC Véronique et VEDRINE Hélène, *Injures Bobêmes. Les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*, Paris, Somogy, 2001, p.46-49).
- 3.50 *Idem*.
- 3.51 *Idem*.
- 3.52 *Idem*.
- 3.53 ROPS, Félicien, *Lettre à Hyacinthe Kirch*, v. 1865, 4^e feuillet. (KUNEL, Maurice, *Lettres inédites à Hyacinthe Kirch*, p. 24-25).
- 3.54 ANONYME, *Le mal de dents*, in *La Bombe*, 22 mars 1879 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.55 BUSCH Wilhelm, *Der hohle Zahn. Eine Geschichte in Bildern*, in *Fliegende Blätter*, n°861, 1862, p.4.
- 3.56 LE PETIT, Alfred, *Une nuit que j'étais de garde (suite)*, in *L'Eclipse*, 2^e année, n° 80, 31 juillet 1869, p. 4 (Gallica).
- 3.57 ANONYME, *Croquis de printemps (souvenir d'un garde-civique)*, in *La Bombe*, 28 mars 1885 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.58 LE PETIT, Alfred, *L'hydre du socialisme en Belgique*, in *La Bombe*, 21 juin 1879 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.59 ESCHBACH, J., *Histoire d'un vicaire*, in *La Bombe*, 30 décembre 1878 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.60 ESCHBACH, J., *Accident d'hiver*, in *La Bombe*, 11 janvier 1879 (Bibliothèque royale de Belgique).

- 3.61 ESCHBACH, J., *Une nuit de bal masqué*, in *La Bombe*, 8 mars 1879 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.62 ESCHBACH, J., *La première pipe*, in *La Bombe*, 19 avril 1879 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.63 FARFOUILLARD, *Les adieux de Farfouillard au pays où...*, in *La Bombe*, 29 novembre 1884 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.64 FARFOUILLARD, *Roman en douze pages*, in *La Bombe*, ? décembre 1884 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.65 LOERIK, *Histoire d'artisse*, in *La Bombe*, 1^{er} avril 1880 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.66 ANONYME, *L'Abbé Daens au bal de la Cour*, in *La Chaudière*, 23 décembre 1894 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.67 ANONYME, Sans titre, in *La Chaudière*, 6 janvier 1895 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.68 ANONYME, *Le Juif errant fin de siècle*, in *La Chaudière*, 21 avril 1895 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.69 ANONYME, *Bruxelles port de mer*, in *La Chaudière*, 20 janvier 1895 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.70 DUBUCQ, Didier*, *L'attentat*, in *Les Corbeaux*, 3 juillet 1904 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 3.71 LEMAÎTRE, Victor, *Louis Verdin avocat, conseiller communal, président du comité des fêtes...* *Le Rasoir*, n° 5, 1869 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.72 LEMAÎTRE, Victor*, *Frère-Orban*, in *Le Rasoir*, 27 mars 1870 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.73 ANONYME, *L'affaire Langrand à vol d'oiseau*, in *Le Rasoir*, 5 juin 1870 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.74 LEMAÎTRE, Victor*, *La grande colère du petit Diafoirus* *Le Rasoir*, 2 juin 1872 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.75 ANONYME, *L'épopée de l'île du commerce*, in *Le Rasoir*, 3 avril 1875 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.76 ANONYME, *Vive la police*, in *Le Rasoir*, 18 octobre 1879 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.77 LEMAÎTRE, Victor*, Sans titre, in *Le Rasoir*, 10 janvier 1879 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.78 MÉPHISTO, (UBAGHS, Jean, dit), *Méphisto à l'hôtel de ville*, in *Le Rasoir*, 13 janvier 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.79 MÉPHISTO, (UBAGHS, Jean, dit), *A vau l'eau. Mephisto au Théâtre*, in *Le Rasoir*, 27 janvier 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.80 ANONYME, *Revue de la semaine*, in *Le Frondeur*, 19 septembre 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.81 ANONYME, Sans titre, *Le Frondeur*, 20 mars 1886 (Fonds Ulysse Capitaine).

- 3.82 ANONYME, *Quatre costumes de chasse*, in *Le Frondeur*, 17 novembre 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.83 ANONYME, *Liège l'été*, in *Le Frondeur*, 17 mai 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.84 ANONYME, *Revue de la semaine*, in *Le Frondeur*, 18 octobre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.85 ANONYME, *Réveillon*, in *Le Frondeur*, 22 décembre 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.86 MARÉCHAL, François*, *Réveillon*, in *Le Frondeur*, 28 décembre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.87 NOEL, *L'odyssée d'un houilleur*, in *Le Frondeur*, 29 novembre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.88 ANONYME, *Le collège échevinal de Liège chez le roi*, in *Le Frondeur*, 28 mars 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.89 ANONYME, *Aventures lamentables des fanfares de Houtsiplon à Bruxelles en Brabant*, in *Le Frondeur*, 13 septembre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.90 ENBOY, J., *Mardi soir (quelques croquis)*, in *Le Frondeur*, 12 juillet 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.91 ANONYME, *La liberté en Belgique*, in *Le Frondeur*, 10 avril 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.92 DARVEUR, *Les transformations d'un auguste nez pendant une journée d'élection*, in *Le Frondeur*, 25 octobre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.93 ANONYME, *Tirage au sort*, in *Le Frondeur*, 2 février 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.94 ANONYME, *Ab ! Quel plaisir d'être candidat*, in *Le Frondeur*, 10 mai 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.95 CRAC*, *Au salon de peinture*, in *Le Frondeur*, 21 avril 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.96 DONNAY, Auguste, *Distribution des prix de nos deux académies des Beaux-Arts*, in *Le Frondeur*, 2 mai 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.97 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *Mvt Wallon Chap Ier*, in *Le Frondeur*, 5 février 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.98 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *Mvt Wallon (suite)*, in *Le Frondeur*, 12 février 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.99 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *Les peintres liégeois contemporains*, in *Le Frondeur*, 26 février 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.100 ANONYME, *Ab ! Ab ! Théodora*, in *Le Frondeur*, 11 juillet 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.101 N. La R. (DONNAY, Auguste*), *Histoire vraie à l'usage des gens qui ne sont pas de ce monde*, in *Le Frondeur*, 22 novembre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.102 HERGÉ, *Tintin au Congo*, 1946 (rééd., s.d.), p. 7, case 3.

- 3.103 TÖPFFER, Rodolphe, *Monsieur Cryptogame*, 1846 (rééd. Editions du Seuil, 1996) p. 135.
- 3.104 BUSCH, Wilhelm, *Le virtuose*, in *Fliegende Blätter*, 1865 (détail).
- 3.105 DONNAY, Auguste*, *La foire*, in *Le Frondeur*, 1 novembre 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.106 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *En foire*, in *Le Frondeur*, 14 octobre 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.107 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *La pluie*, in *Le Frondeur*, 28 octobre 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.108 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *L'odyssée du béret*, in *Le Frondeur*, 11 novembre 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.109 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *Retour de Paris. Modes nouvelles*, in *Le Frondeur*, 14 avril 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.110 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *Coup d'œil rétrospectif*, in *Le Frondeur*, 16 juin 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.111 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *Grandeur et décadence d'une biche*, in *Le Frondeur*, 25 novembre 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.112 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit)*, *Au salon de peinture*, in *Le Frondeur*, 21 avril 1883 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.113 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit)* ou DONNAY, Auguste*, *La désertion ou de le départ à la campagne*, in *Le Frondeur*, 16 mars 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.114 ZIG (RASSENFOSSE, Armand, dit), *Celles qu'on rencontre*, *Le Frondeur*, 23 mai 1885 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.115 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *La place du théâtre le soir*, in *Le Frondeur*, 4 mars 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.116 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *Le rêve d'une jeune fille*, in *Le Frondeur*, 15 avril 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.117 EWERTUOD, (MARÉCHAL, François, dit), *Le rêve d'une jeune fille (suite et fin)*, in *Le Frondeur*, 22 avril 1888 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.118 BEY, Robert, *Histoire d'un libre penseur*, in *Le Balai*, 2 mars 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.119 BEY, Robert, *Suite de l'histoire d'un libre penseur*, in *Le Balai*, 16 mars 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.120 BEY, Robert, *Suite de l'histoire d'un libre penseur*, in *Le Balai*, 30 mars 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.121 BEY, Robert, *Suite de l'histoire d'un libre penseur*, in *Le Balai*, 13 avril 1882 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.122 BEY, Robert, *Comment on devient libéral*, in *Le Balai*, 24 novembre 1881 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 3.123 DONNAY, Auguste, *Le réverbère de Sparte (Hommage à Alma Tadema)*, in *Caprice-Revue*, 28 avril 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).

- 3.124 DONNAY, Auguste, *La sincère et véridique histoire de l'invalidé à la tête de bois*, in *Caprice-Revue*, 19 août 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.125 DONNAY, Auguste, *La taille fine ou l'invention du campinaire*, in *Caprice-Revue*, 8 septembre 1888.
- 3.126 DONNAY, Auguste*, *La Justice dotant la Terre de la Gendarmerie*, in *Caprice-Revue*, 17 décembre 1887 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.127 DONNAY, Auguste, *La force prime le droit*, in *Caprice-Revue*, 30 juin 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.128 MOREELS, Louis*, *Incroyable aventure d'un noble général*, in *Caprice-Revue*, 14 juillet 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.129 MARNEFF, Ernest, Sans titre, in *Caprice-Revue*, 7 janvier 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.130 MARNEFF, Ernest, *Le buste en cire. Accident sans paroles*, in *Caprice-Revue*, 28 janvier 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.131 MARNEFF, Ernest, *Nos orphéons*, in *Caprice-Revue*, 24 mars 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.132 BERCHMANS, Émile, *Le Faro*, in *Caprice-Revue*, 7 juillet 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.133 BERCHMANS, Émile, *Un accident Pan Pan Pan Pan*, in *Caprice-Revue*, 11 février 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.134 RASSENFOSSE, Armand, Sans titre, in *Caprice-Revue*, 21 juillet 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.135 BOUNTJE, (MARÉCHAL, François, dit), *Terrible Histoire*, in *Caprice-Revue*, 10 mars 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.136 BOUNTJE, (MARÉCHAL, François, dit), Sans titre, in *Caprice-Revue*, 21 avril 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.137 TRACK, John, (DARDENNE, Léon, dit), Sans titre, in *Caprice-Revue*, 5 mai 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.138 TRACK, John, (DARDENNE, Léon, dit), *Pierrot s'amuse*, in *Caprice-Revue*, 12 mai 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.139 SYLLO, Marck, *Invitation à la valse*, in *Caprice-Revue*, 28 juillet 1888 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.140 JEF, *Songe royal*, in *La Meuse illustrée*, 6-7 juillet 1901 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.141 ISTA, Georges, *Les Ligeo a Paris*, in *La Meuse illustrée*, 9-10 novembre 1901 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.142 BEMI, *Kruger à Liège*, in *La Meuse illustrée*, 17-18 novembre 1900 (Bibliothèque Générale, ULg).
- 3.143 KOISTER, Georges, *Histoire de tendeurs*, *La Meuse illustrée*, 6-7 octobre 1900 (Bibliothèque Générale, ULg).

- 3.144 KOISTER, Georges, Sans titre, in *Le Journal de Liège*, hors-série, 1900, p. 26 (Coll. Robert Gordinne).
- 3.145 KOISTER, Georges, Sans titre, in *Le Journal de Liège*, hors-série, 1900, p. 16 (Coll. Robert Gordinne).
- 3.146 MÉPHISTO, (UBAGHS, Jean, dit), *Le Roi de Hollande à Bruxelles. Le compte-rendu de la Gazette*, in *La Gazette de Hollande*, s.d. (ca 1873) (Fonds Ulysse Capitaine).
- 4.1 CASSIERS, Henri, *Red Star Line/Anvers New York*, Bruxelles, Affiches d'art O. De Rycker, 1898, (Collections artistiques de l'Université de Liège).
- 4.2 ANONYME, *Extraits de la vie de Charlemagne*, in *L'Illustration européenne*, 11 août 1877 (extrait de LEFÈVRE, Pascal, LEFÈVRE, Pascal, *The Conquest of Space : Evolution of the Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art*, 2.2, 2009, p. 242).
- 4.3 ESCHBACH, J., *Les funérailles de Jules van Praet par J. Eschbach*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 3, n°17, 22 janvier 1888, p. 198 (Bibliothèque royale de Belgique).
- 4.4 ESCHBACH, J., *L'abattoir de Bruxelles*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 2, n°29, 17 avril 1887, s. p. (Bibliothèque royale de Belgique).
- 4.5 ESCHBACH, J., *La maison Peyralbe par Eschbach*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 2, n° 36, 5 juin 1887, p. 432, KBR III 99469C.
- 4.6 CASSIERS, Henri, *Au parc*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 4, n° 36, 9 juin 1889, KBR III 99469C.
- 4.7 TRACK, John, (DARDENNE, Léon, alias), *Le moulin à eau par John Track* impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 3, n°38, 17 juin 1888, p. 456, KBR III 99469C.
- 4.8 CASSIERS, Henri, Sans titre, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 3, n°45, 5 août 1888, p. 540, KBR III 99469C.
- 4.9 BODART, Henri, « *Deux heures de faction* » par H. Bodart, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 2, 24 octobre 1886, s.p., KBR III 99469C.
- 4.10 CASSIERS, Henri, *Le dernier concours de pêche à la ligne*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 5, p. 48, 20 octobre 1889, p.48, KBR III 99469C.
- 4.11 ANONYME, *L'exportation du bétail d'Amérique en Angleterre*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 9, n°17, 29 avril 1894, p. 260-261, KBR III 99469C.
- 4.12 ANONYME, *Le chat qui tombe*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, 25 novembre 1894, p. 753, KBR III 99469C.
- 4.13 MORIN, Edmond, *Les mains – Etudes d'expression par E. Morin* impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 4, n°25, 4 mars 1889, p. 400 (Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 4.14 ANONYME, *L'incendie des docks-entrepôts d'Anvers* impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 16, 16 juin 1901, s.p., (extrait de LEFÈVRE, Pascal,

