



Varia 1

- Susan Pickford

L'image excentrique et les débuts de la bande dessinée : Gustave Doré et *Les Dés-Agréments d'un voyage d'Agrément* (1851)

Dans un livre célèbre, Daniel Sangsue a qualifié de « récit excentrique » des textes qui se caractérisent par « [la] discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée »¹. De tels récits fleurissent dans les cercles littéraires avant-gardistes dans le sillage de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1760-69). Le summum de l'excentricité est atteint par *l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept Châteaux* de Charles Nodier (1830), qui feint de reprendre la narration interrompue d'un récit qui commence dans *Tristram Shandy*. Le récit, tout aussi interrompu dans sa version nodiérienne, ne sert que de prétexte à un bouquet d'extravagances narratoriales et typographiques qui font de ce livre un chef-d'œuvre de fantaisie. Le récit excentrique, par définition élément marginal du marché littéraire, a été le plus souvent boudé par le public (l'éditeur du *Roi de Bohême* a été forcé de déposer le bilan à cause des frais ruineux de la publication) et il finit par disparaître face à la mode du réalisme dans la seconde moitié du XIXe siècle.

¹ D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 9.

Les excentricités narratologiques que signale D. Sangsue trouvent souvent un pendant dans une certaine extravagance paratextuelle qui s'affiche de manière visuelle. En feuilletant le livre excentrique, le lecteur est en effet frappé par la dimension hautement visible de certains aspects excentriques inspirés par les bizarreries typographiques dans *Tristram Shandy* telles que les pages noire et marbrée. On peut penser par exemple au chapitre de tirets dans le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, le chapitre « Le meilleur du livre » dans *Moi-même*, récit de jeunesse de Charles Nodier, ou encore le charabia typographique mis en scène dans la *Physiologie du mariage* de Balzac. L'excentricité littéraire signale souvent son altérité narratologique en mettant en scène sa différence iconique. Nous voudrions cerner l'équivalent de l'excentricité narratologique dans un genre qui croise les domaines textuel et iconique : la bande dessinée. Celle-ci émerge dans les années où la deuxième génération de l'excentricité littéraire après Sterne connaît son apogée dans l'*Histoire du Roi de Bohême*. En effet, la bande dessinée naît vers la fin les années 1820 sous la plume de Rodolphe Töpffer avec ses charmantes « histoires en estampes » : *L'Histoire de M. Vieux Bois* (1827), *M. Jabot* (1831), *M. Pencil* (1831), etc. Töpffer – auteur également des très excentriques *Voyages en Zigzag* – souligne lui-même l'aspect novateur de l'interdépendance sémiotique texte-dessin dans ces « petits livres (...) de nature mixte » :

Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose².

Cet article examinera le transfert des effets « excentricisants » de la structure narratologique vers son équivalent dans le domaine iconique à travers un album de bande dessinée produit par Gustave Doré à l'âge de dix-neuf ans. Nous cernerons les équivalents des discontinuités, des digressions, des hypertrophies, etc. qui caractérisent le récit excentrique tel que D. Sangsue le définit. Comment s'exprime la digression au

² Préface de *M. Jabot*, cité dans T. Groensteen et B. Peeters, *L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, 1994, p. 20.

sein de l'image, objet fondamentalement discontinu³ ? Quelle équivalence peut-on trouver à la notion de discontinuité ou d'hypertrophie narrative dans le domaine iconique ? Comme nous le verrons, l'excentricité réside non pas au sein de l'image elle-même (car, comme Thierry Groensteen le signale, l'image n'offre aucune unité sémiotique minimale), mais plutôt dans des effets dus à la manière dont le dessinateur les sert dans la case.

La rhétorique de la case de bande dessinée – l'équivalent de la structure narratologique du récit – est décrite par Thierry Groensteen⁴ en fonction de ses paramètres spatio-topique (forme, superficie, site sur la page) et arthrologique (comment le dialogue s'installe entre les cases). En ce qui concerne la mise en page, T. Groensteen reprend la conception rhétorique de la case élaborée par Benoît Peeters⁵, selon laquelle la dimension de la case est dictée par l'action qui s'y déroule. B. Peeters oppose cette conception rhétorique qui voit varier la superficie de la case à la conception conventionnelle où les cases sont de format constant. T. Groensteen renomme la conception conventionnelle de B. Peeters la « conception régulière » et réserve le terme de « conventionnel » pour la mise en page à cases de format variable, car il s'agit de la pratique dominante adoptée spontanément par les auteurs/artistes de BD.

