

DE LA VIGNETTE A LA VUE ET VICE-VERSA: L'ALTERNANCE AVANT LE MONTAGE ALTERNÉ¹

Pierre Chemartin, Bernard Perron, Université de Montréal

En règle générale, les historiens européens font remonter les origines de la bande dessinée à la «littérature en estampes» de Töpffer. Dans la mesure où le travail de ce dernier repose sur une «articulation entre des images montées en séquences et du texte»², il est difficile de contester cette position. Qui plus est, la lecture de l'*Histoire de Mr Jabot* (1833) ou, notamment, du *Docteur Festus* (1840) nous expose à toute la richesse d'un récit littéraire mis en images. De Mr Jabot souhaitant plaire par ses manières à l'aventure extravagante du Docteur Festus et de son entourage, Töpffer cherche sciemment à exploiter les procédés narratifs traditionnels des grandes fresques picaresques et autres récits populaires. Force est de constater, par ailleurs, que l'action ne se limite pas seulement à une représentation de scènes disjointes, sans fil narratif. Dès l'instant où la robe de nuit de Mr Jabot s'enflamme à l'hôtel, c'est d'une main de maître que Töpffer articule, via la mise en page et la mise en case, les actions simultanées des différents personnages: Mr Jabot dans sa chambre, la Marquise de Mirliflor dans la sienne, le chien de cette dernière et ceux de son présumé prétendant. Le passage d'une case à l'autre devient moins elliptique, donnant ainsi l'impression que l'action s'accélère (planches 37-40)³. Alors que ce passage de l'*Histoire de Mr Jabot* se déroule en un seul lieu, à savoir deux chambres contiguës d'un même hôtel, la position d'ubiquité dans laquelle se retrouve le lecteur du *Docteur Festus* le transporte plutôt en des espaces beaucoup plus distants. Töpffer a dès lors continuellement recours à des locutions conjonctives pour exprimer la continuité narrative ou, à tout le moins, la relation entre les cases. C'est par l'utilisation des «pendant que», «pendant ce temps», «cependant», «cependant que», «après quoi», «sur quoi», «ensuite» et autres marqueurs de relation que s'enchaînent les séries événementielles et que les actions impliquant ledit Docteur, le maire, la force armée et Milord sont savamment entremêlées.

Dans la mesure où il s'agit ici d'étudier l'émergence des configurations de l'alternance dans les pratiques du montage aux premiers temps du cinéma et l'avènement des formules discursives qui lui sont apparentées dans d'autres séries culturelles comme la littérature en images, Töpffer se présente, à tous points de vue, comme un candidat idéal pour notre recherche. D'ailleurs, suivant les propos de Thierry Groensteen et Benoît Peeters dans *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*:

*Töpffer utilise le montage parallèle, ou alterné [dans Les amours de Mr Vieux Bois], entre-
laçant deux scènes censément simultanées. Ce dispositif, fort audacieux pour l'époque, s'ap-
puie sur un partage de l'espace paginal, plusieurs fois répété identique à lui-même, de sorte
qu'à chacun des lieux de l'action est affectée une localisation constante dans la page. Le*

texte vient en renfort du procédé, reprenant plusieurs fois, sur le mode du refrain, les mêmes éléments...⁴