- The Conquest of Space : Evolution of the Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880-1929)*, in *European Comic Art* 2.2, 2009, p. 245).
- 4.15 ANONYME, *L'Incendie du quai Saint-Léonard*, in *L'Illustré wallon*, 5 juillet 1902 (Coll. privée).
- 4.16 ANONYME, *Paris-L'anniversaire de la mort de Félix Faure à l'église de la Madeleine : la sortie*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 15, 4 mars 1900, s.p.(Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 4.17 VIAS, *Un jour de tirage au sort à la campagne*, impression typographique sur papier, in *Le Globe illustré*, vol. 5, n°23, 9 mars 1890, p. 368 (Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 4.18 ANONYME, *Tirage au sort*, in *Le Frondeur*, n°204, 2 février 1884 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 4.19 VIAS, *L'intelligence des chiens*, in *Le Globe illustré* (Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 4.20 VIAS, *Une Gibelotte de Noël... manquée*, in *Le Globe illustré*, vol. 13, n°52, 25 décembre 1898, p. 879 (Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 4.21 VIAS, *Une joyeuse partie de cycle*, in *Le Globe illustré*, décembre 1899 (Bibliothèque royale de Bruxelles).
- 5.1 SIMMONS, Posy, *Gemma Boverly*, s.l., Denoël, 2000, p. 99.
- 5.2 VANDERMEULEN, David, *Fritz Haber*, t.3, *Un vautour c'est déjà presque un aigle*, Delcourt, 2010, p.7.
- 5.3 ANONYME, *Klaas Kapoen – Colas le capon*, Turnhout, Brepols, planche n°18, s.d.
- 5.4 ANONYME, *Gevolg van den dooden-spiegel, door Pater Abraham à Sancta Clara*, Turnhout, Brepols, s.d.
- 5.5 ANONYME, *Don Quichotte*, Bruxelles, Hemeleers, planche 19.
- 5.6 ANONYME, *Histoire de l'oiseau bleu*, Bruxelles, Hemeleers, planche 47.
- 5.7 ANONYME, *Geschiedenis van Klein Duimpje*, Bruxelles, Hemeleers, planche 57.
- 5.8 ANONYME, *Histoire du Petit Chaperon Rouge*, Bruxelles, Hemeleers, planche 65.
- 5.9 MATHY, André, *Le miracle du Saint-Sang de Boxtel*, H. Dessain, planche n°7, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.10 MATHY, André, *Le très saint sacrement de Miracle de Hasselt*, Dessain, planche n°5, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.11 MATHY, André, *Histoire de Belgique*, Dessain, planche n°23, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.12 ANONYME, *Monsieur Leriche et Monsieur Pauvre*, Dessain, série Anti-Alcoolique, planche n°10, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.13 ANONYME, *On peut tomber !*, Dessain, série Anti-Alcoolique, planche n°2, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.14 AYROLES, François, *Jean qui rit Jean qui pleure*, Paris L'Association, 1994, s.p.

- 5.15 ANONYME, *Les œufs de Pâques*, Liège, Dessain, série Anti-Alcoolique, planche n° 14, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.16 VALVERANE, Louis, *Le cheval savant*, Liège, Dessain, Série D, n° 6, s.d. (Musée de la vie Wallonne).
- 5.17 ANONYME, Liège, Le saint sacrement de miracle à Louvain, Liège, Dessain, planche 18, s.d. (ca 1905) (Musée de la vie Wallonne).
- 5.18 LE RALLIC, Etienne, *Le corbeau facétieux*, Liège, Gordinne, planche 105, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.19 ANONYME, *Armée belge*, Liège, Gordinne, planche 422, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.20 ANONYME, *Devinettes-Raadsels n° 4*, Liège, Gordinne, planche 455, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.21 ANONYME, *Le thé*, Liège, Gordinne, planche 322, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.22 ANONYME, *Le miracle des billettes à Paris*, Liège, Dessain, planche ??2, s.d. (identique à Gordinne, planche n° 725) (Musée de la vie Wallonne).
- 5.23 LAMOUCHE, Oscar, *Coalition contre Rodilard*, Liège, Gordinne, planche 144, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.24 ISTA, Georges, *Pierre Varlope – Jean Rabot*, Liège, Gordinne, planche 384, ca 1895 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.25 DOËS, Louis, *Le voleur volé*, Liège, Gordinne, planche 120, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.26 BUSCH, Wilhelm, *Aventures du corbeau*, Liège, Gordinne, planche 522, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.27 BUSCH, Wilhelm, *La mort du corbeau*, Liège, Gordinne, planche 523, s. d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.28 ANONYME, *L'union fait la force*, Liège, Gordinne, planche 108, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.29 ANONYME, *Le truc de Marius*, Liège, Gordinne, planche 110, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.30 ANONYME, *Une leçon de science*, Liège, Gordinne, planche 190, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.31 ISTA, Georges, *La poutre*, Liège, Gordinne, planche 191, ca 1895, (Coll. Robert Gordinne).
- 5.32 ISTA, Georges, *Premières armes*, Liège, Gordinne, planche 336, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.33 ISTA, Georges, *Un engagement*, Liège, Gordinne, planche 337, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.34 ISTA, Georges, *L'attaque du moulin*, Liège, Gordinne, planche 338, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).

- 5.35 ISTA, Georges, *En reconnaissance*, Liège, Gordinne, planche 339, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.36 ISTA, Georges, *La charge*, Liège, Gordinne, planche 340, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.37 ISTA, Georges, *Une belle chasse*, Liège, Gordinne, planche 341, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.38 ISTA, Georges, *Un duel manqué*, Liège, Gordinne, planche 342, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.39 ISTA, Georges, *Les quarante voleurs*, Liège, Gordinne, planche 343, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.40 ISTA, Georges, *La sérénade*, Liège, Gordinne, planche 344, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.41 ISTA, Georges, *La mort d'un brave*, Liège, Gordinne, planche 345, ca 1900-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.42 ISTA, Georges, *Un commando boer*, Liège, Gordinne, planche 351, ca 1902-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.43 ISTA, Georges, *Le bain*, Liège, Gordinne, planche 352, ca 1902-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.44 ISTA, Georges, *Dans la cave*, Liège, Gordinne, planche 353, ca 1902-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.45 ISTA, Georges, *Le pari de John Bradford*, Liège, Gordinne, planche 354, ca 1902-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.46 ISTA, Georges, *La dépêche*, Liège, Gordinne, planche 355, ca 1902-1908 (Coll. Robert Gordinne).
- 5.47 LAMOUCHE, Oscar, *Le renard et la cigogne*, Liège, Gordinne, planche 104, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.48 DRANER, (RENARD, Jules, dit), *Le Docteur Tant-Pis et le Docteur Tant-Mieux*, Liège, Gordinne, planche 399, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.49 DRANER, (RENARD, Jules, dit), *Physiologie des mouvements et des nuances*, in *Le National Illustré*, s.d. (Bibliothèque royale de Belgique).
- 5.50 DRANER, (RENARD, Jules, dit), *Il ne faut pas se fier aux apparences*, Liège, Gordinne, planche 397, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.51 DRANER, (RENARD, Jules, dit), *Une fausse alerte*, Liège, Gordinne, planche 404, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.52 ZICKWOLFF, Frédéric, *Cigarettes John Thomas*, Liège, Gordinne, ca 1900, (Coll. Robert Gordinne).
- 5.53 ZICKWOLFF, Frédéric, *Le briquet*, Liège, Gordinne, planche 151, s.d., (Coll. Robert Gordinne).
- 5.54 ZICKWOLFF, Frédéric, *Le briquet*, Liège, Gordinne, s.d. (Coll. Robert Gordinne).

- 5.55 ZICKWOLFF, Frédéric, *L'intrépide soldat de plomb*, Liège, Gordinne, planche 309, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.56 ZICKWOLFF, Frédéric, *L'intrépide soldat de plomb*, Liège, Gordinne, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 5.57 KOISTER, Georges, *La Brabançonne*, in *La Meuse illustrée*, 7-8 novembre 1901 (détail) (Bibliothèque Générale, ULg).
- 5.58 KOISTER, Georges, *Als Papa – Verbeterde spreekwoorden*, Liège, Gordinne, planche 376, s.d (détail) (Het Huis van Alijn).
- 5.59 KOISTER Georges, *Lauréat ! – Partie de pêche*, Liège, Gordinne, planche 377, s.d. (détail) (Coll. Robert Gordinne).
- 6.1 ANONYME, *Juffrouw Sylvie*, Turnhout, Brepols, planche 1322 (SGKJ/AGJMBorms).
- 6.2 DE LAET, George P., *De Kabouters van het Capucijnenbosch*, Turnhout, Brepols, planche 1354, 1919 (Het Huis van Alijn).
- 6.3 DE LAET, George P., *Een koninklijke Wicht*, Turnhout, Brepols, planche 1326, 1919 (SGKJ/AGJMBorms).
- 6.4 DE LAET, George P., *De Straf van den Hoogmoedige*, Turnhout, Brepols, planche 1348 (Het Huis van Alijn).
- 6.5 JANSSENS, John, *Het Einde van den Dwingeland*, Turnhout, Brepols, planche 1367 (SGKJ/AGJMBorms).
- 6.6 LYNEN, Amédée, *De Rooker*, Turnhout, Brepols, planche 1361 (SGKJ/AGJMBorms).
- 6.7 JASPAR, Marcel, *Le sanglier des Ardennes*, Turnhout, Brepols, planche 334 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.8 JASPAR, Marcel, *Les premiers voyages dans les premiers chemins de fer*, Turnhout, Brepols, planche 335 (VANSUMMEREN, Patricia, *Kinderprenten van Brepols*, Turnhout, Brepols, 1996, p.184).
- 6.9 JASPAR, Marcel, *Un petit volontaire liégeois*, Turnhout, Brepols, planche 331 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.10 JASPAR, Marcel, *Jeanne d'Arc*, Liège, Gordinne, planche 395 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.11 JASPAR, Marcel, *La visite des ruines*, Bruxelles, Phobel, planche 310 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.12 JASPAR, Marcel, *Vocation manquée*, Bruxelles, Phobel, planche 312 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.13 JASPAR, Marcel, *Aymery de Narbonne*, Bruxelles, Phobel, planche 308 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.14 JASPAR, Marcel, *Jacques van Artevelde*, Bruxelles, Phobel, planche 309 (Musée de la vie Wallonne).

- 6.15 JASPAR, Marcel, *Le duc d'Albe aux Pays-Bas*, Bruxelles, Phobel, planche 311 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.16 JASPAR, Marcel, *Le cuvier magique*, Bruxelles, Phobel, planche 307 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.17 JASPAR, Marcel, *Ambiorix*, Bruxelles, Phobel, planche 305 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.18 FORTON, Louis, *De Mannen met de Platvoeten*, in *Het Lacherke* (extrait de LEFÈVRE, Pascal, *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, dans *Sint-Lukasgalerie Brussel*, septembre-octobre-novembre 2009, p. 14).
- 6.19 LEO, *La grenouille*, in *Vers l'avenir*, 3 mai 1919 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.20 GENRY (?), *Trois Héros*, in *Vers l'avenir*, 3 mai 1919 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.21 LAFNET, Luc, *Comment Noirette arriva au Pays des fées*, in *Vers l'avenir*, 17 mai 1919 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.22 LAFNET, Luc (?), *La mère adoptive*, *Vers l'avenir*, 17 mai 1919 (Musée de la vie Wallonne).
- 6.23 LE RALLIC, Étienne, *Le corbeau facétieux*, Liège, Gordinne, planche 105, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 6.24 LE RALLIC, Étienne, *La Cavalière du Texas*, Liège, Gordinne, s.d., s.p. (Coll. Robert Gordinne).
- 6.25 THOMEN, Raoul, *Les glorieux débuts d'un grand homme*, Liège, Gordinne, planche 113, s.d. (Coll. Robert Gordinne).
- 6.26 FROMENTEAU, Albert, *Wrill écoute la BBC*, in *Wrill*, 1^e année, n° 38, s.d., s.p. (Coll. Robert Gordinne).
- 6.27 WICHELER, Fernand, *Le Dernier Film. La visite*, in *Le Soir*, 18 août 1924 (extrait de LEFÈVRE, Pascal, *Panorama van het vroege beeldverhaal in België (1870-1929)*, dans *Sint-Lukasgalerie Brussel*, septembre-octobre-novembre 2009, p. 16).
- 6.28 JEAN ÉMILE, *La Nation reconnaissante accorde...*, in *La Trique*, 17 mai 1931 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 6.29 JEAN ÉMILE, *Comment boucler le budget*, in *La Trique*, 28 mars 1931 (Fonds Ulysse Capitaine).
- 6.30 ANDRÉ, Francis, Sans titre, in *Le Tartufé*, 2 février 1934 (Fonds Ulysse Capitaine).

Corpus

LISTE DES JOURNAUX CONSULTES

Abréviations :

AVB : Archives de la ville de Bruxelles.

CICB : Centre d'Information et de Conservation des Bibliothèques, Université de Liège

KBR : Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.

MM : Musée royal de Mariemont, Morlanwelz

MVW : Musée de la Vie wallonne, Liège.

Mund : Musée international de la presse, Mundaneum, Mons.