Le degré zéro de la mise en page est une mise en page conventionnelle, où le format des cases, quoique variable, est toujours dicté par l'action qui s'y produit, sans inadéquation d'échelle. Il en est ainsi depuis les premières bandes dessinées de Rodolphe Töpffer. En effet, Töpffer n'exploite guère le potentiel rhétorique de l'espace intérieur de la case, se contentant presque sans exception de montrer les personnages de plain-pied, presque toujours de profil, et bien centrés dans la case. Il se place lui-même en tant qu'« observateur » dans l'axe des personnages ; il ne pratique ni la plongée ni la contre-plongée. Il adapte sa position, et par conséquent la taille des personnages, à l'action : dans une scène avec une ou deux personnes, les figures occupent beaucoup de

³ « Le cadre d'une œuvre plastique (...) conditionne sa réception visuelle. En autonomisant l'œuvre, en l'isolant de la réalité extérieure, il accomplit sa clôture et la constitue en objet de contemplation » (T. Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 40).

⁴ *Ibid.*

⁵ B. Peeters, *Case, Planche, Récit : Comment lire une BD*, Tournai, Castermann, 1991.

place ; dans les scènes de foule, le dessinateur-narrateur « recule » de sorte à maintenir une échelle adéquate.

L'artiste peut préférer créer des effets rhétoriques par une mise en page non-conventionnelle, que ce soit par le format disproportionné d'une ou plusieurs case(s) par rapport à celles qui l'(les) entourent ou par la manifeste inadaptation de la taille de la case à l'action qui s'y déroule. La mise en page non-conventionnelle, tout comme les effets excentricisants décrits par D. Sangsue, a pour effet de rompre l'illusion de glissement dans l'univers diégétique du récit, grâce à laquelle le lecteur s'imagine en train de vivre l'action qui se déroule sous ses yeux aux côtés des personnages. T. Groensteen appelle cet effet la « performance ostentatoire » :

quand la mise en page, plus ou moins régulière, observe la canonique division en strips étanches, la lecture d'une bande dessinée obéit à un rythme naturel, une respiration suscitée par son dispositif d'énonciation discret, étagé et tabulaire. (...) Quand la mise en page est chahutée, cette respiration devient heurtée, anarchique, voire disparaît tout à fait en tant que phénomène d'accompagnement de la lecture. Si la planche y gagne éventuellement en expressivité, on peut penser que, corrélativement, quelque chose se perd alors du pouvoir de fascination quasi hypnotique exercé par la fiction dessinée. La transformation de la mise en page en performance ostentatoire (au lieu d'un dispositif apparemment neutre, et donc tendant à la transparence) détourne au profit de paramètres formels une partie de l'attention qui, autrement, aurait été entièrement dévolue au contenu narratif⁶.

Il s'agit de manipuler les paramètres spatio-topiques et arthrologiques des planches de la bande dessinée à des fins rhétoriques, pour exprimer par exemple l'exagération ou la chute incongrue. Comme nous le verrons, Gustave Doré joue d'instinct avec les paramètres spatio-topiques dès ses premières publications ; il en exploite les potentialités excentricisantes à un degré tout à fait remarquable.

L'histoire de la précocité artistique de Gustave Doré est bien connue. En 1847, Charles Philipon, directeur de la maison Aubert, annonce le lancement d'un nouveau magazine humoristique intitulé le *Journal pour Rire*. Philipon, qui a déjà publié la *Caricature* (1830-35) et le *Charivari* (1832-93), entend profiter de l'essor de la presse illustrée exemplifié par le succès de l'*Illustration*, fondée en 1843. Le jeune Strasbourgeois Gustave Doré, alors âgé de quinze ans, est en visite à Paris lorsqu'il

⁶ T. Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, op. cit., p. 73.

entend parler du projet. Il se présente aussitôt chez l'éditeur avec quelques caricatures sous le bras. Philipon lui fait signer un contrat s'assurant l'exclusivité de ses dessins pour une période de trois ans. Le contrat stipule par ailleurs que le *Journal pour Rire* publiera au moins un de ses dessins chaque semaine. Doré devient rapidement le dessinateur vedette du journal. En 1847, Aubert publie en parallèle le premier album de Doré, *Les Travaux d'Hercule*, dans sa « collection Jabot » – collection inaugurée, comme son titre le suggère, par des versions piratées des albums de Töpffer. Trois autres albums suivront : *Trois artistes incompris et mécontents* (1851) ; *Les Désagréments d'un voyage d'agrément* (1851) ; et *l'Histoire de la Sainte Russie* (1854). Après ce dernier album, Doré se détournera de ce format quelque peu dévalorisant. En effet, les albums sont annoncés comme « destiné[s] à l'amusement des soirées »⁷ ; or, Doré a de grandes ambitions artistiques. À vingt-trois ans, il abandonne l'album humoristique pour focaliser ses efforts sur l'illustration des grands classiques de la littérature et sur la peinture et la sculpture. Il finira par renier ces œuvres de jeunesse.