Cependant, il est nécessaire de nuancer ces propos. Même si l’alternance, dans l’œuvre du maître d’école, consiste souvent en une formule de type A-B-A-B relativement proche de la définition classique du montage alterné au cinéma, le travail de Töpffer ne peut être comparé, en droite ligne, à celui que Griffith systématisera près de 75 ans plus tard. Il est certain qu’à la lumière des syntagmes alternés du réalisateur de *The Lonedale Operator* (1911), Töpffer paraît “moderne”, mais il n’en demeure pas moins que son travail fut plus tard – dans les années 1870-1890 notamment – perçu comme vieillot et démodé. Certes, comme l’affirme encore Groensteen, «L’histoire de la bande dessinée ne commence pas, comme on le croit trop souvent, dans la presse, mais bel et bien par l’album»⁵. Toutefois, les aventures rocambolesques d’un Docteur Festus ne sont pas si représentatives de ce que réalisaient les dessinateurs d’illustrés dans le dernier quart du 19^e siècle (mis à part, entre autres, les voyages de la famille Fenouillard de Christophe). Il est ainsi nécessaire, sinon fondamental, de distinguer l’album de la presse. Sans entrer de nouveau dans un débat qui perdure quant à la définition première de la bande dessinée⁶, notons que le format, le mode de diffusion et les modalités de lecture ont, dans l’histoire de la littérature en images comme dans celle du cinéma, évolué et subi des transformations majeures. À ce titre, Töpffer se présente comme une sorte d’exception. S’appuyant davantage sur un héritage littéraire, il raconte des histoires complexes où l’alternance en jeu a une fonction narrative, à savoir le type de configuration de l’alternance qui allait acquérir au cinéma un caractère institutionnel après Griffith. La littérature en images pratiquée dans les illustrés à partir des années 1870 était pourtant de nature différente. Travailant sur une page de journal, ou sur une partie de cette page, les dessinateurs devaient évidemment raconter des histoires plus brèves, voire de simples actions se déroulant sur quelques cases. Face à cette contrainte, la dimension spatiale en vint à devenir plus importante que le développement temporel au cœur de la littérature en images⁷. Dans cette perspective, Töpffer reste incontournable, surtout si l’on considère la spécificité formelle qu’il a su exploiter, spécificité que Francis Lacassin a bien vu, dès 1971 dans le chapitre “Cadrage et montage” de son ouvrage *Pour un 9^e art, la bande dessinée*. Lacassin y étudie les premières planches de *Monsieur Vieux-Bois* et note que son auteur a su «bousculer l’ordonnance en partageant entre des “scènes brèves” et des “scènes longues” [à savoir entre de cases étroites et des cases larges] les aventures du vieux garçon en mal d’amour»⁸. Montrant que cette alternance suggère le mouvement et la durée, Lacassin affirme plus loin: «Mais, pour en revenir au montage, l’alternance d’une brève et de deux longues est donc la plus ancienne application qui en ait été faite dans la bande dessinée»⁹. Il paraît donc impossible d’envisager séparément temps et espace, raison pour laquelle nous nous intéressons beaucoup ici à l’aspect formel de l’alternance ou, pour le dire autrement, à l’alternance tabulaire formelle – le “tabulaire” renvoyant, dans le domaine de la littérature en images, à l’agencement spatial des cases dans une page. L’analyse des “strips” ou “quadrillages”¹⁰ d’illustrés permet, nous le croyons, de jeter un nouveau regard sur les configurations filmiques de l’alternance. Précisons qu’il ne s’agit pas de vouloir à tout prix construire des ponts entre le cinéma et la bande dessinée, et encore moins de penser cette dernière en fonction de celui-ci (comme l’a fait par exemple Manuel Kolp)¹¹. C’est plutôt le contraire qui nous intéresse. Et là encore, notre approche adhère davantage aux premières conclusions de Lacassin:

Un recensement du matériel de base dont la bande dessinée dispose pour s’exprimer suggère une première constatation: à de rares exceptions près, elle en a rassemblé la majeure par-

tie sans le secours du cinéma et souvent avant même qu'il soit né. En conclure que celui-ci est donc tributaire de celle-là relèverait de la témérité.

L'antériorité n'implique pas nécessairement l'influence. Bande dessinée et cinéma ont puisé séparément les éléments de leur langage dans le fonds commun accumulé au fil des siècles par les arts plastiques ou graphiques. La première doit son avance sur le second au fait que le récit en images imprimé sur papier, dont elle est l'héritière directe, avait terminé sa genèse bien des années avant que la photographie animée n'ait entamé la sienne.

Il est plus sage de croire à l'autonomie de ces moyens d'expression, au moins dans le domaine du langage. Ailleurs, ils procéderont à de fructueuses rencontres¹².

Au-delà de cette dernière autonomie, incontestable, les rapports entre bande dessinée et cinéma sont tels qu'il paraît impossible d'en ignorer les liens, ne serait-ce que dans l'inextricable parenté de certaines figures d'articulation. En rendant explicite l'aspect spatial de l'alternance, le travail des dessinateurs d'illustrés met en évidence qu'il ne faut pas, comme on l'a toujours fait, occulter ce dernier au seul profit de l'alternance narrative et syntagmatique. Cette constatation vaut pour la bande dessinée, mais aussi pour le cinéma.