UC : Fonds Ulysse Capitaine, Liège

RECHERCHES FRUCTUEUSES

<i>Titre</i> <i>Sous-titre</i>	Lieu d'édition (Editeur)	Dates	Lieu consultation (Réf.)
<i>Balai (Le)</i>	Liège	1881/05/12 (n°1) >1882/02/02 (incompl.) 1881/08/04>1882/04/13 (incompl.)	MVW (Archives G) UC
<i>Bombe (La)</i> <i>Eclatant tous les samedis</i>	Bruxelles	1878-1887 (complet) 1879/06/21 >1886/05/28 (incompl.) 1878/10/05>1886/05/22 (incompl.)	KBR (PERM 270) Mund AVB (J.376/5 et J/285/7)
<i>Caprice-Revue</i>	Liège	03/12/1887> ?/1889 (n°75) 1887>1889 (complet)	CICB (P90000E0) MVW
<i>Cadet-Roussel (Le)</i>	Liège	1877/05/20 >1877/06/17 (3 numéros) 1877/05/20 >1877/06/17 (3 numéros)	MVW UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Caustique(Le)</i>	Liège	1870/04/03 n°1 1870/04/17 >1870/05/15 (3 numéros)	MVW Mund
<i>Chardon (Le)</i>	Liège	1880/12/10 (n°1) >1881/02/25	MVW (GGG 22.651)
<i>Chaudière (La)</i>	Bruxelles	1894/12/23 >1896/04/19 1895/11/10 >1895/12/22	KBR AVB (J 369/8)

		>1895/12/22	(J 369/8)
<i>Clair de Lune</i>	Bruxelles	1890/02/23 >1891/03/01 (complet) 1896/06/01 (n°15)	KBR (II/80.457) UC Farde (Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Corbeaux (Les)</i>	Bruxelles	1904-1905 (complet) 1904/05/14 >1905/10/19	KBR (II 90.376) AVB (J.212/1)
<i>Cric-Crac</i>	Liège	1880/11/14 (n°1) >1882/02/12 1889 (n°1>3)	MVW (Archives G) UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Crocodile (Le)</i> <i>Organe des loustics</i>	Bruxelles	1853/02/13 >1858/07/04 (incompl.) 1854	AVB (J 365/7) MM
<i>Dragon (Le)</i>	s.l. (Liège ?)	s.d. 1882/06/04	MVW (GGG 22.649) UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Echo Liégeois (L')</i>	Liège	1912/05/12 1914/05/22	Mund MVW
<i>Feuille de Chou (La)</i>	Verviers	1934 à 1936	KBR (JB 500 et PERM 444)
<i>Flamberge !</i>	Liège	1894/10/01 n°1 1894/10/06- >1895/01/20	MVW
<i>Frondeur (Le)</i> <i>Journal hebdomadaire satirique, politique et littéraire</i>	Liège	1883>1888 (incomplet) 1880-1888 (complet) + dessins originaux 1880/04/24 >1881/09/03 1881/10/15 >1882/12/23 1883/02/03>1884/1 2/28 1885 1888/01/15>1888/0 9/30	CICB (P00271E) MVW (B404 GGGG 1888) UC (farde 97 IV) UC (farde 98 IV) UC (farde 99 IV) UC (reliure 100 IV)
<i>Gaieté (La)</i>	Marche-les-dames	1908/08/28- >1909/07/11	MVW
<i>Gazette de Hollande (La)</i> <i>Trésor des gens sérieux</i>	Liège	1870/12/04 >1873/06/01	MVW
<i>Globe Illustré (Le)</i>	Bruxelles	1888/11/04 >1914/07/12 (incomplet)	KBR (III 99469C)
<i>Illustré Wallon (L')</i>	Liège	1901-1902 (Recueil)	Coll. Michel

			Kempeneers
<i>Kakafougna (Le)</i>	Liège	1887/10/15	MVW
<i>Lamponette (La)</i>	Liège	1881-1885 (complet)	UC
<i>Meuse illustrée (La)</i>	Liège	6 et 7/10/1900>1904 (incomplet)	MVW
<i>Meuse Illustrée (La) (2)</i>	Liège	1885/04	Mund
<i>National Illustré (Le)</i>	Bruxelles	1877-1914 (incompl.)	KBR
<i>Navet (Le)</i>	Liège	s.d., 3e année n°2 et 5e année n°3 s.d. N°1>3	MVW UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Omnibus Illustré (L')</i>	Bruxelles	1889 (recueil)	Acquisition personnelle.
<i>Patrouille (La)</i>	Bruxelles	n°1 03/08/1884 >05/01/1890 (incomplet)	Mund
<i>Pétard (Le)</i>	Liège	1890/10/18 (n°1, 1e année) et 1890/10/25 1890 (n°1 et 2)	MVW UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Petit illustré belge (Le)</i>	Bruxelles	1880/10/02 et 1880/12/25	Mund
<i>Polichinelle (Le)</i>	Bruxelles	1880/03/06 (n°7, 1e année) 1880/07/10 1880/07/17	Mund
<i>Pont de Polleur (Le)</i>	Verviers	1894/12/02 >1914/05/09 (incompl.)	MVW
<i>Rasoir (Le)</i>	Liège	1869-1889 (complet) 1869>1874 1874>1879 1879>1884 1885>1889	CICB (RES0016E0) UC (recueil 93 IV) UC (recueil 94 IV) UC (recueil 95 IV) UC (recueil 96 IV)
<i>Scalpel (Le)</i>	Chênée	1872	Mund
<i>Sifflet (Le)</i>	Liège	n°7 1893/ ?	Mund
<i>Sifflet (Le)</i>	Bruxelles	1928/11/04 1914/08/16 1912/06/09	MVW
<i>Tartufe</i>	s.l. (Bruxelles)	02/02/1934	Mund
<i>Tatène</i>	Liège	1911	
<i>Tirailleur (Le)</i>	Bruxelles	1891/05/17 (11e année n°20) 1884 (n°25) 1888 (n°42)	MVW (GGG/27.213) UC (Journaux Satiriques IV/118 à 132)
<i>Tirailleur (Le)</i>	Liège	24/09/1882	Mund

		>23/09/1894 (incompl.)	
<i>Torai (Li)</i>	Liège	1880-1881 ? n°1-2-3	MVW
<i>Trique (La)</i>	Bruxelles	1930 (complet) (hebdomadaire) 1931 (complet)	UC
<i>Vers l'avenir journal illustré des enfants de Belgique</i>	Liège	1919/03/12 (n°8) ->1919/05/31 (n°11)	MVW
<i>Verviers Comique</i>	Verviers	1881/02/12	MVW
<i>Vie Moderne (La) Journal hebdomadaire illustré</i>	Bruxelles	1873/08/16 1873/05/10 >1873/08/16	Mund MVW
<i>Vie Moderne (La) Revue universelle illustrée hebdomadaire</i>	Bruxelles	1910/08/26 >1911/06/01(n°9, 2e année) (incompl.)	Mund
<i>Vie Moderne (La) revue universelle illustrée hebdomadaire</i>	Bruxelles	1910/01/14 >1910/03/11	Mund

RECHERCHES INFRUCTUEUSES

<i>7 septembre (Le)</i>	Bruxelles	s.d.	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Abracadabrant (L')</i>	Liège	1880/10/21 (n°1) >1880/12/30 (n°6)	UC (Farde Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Ane Rouge illustré (L')</i>	Liège	1919	Mund
<i>Asticot (L')</i>	Liège	sd (2 n°)	UC (Farde Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Bac aux cendres (Le)</i>	Liège	11 juin ?	UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Balai (Le) Journal de la raison</i>	Bruxelles	s.d.	Mund
<i>Baudet (Le)</i>	Bruxelles	n°1 22/06/1902	Mund
<i>Baudet (Le)</i>	Bruxelles	n°1 31/01/1892	Mund
<i>Bavard (Le)</i>	Liège	1907/10/13 1907/10/20	UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Belgique-Athénée</i>	Bruxelles	1909->1914 (incompl.)	KBR (B98)
<i>Bon Pilote (Le)</i>	Verviers	1888 (n°4) 1888 (n°3 et 4)	MVW UC (Farde Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Bougie (La)</i>	Liège	1888-89	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Bric-à-Brac (Le)</i>	Liège	1891/11/01 (n°1) 1891/11/08 (n°2)	
<i>Broutteux (Le)</i>	Tourcoing	1883	UC (Farde Journ.

			Satir. 37 à 62)
<i>Cadavre (Le)</i>	Liège	1871 1871/12/13	MVW UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Caustique (Le)</i>	Liège	s.d.	MVW (GGG 22643)
<i>Chanchet</i> <i>Journal satirique illustré.</i> <i>Littéraire Théâtral et</i> <i>Sportif</i>	Liège	1899/12/16	Mund
<i>Catachysme (Le)</i>	Liège	1881/10/22 (n°1) >1881/12/10 (n°8)	UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Cauchemar (Le)</i>	Chênée	1872/04/28>1872/0 6/30	UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Chanchet</i>	Liège	1899-1902 (complet)	UC
<i>Chaudière (La)</i>	Liège	1887/10/20	UC (Farde Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Chiqué (Le)</i>	Liège	s.d. n°4 1904/03/14	Mund UC (Farde Journaux satiriques IV/118 à 132-
<i>Cholera (Le)</i>	Bruxelles	1884 (n°1)	UC (Farde Journ. Satir. IV 63 à 90)
<i>Chronique illustrée (La)</i>	?	?	MVW
<i>Cigale (La)</i>	Bruxelles	14/02/1869	Mund
<i>Li Clabot</i>	Liège	1895 (3e année)-1899	KBR (B668)
<i>Chysopompe (Le)</i>	s.l.	1881 (n°100, 46e année) idem	MVW UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Coften (Lu)</i>	Battice	s.d.	MVW
<i>Cornes du Diable (Les)</i>	Liège-Bruxelles	1884 (n°1 et 11)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Crétin (Le)</i>	Liège	1884/06/14	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Cric-Crac</i>	Seraing	1885 n°3	UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Cri de Bruxelles (Le)</i>	Bruxelles	1903 (1 à 3)	KBR (III 99 693 B)
<i>Diable (Le)</i>	Bruxelles	1869	AVB (J 365/13)
<i>Don Quichotte</i>	Liège	1896/12/19 1896/12/19 et 26 (n°1 et 2) 1897/01/02	Mund UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Endormi (L')</i>	?	1886/08 (n°200) (sic)	MVW
<i>Etudiant libéral liégeois</i> <i>(L')</i>	Liège	1906/02 ? (n°1) >1912/01/09 (incompl.) 1913>1914	MVW UC
<i>Espiègle (L')</i>	Bruxelles	10 et 24/06/1894	Mund
<i>Festival (Le)</i>	Liège	1877/05/27	

		1877/06/03	
<i>Feuille de chou (La)</i>	Seraing	1889/12/01 >15 (n°1>3)	UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Feuille illustrée (La)</i>	Bruxelles	1895	KBR (II 93 995)
<i>Fouet (Le)</i>	Liège	1889/12/07 1881/05/29	MVW UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Gourdin (Le)</i>	Bruxelles	18/10/1885 (n°1) 20/06/1886 04/07/1886	Mund
<i>Grand Collecteur (Le)</i>	Liège	1899/07/18 1892/05/14 1899/07/18	MVW (GGG 27.208) UC (Farde Journaux satiriques IV/118 à 132)
<i>Grincheux (Le)</i>	Bruxelles	n°1 14/05/1910 16/07/1910 >01/12/1911 1910 n°24 et 25 1911 n°8 et 19	Mund MVW UC
<i>Jeunesse (La)</i>	Liège	1886-1895 (incompl.)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Journal Amusant (Le)</i>	Bruxelles	1873/12/12	UC
<i>Kleine Patriot (De)</i>	Bruxelles	n°54 (2e année) 23/02/1890	Mund
<i>Knout (Le)</i>	Liège	1881/07/08 (n°1) ?/10/31 1884/07/08	MVW (GG 27 244/B)
<i>Krach communal (Le)</i>	Seraing	1882/09/28 n°11 1881 n°1 à 7	MVW UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Liège électrique</i>	Liège	1896/11/04	MVW
<i>Manneken-Piss</i>	Bruxelles	1850/01/01 >1850/07/14	AVB (J 370/5)
<i>Maricots (Les)</i>	Liège	1911/01/22 1911/01/29	UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Meuse (La)</i>	Liège	1891 (07 à 12) 1892 (01 à 12) 1902 (10 à 12) 1904 (01-12) 1905 (01-03)	CICB (P61E)
<i>Merveilles de la science</i>	Liège	1908/03/11	UC
<i>Nanesse</i>	Liège	1920	UC (Farde IV/107)
<i>Nouvelle Lampe-Honnête (La)</i>	Liège	1-2-3-4-6 (àpd 1890/02/02)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Paillasse (La)</i>	Seraing	1885 (1e année n°3)	MVW
<i>Pamphlet (Le)</i>	Liège	1880	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Panurge</i>	Liège	1922/04/23 1922/04/30 1922/05/07 1922/05/20	MVW

<i>Parterre (Le)</i> <i>Gazette artistique et littéraire</i>	Liège	1872/11/03 (6e année) 1872/02/16 1869/04/21 1869/01/26	Mund
<i>Passe-Partout (Le)</i>	Namur	1885 n°5	UC (Farde Journ. Satir. 63 à 90)
<i>Pavé (Le)</i>	Bruxelles	1891/05/31	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Pavé (Le)</i> <i>Revue des fêtes et attractions de Liège et de la province</i>	Liège	s.d.	Mund
<i>Pavillon-programme</i>	Liège	1900/11 1902/11	Mund
<i>Peliklan (Le)</i>	Liège	1926/05/01	UC (Farde Journ. Satir. IV/63 à 90)
<i>Perroquet Journal (Le)</i>	Seraing	1892/10/30	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Petit Bleu du matin (Le)</i>	Bruxelles	1901-1902	UC
<i>Pile</i>	Huy	1890/06	MVW
<i>Polichinelle (Le)</i>	Bruxelles	28/10/1883 (n°1) >20/04/1884 (incompl.) 1883/12/15 1884/01/01 1884/01/11	Mund UC Farde Journ. Satir. IV/118 à 132
<i>Polichinelle (Le)</i>	Verviers	1880/ ?	Mund
<i>Pourquoi Pas ?</i>	Bruxelles	1910-1911 1916-1917	KBR (B 457)
<i>Progrès (Le)</i>	s.l.	s.d.	Mund
<i>Renouveau (Le)</i>	s.l.	s.d.	Mund
<i>Rideau (Le)</i>	Bruxelles	1911	AVB (J 365/24)
<i>Roulotte (La)</i>	Liège	1909/06/06	UC (Farde Journ. Satir. IV/118 à 132)
<i>Roskam (De)</i>	Bruxelles	n°1 1910/06 1910/ ? 1911/03/05 1911/06/25	Mund
<i>Sancho belge (Le)</i>	Bruxelles	1873	AVB (J.40)
<i>Sans soucis</i>	Verviers	1887 07, 15, 22, 26/01/1887 05,12,19/02/1887 12,19/03/1887	MVW UC (Farde 1887 IV/92)
<i>Satirique (Le)</i>	Bruxelles	1912	Mund
<i>Satirique (Le)</i>	Bruxelles	1918/12/20	Mund
<i>Scalpel (Le)</i>	Chênée	1872/07/14 1872/06/30 1872/06/16	MVW

<i>Sifflet Illustré (Le)</i>	Liège	1893/11/11 (n°7)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Tambour Battant</i>	Frameries	n°1 01/03/1885 n° 9 26/03/1885 n° 19 5/07/1885	Mund
<i>Tambour Battu</i>	Frameries	n° 44 30/11/1887	Mund
<i>Tintamarre Belge (Le)</i>	?	1870/12/10 1870/12/24	MVW
<i>Torai (La) journal électoral</i>	Liège	sd 1>4	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Touchatout (Le)</i>	Liège	1885/12/13 1885/12/20	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Triboulet (Le)</i>	?	1879/10/12	MVW
<i>Trique (La)</i>	Bruxelles	1889 (n°1 et 2)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Trique (La)</i>	Bruxelles	1879 (n° 6,7, 15)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Trique (La) Revue électorale</i>	Liège	1884/10/12	Mund
<i>Vérité (La)</i>	Herstal	1881/03/13 (n°26)	UC (Farde Journ. Satir. 37 à 62)
<i>Vesdre (La)</i>	Verviers	1870/10/02	
<i>Vie Moderne (La) littéraire, illustrée</i>	Bruxelles	1896/03 1896/04	Mund
<i>Vie Mondaine (La) Théâtrale et sportive</i>	Bruxelles	1893/09/03 n°1 1893/09/10 1893/09/24 1894/11/13 1896/04/07 1902/06/01 1905/08/31	Mund
<i>Vie Mondaine (La) Lettres, Théâtres, Musique, Beaux-Arts, Sport, Modes, Echos mondains, Chasse, Etc.</i>	Bruxelles	1888/10/04- >1888/11/22 1889/01/01	Mund
<i>Voix de Sidonie et l'écho de Bernôrd (La)</i>	Lierneux	1906/03/31	UC

LISTES DES PLANCHES D'IMAGERIE

Un * indique que la planche n'est pas signée. Le nom de l'auteur est donc déduit d'après son style.