Les premiers dessins publiés par Doré témoignent déjà d'une réflexion poussée sur des questions telles que l'exploitation de l'espace du dessin, la position de l'observateur-narrateur vis-à-vis de l'action et la mise en relation du dessin avec d'autres éléments illustrés au sein d'un syntagme narratif. Ces effets révèlent l'influence de dessinateurs plus confirmés, comme par exemple Cham (1818/19-1879), qui pratiquait, lui aussi, le dessin excentrique. Son *Histoire de M. Lajaunisse* (1839) comporte, par exemple, des cases noires correspondant à des scènes où les personnages soufflent une bougie ou pratiquent la daguerréotypie. Paradoxalement, Cham nous montre la scène en ne nous montrant rien du tout – exemple que l'on peut comparer à la fameuse page noire symbolisant le deuil dans *Tristram Shandy*⁸. Dans *Deux vieilles filles vaccinées à marier* (1840), il laisse une case vide avec la légende « ces dames se

⁷ Annonce dans le *Journal pour Rire* concernant la publication des *Trois artistes incompris*. Cité dans T. Groensteen, « Les bandes dessinées de Gustave Doré », dans *9^e Art* 3, 1998, p. 63.

⁸ On peut penser ici également au tableau noir *Vue de Hougue (effet de nuit)* par M. Jean-Louis Petit de Bertall (1843) ou encore aux sept toiles monochromes peintes par Alphonse Allais dans les années 1880 : *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge*, *Stupeur de jeunes recrues de la Marine en apercevant pour la première fois la Méditerranée* ; *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge, le ventre dans l'herbe, buvant de l'absinthe* ; *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* ; *Combat de noirs dans un tunnel, la nuit* ; *Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques* ; et *Bande de pochards poussiéreux dans le brouillard*.

trouvant à table, je craindrais de les faire voir au lecteur de peur de les déranger »⁹ – exemple de paralipse dessinée.

Les premières illustrations publiées de Doré révèlent une problématisation analogue de la mise en dessin, comme l'épisode de la biche de Cérynie dans les *Travaux d'Hercule*. Dans cet épisode, Doré fait courir Hercule de droite à gauche à la poursuite de l'animal, à l'opposé du sens de lecture, symbolisant ainsi, comme Michel Thiébaud le signale¹⁰, l'impossibilité de le rattraper. Il illustre la stase vécue par Hercule en le représentant figé dans la même position d'une case à l'autre, le passage du temps indiqué par l'amaigrissement du coureur et par sa barbe et sa chevelure qui poussent. Il finit par rattraper la biche, qui se jette d'une falaise ; la vitesse de la chute est telle que les deux figures ne sont plus qu'une silhouette floue, figurée par des lignes parallèles en série. Ce dessin remarquable préfigure de manière étonnante la pratique de la bande dessinée au vingtième siècle, où les lignes parallèles tracées derrière un véhicule, un personnage... dénotent la rapidité du mouvement. On peut également citer l'emploi de la vue plongeante sur les paquebots bondés ou encore la perspective d'un jeune visiteur dans la série de dessins sur l'exposition universelle de Londres en 1851. Ces deux dessins sous-entendent un point de vue atypique du narrateur-observateur, qui chez Töpffer est typiquement de plain-pied avec l'action principale. Doré poursuit cette expérimentation iconique dans *Histoire de la Sainte Russie* qui inclut une planche de cadres vides. L'artiste invite tout lecteur qui en saurait plus sur les origines de la Russie à remplir. Ces exemples signalent l'instinct très sûr de Doré en ce qui concerne les possibilités narratives de l'espace iconique ; il n'hésite pas à le détourner à des fins rhétoriques.

Le 7 février 1849, Gustave Doré écrit à son père pour annoncer qu'il envisage un changement de direction artistique :

⁹ T. Groensteen et B. Peeters, *Invention de la Bande Dessinée, op. cit.*, p. 123.

¹⁰ M. Thiébaud, « Les Travaux d'Hercule », dans *9^e Art* 3, 1998, p. 70.