Nous ne souhaitons pas, comme Groensteen, utiliser un discours prescriptif¹³ et révoquer complètement l'utilisation du terme "montage" en bande dessinée. Il est vrai que, institutionnalisée par le cinéma, cette notion renvoie presque inéluctablement à l'enchaînement temporel des plans filmiques. Mais dès l'instant où, au sens large, nous comprenons le montage comme l'organisation d'éléments visuels, ou l'assemblage de tels éléments en les juxtaposant ou en les enchaînant¹⁴, la notion s'applique à plus d'un médium. Eiseinstein a précisément emprunté au français le terme "montage" parce qu'il renvoyait aux notions d'assemblage et de construction. Examinant l'évolution des pratiques médiatiques contemporaines, Lev Manovich montre bien dans son important ouvrage *Language of New Media* que les technologies numériques privilégient la dimension spatiale de l'image. Il est maintenant possible d'agencer, en même temps et dans un même cadre, des images potentiellement de différentes grandeurs et proportions. Bien que tout ne puisse apparaître comme un fait de montage, établir une logique qui contrôle les changements ainsi que la corrélation des valeurs et des dimensions des cadres permet de créer ce que Manovich appelle un montage spatial¹⁵. «Le montage spatial, dit-il, représente une alternative au traditionnel montage temporel du cinéma, remplaçant son mode séquentiel traditionnel par un mode spatial»¹⁶. La bande dessinée s'inscrit d'entrée de jeu dans un tel mode. De la sorte, c'est peut-être un peu trop jouer sur les mots que de refuser de parler de montage pour la littérature en images et, comme Groensteen¹⁷, de le faire à l'aide d'arguments que des analyses comme celle de Manovich remettent en question. Par contre, dans la mesure où nous souhaitons réfléchir à des configurations en œuvre avant le montage dit institutionnel, la préférence de Groensteen pour la notion de mise en page nous pousse de juste façon à insister sur les pratiques de "mise-en": mise en dessin, mise en case et mise en page pour la littérature en images, mise en scène, mise en cadre et mise en chaîne pour le cinéma¹⁸.

Si les ressemblances entre le septième et le neuvième art sont, comme le note Benoît Peeters et ses confrères théoriciens, plus superficielles qu'on ne le croit, c'est d'abord à cause de la seconde opération. Fixe et pour ainsi dire absolue, tout en étant inscrite dans la réalité matérielle du film¹⁹, la mise en cadre est réduite à l'espace de l'écran dans le cinéma classique. Sa seule transformation remarquable passe par l'avènement des changements d'échelles de plan qui, par le découpage, a en quelque sorte fait de l'écran une case. En effet, dans le cinéma des premiers temps, l'action centrifuge en plan d'ensemble rapprochait davantage cet écran à une page ou un tableau que le spectateur devait lui-même scruter afin d'y saisir l'action. Le montage classique a

systématisé l'analyse spatio-temporelle afin d'en faire un outil narratif important. Mais alors que la mise en cadre des gros plans, plans rapprochés ou plans d'ensemble reste entièrement déterminée par le format écran (standard ou panoramique), la mise en case en bande dessinée demeure, comme le dit Peeters, variable et élastique.

En dehors du format général de la page – traditionnellement fixé par l'éditeur –, l'unique impératif est de partager la planche en un certain nombre de segments afin de séparer les actions qui dans le récit se succèdent. Les possibilités d'intervention sur la taille de l'image, assez rares au cinéma, sont ici presque infinies²⁰.

La division de la page, dont le format n'est pas de même nature dans l'album et dans les illustrés, introduit la seconde distinction fondamentale de toute analyse comparative de la littérature en images et du cinéma.

De façon générale, le quadrillage ou le strip de l'illustre est encastré dans un ensemble plus vaste (pensons à la place qu'occupe le strip dans les quotidiens). Notamment, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, l'histoire sans paroles de Valvérane, *Comment Fanfan Latulipe s'échappa de sa prison et y fit rentrer à sa place le facteur chargé de le garder*, n'occupe que la moitié supérieure de la page du journal où elle est publiée (Fig. 1).