IMAGERIE GORDINNE (COLLECTION PRIVEE ROBERT GORDINNE ET MVW)

Numéro	Titre	Auteur
2	<i>Une pêche miraculeuse</i>	Raoul Thomen
4	<i>Un record d'alpinisme</i>	Raoul Thomen
11	<i>Marius vedette de cinéma</i>	Raoul Thomen
12	<i>Un record d'aviation</i>	Raoul Thomen
100	<i>Barbe-Bleue</i>	Frédéric Zickwolffs*
100	<i>Barbe-Bleue</i>	
101	<i>La pêche miraculeuse</i>	Oscar Lamouche
102	<i>La mésaventure de Mr Prunaut</i> = <i>La coquetterie est un vilain défaut</i>	Oscar Lamouche*
103	<i>La colère du Père Lasemelle</i>	Oscar Lamouche*
104	<i>Le renard et la cigogne</i>	Oscar Lamouche*
105	<i>La croix d'honneur</i>	Oscar Lamouche*
105	<i>Le corbeau facétieux</i>	Etienne Le Rallic
106	<i>Ali Baba ou les 40 voleurs</i>	Frédéric Zickwolffs*
107	<i>La belle au bois dormant</i>	Frédéric Zickwolffs*
107	<i>La belle au bois dormant</i>	
108	<i>L'union fait la force</i>	
108	<i>Les cocottes</i>	
109	<i>Costal l'Indien</i>	Frédéric Zickwolffs*
110	<i>Histoire du petit Louis</i>	
110	<i>Le truc de Marius</i>	
111	<i>Histoire du Petit Poucet</i>	Oscar Lamouche*
112	<i>Le petit Chaperon Rouge</i>	Frédéric Zickwolffs*
113	<i>Les deux petits voleurs</i>	Oscar Lamouche
113	<i>Les glorieux débuts d'un grand homme</i>	Raoul Thomen
114	<i>Mésaventure de Jean Fouchtra et de Blancmitron</i>	Oscar Lamouche
115	<i>La cruauté punie</i>	Oscar Lamouche*
115	<i>Chasse miraculeuse</i>	Etienne Le Rallic*
116	<i>Le dernier méfait de Chatpoilu</i>	Oscar Lamouche
116	<i>Fables choisies. Le loup et l'agneau. Le corbeau et le renard. La colombe et la fourmi</i>	Draner*
117	<i>Fables choisies Le Héron, La cigale et la fourmi, Le petit poisson et le pêcheur, La poule ux œufs d'or, L'enfant et le maître décole, Le lion devenu vieux</i>	
117	<i>Le loup devenu berger</i>	Oscar Lamouche
118	<i>Les petits désobéissants</i>	Oscar Lamouche
118	<i>L'Anglais et le petit Boer</i>	
119	<i>Une pêche miraculeuse</i>	Raoul Thomen
119	<i>Marie la petite désobéissante MVW</i>	

120	<i>Le voleur volé</i>	Louis Doës
121	<i>Histoire d'une douche</i>	
121	<i>Le petit bossu</i>	« L.B. »
122	<i>Aladdin ou la lampe merveilleuse (2 versions)</i>	Frédéric Zickwolffs*
122	<i>L'oiseau bleu</i>	Frédéric Zickwolffs*
123	<i>L'oiseau bleu</i>	Frédéric Zickwolffs*
123	<i>Abou Hassan ou Le dormeur éveillé</i>	
124	<i>Sindbad le marin</i>	
125	<i>Cerf Agile et le chef Mohican</i>	Frédéric Zickwolffs
125	<i>Bedreddin Hassan</i>	
126	<i>La Belle et la Bête</i>	Louis Doës*
127	<i>Le lion et le moucheron</i>	
128	<i>Le corbeau et le renard- Le boudin</i>	Etienne Le Rallic
128	<i>Le lièvre et la tortue</i>	Frédéric Zickwolffs
128	<i>Le lièvre et la tortue</i>	Louis Doës
129	<i>Histoire de la princesse Ailla et d'une chatte bleue</i>	Frédéric Zickwolffs
129	<i>Les suites de la désobéissance</i>	Louis Doës
130	<i>Robinson Crusoe</i>	Frédéric Zickwolffs
130	<i>Robinson Crusoe</i>	Oscar Lamouche*
131	<i>Le guitariste</i>	Oscar Lamouche*
131	<i>Le canon improvisé – La cachette</i>	Etienne La Rallic
132	<i>Une course de taureaux à Madrid</i>	Oscar Lamouche
133	<i>Aventures de Don Quichotte I</i>	Oscar Lamouche
134	<i>Aventures de Don Quichotte II</i>	Oscar Lamouche
135	<i>Aventures de Don Quichotte III</i>	Oscar Lamouche
136	<i>Les écrevisses</i>	J.M. (Jules Maurel*)
136	<i>Une leçon de science</i>	J.M. (Jules Maurel*)
137	<i>Un rat dans la lune</i>	J.M. (Jules Maurel*)
137	<i>Les grandes chasses de Marius – La peau de l'ours blanc</i>	Raoul Thomen
138	<i>La glace</i>	Jules Maurel
139	<i>Pierrot et la bouteille</i>	Jules Maurel*
140	<i>Le chat du Père Rouleau</i>	Jules Maurel
141	<i>Une mauvaise farce</i>	Oscar Lamouche*
142	<i>La bande de Pedro</i>	Oscar Lamouche
143	<i>Un mauvais garnement</i>	Oscar Lamouche
144	<i>Coalition contre Rodilard</i>	Oscar Lamouche*
145	<i>Petites causes grands effets</i>	Oscar Lamouche
146	<i>La biche au bois</i>	Frédéric Zickwolffs
146	<i>La biche au bois (mêmes textes)</i>	Oscar Lamouche
147	<i>Histoire de Colombine</i>	Oscar Lamouche
148	<i>Le meunier, son fils et l'âne</i>	Etienne Le Rallic
148	<i>Le meunier son fils et l'âne</i>	
149	<i>L'ours et les deux compagnons</i>	
150	<i>La laitière et le pot au lait</i>	Etienne Le Rallic
150b	<i>La laitière et le pot au lait MVW</i>	
151	<i>Le blé</i>	
151	<i>Le briquet</i>	Frédéric Zickwolffs*
152	<i>La pêche</i>	« A. De Ker »
152	<i>Un record d'alpinisme</i>	Raoul Thomen

153	<i>Le tabac</i>	
154		
155	<i>Le bois</i>	
156	<i>Une méprise</i>	Oscar Lamouche*
157	<i>Les deux mauvais écoliers</i>	Oscar Lamouche
158	<i>Le chat botté</i>	Oscar Lamouche
159	<i>Le planton du capitaine</i>	Oscar Lamouche
160	<i>Mésaventures d'Auguste</i>	Oscar Lamouche
161	<i>Savorgan de Brazza Explorateur au Congo</i>	
162	<i>Voyage en Sibérie Orientale</i>	
163	<i>Les suites de la gourmandise</i>	Oscar Lamouche*
164	<i>Christophe Colomb</i>	
164	<i>Un drame – Tel est pris qui croyait prendre - Métamorphose</i>	Etienne Le Rallic
165	<i>Histoire de Polichinelle</i>	
166		
167	<i>Le bois</i>	
168	<i>Le distrait</i>	
169	<i>M. Grenouillard</i>	
170		
171	<i>Les grandes chasses de Marius – La mort du crocodile</i>	Raoul Thomen
172	<i>Les farces de Briochet et de Fricandean</i>	
173	<i>La vengeance du Père Godillot</i>	Etienne Le Rallic
173b	<i>Le truc de Kiriki</i>	Henri Hennault
174	<i>Isidore le perclus</i>	Henri Hennault
175	<i>Les cerises du jeune Brutus</i>	Henri Hennault*
176	<i>Chingagook le gros serpent</i>	Frédéric Zickwolffs*
176b	<i>La petite fille changée en chatte</i>	
177	<i>Marius détective</i>	Raoul Thomen
178		
179	<i>L'ours et la sentinelle</i>	
180	<i>Débronillard et L'engourdi</i>	Oscar Lamouche*
181	<i>La Belle aux cheveux d'or</i>	Frédéric Zickwolffs*
182		
183		
184	<i>Histoire de pédalard</i>	
185		
186		
187		
188	<i>L'âne rouge</i>	Frédéric Zickwolffs*
189		
190	<i>Une leçon de science</i>	
191	<i>La poutre</i>	Georges Ista*
192	<i>Les faux infirmes</i>	Georges Ista
193	<i>Les moustaches d'Emile</i>	
194	<i>Un maigre festin</i>	Georges Ista
195	<i>Histoire du général Hoche</i>	Frédéric Zickwolffs*
195b	<i>Les étrennes de l'oncle Henri</i>	
196	<i>Les dames de Croy</i>	Georges Ista*
197	<i>Pauvre Auguste !</i>	Georges Ista

198	<i>L'inutile leçon</i>	Georges Ista*
199	<i>Le revenant</i>	Georges Ista*
200	<i>Les plaideurs</i>	Georges Ista*
229	<i>Le lion</i>	
231	<i>Le tigre</i>	
232	<i>La hyène</i>	
233	<i>Le rhinocéros</i>	
234	<i>L'hippopotame</i>	
235	<i>Les singes</i>	
236	<i>Le renne</i>	
301	<i>Un âne qui n'est pas bête</i>	
301b	<i>Histoire d'un chien bleu et d'un enfant rouge</i>	Georges Ista*
302	<i>Les hauts-faits de Jean Balourd</i>	Georges Ista*
303	<i>En maraude</i>	Georges Ista
304	<i>Une brillante corrida</i>	Raoul Thomen
304b	<i>Un sauvetage MVW</i>	Georges Ista
305	<i>Le Père le Cosaque</i>	Georges Ista*
306	<i>Le fruit de la guerre</i>	Georges Ista
307	<i>Le charlatan</i>	Georges Ista
308	<i>Friseponlet et Plumepattes</i>	
309	<i>L'intrépide soldat de plomb</i>	Frédéric Zickwolffs
309b	<i>Charlotte et Georgette</i>	
310	<i>La petite fille volée</i>	
310b	<i>Le farceur puni – La douche</i>	EtienneLe Rallic
311	<i>Corentin et Yvonne. Légende bretonne</i>	
312	<i>Le vantard</i>	Georges Ista
313	<i>Histoire d'une bicyclette</i>	Georges Ista*
313b	<i>Une cure merveilleuse – Un intrépide explorateur</i>	Raoul Thomen
314	<i>Tom Nigger va aux courses</i>	
315	<i>L'hospitalité</i>	Georges Ista
316	<i>La galanterie du docteur Bobino</i>	
317	<i>Changement de mode</i>	Georges Ista
317b	<i>Un hardi cavalier - Orgueilleux</i>	Raoul Thomen
318	<i>La fille de l'aubergiste</i>	Georges Ista
319	<i>Le fils du jardinier</i>	Georges Ista
320	<i>La bergère</i>	Georges Ista
321		
322	<i>Le thé</i>	
322b	<i>Les bottes de 7 lieues – Une aide malencontreuse</i>	Raoul Thomen
323	<i>Le rêve de Jean-Pierre</i>	Georges Ista
324	<i>A chacun son métier</i>	Georges Ista
325	<i>Le rhumatisme d'Antoine</i>	Georges Ista
326	<i>Une partie de pêche</i>	Georges Ista
326b	<i>Le tailleur de Bagdad</i>	Frédéric Zickwolffs*
327	<i>La jeunesse de Marius</i>	

327b	<i>La dinette</i>	Georges Ista
328	<i>Plic et Ploc</i>	Georges Ista
329	<i>Histoire d'une livre de chocolat</i>	Georges Ista
330	<i>Tout ce qui brille n'est pas or</i>	Georges Ista
331	<i>Le voleur volé</i>	Georges Ista
332	<i>Le peintre et le financier</i>	Georges Ista
333	<i>Le gourmand</i>	Georges Ista
334	<i>Les oreilles d'âne</i>	Georges Ista
335	<i>La sacoche</i>	Georges Ista
336	<i>Premières armes</i>	Georges Ista
337	<i>Un engagement</i>	Georges Ista
338	<i>L'attaque du moulin</i>	Georges Ista
339	<i>En reconnaissance</i>	Georges Ista
340	<i>La charge</i>	Georges Ista
341	<i>Une belle chasse</i>	Georges Ista
342	<i>Un duel manqué</i>	Georges Ista
343	<i>Les quarante voleurs</i>	Georges Ista
344	<i>La sérénade</i>	Georges Ista
345	<i>La mort d'un brave</i>	Georges Ista
346	<i>L'habit qui marche</i>	Georges Ista
347	<i>Un bon chien de garde</i>	Georges Ista
348	<i>La justice du fou</i>	Georges Ista
349	<i>Le loup-garou</i>	Georges Ista
350	<i>Trinquetalle le brigand</i>	Georges Ista
351	<i>Un commando boer</i>	Georges Ista
352	<i>Le bain</i>	Georges Ista
353	<i>Dans la cave</i>	Georges Ista
354	<i>Le pari de John Bradford</i>	Georges Ista
355	<i>La dépêche</i>	Georges Ista
356	<i>Blanchet</i>	Georges Ista
356b	<i>Aux prises avec un requin</i>	Raoul Thomen
357	<i>Un début</i>	Georges Ista
358	<i>Cinquante francs de récompense</i>	Georges Ista
359	<i>Le patient pêcheur</i>	Georges Ista
360	<i>Une cure hardie</i>	Georges Ista
361	<i>La pêche aux canards</i>	Georges Ista
362	<i>Le chevalier de Boissec</i>	Georges Ista
363	<i>Le père Magloire</i>	Georges Ista
364		
365		
366		
367	<i>Gérome Flamberge</i>	Georges Ista
368		
369	<i>Le sergent Flambard</i>	Georges Ista
370	<i>Le caporal tête vissée</i>	Georges Ista
371	<i>La soupe au pavé</i>	
372	<i>Marius vedette de cinéma</i>	Raoul Thomen
372b	<i>Les bohémiens</i>	Georges Ista*
373	<i>Le rêve de Jean-Pierre</i>	Georges Ista*
373b	<i>Les brigands de la forêt</i>	

