

Conférence tenue lors du colloque international « Plan et champ dans le cinéma des premiers temps », sous la direction d'André Gaudreault (Université de Montréal), Laurent Le Forestier (Université Rennes 2), Jean-Baptiste Massuet (Université Rennes 2), 8-12 juin 2016, Centre Culturel International de Cerisy

## **Le hors-champ dans la presse et les images d'Épinal aux premiers temps de la bande dessinée et du cinématographe.**

**Alain Boillat, Université de Lausanne**

Dans le prolongement d'une entreprise d'investigation et de problématisation des lieux d'intersection qui jalonnent l'histoire de la bande dessinée et celle du cinéma (et corrélativement l'histoire des discours portant sur l'une et l'autre) que nous avons initiée ailleurs<sup>1</sup>, nous proposons dans la présente étude d'envisager le cinéma des premiers temps au sein d'un « maillage intermédial » qui, selon André Gaudreault, résulte du fait qu'« au tournant du vingtième siècle, [...] un très grand nombre de vues animées paient en quelque sorte un tribut aux autres médias ou espaces médiatiques, ne serait-ce que dans le sujet même qu'elles abordent<sup>2</sup> ». L'historiographie traditionnelle du « pré-cinéma » a très majoritairement mis l'accent sur la dimension technologique en discutant certaines généalogies identifiées à partir de critères tels que les systèmes de projection ou de restitution du mouvement. Même Jacques Deslandes, pourtant sensible à l'« intermédialité », ne mentionne dans son *Histoire comparée du cinéma* le dessin qu'à propos du Thaumatrope et du Phénakistiscope. La notion de « maillage intermédial » proposée par Gaudreault recouvre toutefois aussi la circulation de « sujets », et soulève par conséquent certaines interrogations quant à l'appartenance des vues cinématographiques à une culture visuelle plus large, examinée ici à partir d'images dessinées parues dans la presse (en excluant donc le travail des pionniers de l'animation, qui a déjà été plus amplement étudié)<sup>3</sup>.

Les images dessinées contemporaines de l'émergence des vues animées seront discutées en lien avec la notion de « champ », dans une perspective relevant de l'archéologie de la « bande dessinée ». Ce terme est à utiliser à propos la période 1890-1910 avec des guillemets (on pourrait d'ailleurs faire de même avec le « cinéma » d'avant 1915) dans la

---

<sup>1</sup> « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial. Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma », in Alain BOILLAT, *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010, p. 25-121 ; Alain BOILLAT, Marine BOREL, Raphaël OESTERLE et Françoise REVAZ, *Case, strip, action ! Les feuillets en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion, Infolio, 2016, p.157-234.

<sup>2</sup> André GAUDREULT, *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008, p. 113.

<sup>3</sup> Voir notamment les numéros 53 (2007) et 59 (2009) de la revue *1895* dirigés par Valérie Vignaux respectivement consacrés à Émile Cohl et O'Galop.

mesure où son usage ne se généralisera que tardivement (dans les années 1950-1960), et où les productions du tout début du XX<sup>e</sup> siècle s'avèrent esthétiquement proches, lorsqu'elles reposent sur la juxtaposition de plusieurs vignettes, de « l'imagerie d'Épinal », entendue au sens large d'images dessinées dépourvues de phylactères servant d'illustration à un bloc de récitatif (à l'exception de certaines vignettes des *Pieds Nickelés* de Forton qui, dès 1908, présentent quelques bulles). Certes, le terme d'« imagerie d'Épinal » est lui aussi partiellement inadéquat, car ces images populaires ne se réduisent pas à celles éditées à destination d'une clientèle majoritairement enfantine par la maison Pellerin dans la petite commune des Vosges, et parce que les exemples que nous convoquerons empruntent majoritairement d'autres canaux de diffusion – même si le format de l'album apparaît chez Pellerin dès les années 1890 – et tendent à s'émanciper de ce modèle sur le plan des techniques graphiques et narratives. Il est toutefois important de saisir les singularités de cette « bande dessinée des premiers temps » en la distinguant des pratiques ultérieures, comme le font les historiens de la presse illustrée, à l'instar de Frans Lambeau qui propose dans son glossaire le terme « bande dessinée spinallienne »<sup>4</sup>, ou de Raymond Perrin, qui intitule la section de son volume consacrée à cette production « Du texte récitatif illustré à la “vraie” bande dessinée »<sup>5</sup>, suggérant un parcours qui nous rappelle le constat émis par André Gaudreault et Philippe Marion selon lequel « un média naît toujours deux fois »<sup>6</sup>.

Étant donné l'accent mis ici sur les notions de cadre et de champ, il s'agira de se concentrer, plutôt que sur les principes de juxtaposition et de montage habituellement discutés dans les approches comparatistes portant sur cinéma et bande dessinée, sur les caractéristiques des vignettes proprement dites. Les images dessinées, qu'il s'agisse d'affiches publicitaires ou d'illustrations de récits pour enfants, ne doivent pas nécessairement être inscrites dans une séquence pour soulever des enjeux pertinents dans le cas d'une étude comparée avec le cinéma, comme l'illustre l'exemple que nous souhaitons discuter en préambule, avant d'en venir à l'histoire de la « bande dessinée ».

## **Le spectateur hors-champ en ligne de mire**

---

<sup>4</sup> Frans LAMBEAU, *Dictionnaire illustré de la bande dessinée belge sous l'Occupation*, Waterloo, André Versaille, 2013, p. 14.

<sup>5</sup> Raymond PERRIN, *Fictions et journaux pour la jeunesse*, Paris, Harmattan 2014, p.72.