J'avais cédé pendant un temps le pas à la caricature de circonstance dont le public avait besoin pour le moment et j'ai négligé de fixer mon esprit sur l'actualité des événements, car je sais combien les plaisanteries de circonstance ont peu de solidité ; combien elles sont éphémères et tombent d'elles-mêmes du jour au lendemain. J'ai préféré appliquer mon esprit (au risque de ne pas paraître pendant un moment) à la caricature qui a pour but l'étude des mœurs, caricature qui est de tout temps et qui sera de tout temps et qui m'offre ce grand avantage c'est que le temps au lieu de la faire tomber ne servira qu'à la prôner [...] ¹¹.

En cherchant à donner une portée plus globale à ses caricatures, il se tourne tout naturellement vers l'étude de mœurs ; et, en commun avec d'autres dessinateurs du *Journal pour Rire*, il décide de s'attaquer à la mode du voyage touristique. En effet, il s'agit d'un sujet fort en vogue ; les pages du *Journal pour Rire* regorgent de dessins satiriques visant les voyageurs, particulièrement en 1851, l'année de l'Exposition Universelle à Londres ¹². L'exposition devient rapidement un objet de satire privilégié car elle allie deux phénomènes sociaux déjà satirisés en eux-mêmes – le tourisme et le commerce – qui, ensemble, permettent aux dessinateurs d'attirer l'attention sur les travers du touriste moderne : passivité, suivisme, philistinisme petit-bourgeois. Le touriste est souvent dépeint comme ayant des prétentions culturelles ou intellectuelles en décalage total avec son statut de petit-bourgeois. Citons par exemple le *Voyage de M. Pierre Vespuce aux Antilles* par M. Guesde, paru dans le *Journal pour Rire* du 14 mars 1851 :

Pierre Tancrede Vespuce, prédestiné par son nom, par le signe du zodiaque sous lequel il était né, et par les protubérances de son crâne, à l'amour des voyages, passait les journées que ses parents avaient vouées à l'étude théorique et pratique de la bonneterie, devant les étalages, à considérer les cartes géographiques et les costumes plus ou moins décolletés des habitants de l'Amérique.

C'est une tradition qui perdure : M. Fenouillard, qui fait sa première apparition sous la plume de Christophe en 1889, est marchand de bonnets imperméables et de bas antinévralgiques de son état. Gustave Doré ne fait donc que suivre la mode lorsqu'il choisit le tourisme pour l'objet de son troisième album et décide de prendre comme

¹¹ P. Kaenel, *Le Métier d'Illustrateur*, Genève, Droz, 2005, p. 399.

¹² 05/07/51 et 08/08/51, « Conséquences de l'exposition de Londres » ; 01/08/51, « Exposition de Londres : Voyage de Mlle Raquette » par Antoine Dumas ; 15/08/51, « Un petit voyage à Londres et au Crystal-Palace » par Bertall, sans oublier les dessins de Doré lui-même.

héros César et Vespasie Plumet, « retirés tout récemment de la passementerie », métier qui leur a transmis « je ne sais quelle poésie vague et rêveuse » qui les pousse à partir à la découverte des Alpes. La satire du tourisme dans l'album des *Dés-agréments d'un voyage d'agrément* est constante, visant non seulement les prétentions de César Plumet mais également d'autres catégories de voyageurs (la « jeune lady pâle et rêveuse », pl. 12) ; la marchandisation de la Suisse (pl. 18) ; et la mode d'écrire les impressions de voyage (les bas-bleu « occupées à je ne sais quel travail qui me semblait bien pénible », pl. 23). Cette satire thématique, par laquelle l'auteur s'éloigne, « s'ex-centre », du droit chemin du discours franc et sincère, se traduit aussi par une certaine excentricité formelle.

Contrairement aux albums de son prédécesseur Rodolphe Töpffer, Gustave Doré n'utilise pas de filets pour encadrer et séparer les cases. Les dessins sont simplement disposés sur le fond blanc de la page. L'absence de filets permet de varier le format des « cases » qui peuvent dès lors adopter facilement des dimensions démesurées à des fins rhétoriques. Un exemple serait la « case » de la première planche étendue sur deux rangs de dessins dans le sens de la hauteur, en mimétisme du rêve de Vespasie Plumet qui a l'imagination vive et se voit tomber dans des crevasses sans fond. La même technique redéployée dans la deuxième planche, où le carrosse est écrasé par la hauteur des pins sombres de la vallée de Maglan, peut être lue comme une exagération rhétorique correspondant soit aux élans romantiques de César, soit aux angoisses de Vespasie. L'abandon du cadre, conjugué aux variations de format des « cases », permet à Doré de jouer avec la linéarité du fil narratif ; là où les filets sous-tendent la lecture suivie et successive des cases de gauche à droite, leur absence peut perturber le sens de la lecture et ainsi emmêler le fil narratif.