374	<i>La revenante</i>	V. Gielens
375	<i>Les bijoux de la reine</i>	V. Gielens
376	<i>Als Papa – Verbeterde spreekwoorden</i>	Georges Koister*
377	<i>Lauréat ! – Partie de pêche</i>	Georges Koister*
378	<i>Buitengewone vischvangst</i>	Georges Koister*
379	<i>Le chasseur de chevelures – Couteuse friandise</i>	Georges Koister*
380	<i>Confitures amères – Effrayante leçon</i>	Georges Koister*
381	<i>Le gros Hubert – Le petit François</i>	Georges Ista
382	<i>Le cochon de Jean-Claude – Le boeuf de grand Pierre</i>	Georges Ista
383	<i>La décadence – Le progrès</i>	
384	<i>Pierre Varlope – Jean Rabot</i>	Georges Ista
385	<i>La princesse Christine</i>	Frédéric Zickwolffs
385b	<i>L'héritage de Claude – L'héritage de Louis MVW</i>	Georges Ista
386	<i>Albert le petit espiègle</i>	
387	<i>Le bûcheron et le gnome</i>	Draner*
388	<i>Les vacances à la ferme</i>	Georges Ista*
389	<i>Un bienfait n'est jamais perdu</i>	
390	<i>Un voyage en ballon</i>	
391	<i>Geneviève de Brabant</i>	Frédéric Zickwolffs*
392		
393	<i>Un record d'aviation – La jeunesse de Marius</i>	Raoul Thomen
394	<i>Les grandes chasses de Marius – Aigle et chamois</i>	Raoul Thomen
395	<i>Jeanne d'Arc</i>	Marcel Jaspar*
395b	<i>Le mât de cocagne MVW</i>	
396	<i>Histoire anecdotique de l'Empereur Napoléon Ier</i>	Draner*
397	<i>Il ne faut pas se fier aux apparences</i>	Draner*
397b	<i>Le bûcheron et le gnome</i>	
398	<i>Une expédition en Kabylie</i>	Draner*
399	<i>Le Docteur Tant-Pis et le Docteur Tant-Mieux</i>	Draner*
399b	<i>Riquet à la houppe (texte + 5 illustrations)</i>	
400	<i>Petites causes et grands effets</i>	Draner*
401		
402	<i>Le lapin et la sarcelle</i>	Frédéric Zickwolffs*
403	<i>Een tweegevecht met goeden Uitslag = Un duel qui finit bien</i>	Draner*
404	<i>Une fausse alerte</i>	Draner*
405	<i>Une traversée difficile MVW</i>	
406	<i>Pierre qui roule n'amasse pas mousse – Le trésor caché</i>	Draner*
407	<i>Le bon juge – Le chien de Montargis</i>	Draner*
408	<i>L'intelligence des bêtes – Un malencontreux début</i>	Draner*
409		
410	<i>Les tourments d'un factionnaire – La journée de M. Ledistraït</i>	Draner*
411		
412		
413	<i>Ne taquinez pas les animaux il pourrait vous en cuire – Il faut toujours se contenter de son sort</i>	Draner*
414		
415	<i>Les diamants de la couronne</i>	Draner*
416	<i>L'oiseau bleu</i>	Frédéric Zickwolffs*

417	<i>Le briquet</i>	Frédéric Zickwolffs*
418	<i>Cendrillon</i>	Frédéric Zickwolffs*
419	<i>La belle aux cheveux d'or</i>	Frédéric Zickwolffs*
420	<i>L'âne rouge</i>	Frédéric Zickwolffs*
421	<i>L'intrépide soldat de plomb</i>	Frédéric Zickwolffs*
422	<i>Armée belge</i>	
423	<i>Armée française</i>	
424	<i>Le tailleur de Bagdad</i>	
425	<i>La princesse Christine</i>	Frédéric Zickwolffs*
426	<i>Geneviève de Brabant</i>	Frédéric Zickwolffs*
427	<i>Le lapin et la sarcelle</i>	
455	<i>Devinettes-Raadsels n° 4</i>	
466	<i>Devinettes-Raadsels n° 16</i>	
470	<i>Devinettes-Raadsels n° 20</i>	

501	<i>Les aventures de tom ponce</i>	
502	<i>Histoire de Don Quichotte</i>	
503		
504	<i>Cendrillon</i>	
505	<i>Petit Poucet</i>	
506	<i>La belle au bois dormant – De slapende schoone</i>	?
507	<i>Le sorcier puni</i>	
509	<i>Peau d'âne</i>	
510	<i>Histoire de Robinson Crusoe</i>	
512	<i>La Belle aux cheveux d'or</i>	
513	<i>Le rameau d'or</i>	
514	<i>La plume de chauve-souris</i>	
515	<i>Le langage des animaux</i>	
516	<i>La tulipe</i>	
522	<i>Aventures du corbeau</i>	Wilhelm Busch*
523	<i>La mort du corbeau</i>	Wilhelm Busch*
524	<i>L'avare puni</i>	
525	<i>Les trompeurs trompés</i>	
526	<i>Le brigand et le troubadour</i>	
527	<i>Le bûcheron</i>	
528	<i>La reconnaissance de Jef Van Oost</i>	
529	<i>Comment on devient inventeur</i>	
530	<i>Toto l'explorateur</i>	
531	<i>Le civilisateur corrigé</i>	
532	<i>Ali-Baba ou les 40 voleurs</i>	
535	<i>A malin, malin et demi</i>	
537	<i>La capture du brigand Crackford</i>	
538		
539	<i>L'ingénieux pick-pocket</i>	
540	<i>Le clown ingénieux</i>	
541	<i>La leçon d'équitation</i>	
541 b	<i>Ali-Baba ou les 40 voleurs</i>	

543	<i>Jeannot, Jeanneton et leur cochon</i>	
551	<i>Le petit chaperon rouge</i>	
552	<i>La jalousie punie</i>	
553	<i>A malin, malin et demi</i>	
554	<i>Les fraises enchantées</i>	
563	<i>La fortune de Jeanotot</i>	
564	<i>L'ingénieux pick-pocket (idem 539)</i>	
566	<i>Le clown ingénieux</i>	
570	<i>La leçon d'équitation</i>	
574	<i>D'une pierre deux coups</i>	
575	<i>Jeannot, Jeanneton et leur cochon</i>	
576	<i>Le naïf pâtissier</i>	
585	<i>Nourri au poids</i>	
619	<i>Le guitariste</i>	Oscar Lamouche*
624	<i>Plic et Ploc</i>	Georges Ista*
705	<i>Notre dame du perpétuel secours</i>	
706	<i>Clément Marie Hofbauer</i>	
707	<i>Vie de Saint Alphonse (Adolphe ???)</i>	
708	<i>Saint Gérard Majella</i>	
709	<i>Miracle du Saint-Sang de Bostel</i>	
710	<i>Le miracle de Maltebrugge lez-Gand</i>	
711	<i>Le saint sacrement de miracle à Louvain</i>	
712	<i>Le Comte Orloff</i>	
713	<i>Histoire de Belgique</i>	
714	<i>Histoire de Belgique</i>	
715	<i>Histoire de Belgique</i>	
716	<i>Histoire de Belgique</i>	
717	<i>Histoire de Belgique</i>	
718	<i>Histoire de Belgique</i>	
720	<i>Histoire de Belgique</i>	
721	<i>Histoire de Belgique</i>	

IMAGERIE DESSAIN (MVW)

Numéro	Titre	Auteur
	<i>Le Saint Sang de miracle à Bois-Seigneur-Isaac (Brabant)</i>	André Mathy
1	<i>1. L'école neutre, athée, sans Dieu !</i>	
2	<i>2. L'école neutre, athée, sans Dieu !</i>	
7	<i>Le miracle du Saint-Sang de Bostel</i>	André Mathy
5	<i>Le très Saint sacrement de Miracle de Hasselt</i>	André Mathy*
6	<i>Les gloires nationales de la Belgique</i>	
8	<i>Le Comte Orloff</i>	
14	<i>Vie de Saint Vincent de Paul</i>	
18	<i>Le Saint Sacrement de Miracle à Louvain</i>	André Mathy
20	<i>Histoire de Belgique</i>	André Mathy

23	<i>Histoire de Belgique</i>	
24	<i>Histoire de Belgique</i>	
31	<i>Saint Thomas d'Aquin</i>	
32	<i>Vie de saint Antoine de Padoue</i>	André Mathy
33	<i>Saint Jean Népomucène</i>	
34	<i>Saint Alexis, pèlerin et mandiant</i>	AB
(3)9	<i>Sainte-Julienne de Mont-Cornil</i>	clichés M. Mauquy, ANvers)
42	<i>Clément Marie Hofbauer</i>	
?6	<i>Sainte Dévote, vierge martyre</i>	AG
?7	<i>Sainte Roseline, de Villeneuve</i>	AG
?	<i>Conduite héroïque et délivrance de trois jeunes gens</i>	
?	<i>Notre Dame du perpétuel secours</i>	
??1	<i>Sainte Christine, vierge et martyre</i>	
?	<i>Vie du Père Victorin (massacré en Chine)</i>	
?3	<i>Miracle de Bruxelles</i>	
?2	<i>Le miracle des billettes à Paris (l'hostie crucifiée par un Juif)</i>	
?10	<i>Le miracle de Turin</i>	André Mathy
?30	<i>Ce que peut un petit berger aidé de Notre Dame auxiliatrice (1926-1939)</i>	
8 – Série AA	<i>Premier anniversaire</i>	
Série B – n° 17	<i>1. La bonté de Tristan</i>	Georges Omry
Série D – n°6	<i>Le cheval savant</i>	Louis Valvérane
Série B – N° 39	<i>1. Finaud</i>	Georges Omry (1900 - 1914)
Série B – N° 40	<i>2. Finaud</i>	Omry
Série B – n° 37	<i>1 La reconnaissance</i>	Omry
Série B – n°38	<i>2. la reconnaissance</i>	Omry
Série B – n° 33	<i>1. L'antiquaille</i>	ns
Série B – n° 34	<i>2. L'antiquaille</i>	ns
Série B - n° 31	<i>1. Le bandit corse</i>	ns
Série B – n° 32	<i>2. Le bandit corse</i>	ns
Série B – 29	<i>1. L'œuf de diamant</i>	Galco
Série B – 30	<i>2. L'œuf de diamant</i>	Galco
Série B - 25	<i>1. La petite voleuse</i>	Omry
Série B – 26	<i>2. la petite voleuse</i>	Omry

Série B – 15	1. <i>Le fagot enchanté</i>	Omry
Série B – 16	2. <i>le fagot enchanté</i>	Omry
Série B – 11	1. <i>La princesse muette</i>	Omry
Série B – 12	2. <i>La princesse muette</i>	Omry
Série B – 13	1. <i>Sidi-Allah</i>	Omry
Série B - 14	2. <i>Sidi-Allah</i>	Omry

PLANCHES CONSULTÉES DE MARCEL JASPAR PARUES CHEZ PHOBEL ET BREPOLS (MVW ET HET HUIS VAN ALIJN, GENT)

Phobel

Numéro	Titre	Auteur
301	<i>Ne forçons pas notre talent</i>	Marcel Jaspar
302	<i>Koken moet kosten</i>	Marcel Jaspar
303	<i>De slaag van Zoetenaai</i>	
304	<i>La fin de Polichinelle</i>	Marcel Jaspar
305	<i>Ambiorix</i>	Marcel Jaspar
306	<i>La légende de Saint Nicolas</i>	Marcel Jaspar
307	<i>Le cuvier magique</i>	Marcel Jaspar
308	<i>Aymery de Narbonne</i>	Marcel Jaspar
309	<i>Jacques van Artevelde</i>	Marcel Jaspar
310	<i>La visite des ruines</i>	Marcel Jaspar
311	<i>Le duc d'Albe aux Pays-Bas</i>	Marcel Jaspar
312	<i>Vocation manquée</i>	Marcel Jaspar
313	<i>Un grognard liégeois</i>	Marcel Jaspar
314	<i>Un jeune Robinson</i>	Marcel Jaspar
315	<i>Rendez le bien pour le mal</i>	Marcel Jaspar
316		
317	<i>Les deux rivaux</i>	Marcel Jaspar
318	<i>Le mariage de Joë Robertson</i>	Marcel Jaspar
319	<i>Le petit patriote de 1789</i>	Marcel Jaspar
320	<i>Les décorations de l'oncle Noël</i>	Marcel Jaspar
321	<i>Jean qui grogne et Jean qui rit</i>	Marcel Jaspar
322	<i>Les Belges au Mexique 1864-1867</i>	Marcel Jaspar
323	<i>Un Liégeois de 1830</i>	Marcel Jaspar
324	<i>Godefroid de Bouillon</i>	Marcel Jaspar
325	<i>Les canards en gilet de flanelle</i>	Marcel Jaspar
326	<i>Le paysan et les trois voleurs - I</i>	Marcel Jaspar
327	<i>Le paysan et les trois voleurs - II</i>	Marcel Jaspar
328	<i>Ratembol -I</i>	Marcel Jaspar
329	<i>Ratembol -II</i>	Marcel Jaspar
330	<i>L'héroïsme de Hubert Goffin</i>	Marcel Jaspar

331	<i>Un petit volontaire liégeois</i>	Marcel Jaspar
332	<i>Le sire de Montmortel et le loup-garou</i>	Marcel Jaspar

Brepols

Numéro	Titre	Auteur
327	<i>Les trois inséparables</i>	Marcel Jaspar
329	<i>Le petit comédien</i>	Marcel Jaspar
330	<i>Le rêve du petit Jean</i>	Marcel Jaspar
331	<i>Un petit volontaire liégeois</i>	Marcel Jaspar
332	<i>Les ombres de Waterloo</i>	Marcel Jaspar
333	<i>Vie et Martyre de Saint-Lambert</i>	Marcel Jaspar
334	<i>Le sanglier des Ardennes</i>	Marcel Jaspar
335	<i>Les premiers voyages dans les premiers chemins de fer</i>	Marcel Jaspar
336	<i>Les babouches merveilleuses</i>	Marcel Jaspar
389	<i>Parmentier</i>	Marcel Jaspar *
392	<i>La promesse de Cambronne</i>	Marcel Jaspar *
393	<i>Bernard de Palissy</i>	
395	<i>Le petit cloutier</i>	Marcel Jaspar