<sup>6</sup> André GAUDREULT et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n° 9, 2000, p. 21-36.

Durant l'été de l'année 1901, un article paru dans le quotidien sensationnaliste dirigé par Joseph Pulitzer, *The World*, annonçait en sous-titre l'« Extraordinary and Pathetic Case of Miss Bertha Atkinson, of Des Moines, Iowa »<sup>7</sup>. La particularité de cet article est que son objet est une image, elle-même reproduite deux fois sur la page du journal sous une forme dessinée. Ce fait divers peut être résumé ainsi : une jeune femme infirme et contrainte à être alitée dans une chambre étroite ne permettant pas de disposer le lit autrement qu'en face de la fenêtre aurait manqué de perdre la raison à force de subir le regard oppressant posé sur elle par un homme représenté sur une affiche suspendue dans la vitrine d'un négoce situé dans l'immeuble d'en face. Walter Benjamin a discuté l'importance de ces manifestations urbaines de la modernité que sont les vitrines, pointant le caractère illusionniste et aliénant de la présentation de produits de consommation qu'il qualifiait de « fantasmagorie »<sup>8</sup>. Cette référence aux projections de lanterne magique souligne combien de telles vitrines endossaient le statut d'un véritable dispositif visuel. Bertha Atkinson, qui n'a quant à elle rien du flâneur de Benjamin, se trouve dans une position de spectatrice, tel Jefferies dans le film *Rear Window* d'Alfred Hitchcock (en particulier dans ce plan où le meurtrier a compris qu'il est observé et « nous » fixe), si ce n'est qu'ici la menace qui à la fois effraie et satisfait un plaisir voyeuriste n'est pas seulement encadrée par une fenêtre, mais consiste elle-même en une représentation iconique. Sur la même page du *World*, un autre texte explicite le potentiel fictionnel de l'anecdote en proposant un résumé du roman *The Yellow Wall-Paper* de Charlotte Perkins Gilman, paru en 1892, qui raconte comment une femme confinée dans sa chambre à coucher par le patriarche de la famille se projette dans un monde à partir d'un motif du papier peint. De tels discours montrent bien que nous touchons là à un imaginaire de ce que peut être l'impact d'une image sur un observateur. Le chroniqueur, qui dépeint le cas avec la grandiloquence propre au journal, prend la peine de souligner qu'il ne s'agit pas là d'un cas anodin : « All the alienists and psychologists in the country could not shake their belief that unless the poster is removed Miss Atkinson will become a maniac ». Les termes utilisés par le journaliste appartiennent à une isotopie récurrente dans les discours scientifiques d'obédience médico-psychologique sur le cinématographe à l'époque des premiers temps, ainsi que l'a étudié Mireille Berton dans son ouvrage *Le Corps nerveux des spectateurs*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> « The Poster that Haunted a Girl almost to Madness », *The World*, 2 juin 1901, reproduit in Nicholson BAKER, Margaret BRENTANO (dir.), *The World on Sunday. Graphic Art in Joseph Pulitzer's Newspaper (1898-1911)*, New York/Boston, Bulfinch Press, 2005, p. 45.

<sup>8</sup> Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1993.

<sup>9</sup> Mireille BERTON, *Le Corps nerveux des spectateurs, Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015 .

Quel motif représentait donc cette affiche qui s'est avérée si néfaste pour la santé mentale de l'infortunée Mlle Atkinson ? La description qui en est donnée dans l'article est la suivante : « Massively upright, with its revolver pointed at the poor sick girl, the poster figure with its followings eyes never for an instant relaxes its hypnotic dominion. » L'illustration en question figure en effet un gangster qui pointe son revolver en direction de l'observateur. Selon la typologie proposée par Noël Burch dans *Une praxis du cinéma*, cette affiche et sa reproduction dans la presse mettent l'accent sur le « cinquième segment » du hors-champ – portion d'espace qui, au cinéma, se situe « derrière la caméra<sup>10</sup> » – auquel renvoie cette forme d'interpellation du spectateur que constitue le regard dit « à la caméra », tabou du cinéma classique qui s'évertue à créer un espace diégétique autonome mais trait récurrent du cinéma des premiers temps. Le pistolet pointé en direction de la jeune malade fait en effet indubitablement penser au caractère exhibitionniste du cinéma des attractions tel que l'a envisagé notamment Tom Gunning<sup>11</sup>. On notera en particulier que le sinistre individu dont les « *following eyes* » hantent la jeune femme s'apparente, avec son chapeau et sa moustache, au célèbre hors-la-loi de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) édité deux ans plus tard. Cette bande a été largement commentée dans la foulée du colloque de Brighton de 1978, Emmanuel Toulet soulignant par exemple, de manière quelque peu hâtive et sans définir les termes utilisés, que « l'unité constitutive du film n'est plus le tableau, mais bien le plan<sup>12</sup> ». Il est vrai que le plan rapproché et frontal sur le tireur interprété par Julius R. Barnes a fréquemment été discuté dans la mesure où il est le seul segment du film à présenter, en marge de la concaténation des épisodes du récit, une forte autonomisation – Noël Burch le qualifie de « plan-emblème »<sup>13</sup>. D'après Charles Musser, ce « plan » qui happe le spectateur par la « fixité » d'un regard (à la caméra) aurait joué le rôle d'introduction ou de clou du spectacle en fonction du choix de l'exhibiteur<sup>14</sup>. Burch a retenu avant tout l'impossible insertion de ce « plan rapproché » dans la chaîne filmique. Nous pourrions interpréter ce constat comme une incompatibilité entre deux acceptions du terme « plan », l'une associée à la dimension scalaire, l'autre à une unité de mise en chaîne. On pourrait dire que, selon Burch, le gros plan manque à jouer véritablement le rôle qui sera celui d'un plan dans le cinéma institutionnalisé ultérieur, en l'occurrence celui d'une unité temporelle. À propos de cette image du film de Porter, de ce personnage qui littéralement *s'affiche* sur un fond aussi neutre

---

<sup>10</sup> Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986 [1967], p. 39.