Elle partage la page avec un casse-tête appelé “passe-temps”, la solution du “passe-temps” paru dans le numéro précédent, une petite histoire de quelques lignes sur un cocher affable et prévenant envers ses souverains, l'annonce d'un futur concours et la mention publicitaire du Chocolat-Meunier. Plus singuliers encore, les quatre strips du *Train. Comédie en 4 wagons* de Bagnolet qui paraissent le 31 octobre 1903 dans *Le Sourire* (n° 210) sont répartis dans tout le numéro et s'intercalent entre des courts récits, des textes divers et variés, des images et autres illustrations. Les deux premiers strips apparaissent dans le même axe sur les deux premières pages, et ne sont suivis que six pages plus loin par les deux derniers wagons, cette fois-ci décalés à l'horizontal. Parce qu'elles permettent aux journaux humoristiques illustrés d'être polyvalents et d'offrir au lecteur plus d'un type de divertissements, de telles mises en page – mélangeant illustrations, publicités, caricatures, “passe-temps”, récits scripturaux et histoires sans paroles – montrent clairement l'importance que doit prendre l'agencement spatial dans une quelconque forme de bande dessinée. Il est par ailleurs important de souligner que, si le nombre de cases n'a jamais augmenté, lesdites histoires sans paroles ont fini par occuper des pages entières de journaux, que ce soit avec des cases oblongues comme les trois de *Victime de Devoir* par Rip (*La Caricature*, n° 392, 2 juillet 1887), ou des cases horizontales, comme les trois autres de *Au café* de Pencil (*La Caricature*, n° 470, 29 décembre 1888). Systématisé par l'album, on aura compris qu'un tel agencement relève de ce que Fresnault-Deruelle a, dès 1976, défini comme relevant de la tabularité²¹.

Il ne faut pas, bien sûr, opposer de manière tranchée linéarité (temps ou récit) et tabularité (espace ou tableau). Suivant Harry Morgan:

Qui a pratiqué à la fois l'écriture romanesque et la bande dessinée a pu constater que si l'écriture est toujours affaire de fil (un roman, même très épais, même très structuré, n'étant pas autre chose qu'un très long fil, ou, si l'on préfère, une ligne unique, brisée sur les pages), le dessin, fut-il agencé en unités discrètes, est quant à lui toujours affaire de surface²².

Puisqu'il s'agit d'analyser la littérature en images, il est alors plus pertinent de noter leur coexistence. Chez Töpffer, les articulations d'images demeurent certes linéaires. Par homomorphie, on associe la bande qui raconte à un fil narratif, une bande qui se déroule. Les récits sont racon-

LES BELLES IMAGES

11 *

Comment Fañfan la Tulipe s'échappa de sa prison et y fit entrer à sa place le fationnaire chargé de le garder
(HISTOIRE SANS PAROLES)

PASSE-TEMPS

Découper ces neuf petits carrés et les assembler de façon à former un seul grand carré. Celui-ci contiendra 36 cases qui devront toutes communiquer entre elles par un circuit fermé ne se coupant pas lui-même.

N.-B. — La solution de ce passe-temps, qui ne fait pas partie d'un concours, paraîtra dans le prochain numéro.

Nous commencerons dans le prochain numéro
UN NOUVEAU
Grand concours en huit séries

CHOSES ET AUTRES

A-propos d'un cocher.

Un cocher de Londres reconnut un jour dans deux messieurs qui montaient dans son cab le prince de Galles et le roi de Belgique. Il se manifesta aucune surprise, mais les conduisit comme le vent au lieu où ils se rendaient.

En descendant, le prince de Galles lui en témoigna sa satisfaction, puis lui demanda ce qu'il lui devait.

— Parce que j'ai eu tout un souverain, répondit le cocher en désignant le roi Léopold, et un demi-souverain. Alors, — et il se mua devant le prince, — vous me devrez un souverain et demi.

Le souverain vint un peu plus de vingt-cinq francs.

Le prince du Galles se mit à rire, puis ajouta :

— Pourquoi je suis aussi, je puis bien le payer comme un souverain, non aussi.

Et il rendit au cocher deux belles pièces d'or.