DETAIL DU DEPOUILLEMENT DES JOURNAUX LIEGEOIS SATIRIQUES LES PLUS PROLIFIQUES

LE RASOIR

N°	date	Titre	auteur
01 :05	s.d.	<i>Louis Verdin avocat, conseiller communal , président du comité des fêtes,...</i>	Victor Lemaître
1	1869/08		
02 :15	1870/03/27	<i>Frère-Orban (vignettes)</i>	ns
02 :17	1870/07/30	<i>En guerre</i>	Victor Lemaître
02 :19	1870/08/28	<i>Les espions prussiens à Paris</i>	Victor Lemaître
02 :20	1870/06/05	<i>L'affaire Langrand à vol d'oiseau</i>	ns
02 :22	1870/09/10	<i>Croquis bourgeois</i>	ns (Victor Lemaître*)
02 :23	1870/10/23	<i>Chez les sauvages</i>	
02 :26	1870/08/28	<i>Grande revue du moment</i>	ns
02 :30	1870/10/23	<i>Chez les Sauvages</i>	ns
02 :32	1870/11/20	<i>Annonces. Grande ménagerie universitaire</i>	Victor Lemaître
02 :33	1870/12/04	<i>En attendant mieux</i>	
02 :34	1870/12/18	<i>Revue + En attendant mieux</i>	ns
37	1871/01/20	<i>Variétés. Liège le dimanche</i>	Victor Lemaître
39	1871/02/20	<i>Souvenir. Les chars de la cavalcade</i>	Victor Lemaître*
40	1871/03/12	<i>On nous écrit de Paris pendant le blocus</i>	A. Derbygnis
45	1871/05/21	<i>Une page de l'histoire de France</i>	Victor Lemaître*
46	1871/06/04	<i>Communards et Versaillais</i>	Victor Lemaître
47	1871/06/18	<i>Abrogation de la loi de prescription</i>	Victor Lemaître
51	1871/08/13	<i>Echo d'Bruxelles</i>	Victor Lemaître
53	1871/09/10	<i>En chasse !</i>	
59	1871/12/03	<i>Au voleur !</i>	Victor Lemaître*
65	1872/02/25	<i>La fin du monde</i>	ns
66	1872/03/10	<i>Petite revue</i>	
67	1872/04/07	<i>Soyons sérieux</i>	Victor Lemaître
69	1872/04/21	<i>Chronique locale. Budget</i>	Victor Lemaître*
70	1872/05/05	<i>Actualités</i>	
71	1872/05/19	<i>Grève des médecins</i>	
72	1872/06/02	<i>L'histoire est lamentable. La grande colère du petit Diafoirius</i>	ns
73	1872/06/16	<i>Electeurs, prenez garde à vous !</i>	
74	1872/06/30	<i>Electeurs, prenez mon ours</i>	
79	1872/09/08	<i>Les Ganaches Menu du jour</i>	
80	1872/09/22	<i>Chez nous et ailleurs</i>	
81	1872/10/06	<i>Que la vie est amère</i>	
82	1872/10/20	<i>Actualités</i>	ns
83	1872/12/03	<i>Propos en l'air</i>	
84	1872/11/17	<i>Revue de quinzaine</i>	ns
100	1872/06/29	<i>A vol d'oiseau</i>	
109	1873/11/02	<i>N'importe quoi</i>	ns
122	1874/05/03	<i>Comme tout pousse</i>	ns

146	1875/04/03	<i>L'épopée de l'île du commerce</i>	ns
217	1878/ ?	<i>Etrennes. Projet d'un moule à gaufres</i>	ns
264	1879/10/18	<i>Vive la police</i>	ns
267	1879/11/29	<i>Bizarrure</i>	Ns
270	1879/01/10	<i>Sans titre (personnage rasoir)</i>	ns
307	1881/06/04	<i>Balivernes</i>	Hubalin
308	1881/06/18	<i>Blagues. Liège la nuit</i>	ns
312	1881/08/13	<i>Variétés</i>	Hubalin
313	1881/08/13	<i>Un peu de tout. Typologie (Systèmes divers de préparation aux élections communales)</i>	Hubalin
314	1881/09/10	<i>En guerre</i>	Hubalin
315	1881/09/24	<i>Actualités</i>	Mephisto
319	1881/11/19	<i>Typologie. Varietas</i>	Mephisto
320	1881/12/03	<i>Petite revue</i>	Hubalin
321	1881/12/17	<i>Choses et autres</i>	Mephisto
323	1882/01/14	<i>Choses et autres (histoire en 6 tableaux)</i>	Hubalin
324	1882/01/28	<i>Des bêtises. Histoire lamentable d'un sacristain colèbleu</i>	Hubalin
326	1882/01/28	<i>Typologie. Mauvaises blagues</i>	Hubalin
327	1882/03/11	<i>En zig zag</i>	Hubalin
329	1882/04/08	<i>Un peu de tout</i>	
333	1882/06/03	<i>De long en large</i>	
336	1882/07/01	<i>A vau l'eau</i>	Hubalin
337	1882/07/15	<i>Glanage</i>	Hubalin
348	1882/12/16	<i>Nos avocats</i>	Papillon
350	1883/01/13	<i>Mephisto à l'hôtel de ville</i>	Mephisto
351	1883/01/27	<i>Mephisto au Théâtre (A vau l'eau)</i>	Mephisto
352	1883/02/10	<i>Application de l'arrêté du bourgmestre</i>	Mephisto
353	1883/02/24	<i>Projet de décoration de la façade du théâtre royal</i>	Mephisto
354	1883/03/10	<i>Actualités</i>	Mephisto
356	1883/04/07	<i>Revue Société libre d'Emulation</i>	Ns (Mephisto ?)
357	1883/04/21	<i>Actualités</i>	Mephisto
358	1883/05/05	<i>Garde civique</i>	Mephisto
359	1883/05/19	<i>Garde civique. Apotheose</i>	Mephisto
366	1883/08/25	<i>Grand concours de tir national</i>	
367	1883/09/08	<i>Actualités</i>	
368	1883/09/22	<i>Munichbieriana</i>	Mephisto
370	1883/10/20	<i>Revue</i>	?
371	1883/11/03	<i>A vau l'eau</i>	
372	1883/11/17	<i>Fantasia</i>	
379	1884/02/23	<i>Typologie. En carnaval</i>	Mephisto
380	1884/03/08	<i>Plat du jour</i>	ns
384	1884/05/03	<i>Actualités</i>	
385	1883/05/17	<i>Bas-Reliefs</i>	Mephisto
386	1884/05/31	<i>Le roi de Hollande à Bruxelles. Le compte-rendu de la Gazette</i>	Mephisto
387	1884/06/14	<i>Sans titre</i>	Hubalin*
390	?	<i>Sans titre</i>	Belzébuth
391	1884/08/09	<i>Balivernes</i>	
394	1884/09/20	<i>Actualités</i>	ns

395	1884/11/15	<i>Ouverture de la session législative</i>	Belzébuth
408	1885/03/26	<i>Babioles. L'habit ne fait pas le moine</i>	Belzébuth
410	1885/04/25	<i>Modes d'été pour 1885</i>	Amen
412	1885/05/23	<i>Les premières de la vie</i>	Belzébuth ?
416	1885/07/18	<i>Au concours du conservatoire</i>	
417	1885/08/01	<i>Croquis d'été</i>	Belzébuth
418	1885/08/15	<i>Liège monumental</i>	Belzébuth
419	1885/08/29	<i>Des blagues. Quelques projets de costumes de voyage.</i>	
420	1885/09/12	<i>Carabistouilles</i>	Belzébuth
421	1885/09/26	<i>Echos de France</i>	Belzébuth
423	1885/10/24	<i>Une revue manquée. Marmelade</i>	Belzébuth
432	1886/02/27	<i>« Zig Zag » le cramignon du panache</i>	Belzébuth
436	1886/04/24	<i>Revue de quinzaine</i>	Belzébuth
437	1886/05/08	<i>Aux courses</i>	Belzébuth
445	1886/08/28	<i>Au festival</i>	Bêta
451	1886/11/20	<i>Le discours du trône du 9 novembre 1886</i> <i>Boutades</i>	Belzébuth
462	1887/04/23	<i>Potage printanier</i>	Amen
465	1887/06/04	<i>Un sermon gala</i>	Belzébuth
467	1887/07/02	<i>Contrastes</i>	Belzébuth
470	1887/08/13	<i>En villégiature</i>	ns
471	1887/08/27	<i>Les progrès de l'art aérostatique</i>	ns
472	1887/09/10	<i>Actualité</i>	ns
480	1888/01/07	<i>Jour de l'an</i>	
488	1888/02/25	<i>Croquis d'été</i>	Amen
489	1888/09/03	<i>Balivernes</i>	Belzébuth
490	1888/03/03	<i>Actualités. Le dégel (cartoons)</i>	Belzébuth
493	1888/03/31	<i>Balivernes</i>	Belzébuth

LE FRONDEUR

N°	date	Titre	auteur
001	1880/04/24	<i>Tribulations du Père Van Puff</i>	Rybert et Clapette
002	1880/05/01	<i>Suite des tribulations du Père Van Puff</i>	Rybert et Clapette
003	1880/05/08	<i>Us et contumes de nos candidats</i>	Lapierre et Aspic
004	1880/05/15	<i>Nos gardes-civiques</i>	Rybert
005	1880/05/22	<i>A l'association libérale</i>	Lapierre
006	1880/05/30	<i>La Revue du 23 mai 1880</i>	Rybert
007	1880/06/06	<i>Liège à minuit</i>	Lapierre
008	1880/06/13	<i>Parade religieuse</i>	Rybert
009	1880/06/20	<i>Aventures de cinq misérables</i>	Rybert
010	1880/06/27	<i>Lamentable histoire d'un caniche</i>	Rybert et Aspic
011	1880/07/04	<i>Elections de Herstal</i>	
012	1880/07/11	<i>Les concours du conservatoire</i>	
013	1880/07/18	<i>Le fougueux orateur du Conseil</i>	Crac
014	1880/07/25	<i>Histoire cléricale libérale de Herstal</i>	Pépin d'Herstal
016	1880/08/08	<i>Exposition nationale</i>	Crac
020	1880/09/05	<i>Cortège historique</i>	Crac

026	1880/10/17	<i>Un re-tour de foire</i>	Crac
027	1880/10/24	<i>Nos étudiants aux examens</i>	Crac
028	1880/10/31	<i>Un miracle</i>	Crac
033	1880/12/05	<i>Au pavillon de Flore</i>	Crac
039	1881/02/19	<i>Au champ de glace</i>	Crac
043	1881/02/19	<i>Le bal du bourgmestre</i>	Lapierre
045	1881/03/04	<i>Nos monuments</i>	Bing
046	1881/03/12	<i>Nos monuments (suite)</i>	Bing
057	1881/05/28	<i>La Justice des hommes ou l'art de se fourrer le doigt dans l'oeil</i>	Barnabé
058	1881/06/04	<i>Nos journaux illustrés</i>	Crac
071	1881/09/03	<i>Civilisation de l'Afrique centrale</i>	Crac
092	1881/12/10	<i>Recettes pour être aimé des femmes</i>	Barnabé
094	1881/12/24	<i>Les quatre saisons</i> <i>La nuit du réveillon</i>	Crac (Barnabé)
095	1881/12/31	<i>Les jours de l'an</i>	
096	1882/01/07	<i>Prophéties pour l'an de grâces 1882</i>	
101	1882/02/11	<i>Costumez-vous</i>	Barnabé
136	1882/10/14	<i>En foire</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
138	1882/10/28	<i>La pluie</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
140	1882/11/11	<i>L'odyssée du bérêt</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
141	1882/11/18	<i>Les femmes qu'on sort</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
142	1882/11/25	<i>Grandeur et décadence d'une biche</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
146	1882/12/23	<i>Mariages libres</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
148	1883/01/06	<i>Comment on tire les rois</i>	
149	1883/01/13	<i>Bals et soirées</i>	
150	1883/01/20	<i>Les cordes métalliques</i>	
152	1883/02/03	<i>Faits divers</i>	Crac
154	1883/02/17	<i>Seize ans</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
155	1883/04/02	<i>Le tirage au sort</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
156	1883/03/03	<i>Le Carême</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
157	1883/03/10	<i>Seize ans (suite et fin)</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
158	1883/03/17	<i>Babioles</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
159	1883/03/24	<i>Eden théâtre</i>	Crac
161	1883/04/07	<i>L'exposition de peinture</i>	Crac
162	1883/04/14	<i>Retour de Paris. Modes Nouvelles</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
163	1883/04/21	<i>Au salon de peinture</i>	Crac*
164	1883/04/28	<i>Printemps</i>	Zig (Armand

			Rassenfosse)
165	1883/05/05	<i>Sans titre (café)</i>	
166	1883/05/12	<i>Attends...je viens !</i>	
167	1883/05/19	<i>Au boulevard. Croquis d'après nature.</i>	Crac
168	1883/05/26	<i>Garde-civique</i>	Crac
170	1883/06/09	<i>A propos des nouveaux impôts</i>	
171	1883/06/16	<i>Coup d'œil rétrospectif</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
172	1883/06/23	<i>Petite Revue. Les impôts</i>	
173	1883/06/30	<i>Revue de la semaine. Fouilles aux cloîtres de St André</i>	Crac*
174	1883/07/07	<i>Exposition agricole</i>	Crac*
175	1883/07/14	<i>Exposition laitière</i>	Crac*
176	1883/07/21	<i>A l'école de natation. Côté des dames</i>	
178	1883/08/04	<i>Le dernier Pschuit en fait de portrait</i>	
180	1883/08/19	<i>Aux eaux</i>	
184	1883/09/01	<i>Canotage</i>	
185	1883/09/22	<i>Union nautique</i>	
186	1883/09/29	<i>A propos du Tir National</i>	Crac*
188	1883/10/13	<i>A la foire</i>	Crac
189	1883/10/20	<i>Sur la foire</i>	
190	1883/27/10	<i>La grande revue</i>	
191	1883/11/03	<i>C'est la clôture</i>	Kokakika
192	1883/10/11	<i>Comment elles se trousent</i>	
193	1883/11/17	<i>Quatre costumes de chasse</i>	
194	1883/11/24	<i>Encore la pluie</i>	
195	1883/12/01	<i>Singulière histoire d'un singulier portrait</i>	
196	1883/12/08	<i>Les quatre saisons</i>	Chut
200	1884/01/05 (indiqué 1883)	<i>Le jour de l'an et le lendemain</i>	
201	1884/01/12 (indiqué 1883)	<i>Aventures de la jeune lesbienne K. ROM-PI-RE</i>	
202	1884/19/01	<i>Bals et soirées (croquis)</i>	
204	1884/02/02 (indiqué 1883)	<i>Tirage au sort</i>	
205	1884/02/09 (indiqué 1883)	<i>Dans le monde Pschut ! Une page d'amour.</i>	
206	1884/02/16 (indiqué 1883)	<i>Voici le carnaval !</i>	
207	1884/02/23 (indiqué 1883)	<i>La jeunesse studieuse en 1890... si cela continue</i>	
212	1884/03/22	<i>Sans titre (« avant la séance/ la séance »)</i>	
214	1884/03/29	<i>Course au clocher</i>	
216	1884/04/12	<i>Revue de la semaine. Une séance à la Chambre</i>	