<sup>11</sup> Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *J895*, n°50, 2006 [1986].

<sup>12</sup> Emmanuel TOULET, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 126.

<sup>13</sup> Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, p. 186.

<sup>14</sup> Charles MUSSER, « The Exhibitor as creator », *Film History*, vol.11, n°4, décembre 1981.

que le blanc de la page du *World* (à l’instar des tableaux resserrés sur Véronique pratiquant l’ostension du Saint Suaire dans certaines Passions du Christ dans les films des débuts), Burch parle d’adjonction plutôt que d’intégration<sup>15</sup>. Ce constat peut s’appliquer à l’échelle même du médium si l’on considère que le film s’adjoint un motif diffusé préalablement ou concurremment via d’autres supports, à l’époque des *dime novels* ou des revues populaires illustrées qui ne se privaient pas d’exploiter la dimension violente de faits divers criminels. Car la page du *World* mobilise en fait deux illustrations distinctes due à l’affichiste Sam W. Hoke : l’image du bord inférieur gauche présente l’affiche dans son contexte (le bandit apparaît en pied), délimitée par le surcadrage de la fenêtre et placée sous le regard de la jeune femme troublée ; la seconde consiste quant à elle en une image de plus grande dimension qui cadre à la taille la silhouette menaçante – le brigand de Porter, lui, sera cadré au niveau de la poitrine. Cette image qui occupe les trois quarts de la hauteur de la page et qui s’impose au regard par l’utilisation d’une vaste surface en couleur – véritable attraction du journal de Pulitzer – est destinée à capter l’attention du lecteur, à réactiver, sur la page de grand format de l’hebdomadaire, l’effet de choc ressenti par la pauvre Bertha Atkinson et, par conséquent, à favoriser l’identification du lecteur à l’observatrice apeurée. Les deux images sont corrélées par la présence de la couleur orange de la chemise du protagoniste, selon un principe de récurrence et de continuité adopté pour le célèbre *comic strip* *The Yellow Kid* dont le personnage éponyme est identifié par le jaune de sa chemise. Or ce Yellow Kid qui représente pour beaucoup d’historiens de la bande dessinée l’origine mythique du médium paraît dans les pages du même journal new-yorkais de Pulitzer, plus précisément dans la section du supplément intitulée « *Funny Side* », véritable laboratoire où s’élabore l’entrelacs du « maillage intermédial » (on y trouve des bricolages pour bandes de zootrope, des séries d’images photographiques colorisées présentées par analogie avec un Mutoscope, etc.). Nous ne postulons pas que Porter ait eu connaissance de l’illustration de cet article ou du fait divers (sans toutefois exclure cette hypothèse, au vu de l’immense diffusion du *World* à l’époque), mais en revanche il ne fait guère de doute sur le fait que le réalisateur était familier d’une telle imagerie qui témoigne d’une parenté certaine avec le « cinéma des attractions ».

### **Le (péri)champ de l’arroseur et de Monsieur Fenouillard**

Une autre image non inscrite dans une séquence et relevant quant à elle du paratexte filmique nous permet d’instaurer un pont entre cinéma et « bande dessinée » : il s’agit de la

---

<sup>15</sup> Noël BURCH, *La Lucarne de l’infini*, op. cit., p. 190.

lithographie de 1,20m sur 1,60m réalisée en 1896 par Marcellin Auzolle pour promouvoir les séances du cinématographe Lumière<sup>16</sup>. Fait notable à une époque où la promotion porte sur la séance elle-même plus que sur les films projetés, Auzolle choisit de représenter en abyme *L'Arroseur arrosé* sous la forme d'une image en noir et blanc délimitée par deux pans d'un rideau cossu qui la détache de l'espace de la salle de spectacle où un public embourgeoisé s'esclaffe à un moment bien précis de la bande des frères Lumière, instant prégnant sélectionné par l'affichiste où le jardinier est aspergé par l'eau qui, à la grande surprise de ce dernier, sort du jet. On peut imaginer qu'ainsi singularisé en tant qu'objet publicitaire, *L'Arroseur arrosé* reçut une attention particulière des chroniqueurs<sup>17</sup>. L'image fixe dessinée d'Auzolle renoue par ailleurs, dans les motifs qu'elle convoque, avec l'imagerie d'Épinal et avec les récits illustrés pour la jeunesse de l'époque. Certes les différences sont notables : on passe d'une image unique de grand format à une production relevant de la presse ou de l'édition où plusieurs vignettes sont juxtaposées. Cependant, à y regarder de près, les éléments figurés sur l'affiche d'Auzolle se révèlent à certains égards plus proches d'autres productions dessinées de ce motif populaire – très nombreuses dans les années 1880-1890, comme l'a montré l'étude de Lance Rickman<sup>18</sup> – que de la vue Lumière qu'elle est supposée annoncer. Ainsi la présence dans le champ du dispositif de branchement du jet dans la conduite au sol ou le décor composé d'un vaste jardin renvoient-ils bien plus au lieu public représenté dans diverses versions de la planche d'Épinal (en particulier dans celle de Vogel figurant au catalogue de l'imagerie Quantin) qu'à l'environnement plus domestique des Lumière.