La différence avec le modèle töpfférien se poursuit dans le traitement du texte. Chez Töpffer, le texte manuscrit joue un rôle important dans la constitution d'une voix narrative fortement individualisée ; la main quelque peu tremblotante du texte manuscrit est facilement identifiable comme la même qui a produit les dessins. Chez Doré, le texte ressemble davantage à une composition typographique, supprimant la personnalité de la voix narrative et la rendant autonome, indépendante du dessin. Comme B. Peeters le souligne, le texte ne fonctionne dès lors plus comme partie intégrante de la case, mais se

rapproche de sa vocation originale de « fragment dans une continuité de type littéraire »¹³. Dans le cas présent, l'adoption de la composition typographique a pour effet de renforcer la charge satirique en identifiant l'album comme un objet *littéraire*, comme fruit des réflexions de M. Plumet, qui décide en effet de faire imprimer ses impressions de voyage – chez Aubert (pl. 3). Cette différenciation de statut narratif entre texte manuscrit et texte imprimé est d'autant plus claire que certains dessins incorporent du texte manuscrit (les dessins de passementerie, pl. 21) ; ce texte *manuscrit* reste un souvenir privé de vacances, au même titre que les fleurs sur la même page ; il nécessite une légende explicative *imprimée* pour lui donner une pertinence publique.

La majeure partie de l'album se prête à une lecture infradiégétique ; celle d'une version burlesque de l'album de voyage romantique rédigé par Plumet et publié par Aubert « sous titre de caricatures » (pl. 24). Le statut narratif du texte est par ailleurs rendu explicite à la fin de la planche 3, où il est annoncé que « Mr Plumet qui a dessiné un peu, et surtout la broderie, achète un album pour y jeter ses impressions – Par un hasard que l'on connaîtra plus tard, cet album fut édité par Aubert (...) la 1ère planche commence ci-après.... TSVP ». Avec cette annonce, nous pénétrons dans le niveau infradiégétique, qui se situe entre les pages de l'album que M. Plumet porte sous le bras dans le dessin qui accompagne cette légende. En effet, la suite de la narration est à la première personne avec des interventions occasionnelles d'une deuxième voix narrative – celle de l'illustrateur se présentant comme l'éditeur de l'album de M. Plumet – qui souligne les décalages criants entre le récit romantique que fait M. Plumet de ses aventures et la réalité bien plus prosaïque. À la planche 7, par exemple, M. Plumet fait le récit de sa rencontre avec un ours : « Voyant la mort de si près, je m'enhardis jusqu'à penser que j'étais perdu... ». Il doit sa survie à un aigle qui enlève l'ours. Les dessins, prétendument dus à la plume de M. Plumet lui-même, le montrent acculé par... une marmotte. Dans le coin inférieur droit se situe une note de l'éditeur qui précise de manière laconique : « Abusé par une imagination ou par une ignorance trop brillante Mr Plumet ayant vu une marmotte enlevée par une buse, a construit toute cette fatale histoire ».

¹³ B. Peeters, *Case, Planche, Récit, op. cit.*, p. 76.

L'album comporte un certain nombre d'échos du modèle töpfférien qui révèlent l'influence de ce dernier. Citons la bourse amaigrie, clin d'œil à la bourse, personnage clé des *Voyages en Zigzag* de Töpffer, et l'image de M. Plumet pris dans la roue du moulin à eau (planche 4), écho du sort du Rival dans *M. Vieux Bois*. Toutefois, Doré fait preuve d'une inventivité graphique qui dépasse tout ce que Töpffer a pu imaginer. Doré multiplie les « performances ostentatoires » de manière à augmenter l'effet satirique de son œuvre. Les dessins révèlent une variété de procédés excentricisants qui laissent penser que Doré avait une compréhension instinctive du mode de fonctionnement de la bande dessinée et notamment du rôle des paramètres spatio-topiques et arthrologiques dans la construction du fil narratif. Il fait appel à une série de procédés artistiques qui subvertissent et hypertrophient ces paramètres, imposant des changements soudains de voix et de perspective narratives, de niveau diégétique, et rythmant l'album par la répétition de certains éléments qui jouent un rôle structurant analogue à celui du déplacement journalier dans le récit de voyage.

