



l'imagerie d'épinal décomposée

Sylvain Lesage

mercredi 16 février 2022, par [Sylvain Lesage](#)

Ouvrage recensé : Aux origines de la bande dessinée. L'imagerie populaire. Épinal, Musée de l'image, 2021, 80 p., ISBN 978-2-912140-31-9.

Parmi les expositions organisées dans le cadre du dispositif « 2020-2021 Année de la BD », celle du musée d'Épinal est sans doute l'une des plus remarquables. Ouverte dans la deuxième moitié de l'année 2021, elle offrait un aperçu fascinant sur l'un des pans des origines de la bande dessinée. On sait en effet ce que la bande dessinée doit à la caricature, aux réflexions sur la séquentialité, et à la presse illustrée du XIXe siècle qui multiplie les expérimentations. Pendant longtemps, l'imagerie d'Épinal est restée en marge de ce creuset graphique qui voit émerger puis se renouveler en profondeur la bande dessinée au XIXe siècle. Les premiers historiens de la bande dessinée préféraient d'ailleurs parler de l'imagerie d'Épinal comme d'une proto-bande dessinée. La thèse évolutionniste sous-tendait cette approche : la « véritable » bande dessinée était une bande dessinée « à l'américaine », avec des bulles de dialogues. Les récits avec du texte sous l'image étaient, dans ce cadre, désignés sous le terme vague d'« histoires en images » de style spinalien.



Cette lecture a depuis plusieurs décennies été revisitée. Thierry Smolderen a bien montré en quoi la question de la « naissance » de la bande dessinée devait sortir de l'obsession de l'origine unique, pour envisager des convergences, des points de départ simultanés, des séries culturelles variées qui s'entrecroisent [1]. Les travaux de spécialistes comme Antoine Sausverd, qui anime l'indispensable site [Töpfferiana](#), ou Camille Filliot ont mis en lumière la très grande richesse du creuset graphique que constitue le XIXe siècle [2]. D'autres travaux en cours ont permis de nuancer la question de l'articulation entre « histoires en images » françaises et bande dessinée « à l'américaine », notamment les travaux de Benoît Glaude sur les dialogues dans la bande dessinée [3], et ceux de Julien Baudry sur l'introduction en France de la bulle [4].

Pour autant, l'imagerie « populaire », dite « d'Épinal », reste encore peu rattachée aux travaux sur la bande dessinée. Quatre raisons principales expliquent cette marginalité de l'imagerie populaire. La première se retrouve justement dans le terme qui la désigne : cette production graphique, pourtant riche et diversifiée, est souvent rangée du côté du folklore, des arts et traditions populaires – quand la bande

dessinée irait lorgner, elle, du côté des arts. La bédéphilie a en effet fait peser sur les travaux portant sur la bande dessinée une perspective légitimatrice. Dans cette perspective, il paraissait plus stratégique de privilégier des ancêtres pouvant nourrir le procès en légitimation de la bande dessinée. Töpffer et Gustave Doré constituent assurément de meilleures garanties, de ce point de vue, que certains des auteurs anonymes de planches d'Épinal, pour beaucoup marquées du sceau du stéréotype - mais ne pourrait-on dire la même chose de quantité de productions graphiques de la presse illustrée pour adultes ?

Deuxième facteur, le moralisme très net qui imprègne cette production. Le gros de cette production d'imagerie précède en effet l'achèvement de la scolarisation de masse et l'imagerie a vocation à relayer une vocation éducative qui peut tolérer le gag et la transgression, mais seulement lorsqu'elle est punie. Les deux derniers obstacles à l'incorporation de l'imagerie d'Épinal au périmètre de la bande dessinée sont plus formels. Ils tiennent au défaut de séquentialité et au classicisme des compositions. On a souvent opéré une répartition entre l'imagerie d'Épinal, où les images seraient juxtaposées mais non coordonnées, à la bande dessinée. Le récit, dans l'imagerie spinalienne, est censé illustrer un récit, quand la bande dessinée construit ce récit par l'image. Cette articulation singulière du récit et de l'image se traduit par une composition fort sage, qui s'inscrit dans le cadre de ce qu'on a ensuite désigné comme le « gaufrier » : une composition régulière sur la base de cases de dimensions identiques.



C'est sur ces deux derniers aspects que l'exposition organisée par le musée de l'image apporte un éclairage tout à fait fascinant. Autour de quelque 200 pièces - dont une grosse soixantaine sont reproduites dans le catalogue - l'exposition s'emploie à démontrer à quel point l'histoire de la bande dessinée s'inscrit dans un dialogue constant avec l'imagerie « populaire ».

Le catalogue s'organise en deux parties inégales. La première se penche sur les origines de la bande dessinée, et montre en quoi l'imagerie populaire s'inscrit dans les recherches formelles qui traversent le XIXe siècle. L'imagerie populaire s'emploie précocement à construire des récits, mais les techniques de narration visuelle de la fin du XVIIIe et du début du XIXe ne passent pas encore par la juxtaposition de cases : les figures principales dominant des petites scènes à l'arrière-plan sont souvent privilégiées. Et « s'il ne s'agit pas encore de narrations séquencées en tant que telles, tous ces dispositifs engagent toutefois les arts graphiques vers une forme de narrativité » (p. 11). De même sur l'usage de la bulle de dialogue, très présente dans la caricature britannique (les caricatures anti-françaises de Gillray, par exemple, sont extrêmement bavardes), moins utilisée dans la caricature française. Le catalogue revient sur l'adoption progressive de la narration en images, avec des saynètes posées les unes à côté des autres - qui ne prennent pas nécessairement la forme de cases.