Dans le chapitre 6 du premier volume de son *Histoire générale du cinéma* intitulé « La nature même prise sur le fait, ou les raisons du succès de *L'Arroseur arrosé* », George Sadoul indiquait que lorsqu'il fit savoir à Louis Lumière qu'il croyait avoir trouvé la source de la bande dans l'image de Quantin, celui-ci démentit formellement son hypothèse, renvoyant à une interview dans laquelle l'arroseur lui-même (M. Clerc) affirmait que le motif de la farce avait été suggéré par le plus jeune des fils Lumière, Edouard<sup>19</sup>. Face à la réponse de Louis Lumière qui, dans le but sans doute de revendiquer l'originalité de cette bande dans laquelle

---

<sup>16</sup> Stanislas CHOKO, *Affiches de cinéma 1896-1960 : Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Les Editions de l'Amateur, 1995.

<sup>17</sup> Ainsi un journaliste de *La Charente* se réfère-t-il à cette bande en mentionnant « la scène comique de "L'arrosage" que représentent les affiches posées sur nos murs » (*La Charente*, 10 août 1896, cité in Jacques et Chantal RITTAUD-HUTINET, *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 54).

<sup>18</sup> Lance RICKMAN, « *Bande dessinée* and the Cinematograph: Visual Narrative in 1895 », *European Comic Art*, n.1, vol.1, printemps 2008. Voir également Antoine SAUSVERG, « Arroseurs arrosés », *Töpfferiana*, 27 octobre 2010. URL : <http://www.topfferiana.fr/2010/10/arroseurs-arroses/>.

<sup>19</sup> Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma. 1. L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris: Denoël, 1946, p. 297.

plusieurs commentateurs, de René Jeanne et Charles Ford à André Gaudreault<sup>20</sup>, verront un modèle de récit minimal, récuse toute influence de la planche éditée par Quantin sur le tournage de la vue *L'Arroseur arrosé*, Sadoul nuance à juste titre ce propos en suggérant que la farce qui a prétendument offert le motif filmé pouvait elle-même prendre son origine dans la lecture par le jeune Edouard de la planche dessinée. Autrement dit : le motif est dans l'air du temps en raison de l'importante diffusion d'historiettes illustrées consacrées à l'arroseur.

Postulant que Louis Lumière emprunta le thème de *L'Arroseur arrosé* à Christophe, Claude Beylie précisait en note dans un texte de 1971 : « Je sais bien que Sadoul et d'autres font remonter l'origine de cette histoire à une planche d'album édité par la Librairie Quantin et dont l'auteur serait le peintre allemand Herman Vogel. Reste que c'est bel et bien Christophe qui, quelques mois plus tard, la reprit, l'aéra, la décanta, offrant sur un plateau d'argent un découpage tout prêt aux frères Lumière<sup>21</sup> ». Je propose donc d'examiner de plus près la planche si souvent citée de Christophe (pseudonyme pour Georges Colomb, chercheur et vulgarisateur scientifique qui fut à la fois l'auteur d'une thèse en botanique et d'une quarantaine de manuels scolaires).

Dans le numéro hors-série de *CinémAction* consacré aux liens entre bande dessinée et cinéma, Yves Fremion ne fait significativement figurer qu'une représentation partielle de la planche de Christophe, réduite à une seule bande représentant l'action mise en scène et filmée à trois reprises par les frères Lumière qui, dès lors, colle à ce que Beylie qualifie de (pré)« découpage » (terme à la fois intéressant en ce qu'il est commun à la genèse d'une bande dessinée et à celle d'un film, et problématique dans le cas d'une vue uniponctuelle). Dans la planche intégrale telle que parue le 3 août 1889 dans *Le Petit Français illustré*, on observe que seules les cases 3 à 6 présentent une composition et une action similaires à celle de la vue Lumière. Les préparatifs, absents de la saynète cinématographique, constituent une première phase où sont posés les éléments du gag : le dispositif d'arrosage modèle le dispositif rhétorique de la planche comique. L'enfant ne se contente pas de marcher sur le tuyau, mais se sert du mécanisme dont il a observé l'installation, et le déroulement de l'action s'organise autour de l'enclenchement et du déclenchement du jet. Alors que dans les bandes réalisées par les Lumière, deux chemins viennent se croiser à l'avant-plan et dessinent une échappée vers l'arrière-plan, tandis que le trottoir et l'arrête du mur sont, chez Christophe,

---

<sup>20</sup> René JEANNE et Charles FORD, *Histoire encyclopédique du cinéma. I. Le Cinéma Français, 1895-1929*, Paris, Laffont, 1962, p. 41.

<sup>21</sup> Claude BEYLIE, *Cinéma 71* (spécial Cinéma et bande dessinée), p. 59-60.

parallèles aux bords horizontaux du cadre, ce qui renforce la frontalité et la régularité de la composition qui participent à l'effet comique en renforçant la mécanicité de l'action ; seuls quelques éléments visuels immédiatement perceptibles – notamment les variations de physionomie clairement lisibles du jardinier représenté en pied – sont ostensiblement modifiés d'une image à l'autre, jusqu'à l'inéluctable clou visuel<sup>22</sup>. L'impression donnée par la séquence d'images est celle d'une stricte stabilité du point de vue, mais en prenant comme point de repère le tronc d'arbre, on peut constater que la composition est progressivement recadrée sur la gauche afin d'accueillir dans le champ l'action de l'enfant.