Parmi les effets les plus visibles, plusieurs se trouvent sous le crayon de César Plumet lui-même. Ces dessins constituent l'album-souvenir dessiné par Plumet ; des éléments « réalistes » comme les fleurs séchées « scotchées » sur la page, sur laquelle Plumet a laissé choir quelques larmes (pl. 21), contribuent à établir le statut narratif de certaines planches comme une simulation de fac-similés directs du carnet de M. Plumet. Les dessins de passementerie inspirés par la nature alpestre et les calculs des dépenses (pl. 19) ont le même effet. Doré se sert du crayon naïf de Plumet pour créer des effets de décalage comique entre ses prétentions artistiques, nourries par des élans romantiques, et la réalité de son (maigre) talent. Ainsi, à la planche 10, Plumet va chercher l'inspiration au grand air pour dessiner un paysage ; Doré met en scène un croquis de deux sapins maigrelets, très en dessous des prétentions artistiques de Plumet (et du talent réel de Doré). Plumet barbouille ces croquis et attribue son manque de talent à l'impossibilité de capter l'odeur ineffable de la forêt. Doré répète cet effet à la planche 20 où Plumet produit un dessin magnifique, une imitation parodisante des gravures touristiques unissant tous les poncifs de « ce bienheureux Oberland Bernois, cet Eden de la vie pastorale où tout enchante, tout réjouit » ; malheureusement, « [s]on imagination étant fort usée pour la planche ci dessus », pour le dessin suivant il se

trouve en panne d'inspiration, ne pouvant remplir l'espace que d'un effet uniforme de lavis gris.

Si le texte est à la première personne, les dessins, eux, sont faits majoritairement d'un point de vue extérieur à M. Plumet qui devient lui-même personnage dans ce que les légendes donnent pour ses propres croquis. Ce décalage de point de vue narratif de la première à la troisième personne donne lieu à une subversion ironique entre légende et dessin comme dans la planche déjà décrite où Plumet se croit menacé par un ours. Ces dessins à la troisième personne compliquent le statut narratif de ces planches, d'autant plus que, comme Groensteen le signale, il n'y a aucune différence de style graphique entre les dessins attribués à Doré (les trois premières et la dernière planche) et ceux attribués directement à Plumet¹⁴. Doré ne se départit de ce décalage de points de vue qu'exceptionnellement. À la planche 10, par exemple, le point de vue narratif extérieur (premier croquis) cède la place à un point de vue intérieur (deuxième croquis, dans lequel Doré met en scène le manque de talent de Plumet en esquissant deux sapins dans un style volontairement simpliste). Ce changement de point de vue se détourne de la distanciation ironique des planches précédentes, qui problématise le statut narratif des dessins, afin de renforcer l'identification de cette planche à l'album de Plumet. Cette identification permet à Doré de créer un gag visuel mémorable en enchâssant un fragment du monde référentiel dans l'espace de la page, sous forme de l'empreinte du pied du Savoyard qui, « dans le feu du discours (...) se laisse glisser sur moi ; un pied porte sur l'album et ainsi le portrait se trouve signé de lui comme il me l'avait promis ». Dans le dernier dessin de la planche, nous quittons la mise en scène de la page de l'album de Plumet pour retrouver le point de vue extérieur dans un gros plan de M. Plumet, la joue marquée par l'empreinte de l'autre pied.

La planche 21 est un exemple tout à fait semblable de cette pratique. Elle met en scène une page de l'album de Plumet, où il a esquisé des essais de passementerie et collé des fleurs séchées. La page est marquée par ses larmes : on devine un amour malheureux et sans doute fort romantique. Cependant, l'élément le plus frappant de la planche est sans aucun doute le museau de vache qui envahit le coin supérieur gauche,

¹⁴ T. Groensteen, « Les bandes dessinées de Gustave Doré », art. cit., p. 64.

que la légende explique comme suit : « Tandis que je dessinais l'intérieur pittoresque de ce chalet [sic], une tendre vache vint par-dérrière moi et lécha mon dessin ». Le gros plan du museau aux poils drus représente une intrusion du monde réel dans l'espace de la page, un effet de ridicule dans l'espace de l'imaginaire romantique que Plumet s'efforce de construire. Ce n'est pas par hasard que la « tendre vache » lèche un dessin où Plumet met en scène une vision idéalisée de la laitière suisse avec son costume national et ses nattes dans un chalet « pittoresque » où tous les ustensiles parfaitement rangés brillent de propreté.