L'un des grands intérêts de ce parcours historique est de relier les procédés formels aux contraintes et

aux possibilités techniques : la gravure sur bois de fil n'autorise pas la même souplesse que la gravure en creux sur métal. Pour autant, la technique n'explique pas tout : l'introduction de la lithographie offre ainsi une plus grande finesse et des détails, « sans pour autant révolutionner la composition des planches qui conservent leurs cases et leurs textes sous les images jusqu'au XXe siècle » (p. 24).

La deuxième partie du catalogue, plus volumineuse, se penche de façon plus rapprochée sur la période de la fin du XIXe et des premières années du XXe siècle, une période marquée par plusieurs transformations en profondeur du paysage de l'imagerie. Celle-ci fait alors face à une concurrence inédite de la part de la presse illustrée pour la jeunesse, notamment à la suite de la publication de *La Famille Fenouillard* en 1889 dans *Le Petit Français illustré*, puis en album chez Armand Colin. Les imagiers ne restent pas inactifs face à ces évolutions : l'imagerie parisienne Quantin lance vingt séries qui se succèdent de 1886 à 1904 (420 planches au total), et dans lesquelles elle fait appel aux dessinateurs de presse parisiens : Benjamin Rabier, Steinlen, Caran d'Ache, Christophe... [5] À Épinal, Pellerin réagit en lançant en 1889 sa Série aux Armes d'Épinal (500 planches pour la seule sous-série « Histoires et scènes humoristiques, contes moraux et merveilleux »). La réaction est à la fois technique et formelle. Techniquement, Pellerin propose des techniques de mise en couleurs modernes, reposant sur les aquatypes à sept ou neuf couleurs, offrant des superpositions et des nuances de pastel inédites. Les mises en page sont elles aussi inventives : « le gaufrier vole en éclat » (p. 40). Par ailleurs, le registre comique s'affirme, et supprime l'impératif moral.



Le catalogue met en valeur les contributions des principaux auteurs de cette période : Théophile Alexandre Steinlen, Firmin Bouisset – dont les contributions publicitaires sont infiniment mieux connues que ses planches imagées – Christophe, Benjamin Rabier, ou encore O'Galop. Les analyses sont très précises sur « les métamorphoses du gaufrier » (p. 52-71) : Antoine Sausverd y analyse minutieusement les choix de composition particulièrement modernes : cloisonnages circulaires, absence de compartimentage, motifs végétaux, forme et disposition des vignettes adaptés en fonction des besoins du récit... Les exemples les plus fascinants sont sans doute ceux d'hybridation graphiques, qui permettent d'intégrer les ornements des arts décoratifs. Ainsi, dans *L'Enfant et le chat* (planche de Félix Lacaille pour l'imagerie Quantin de 1887), « les surcadres aux riches motifs [...] donnent à la planche des airs de catalogues d'échantillons de papiers peints luxueux » (p. 66). *La Légende de Saint Labre* de R. Lerouge (Pellerin, 1904) prend, quant à elle, des airs de vitrail, témoignant de la forte hybridation avec l'esthétique du vitrail néo-gothique.

Si, matériellement, le catalogue est sans doute moins graphiquement abouti que certains des très beaux ouvrages réalisés par le musée de l'image (pensons par exemple au très beau *C'est une image d'Épinal* ou

à *L'Esprit des bêtes*), son grand format présente l'avantage incomparable de permettre une reproduction de qualité d'une portion significative des planches exposées [6]. Les textes du catalogue privilégient certes une lecture très formelle de l'imagerie, insistant sur les compositions et les mises en page. Les imaginaires nationaux, les représentations exotisantes, pourtant omniprésentes, ne sont guère déconstruites. Mais ce serait là, sans doute, un autre ouvrage... Ce catalogue, en tout état de cause, présente le grand avantage d'offrir une introduction de qualité aux collections du musée de l'image, à ses autres publications qui approfondissent des points plus particuliers, et d'entretenir le dialogue entre les différentes branches des narrations graphiques du XIXe siècle [7]. À l'heure où Gallica a permis de rassembler et mettre en lumière l'importance de la presse à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle dans le renouvellement de la bande dessinée [8], le travail mené par le musée d'Épinal permet d'attester l'importance du deuxième creuset de la modernisation des narrations graphiques.

Notes

[1] Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

[2] <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/>

[3] Benoît GLAUDE, *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll.« Iconotextes », 2019.

[4] Julien BAUDRY, La généralisation de la bulle de bande dessinée en France entre 1904 et 1940 : étude systématique d'une évolution de la culture visuelle, *Sociétés & Représentations* n° 53, "Bande dessinée et histoire", printemps 2022 [à paraître].

[5] Le Musée de la bande dessinée a acquis en 2002 un fonds de dossiers d'impressions renfermant les étapes de fabrication d'images populaires, publiées par la Maison Quantin entre 1885 et 1905 ; il est accessible sur le site des collections de la Cité : <http://collections.citebd.org>

[6] Notons d'ailleurs que le dossier de presse, en téléchargement libre, offre des planches supplémentaires à la consultation :

https://museedelimage.fr/telechargement/presse/MIE_dossier_presse_BD.pdf

[7] Les collections du musée de l'image sont en partie accessibles à travers son catalogue en ligne : <https://webmuseo.com/ws/musee-de-l-image/app/report/les-collections.html>

[8] <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/bande-dessinee?mode=desktophttps://gallica.bnf.fr/html/und/lit...>