La faible étendue du spectre des variations scalaires est souvent mentionnée, non sans téléologisme, à propos des pionniers de la bande dessinée afin d'identifier une progression qui se serait produite sous l'effet du cinéma. Thierry Groensteen a pu ainsi écrire dans un volume sur Rodolphe Töpffer :

[...] la bande dessinée ne se "libérera" vraiment que sous l'influence du cinéma, découvrant peu à peu les vertus du gros plan et, plus généralement, la grammaire de la mise en scène (ou plutôt de la mise en cadre). Sous sa forme primitive – chez Töpffer comme, par exemple, chez Christophe –, elle se tient toujours à égale distance des personnages, qui sont représentés en pied. Avec cette différence que le cadre, chez Christophe, est constant et prédéterminé, tandis que la vignette töpfferienne fluctue<sup>23</sup>.

Le cinéma mentionné par Groensteen qui n'envisage pas les deux médias dans leur synchronie n'est précisément pas le cinématographe des premiers temps, lui aussi caractérisé par cette « forme primitive » qu'il rapporte exclusivement à la seule bande dessinée. La prédétermination du cadre notée chez Christophe est importante en ce qu'elle rapproche le dessin d'un modèle plus mécanique, l'associant à cette répétition fondatrice des produits de l'industrie naissante de la culture de masse<sup>24</sup>.

Dans la planche de l'arroseur, la succession des images est rythmée par le fait que l'enfant, contrairement au garnement des Lumières, passe partiellement du champ au hors-champ, d'abord en sortant de l'image par le bord gauche, puis en se dissimulant derrière

---

<sup>22</sup> Voir Alain BOILLAT et Françoise REVAZ, « Intrigue, Suspense, and Sequentiality in Comic Strips: Reading Little Sammy Sneeze », in Raphaël BARONI and Françoise REVAZ (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies*, Columbus, Ohio State University Press, 2016, p.107-129.

<sup>23</sup> Thierry GROENSTEEN, « Töpffer scénariste », in Daniel MAGGETTI (dir.), *Rodolphe Töpffer*, Skira, Genève, 1996, p. 286-287.

<sup>24</sup> Voir Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée*. Bruxelles, Impressions nouvelles, 2009.



l'arbre (élément du décor utilisé en tant que « sixième segment » du hors-champ selon Burch)<sup>25</sup>. Il faut souligner que ce procédé de variation utilisé par Christophe, qui sera également exploité dans certaines bandes comiques des premiers temps, par exemple dans une séquence d'*Onésime contre Onésime* (Jean Durand, 1912) où le protagoniste et son double maléfique disparaissent tour à tour derrière des arbres étagés dans la profondeur du champ, est absent des dizaines de planches consacrées au motif de l'arroseur arrosé dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, même lorsque Schliessmann organise sa composition de part et d'autre de l'angle d'un mur<sup>26</sup>, le farceur ne disparaît pas mais demeure à l'avant-plan pour instaurer un rapport de complicité avec le lecteur, dans une logique de renvoi au quatrième mur héritée des arts du spectacle qui est par ailleurs fréquente dans le cinéma comique des débuts.

Chez Christophe, l'occultation partielle du garnement par le tronc d'arbre me paraît significative en ce qu'elle postule une représentation de l'espace qui, en dépit de la présence d'un mur qui délimite l'aire de jeu de l'enfant et occulte l'horizon, s'inscrit dans la profondeur et exacerbe la distinction entre les différents plans de l'image. Alors que la bande la plus célèbre des frères Lumière consacrée à ce motif exploite l'espace scénique de l'avant-plan (où s'effectuent les entrées et sorties), l'arroseur empêchant le garnement de disparaître hors-champ par l'arrière-plan en le ramenant de force à l'avant-plan et au centre de la composition pour lui infliger une sanction, le punissant de s'être joué simultanément, pourrait-on dire, de l'arroseur et des normes d'une conception centripète, Christophe met en scène de manière centrifuge ce gag qui, rappelons-le, dépend fondamentalement du hors-champ – car si l'arroseur est arrosé, c'est parce qu'il n'a pas vu celui qui est à l'origine de l'arrêt momentané de l'écoulement d'eau.

Pour créer un effet de scansion à partir du jeu de cache-cache de l'enfant, Christophe exploite la dimension linéaire de la lecture. Toutefois, contrairement à la projection cinématographique où un plan passé n'existe plus que dans la mémoire du spectateur, les différentes vignettes d'une telle planche sont coprésentes, de sorte qu'au hors-champ du représenté s'ajoute un hors-champ situé au niveau du signifiant qu'une lecture tabulaire, jamais totalement désactivée, ne peut occulter totalement. Pour rendre compte de ce phénomène, Benoit Peeters a proposé la notion de « péri-champs », qui lui permet de distinguer cinéma et bande dessinée : « Constitué par les autres cases de la page et même de la double page, cet espace à la fois autre et voisin influence inévitablement la perception de la

---

<sup>25</sup> Noël BURCH, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986 [1969], p. 39.

<sup>26</sup> Hans SCHLIEßMANN, « Ein Bubenstreich », *Fliegende Blätter*, vol. 85, n° 2142, 15 août 1886.

case sur laquelle les yeux se fixent<sup>27</sup> ». Le hors-champ n'est dès lors plus rapporté à l'espace représenté, mais à l'espace même de la représentation (la page).