Il est également significatif que ces deux exemples d'intrusion du monde réel dans le niveau diégétique de l'album rompent totalement avec la mise en page conventionnelle de la bande dessinée. Là où une mise en page conventionnelle, composée d'une suite linéaire de cases ou de dessins, favorise la littérarité du récit en facilitant la lecture continue, ces deux dessins représentent une rupture volontaire avec la *linéarité spatiale*, donc avec la *littérarité*, que M. Plumet s'efforce de produire dans son album¹⁵. Si le sujet des deux dessins – le pied, le museau – représente une rupture du ton romantique de Plumet, leur irruption soudaine dans l'espace de la page représente également une rupture de l'effet de littérarité induit par une mise en page conventionnelle. On peut contraster la mise en page *non-conventionnelle* de ces deux planches avec la mise en page *supra-conventionnelle* de la planche 13, où Plumet multiplie les cases et les rangées pour illustrer dans l'espace d'une seule page tous les changements climatiques que l'on peut vivre en une seule journée dans les Alpes.

Autre exemple de mise en page non-conventionnelle : la série remarquable de cases rondes (pl. 15-17) qui représente le point de vue de Vespasie suivant son mari à l'aide d'un télescope lors de son ascension du Mont Blanc. Le fait d'illustrer des vues de télescope permet à Doré de varier l'échelle des dessins, de jouer avec des effets de flou et de zoom, poussant le vice au point d'inventer, dans un dessin, une technique

¹⁵ Selon Annie Renonciat, dans son introduction à la réédition des *Dés-Agréments* aux Editions Le Capucin (2001), les albums de Doré diffèrent de ceux de Töpffer et de Cham en ce qu'ils adoptent une disposition non linéaire mais tabulaire, renouvelant la disposition sur chaque page. S'il est indéniable que l'absence de filets tend à libérer les dessins du carcan de la successivité, les planches « dessinées » par Plumet montrent quand même une tendance à reproduire le schéma linéaire des suites de cases de la BD classique, à quelques exceptions (significatives) près. Ce sont justement ces exceptions qui cassent l'effet de littérarité que M. Plumet s'efforce de créer dans son album.

qu'on ne peut qualifier que de macrolithographie sur le modèle de la macrophotographie¹⁶. Ainsi, le temps que Vespasie règle le télescope, les silhouettes sont dessinées floues. Ensuite, elle règle le télescope sur les pas des marcheurs. L'image devient d'une netteté telle qu'elle arrive à distinguer des empreintes de pieds, de mains, de visage et même de... fesses dans la neige. Une mouche se posant sur la lunette donne l'occasion d'un ultra-gros plan. Le dessin suivant est entièrement noir, car il fait nuit. Vespasie reste fidèle au poste. Les dessins de la planche 17 jouent avec des effets de zoom, traduits par des changements rapides d'échelle. Ainsi nous passons d'un gros plan de la montre que Plumet perd dans la neige à une vue de la cime du Mont Blanc, où « nous étions si loin, que la lorgnette n'avait plus la puissance de rapprocher ». Cependant, dans l'image suivante, nous revenons à un gros plan des alpinistes en train de redescendre en se laissant glisser sur les pentes neigeuses, où Plumet est représenté en synecdoque par sa casquette.

Doré est également conscient du rôle des paramètres arthrologiques dans la structuration du récit. Ainsi plusieurs planches comportent un dessin montrant César et Vespasie engagés dans une « grande discussion sur la passementerie » (pl. 12, 14, 17, 19, 20, 22). Ce thème de discussion trahit évidemment la vanité et la superficialité des prétentions romantiques de César Plumet. Le fait de répéter le dessin renforce l'impression que son adhésion à l'esthétique romantique est entièrement surdéterminée par le personnage social qu'il souhaite construire ; car, dans le contexte privé de la chambre le soir, il n'en reste plus aucune trace.

Une dernière excentricité mérite d'être signalée. Il s'agit de l'équivalent direct des interventions auctoriales d'un Sterne. En effet, à la planche 22, Doré se met en scène dans un dessin attribué à Plumet. Doré n'hésite pas à tourner ses propres prétentions artistiques en dérision. Il se montre comme l'archétype du jeune héros romantique – mèches ébouriffées, grande blouse blanche, jabot autour du cou – peignant un grand tableau tout aussi romantique – une scène quasi-wertherienne de suicide sur les bords d'un lac entouré de sombres sapins. Ce tableau incite Plumet à lui dire « de l'accent le plus aimable, votre génie comique s'étend donc jusqu'à caricaturer le

¹⁶ Annie Renonciat classe ces dessins par registres : de la figuration, l'hallucination et la quasi-abstraction (A. Renonciat, *Dés-Agréments*, *op. cit.*, s.p., page de garde).

paysage ». Dans le dessin suivant, nous voyons Doré (ou plus précisément la moitié inférieure de Doré), offusqué, chasser Plumet à coups de pied dans les fesses. Plumet déclare alors : « Dieu ! que ces célébrités de Paris pâlisent à être vues de près ». Cependant, le soir venu, Doré conseille à Plumet de publier son album chez Aubert et les voilà réconciliés.