220	1884/05/10	<i>Ab ! Quel plaisir d'être candidat.</i>	
221	1884/05/17	<i>Liège l'été</i>	
222	1884/05/24	<i>En villégiature</i>	
223	1884/05/31	<i>Meetings (avant pendant après)</i>	
225	1884/06/14	<i>Sans titre (Le soleil des gueux)</i>	l'Démon
226	1884/06/21	<i>Un coin de la procession de la fête-Dieu</i>	l'Démon
228	1884/07/05	<i>30 degrés au dessus de zéro</i>	
229	1884/07/12	<i>Mardi soir (quelques croquis) (charge contre la foule place St Lambert et place du théâtre)</i>	J. Enboy
232	1884/08/02	<i>La pêche</i>	L'amore
233	1884/08/09	<i>Pourquoi on va aux eaux</i>	
235	1884/08/23	<i>A propos de l'ouverture</i>	
238	1884/09/13	<i>Aventures lamentables des fanfares de Houtsiplou à Bruxelles en Brabant</i>	
243	1884/04/10	<i>La liberté en Belgique</i>	
245	1884/10/18	<i>En faire (quelques croquis)</i>	
246	1884/10/25	<i>Les transformations d'un auguste nez pendant une journée d'élection</i>	Darveur
247	1884/11/01	<i>La foire</i>	Donnay
248	1884/11/08	<i>A propos des élections communales</i>	Noël (Léon Philippet)
249	1884/11/15	<i>Une école des Beaux-Arts</i>	
250	1884/11/22	<i>Histoire vraie à l'usage des gens qui ne sont pas de ce monde</i>	N. La R.
251	1884/11/29	<i>L'odyssée d'un bouilleur</i>	NOEL (Léon Philippet)
255	1884/12/28	<i>Réveillon</i>	François Maréchal*
06 :25 8	1885/01/17	<i>Il neige</i>	François Maréchal*
06 :25 9	1885/01/24	<i>Sur la glace</i>	François Maréchal*
06 :26 0	1885/01/31	<i>Carnaval (typologie)</i>	
06 :26 1	1885/02/07	<i>Quelques costumes</i>	
06 :26 2	1885/02/14	<i>Bals et soirées</i>	
06 :26 3	1885/02/21	<i>Carnaval</i>	
264	1885/02/28	<i>Quelques croquis pris au « carré »</i>	
265	1885/03/07	<i>Le carré de huit à dix</i>	
266	1885/03/14	<i>Avant la cavalcade macédoine</i>	
267	1885/03/21	<i>Cavalcade Le Battaclan</i>	
268	1885/03/28	<i>Le collège échevinal de Liège chez le roi</i>	
270	1885/04/11	<i>Voyage à Chèvremont</i>	
271	1885/04/28	<i>Les mères de ces dames</i>	
272	1885/04/25	<i>Le printemps</i>	
273	1885/05/02	<i>Distribution des prix de nos deux académies des Beaux-Arts</i>	Auguste Donnay*
274	1885/05/09	<i>Il pleut</i>	« Boun fecit » (François Maréchal*)
275	1885/03/16	<i>La désertion ou le départ à la campagne</i>	Armand Rassenfosse*

276	1885/05/23	<i>Celles qu'on rencontre</i>	Zig (Armand Rassenfosse)
277	1885/05/30	<i>La fête de St Maur</i>	
279	1885/06/13	<i>Fêtes de la paroisse</i>	
280	1885/06/20	<i>Pages d'album</i>	
281	1885/06/27	<i>Lumière électrique fantaisie</i>	
282	1885/07/04	<i>Sans titre (paresse et envie)</i>	Guguss
283	1885/07/11	<i>Ah ! Ah ! Théodora</i>	
284	1885/07/18	<i>A la mer</i>	
285	1885/07/25	<i>Simple croquis incohérents</i>	Auguste Donnay*
288	1885/08/15	<i>En chasse ! (supplément) Histoire chinoise... Il était une fois un magistrat</i>	Auguste Donnay*
289	1885/08/22	<i>Bains de mer (ambiance)</i>	
290	1885/08/29	<i>En vacances</i>	
291	1885/09/05	<i>En wagon</i>	
292	1885/09/12	<i>Bains de mer</i>	
293	1885/09/19	<i>Revue de la semaine</i>	
294	1885/09/26	<i>Menus propos (strip : Justice distributive)</i>	
296	1885/10/10	<i>Nous avons la foire</i>	
297	1885/10/17	<i>sans titre</i>	
298	1885/10/24	<i>Revue de la foire</i>	
299	1885/10/31	<i>Le vent qui souffle</i>	
300	1885/11/07	<i>A la recherche d'un collègue</i>	Donnay ?
306	1885/12/12	<i>Décembre</i>	
308	1885/12/26	<i>Réveillon</i>	
310	1886/01/09	<i>Le Jour la Nuit</i>	Vandenpreperen
311	1886/01/16	<i>Fantaisie</i>	
313	1886/01/30	<i>Croquis de saison</i>	
315	1886/02/13	<i>Vieille histoire</i>	
316	1886/02/20	<i>Fantaisie</i>	
318	1886/03/06	<i>Carnaval</i>	
219	1886/03/13	<i>Sans titre (il était une fois)</i>	
320	1886/03/20	<i>Costumes</i>	
321	1886/03/27	<i>Histoire d'une panique</i>	
327	1886/05/08	<i>Courses</i>	
328	1886/05/15	<i>Quelques nouvelles décorations</i>	
329	1886/05/22	<i>Costumes</i>	
333	1886/06/19	<i>13, 14</i>	
334	1886/06/26	<i>Oh ! Saint Médard !</i>	
335	1886/07/03	<i>Croquis d'été</i>	
336	1886/07/10	<i>Sans titre (bd muette)</i>	
337	1886/07/17	<i>Croquis d'été</i>	
349	1886/10/09	<i>Parade</i>	Emile Berchmans*
388	1887/07/10		
394	1887/08/21	<i>Bains de mer</i>	
407	1887/11/20	<i>Sans titre (1ere page)</i>	Golzo
409	1887/12/04	<i>Saint-Nicolas (ambiance)</i>	
411	1887/12/18	<i>A la recherche d'une décoration</i>	
412	1887/12/25	<i>Noël (typologie)</i>	
25/07			

/2008			
09 :02	1888/01/15	<i>Jan Van Beers</i>	B.ZAZ
09 :03	1888/01/22	<i>Bruxelles Anvers Paris Chiasang</i>	
09 :05	1888/02/05	<i>Mvt Wallon Chap Ier</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :06	1888/02/12	<i>Mvt Wallon (suite)</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :07	1888/02/19	<i>Sans titre (Eh quoi ? Toujours seule ?)</i>	
09 :08	1888/02/26	<i>Les peintres liégeois contemporains</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :09	1888/03/04	<i>Couverture suite ci-dessus La place du théâtre le soir</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :10	1888/03/11	<i>La police à Liège</i>	E. La Roizi
09 :11	1888/03/18	<i>Company original</i>	
09 :12	1888/03/25	<i>Les meurtris d'amour (typologie)</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :13	1888/04/01	<i>sans titre (A la Wallonie)</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :15	1888/04/15	<i>Le rêve d'une jeune fille</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :16	1888/04/22	<i>Le rêve d'une jeune fille (suite et fin)</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :17	1888/04/29	<i>Nilhil sine amore</i>	Ewertuod (François Maréchal)
09 :19	1888/05/13	<i>Au pays des légumes</i>	Demaret
09 :20	1888/05/20	<i>Kermesse flamande</i>	Kail Sie
09 :27	1888/07/08	<i>A la campagne</i>	Ewertuod (François Maréchal)
	1888/08/05	<i>Sur la plage (typologie)</i>	

CAPRICE-REVUE

N°	Date	Titre	Auteur
1	1887/12/03	<i>sans titre (flirt)</i>	Ernest Marneff*
3	1887/12/17	<i>La Justice dotant la Terre de la Gendarmerie</i>	Auguste Donnay*
4	1887/12/24	<i>Défense d'uriner</i>	Ernest Marneff
6	1888/01/07	<i>(sans titre) Musiciens</i>	Ernest Marneff
8	1888/01/21	<i>Une idée à Guguss !</i>	Emile Berchmans
9	1888/01/28	<i>Le buste en cire. Accident sans paroles</i>	Ernest Marneff
11	1888/02/11	<i>Un accident PAN PAN PAN PAN</i>	EBS (E. Berchmans)
12	1888/02/18	<i>Monographie de la pêche à la ligne par E. Marneff</i>	Ernest Marneff
15	1888/03/10	<i>Terrible Histoire</i>	Bountje (François Maréchal)
17	1888/03/24	<i>Nos orphéons</i>	E. Marneff
18	1888/03/31	<i>Ballade de Bo-Chin-Gon</i>	Hon-Konsai (Emile Berchmans*)
21	1888/04/21	<i>sans titre (dansuse et papillon)</i>	Bountje (François Maréchal)

22	1888/04/28	<i>Le réverbère de Sparte (Hommage à Alma Tadema)</i>	Auguste Donnay
23	1888/05/05	<i>Sans titre (Pierrot)</i>	John Track (Léon Dardenne)
24	1888/05/12	<i>Au salon</i>	Van Mor
26	1888/05/12	<i>Pierrot s'amuse</i>	John Track (Léon Dardenne)
28	1888/06/12	<i>Une chaude journée</i>	Emile Berchmans
30	1888/06/23	<i>Croquis d'été</i>	
31	1888/06/30	<i>La force prime le droit</i>	Auguste Donnay
32	1888/07/07	<i>Le Faro</i>	Emile Berchmans
33	1888/07/14	<i>Aventures incroyables d'un noble général</i>	Louis Moreels* (LMS)
34	1888/07/21	<i>sans titre</i>	Armand Rassenfosse
35	1888/07/28	<i>Invitation à la valse</i>	Marck Syllo
36	1888/08/04	<i>Canotières et canotiers</i>	
38	1888/08/19	<i>La sincère et véridique histoire de l'invalidé à la tête de bois</i>	Auguste Donnay
40	1888/09/08	<i>La taille fine ou l'invention du campinaire</i>	Auguste Donnay
42	1888/09/15	<i>Tableau de genre par John Track</i>	John Track (Léon Dardenne)
58	s.d.	<i>Au clair de la lune</i>	Joseph D.

**DETAIL DU DEPOUILLEMENT DE TROIS ANNEES REPRESENTATIVES DU
GLOBE ILLUSTRÉ**

Première année : 1886-87				
N°	date	page	Titre	Auteur
1	1886/10/03			
4	1886/10/24		« Deux heures de faction » par H. Bodart	H. Bodart
16	1886/12/26		Les 7 âges du Sportsman	G. Douglas Giles
20	1886/02/13		La pêche	J.-V. Delpierre
23	1887/03/06		« Croquis de carnaval » par Scie	Scie
27	1887/04/03	324	« Au Gymnase » par Grin-Nastic	Grin-Nastic
29	1887/04/17		L'abattoir de Bruxelles	J. Eschbach
31	1887/05/01		Les médecins et les malades	J.-V. Delpierre
36	1887/06/05	432	La maison Peyralbe par Eschbach	J. Eschbach
37	1887/06/12	442	« Ce qu'on rencontre » par J.V. Delpierre	J.V. Delpierre
50	1887/09/11		Ouverture de la chasse	

Septième année : 1892-93				
N°	date	page	Titre	auteur
4	1892/10/23	64	Les amoureux à travers les siècles	Non signé
5	1892/10/30	80	Ballons dirigeables	Henry Hennault (gags sur un même thème)
9	1892/11/27	144	Bruxelles Matin par VMT' (?)	VMT'
10	1892/12/04	160	A la recherche d'une rime	Frock
11	1892/12/11	176	On ne plaisante pas avec l'autorité Les trois phases d'une lune de miel	H. Cassiers G. Weintraub
12	1892/12/18	188	Le manchon à travers les âges, composition de Verniet	Verniet
12	1892/12/18	192	Une liquidation, par Bals	Bals
17	1893/01/22	272	Une fumisterie	
19	1893/02/12	304	Une farce de gamin. Histoire sans paroles.	
22	1893/02/26	352	Les excentricités du carnaval	Henry Hennault
23	1893/03/05	366	Une cure manquée (texte illustré par H. Cassiers).	H. Cassiers
23	1893/03/05	368	Mauvaise nouvelle	Fernand Fau
24	1893/03/12	382	Moderne Salomon par H. Cassiers (texte illustré/ images légendées ...)	H. Cassiers
24	1893/03/12	384	Le chien est l'ami de l'homme, par J. Belon (certainement illustrateur français José Belon).	J. Belon
25	1893/03/19	400	La nouvelle loi sur le duel	Caran d'Ache
26	1893/03/26	414	Il y a loin de la coupe aux lèvres	Caran d'Ache
26	1893/03/26	416	Un artiste ingénieux	René B.
26	1893/03/26	416	La nouvelle boîte de Pandore par Leslie Willson (GB)	Leslie Wittson
27	1893/04/02	430	Bataille en partie double, O'Galop	O'Galop
27	1893/04/02	432	Un grand chasseur – souvenir de voyage	René Bull*