Benoit Peeters se réfère à Christophe lorsqu'il discute le fait qu'une case de bande dessinée se présente toujours comme un segment devant être complété par la vignette suivante. Il ne commente toutefois guère l'illustration tirée de la *Famille Fenouillard*, album qui mériterait d'être examiné plus en détail à la lumière de la question du hors-champ. Nous nous contenterons de noter ici à propos de cette vignette la dimension réflexive du récit, qui précise : « Les dimensions du dessin précédent nous ayant forcé de couper en deux Monsieur Fenouillard, cette figure est simplement destinée à montrer la suite de l'excellent négociant aux personnes d'une intelligence bornée et d'une imagination faible. »

Prétextant les implications limitatives de la récurrence du format identique des vignettes (qui n'est pourtant pas une contrainte éditoriale), Christophe raille les lecteurs qui, supposément par manque d'imagination, auraient besoin qu'un hors-champ soit visualisé (alors que la discontinuité inhérente à la bande dessinée nécessite constamment du lecteur qu'il infère le contenu de l'intercase, hors-champ fondamental occulté ici dans la mesure où la deuxième vignette donne à voir le même espace-temps que la précédente). Monsieur Fenouillard coupé par la moitié constitue une sorte d'apax dans l'album, ce qui explique sa popularité dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la bande dessinée<sup>28</sup>.

Dans *La Famille Fenouillard*, l'humour réflexif résultant de l'interaction entre le texte et l'image porte pourtant à plusieurs reprises sur la question du hors-champ, le texte – moyen d'expression plus légitimé culturellement que l'illustration – étant présenté comme un moyen de pallier les prétendues limites de l'image. En fait, la démarche créatrice consiste inversement à soustraire dans l'image des éléments auxquels le texte peut se référer, dans un rapport de complémentarité qui fait de Christophe, à l'évidence, un héritier de Töpffer.

François de la Bretèque notait à propos des planches de Christophe : « il me semble que la bande dessinée prototypique que représentent les albums de Christophe se situe loin de l'espace à venir du cinéma institutionnel [...]. Christophe pourrait représenter un état plus ancien, mais peut-être voisin de l'espace du cinéma des origines. On y voit de manière dominante [...] un *champ* qui n'est pas encore dynamisé et dirigé vers un *hors champ*<sup>29</sup> ».

---

<sup>27</sup> Benoit PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998, p. 23.

<sup>28</sup> En revanche, dans l'adaptation cinématographique de *La Famille Fenouillard* réalisée en 1960 par Yves Robert, la citation visuelle sera littérale.

<sup>29</sup> François DE LA BRETEQUE, « Christophe et les dispositifs optiques: la bande dessinée primitive est-elle vraiment pré-cinématographique? », Udine, Film Forum, 2009, p. 226.

C'est précisément de ce type de voisinage dont il est question ici, même s'il faut bien admettre que de la Bretèque est loin de se soustraire à la vision téléologique contre laquelle il nous met en garde dans cet article. S'il est vrai que l'appel d'un hors-champ suscité par une dynamisation de l'action comparable à celle provoquée au cinéma par le motif de la course-poursuite est peu présent chez Christophe, la question du hors-champ n'y est pas moins fortement thématifiée, même si ce n'est pas sur le mode du « raccord » qui intéresse de la Bretèque, dont les commentaires sont trop exclusivement sous-tendus par le modèle du montage, comme dans la plupart des écrits théoriques consacrés à la bande dessinée<sup>30</sup>. Dans *La Famille Fenouillard*, Christophe procède à une désactivation explicite (et systématiquement verbalisée) du hors-champ en tant que facteur de continuité entre une image et la suivante ; le hors-champ y est donc exhibé en tant que procédé graphique au détriment de sa fonction narrative.

### **Bécassine, une héroïne hors cadre**

*Bécassine*, premier feuilleton de l'histoire de la bande dessinée franco-belge qui débute en 1905 dans les pages de l'hebdomadaire pour jeunes filles *La Semaine de Suzette* aux éditions Gautier, présente avec une constance étonnante sur plus d'un demi-siècle un style « spinalien » que l'évolution de la BD ne viendra aucunement affecter à travers les décennies, conférant à ces illustrations de blocs de récitatifs une facture surannée qui se charge d'une dimension nostalgique (si ce n'est réactionnaire) et s'avère en phase avec l'anachronisme de son héroïne, cette icône du folklore français qu'est la domestique bretonne au grand cœur caractérisée par sa naïveté et sa niaiserie. Le dessin est dû à Emile-Joseph Porphyre Pinchon et le scénario est signé Caumery, anagramme du prénom de l'éditeur de la maison Gautier, Maurice Langueneau. La peinture du milieu bourgeois qui y est sagement raillé se conforme aux objectifs invariablement affichés sur la quatrième de couverture (« évite[r] avec soin la trivialité du dessin et du texte ») des recueils semestriels cartonnés de cet hebdomadaire soucieux de faire de ses lectrices du huit à quatorze ans de futures bonnes mères et épouses. Sans doute n'est-il pas surprenant qu'une série telle que *Bécassine*, essentiellement basée sur des jeux de mot et les ressorts de la comédie psychologique ou de la comédie de mœurs,

---

<sup>30</sup> Voir Matteo STEFANELLI, « Du "cinéma-centrisme" dans le champ de la bande dessinée. L'influence de la théorie du cinéma sur la théorie et la pratique du "9<sup>e</sup> art" », in Alain BOILLAT (dir.), *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, pp. 283-302. On peut par exemple citer la comparaison par John Fell entre une planche des *Pieds Nickelés* de 1908 et les premières bandes de D.W. Griffith (John L. FELL, *Film and the Narrative Tradition*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1974, p. 108).