À son retour à Paris, Plumet « poursuit ses amis du récit de ses exploits », porte un chapeau à la mode tyrolienne et habille ses enfants en petits montagnards. Son seul chagrin est le fait qu'Aubert a publié son Album sous le titre de caricatures ; en petit-bourgeois qui se respecte, il fait acquisition de la dernière invention technologique pour pouvoir ennuyer ses amis avec des spectacles de lanterne magique (« 900^e représentation de son voyage à ses amis et connaissances », pl. 24). L'album se termine sur une « morale d'une éternelle vérité » en plusieurs points, dont le premier résume à lui seul tout le ridicule des prétentions de César Plumet :

Que lorsqu'on a 50 ans d'âge, 20 ans de passementerie, et un ventre naissant, il faut chercher l'agrément ailleurs qu'en Suisse. Excepté dans le cas où l'on aurait fait ce voyage étant tout jeune ; à moins, cependant, que l'on n'ait pas 50 ans d'âge, 20 ans de passementerie et un ventre naissant.

Les *Dés-agréments* connaissent un certain succès, puisqu'ils sont réimprimés deux fois au XIX^e siècle, par Arnould de Vresse et Féchoz et Letouzey¹⁷, avant de sombrer dans l'oubli au XX^e siècle. Sans aller jusqu'à faire école, l'album est suivi d'un certain nombre d'autres voyages humoristiques et satiriques en albums : *Voyage autour du monde de M. Cham et de son parapluie* (1852, dans *Charivari*) ; *Voyage d'un âne dans la planète Mars* (G. Liquier, « Troc », 1867¹⁸) ; *Les Méaventures de M. Bêton* (L. Petit, 1869) ; puis, bien sûr, *La Famille Fenouillard* (1889) et le *Savant Cosinus*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Peeters mentionne également deux autres titres annoncés par Troc – *Du pont des Bergues aux sources du Nil (histoire d'un chapeau)* et *Les Aventures de Télémaque à Monnetier* – mais ignore si les albums sont effectivement parus ou non. Voir T. Groensteen et B. Peeters, *Invention de la Bande Dessinée*, op. cit., p. 119, note 40.

(1893) de Christophe. Toutefois, ces albums sont loin de partager l'inventivité visuelle des *Dés-Agréments*.

Philippe Kaenel note que le *Juif Errant* (1856) marque un tournant dans l'œuvre de Gustave Doré, qui vise désormais à « opérer une réaction complète » dans l'esthétique du livre, abandonnant l'esthétique romantique de la vignette pour donner ses lettres de noblesse à l'illustration en tant qu'art à part entière : « L'époque est bonne. J'arbore le drapeau. Place à la grande vignette hors cadre, et habilement exécutée. Qui l'aimera me suivra ! »¹⁹. Un tel projet, visant à *normaliser* l'illustration en tant qu'élément paratextuel, représente une approche du livre diamétralement opposée à celle à l'œuvre dans l'excentricité paratextuelle. Aussi Gustave Doré abandonne-t-il ses expériences visant à exploiter les dimensions spatio-topiques et arthrologiques de l'illustration à des fins rhétoriques et rétablit l'illustration dans sa traditionnelle infériorité hiérarchique au texte. Après ce premier feu d'artifices que sont les *Dés-Agréments*, la présentation visuelle de la bande dessinée s'assagit. Il faudra attendre la deuxième moitié du vingtième siècle avant que la bande dessinée se remette à exploiter les potentialités rhétoriques de la case, chez des auteurs comme Régis Franc (*Histoires immobiles et récits inachevés*) ou Marc-Antoine Mathieu²⁰ [20]. Tout se passe comme si, après l'extraordinaire inventivité visuelle de ses débuts où la case elle-même fait de la « performance ostentatoire », la bande dessinée s'installe dans une relation égalitaire entre texte et image. Cette relation ne sera renversée au profit de l'image et un renouveau de l'inventivité visuelle que lorsque le genre quittera la sphère de « l'amusement des soirées », la presse populaire et enfantine, et aura définitivement acquis ses lettres de noblesse.

¹⁹ Voir P. Kaenel, *Métier d'Illustrateur, op. cit.*, p. 410, note 48.

²⁰ Je remercie Thierry Groensteen d'avoir porté ces exemples à mon attention.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.