			Dans le numéro 28 (09/04/1893) : Draner, illus venant du charivari	
28	1893/04/09	448	<i>Une livraison d'éponges</i> , par E. Courboin	E. Courboin
28	1893/04/09	448	<i>Une farce de 1^{er} avril</i>	B. Smardt
30	1893/04/23	478	<i>Photographies instantanées</i>	Godefroy
30	1893/04/23	480	<i>Le singe de l'hypnotiseur ou l'art d'éveiller son sujet</i>	O'Galop
31	1893/05/07	496	<i>Le panier aux œufs</i>	Godefroid
31	1893/05/07	496	<i>Une capture d'ours</i>	Jack B. Yeats
32	1893/05/07	512	<i>Un charmeur de serpents</i>	René Bull
32	1893/05/07	512	<i>Un mauvais coup manqué</i>	René Bull
33	1893/05/14	528	<i>Histoire d'une ombrelle</i>	René Bull
34	1893/05/21	542-544	<i>Le guide du parfait employé</i>	(Charivari)
34	1893/05/21	544	<i>Quelque chose de noir au fond d'un verre</i>	O'Galop
35	1893/05/28	560	<i>Un déjeuner raté ou le cornet sauveur</i>	O'Galop
35	1893/05/28	560	<i>Une amitié rompue</i>	Louis Wain
36	1893/06/04	576	<i>En Bicyclette</i>	René Bull
36	1893/06/04	576	<i>Les Anglais à Bruxelles. Aoh ! Je ne comprenai pas le français</i>	Godefroy
37	1893/06/11	590	<i>Une lampe qui file</i>	Albert Guillaume
37	1893/06/11	592	<i>Une affaire importante</i>	Godefroy
38	1893/06/18	606	<i>Moderne Prométhée</i>	Leslie Wittson
38	1893/06/18	608	<i>Une rosse d'un tempérament musical</i>	René Bull
38	1893/06/18	608	<i>Soleil de juin ou le cauchemar d'une belle mère</i>	Godefroy
39	1893/06/25	624	<i>Un drame en Orient</i>	René Bull
39	1893/06/25	624	<i>Donnez aux malheureux</i>	Godefroy
40	1893/07/02	638-640	<i>Chien et chat</i>	Eugène Courboin
40	1893/07/02	640	<i>M. Belrose attend ses invités</i>	
42	1893/07/16	670-672	<i>Le singe et l'éléphant</i> par (signature illisible ?)	Signature illisible ?
42	1893/07/16	672	<i>Libre échange</i>	Caran d'Ache
43	1893/07/23	688	<i>Un auteur incompris</i>	Godefroy
43	1893/07/23	688	<i>Il pleut !</i>	Rabier
44	1893/07/30	702	<i>L'uniforme neuf</i>	H. Gerbault
44	1893/07/30	704	<i>Une histoire de bandit au Moyen-Age</i>	Werdine (signé M.B. Hewerdine)
44	1893/07/30	704	<i>Un instant de douce somnolence à l'ombre du châtaigner</i>	René Bull
45	1893/08/06	720	<i>Les inconvénients d'une capote à ressorts</i>	René Bull
45	1893/08/06	720	<i>Un ours en goguette</i>	Rabier
47	1893/08/20	760	<i>Un solo de clarinette</i>	Godefroy
47	1893/08/20	760	<i>Trop bien bouchée !</i>	Godefroy
48	1893/08/27	774	<i>Un élégant</i>	René Bull
48	1893/08/27	774	<i>Ma Vélodyssée</i>	Draner (page tirée du Charivari)
49	1893/09/03	792	<i>Le vase brisé</i>	Su-Li-Pru-Tome (n'importe quoi,

				c'est signé EB)
50	1893/09/10	808	<i>Une tragédie Chinoise</i>	René Bull
50	1893/09/10	808	<i>Cendrillon dans le monde animal</i>	Louins Wain
51	1893/09/17	824	<i>Une pêche à la marée descendante</i>	ASZ Knapp ?
51	1893/09/17	824	<i>Une fameuse capture</i>	René Bull
52	1893/09/24	840	<i>Les accessoires de la célébrité</i>	Non signé (tiré du charivari →vu à la collection Ulysse capitaine)
53	1893/10/01	856	<i>L'invalidé</i>	Eugène Courboin
54	1893/10/08	870	<i>Tout à l'égout</i>	Rabier
54	1893/10/08	872	<i>Farces d'écoliers</i>	Rabier
55	1893/10/15	888	<i>Succès et mésaventures d'un disciple de Nemrod</i>	Signature illisible
55	1893/10/15	888	<i>La jambe cassée</i>	Rabier
55	1893/10/15	888	<i>Un jugement téméraire</i>	Rabier
56	1893/10/22	902	<i>Une bonne histoire</i>	Rabier
56	1893/10/22	904	<i>Allons ! Un bon coup de pelle !</i>	René Bull
56	1893/10/22	904	<i>La demande en mariage manquée du brave commandant</i>	Godefroy
57	1893/10/29	920	<i>L'enfant terrible</i>	Eugène Courboin
58	1893/11/05	936	<i>Le truc du baudet</i>	F.M. Howarth (GB) http://lambiek.net/artists/h/howarth_fm.htm
58	1893/11/05	936	<i>La peinture pleinariste</i>	Caran d'Ache
59	1893/11/12	952	<i>Le petit verre</i>	Henri Tille (GB)
60	1893/11/19	968	<i>Les merveilles de la science</i>	Tiré de <i>Life</i>
60	1893/11/19	968	<i>L'homme et le chien, dans la civilisation</i>	Tiré de <i>Judge</i>
60	1893/11/19	968	<i>Etude de physionomie par les quatre règles de l'arithmétique</i>	Non signé (pas belge à mon avis)
61	1893/11/26	982-984	<i>Au cirque</i>	Rabier
62	1893/12/03	1000	<i>Comment on se procure un chapeau à la mode</i>	Signature illisible Rinayez ???, pas belge ?
62	1893/12/03	1000	<i>Comme quoi il ne faut jamais demander son chemin à un ramoneur</i>	Non signé
63	1893/12/10	1014	<i>Un excellent ratier</i>	Non signé
63	1893/12/10	1016	<i>La vengeance d'une rosse</i>	Non signé, Caran d'Ache ?
63	1893/12/10	1016	<i>L'esprit américain</i>	Non signé, tiré du <i>Ladies Companion</i> , USA)
63	1893/12/10	1016	<i>Sont-ils frais au moins vos homards ?</i>	Signature illisible
64	1893/12/17	1030	<i>Une sieste troublée</i>	Non signé
64	1893/12/17	1032	<i>Histoire d'un bout de cigare</i>	Non signé
64	1893/12/17	1032	<i>L'art d'utiliser les restes</i>	Non signé
64	1893/12/17	1032	<i>Une belle capture</i>	Non signé (ou illisible)

65	1893/12/24	1043	<i>La mauvaise aventure de Maigrion</i>	Steinlen
65	1893/12/24	1052	<i>Le macaroni qui file</i>	E. de Mouël
65	1893/12/24	1053	<i>L'alphabet de la mode</i>	Illisible
65	1893/12/24	1053	<i>La puissance de la réclame</i>	Marcel Capy
65	1893/12/24	1053	<i>Encaisseur et saltimbanque</i>	Non signé
65	1893/12/24	1054	<i>Encaisseur et saltimbanque (suite)</i>	Non signé
66	1893/12/31	1072	<i>Le dernier mot du dressage</i>	Signé F&B
66	1893/12/31	1072	<i>Souvenirs de cirque – comment on devient éléphant</i>	Ferdinandus

Quatorzième année : 1899				
N°	Date	Page	Titre	Auteur
01	1899-01-01	16	<i>Deuxième conte d'hiver – une partie de traîneau</i>	F.M. Howarth
02	1899-01-08	26	<i>L'intelligence de bêtes</i>	
		28	<i>L'intelligence des bêtes (suite)</i>	F.M. Howarth
03	1899-01-15	44	<i>Idylle inopportune ou les dindons de la farce</i>	Vias
04	1899-01-22	60	<i>L'éternelle histoire (Puck)</i>	Howarth ?
		60	<i>L'esprit américain – familiarité entre jeunes (Judge)</i>	R.F. Outcault
		60	<i>Les suites d'une partie de plaisir</i>	Vias
05	1899-01-29	76	<i>L'esprit des cirques – Un tour de clown</i>	RFO (Outcault)
06	1899-02-05	92	<i>Sur la glace (Puck)</i>	F.M. Howarth
07	1899-02-12	108	<i>La soularde</i>	ns Howarth (?)
		108	<i>Etudes en Afrique (Judge)</i>	Schultzs
		108	<i>Les plaisirs de l'hiver... et ses dangers – L'avis !</i>	Ladendorf
08	1899-02-19	124	<i>Deux convives inattendus</i>	ns
		124	<i>L'épopée du cheval</i>	Malatesta
09	1899-02-26	140	<i>La souris artificielle (Puck)</i>	F.M. Howarth
10	1899-03-05	156	<i>Les inconvénients de la nouvelle mode</i>	ns
		156	<i>A la poursuite d'une souris</i>	Vias (?)
12	1899-03-19	188	<i>Le poisson volant ou la pêche(sic) à marée basse</i>	ns (Howarth)
13	1899-03-26	202	<i>Histoire d'embêter la voisine</i>	
		204	<i>Histoire d'embêter la voisine (suite)</i>	F.M. Howarth
		204	<i>Les méfaits de la dernière neige – II. Un boulet bien lancé</i>	Vias
14	1899-04-02	220	<i>La force de l'habitude</i>	ns
15	1899-04-09	236	<i>Un sauvetage au Zoulouland</i>	A.N. Boyd
		236	<i>Les inconvénients d'une vieille horloge</i>	Ladendorf
		236	<i>L'évolution darwiniste au désert – Le singe qui se civilise</i>	Stewart
16	1899-04-16	252	<i>Un déjeuner mouvementé</i>	Vias
		252	<i>Les tribulations d'une cycliste – Les inconvénients d'une coiffure rousse</i>	Vias ?
17	1899-04-23	268	<i>L'intelligence des animaux (Judge)</i>	ns
		268	<i>Une douche inattendue</i>	ns
		268	<i>Smyrne ou Tournai</i>	Vias ?
18	1899-04-30	284	<i>Une étude de physiologie par les rayons X (typologie)</i>	ns
		284	<i>Désastreuse rencontre (Charivari)</i>	Blanchet magon
		284	<i>La visite du vieux fiancé</i>	Ladendorf
19	1899-05-07	300	<i>Le réveil du grand père de Jefke</i>	Ladendorf

20	1899-05-14	314	<i>L'esprit américain – Comme quoi la méfiance ne peut jamais être assez grande chez un commerçant</i>	
		316	<i>idem (suite) (Puck)</i>	F.M. Howarth
		316	<i>L'occasion fait le... mendiant</i>	Gr. Ges. Ph
		316	<i>Un ramonneur improvisé</i>	Ladendorf
21	1899-05-21	332	<i>Histoire contemporaine – Une farce d'ami... en même temps qu'une mauvaise farce.</i>	Vias
22	1899-05-28	346	<i>L'esprit américain – Le tonneau ensorcelé</i>	
		348	<i>idem (suite) (Puck)</i>	F.M. Howarth
		348	<i>Le bon père et la pelote d'épingles</i>	Ladendorf
23	1899-04-04	362	<i>L'esprit américain – Vengeance d'éléphant</i>	
		362	<i>Idem (suite) (Puck)</i>	F.M. Howarth
24	1899-06-11	380	<i>Le premier déjeuner par Blanchet Magnon</i>	Blanchet Magnon
		380	<i>Une intéressante capture</i>	ns
25	1899-06-18	396	<i>Les accidents de travail, fable par Henriot (Charivari)</i>	Henriot
		396	<i>Autre fable – Les surprises de l'inexpérience</i>	paraphé ? J.
26	1899-06-25	412	<i>Une partie de campagne</i>	Vias
27	1899-07-02	428	<i>Souvenir de la dernière crise ministérielle en France (Charivari)</i>	Henriot
		428	<i>A la foire – vengeance d'un jeune acrobate</i>	idem p.396 paraphe
28	1899-07-09	444	<i>Le Haut-de-forme de Chicard</i>	Briggs
		444	<i>Dans les jungles – L'erreur d'une greffe animale</i>	A.N.Boyd
29	1899-07-16	460	<i>Un malheureux coup de collier</i>	Vias
		460	<i>Encore si jeunes et déjà si grands amis – Une aventure au parc</i>	Ladendorf
		460	<i>Etude psychologique – La bougie ou les six phases de la vie humaine</i>	ns
		460	<i>Comment le gros Buycman fut cause de l'accident du parc</i>	Ladendorf
30	1899-07-23	476	<i>Histoires du désert – Le lion embêté</i>	Murray
		476	<i>Une rencontre mouvementée</i>	Vias
31	1899-07-30	492	<i>Echo des fêtes nationales à Bruxelles</i>	ns (Vias ?)
		492	<i>Les méfaits de bébé – Un incident au Parc du Cinquantenaire</i>	Vias
35	1899-08-27	556	<i>Une joyeuse partie de cycle</i>	Vias
36	1899-09-03	576	<i>L'esprit des animaux – Nouvelle série dédiée à toussenel</i>	ns
		576	<i>Un mari ingénieux</i>	? ...denson
37	1899-09-10	592	<i>Etudes de physionomies</i>	Vias
		592	<i>Villégiature</i>	ns
		592	<i>Chasse réservée (histoire ardennaise)</i>	ns
38	1899-09-17	608	<i>Le vieux marcheur</i>	Vias
		608	<i>L'avantage d'être chauve comme un œuf ou Les chasses merveilleuses en Afrique</i>	
39	1899-09-24	624	<i>Le Tramway dans les jungles</i>	McDougall
		624	<i>Un ami des enfants</i>	Ladendorf
40	1899-10-01	636	<i>Une perquisition (Charivari)</i>	Henriot
		640	<i>Le Vol-au-vent</i>	sign illisible

		640	<i>Un renseignement très exact</i>	idem ci-dessus
41	1899-10-08	656	<i>Un malheureux coup de parapluie</i>	Manner ??
		656	<i>En rallumant sa pipe !</i>	sign illisible
		656	<i>Au pays des « Boers » - Une affreuse gaminerie</i>	Anderson
42	1899-10-15	668	<i>Dewey for ever (Journal New-Yorkais)</i>	ns
		672	<i>Mauvais calcul</i>	Vias
		672	<i>Un malheureux accident de travail</i>	signature illisible
43	1899-10-22	688	<i>Voilà Papa !</i>	Vias
44	1899-10-29	704	<i>Dans la rue - Un incident</i>	illisible
		704	<i>Le délicieux bock de l'oncle Caspard</i>	illisible idem ci-dessus
		704	<i>Sur les bords de la Crocodile River – La déception du Caïman</i>	ill. (différent ci-dessus)
46	1899-11-12	736	<i>Le marchand d'éponges</i>	ns
		736	<i>Le buste du défunt</i>	Ladendorf
		736	<i>Le jeune chasseur – Un coup raté (sic)</i>	Anderson
47	1899-11-19	752	<i>Les joies de la vengeance</i>	ns
		752	<i>Un rat de cave</i>	ns
49	1899-12-03	784	<i>Nœuds dans le mouchoir</i>	sign. Ill. (Fepe - Feac ??)
50	1899-12-10	800	<i>Voleur pincé</i>	ns
		800	<i>Une fuite</i>	ns
		800	<i>Un cadeau de St-Nicolas (Yellow Kid)</i>	RFO (Outcault)
52	1899-12-24	5	<i>Une soirée de Noël au Moyen-Age (Judge)</i>	N.G. Green