exploite considérablement moins que les films contemporains de sa première décennie de publication une mécanisation de l'humain qui est bien plus fortement induite par la projection cinématographique. Il n'en demeure pas moins que, même si le premier épisode de *Bécassine* paru le 2 février 1905 n'aurait pas du tout été pensé, comme le notent les historiens de la bande dessinée, pour donner lieu à des suites – elles ne devront leur existence qu'au plébiscite des lectrices –, *Bécassine* s'inscrit en fin de compte dans une logique sérielle qu'il est intéressant de rapprocher de l'évolution des bandes comiques du cinéma. En dépit de la forte homogénéité de ce corpus dessiné comptant près de 1500 épisodes, on peut distinguer deux périodes. En effet, avant que Caumery ne prenne le relais en 1913 avec un album intitulé *L'Enfance de Bécassine* visant à construire la psychologie et le passé du personnage à travers un récit d'une étendue calibrée pour correspondre aux 52 pages des albums édités par Hachette, les historiettes sont majoritairement écrites par la rédactrice en chef du journal, Jacqueline Rivière, selon une logique différente, chaque histoire se développant en général autour d'un gag d'une seule planche. On peut voir, dans la volonté de Caumery d'accentuer la dimension narrative d'épisodes originellement conçus autour du potentiel attractionnel (ou simplement comique) d'un gag, une coïncidence avec le mouvement d'institutionnalisation des pratiques cinématographiques : certes la forme du feuilleton perdure dans *La Semaine de Suzette*, mais le récit est désormais conçu dans une logique de prépublication, l'album dessiné se faisant l'équivalent du métrage plus important des bandes filmiques.

Si l'on compare avec la périodisation établie en fonction de certains principes sériels par Laurent Guido et Laurent Le Forestier pour le cinéma comique des premiers temps<sup>31</sup>, on peut dire que les premières histoires de Bécassine se démarquent des farces en une planche par la récurrence d'un personnage dont la stupidité et la maladresse interviennent systématiquement comme un facteur de dysfonctionnement dans différentes situations (qui ne sont toutefois pas concaténées grâce au motif de la course-poursuite comme au cinéma, où le mouvement appelle la pluripunctualité), tandis qu'à partir de 1913, l'évolution du personnage devient le centre de gravité de la série, qui demeure néanmoins segmentée en situations comiques aboutées et dont chaque planche porte un titre spécifique, y compris dans la reprise en albums. La servante provinciale, immuablement vêtue du même costume supposément traditionnel, répond en tous points aux stéréotypes du personnage de la paralittérature tel que définis par Daniel Couégnas, qui dénombre les traits permanents que sont le nom, la

---

<sup>31</sup> Laurent GUIDO et Laurent LE FORESTIER, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895*, n°61, septembre 2010.

profession, le caractère, le physique et l'origine nationale ou régionale<sup>32</sup>. La fixité des traits du personnage est maximale dans *Bécassine* en raison de la constance du style graphique (exception faite de quelques variations stylistiques lorsque Pinchon est provisoirement remplacé par un dessinateur qui le pastiche) et l'invariabilité de la profession du personnage (contrairement aux déclinaisons des héros des bandes comiques, qui souvent s'improvisent dans un métier qu'ils méconnaissent complètement : *Calino avocat, Calino gendarme... ou Onésime employé des postes, horloger, marchand de moutons ou boxeur*).

La série *Bécassine* se caractérise au niveau du dessin par un degré de stylisation qui conduit Pinchon à ne représenter que les éléments-clés, sans souci réaliste aucun pour les détails de l'environnement des protagonistes. Le monde proposé par la fiction paraîtrait faiblement « meublé » si les situations quotidiennes contées ne permettaient au lecteur d'inférer aisément des éléments non dessinés dont il est parfois difficile de décider s'ils se situent hors-champ ou ont été omis par convention. Dans *Bécassine en apprentissage* (1919), la chaise qui est sur le point de basculer sur la gauche dans une vignette disparaît totalement dans la suivante. Il y a là une instabilité fondamentale des éléments présents dans l'image dont les contours sont eux-mêmes indéfinis. Il ne s'agit pas pour Pinchon de calquer son découpage sur le modèle de vues cinématographiques prises depuis un lieu précis, ni de penser sa composition à l'aune d'une conception profilmique : l'arrière-plan n'est autre que le blanc de la page (ou une couleur pastel), et les différentes images ne présentent pas l'autonomie des blocs de textes. Dans « Une histoire de brigand », c'est un élément diégétique, une corde, qui relie les personnages et conduit le regard vers une porte. Le personnage situé tout à gauche se trouve partiellement hors-champ, dissimulé dans un réduit adjacent. Souvent, comme dans le cinéma des premiers temps ou chez Christophe, une frontière diégétique coïncide dans *Bécassine* avec les bords du cadre (ou se substitue à eux). Un espace diégétique donné n'est d'ailleurs subdivisé chez Pinchon en plusieurs vignettes qu'à condition que cette segmentation soit soutenue par un élément du décor, à l'exemple du guichet de poste dans une planche de 1908 intitulée « Bécassine n'a pas d'étrennes ». Ce type de composition est fréquent dans le cinéma de l'époque (voir par exemple un décor similaire dans *Juve contre Fantômas*, Louis Feuillade, 1913), mais sa particularité réside dans l'insertion d'une forme de contre-champ, le guichet faisant office de pivot dans le passage

---

<sup>32</sup> Daniel COUEGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 159. Il s'agit en l'occurrence ici de stéréotypes régionaux Bécassine faisant office de Bretonne type à une époque où les Bretons représentent pour les Parisiens des immigrés réduits à des tâches subalternes de domestiques (voir Ronan DANTEC et James EVEILLARD, *Les Bretons dans la presse populaire illustrée*, Rennes, Editions Ouest-France, 2001, p. 8).

d'un espace à l'autre, tandis que la présence de Bécassine à l'arrière-plan assure la lisibilité de l'espace.

En fait, chez Pinchon, la composition de la page se veut souvent décorative à une échelle qui subsume les différentes images individuelles, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'une image de couverture du magazine, à l'instar de l'épisode « Bécassine raisonne » (1906). La planche n'est pas occultée en tant qu'objet d'une lecture tabulaire : la chute des assiettes se prolonge dans la marge des deux premiers *strips*, et les médaillons répondent à un élément quant à lui diégétique, les demi-cercles des arches situées entre les piliers du pont. La première bande de cette planche est emblématique de la réduction du dessin aux seules figures, à l'instar de la toute première page de la série parue en 1905, dans laquelle « l'irruption de Bécassine dans la chambre » annoncée dans le récitatif est illustrée par la seule figure de l'héroïne saisie en une phase de son mouvement précipité, le corps tendu en direction du périchamp constitué de la vignette précédente, alors que le décor de la chambre qu'elle occupe, antérieurement esquissé mais déduit ici uniquement du référent verbal, s'efface complètement. Bécassine est représentée dans cette historiette inaugurale comme l'une de ces figures dissociées de tout environnement que l'on trouve dans certains dessins destinés à des jouets optiques, ou utilisées pour les projections du Praxinoscope-théâtre de Reynaud. Cette dernière référence n'est pas anodine, car, comme l'a argumenté fort justement Francis Lacassin, l'esthétique de la série *Bécassine* est informée par le modèle de la scène théâtrale ; les protagonistes apparaissent en pied, de face ou de profil, à moins qu'ils ne soient figurés en plus gros plan dans des médaillons « dont la rotondité fait songer au verre d'une jumelle de théâtre<sup>33</sup> ».

Cette quasi-systématicité du plan général constitue un point commun entre la série de Pinchon et le cinéma des premiers temps, tous deux redevables à cet égard de modèles scéniques. Si la technique du médaillon peut tout aussi bien être rapportée à certaines plaques pour lanterne magique, le comparant de la jumelle permet à Lacassin de souligner l'unicité du lieu fictivement attribué par la représentation au lecteur-spectateur, à partir duquel se définit ce qui est compris dans le champ et ce qui l'excède. Bien que *Bécassine* se situe aux antipodes de toute dimension érotique, le dispositif du « trou de serrure » demeure d'ailleurs présent tardivement dans la série puisqu'on le trouve dans un album de 1950 intitulé *Bécassine au studio*. Si ce récit ne conduit jamais l'héroïne à mettre l'œil à l'oculaire d'un appareil de prise de vues – c'est pourtant elle qui souffle à un réalisateur bien peu inspiré

---

<sup>33</sup> Francis Lacassin, *Pour un neuvième art. La bande dessinée*, Paris, UGE, 1971, p. 148.

l'idée de tourner avec deux caméras afin de permettre une véritable coprésence des deux acteurs lors d'un dialogue (procédé du champ/contrechamp que Pinchon lui-même tend à éviter dans ses dessins) –, cette scène dans les coulisses occasionne l'un des très rares regards subjectifs de la série, et cela au prix d'un recours à un mode de figuration emblématique des inserts du cinéma des premiers temps. Le cadrage proposé, souligné par les bords verticaux de la vignette, est envisagé en tant que champ, le protagoniste masculin demeurant partiellement hors-champ (sans que l'information soustraite au regard ne constitue un enjeu narratif). La présence même d'une porte confondue avec le bord-cadre incite le dessinateur à faire de l'image une *case*, comme on l'observe dans un épisode de 1910 qui convoque également le motif du trou de serrure, dans ce cas situé exactement au centre d'une double page, en une frontière matérielle du support qui se concrétise dans la diégèse sous la forme d'une porte au moment où l'héroïne est surprise en flagrant délit de voyeurisme.

Lorsqu'il aborde l'esthétique des planches de Bécassine, Lacassin les situe entre théâtralité et picturalité : « Ces tableaux qui respirent le calme donnent l'illusion que les personnages ont pris la pose devant le peintre<sup>34</sup> ». Il est toutefois évident que le primat accordé à la composition de la planche conduit le dessinateur à émanciper les images individuelles de toute limitation à un champ donné. Cette différence est en quelque sorte thématifiée lorsque Bécassine se rend dans un salon de peinture et va d'une œuvre à l'autre, au même titre que le regard du lecteur parcourt les vignettes d'une planche. L'image cadrée, qui impose une frontière nette entre champ et hors-champ, appartient au monde diégétique mais ne se situe pas au principe de la série dessinée. Il en va de même d'un autre épisode où la domestique, littéralement, prend la pose : un pan du décor d'un studio photographique délimite l'espace dans la première image, puis un insert de petit format montre le cliché résultant de la séance. Toutefois, à l'intérieur de la planche (elle-même circonscrite sur la page par l'habituel cadre aux bords arrondis), la délimitation rectangulaire des images est minoritaire, réduite à une unique vignette dont les ombres portées, tout à fait occasionnelles, semblent empruntées à un plan de film. Le cadrage de la photographie y est cité, mais l'héroïne bénéficie quant à elle d'un autre mode de représentation qui repose sur une circulation au sein de la page. Aussi, la planche est en général principalement composée d'une multiplicité de silhouettes du personnage éponyme.

« Bécassine au salon de peinture », « La Malice de Bécassine » ou *Bécassine au studio* proposent, en raison de la thématique choisie, l'explicitation de similitudes et de différences

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

entre la bande dessinée des débuts (style auquel même les albums tardifs de *Bécassine* restent fidèles) et d'autres supports d'expression visuelle qui lui sont contemporains. Une étude comparative et intermédiaire comme celle que nous avons tenté d'esquisser permet à la fois de dégager une culture visuelle commune et d'identifier l'actualisation spécifique de celle-ci dans chaque moyen d'expression.