SOLUTION DU PASSE-TEMPS
PARU DANS LE DESSINÉ NUMÉRO

CHOCOLAT-MENIER

Fig. 1 – *Les Belles Images*, n° 168, 4 juillet 1907

tés jusqu'à leur dénouement final, et s'il y a alternance, celle-ci a d'abord une fonction narrative. Cela dit, il ne faut pas voir seulement l'aspect littéraire et linéaire des bandes töpfferiennes. Tel que nous l'avons noté en nous référant à Lacassin, ces dernières tirent tout aussi bien parti de la mise en cadre par leur jeu sur la largeur des vignettes. La "littérature en estampes" de Töpffer montre à quel point, aussi linéaire que puisse être la lecture, la tabularité demeure au cœur de l'articulation des récits en images. De la sorte, il est difficile de faire abstraction de l'une ou l'autre des dimensions (le linéaire et le tabulaire), qu'elles soient discontinues ou continues, narratives ou attractionnelles/décoratives. Ce qui est toutefois déterminant, c'est l'adaptation de la forme au sujet et l'importance que prend soit la mise en chaîne soit la mise en page. Par son grand nombre de pages – l'*Histoire de Mr Jabot* s'étalant notamment sur cinquante-deux planches et celle de *Mr Crépin* de 1837 sur plus de quatre-vingt-huit²³ – le format de l'album se prête bien à la mise en scène et à la mise en chaîne de péripéties alambiquées qui s'étalent dans le temps. Au contraire, le format de l'illusté avec son nombre restreint de pages, mais sa plus grande surface de lecture, est quant à lui plus propice à la composition éclectique et foisonnante – à l'instar des pages des *Belles images* ou du *Sourire* précédemment décrites. La mise en page des illustrés repose en fait sur une double mise en cadre, d'abord celle des divertissements offerts (les encarts décrits), ensuite celle des petites saynètes en images constituant l'un de ces types. Ces saynètes se développent nécessairement sur quelques vignettes. Dans ce cas, c'est l'alternance que nous avons définie comme tabulaire qui domine.

Si l'on définit l'alternance des images comme le procédé permettant d'exprimer une relation de simultanéité entre des séries événementielles, s'attacher à l'analyse de cette figure dans la littérature en images relève d'une sorte de pléonasme. La nature du dispositif suppose, précisément, une coexistence d'images dans un même espace. Si l'on considère la page comme une macro-unité et les cases ou vignettes comme des micro-unités, le rapport du lecteur à ladite page implique toujours d'entrée de jeu une simultanéité. Tel que le perçoit fort justement Peeters:

Le cinéma pourrait en effet être dit immédiatement narratif: dans un film, chaque nouveau plan a, en dehors même de son contenu, un caractère inattendu: on ne pourrait jamais le prévoir.

Le récit est en revanche mis évident dans une bande dessinée: chaque double page [dans l'album on s'entend] s'offre d'un seul coup au regard avant d'être déchiffrée case après case. Tout effet inhabituel risque d'être désamorcé avant la lecture: on peut avoir vu cette image avant de l'avoir lue²⁴.

On peut même, toujours suivant Peeters, envisager la "page" comme une «machine à convertir un espace en successivité: à cause du sens de la lecture en Occident, la case de droite est considérée comme venant après celle de gauche [et se lit de haut en bas devrait-on ajouter]»²⁵. Dans cette perspective, les configurations de l'alternance dans la littérature en images reposent tout autant sur une vision d'ensemble de type synchronique (tabulaire), que sur un trajet de lecture de type diachronique (linéaire) – ce trajet découvre à la fois le récit proprement dit, mais aussi la façon dont les images constituant celui-ci ont été agencées.

Le trajet diachronique se situe d'entrée de jeu dans la relation entre le texte et l'image, relation sur laquelle les sémiologues ont beaucoup insisté pour définir les singularités de la bande dessinée. Pour revenir une dernière fois sur le dessinateur suisse, la disposition des images et des récitatifs – dans les diverses séries événementielles du *Docteur Festus* notamment – implique d'abord une alternance entre la lecture du texte et la lecture de l'image. La mise en cadre étant chez Töpffer conventionnelle (par la hauteur standardisée des cadres), la succession répétée des cases incite le



Fig. 2 – *Le Petit Français illustré*,
28 juin 1890

lecteur à parcourir le récit de manière assez systématique suivant son habitude de lecture: 1) soit le lecteur lit le texte (“A”) et puis l’image (“B”) dans un seul trajet, alternant ainsi entre un “A” scriptural et un “B” iconique, 2) soit il le lit dans l’ordre inverse (l’image puis le texte), ou encore, 3) son regard fait des allers et retours entre l’image et le texte pour extraire toute la portée de leur conjugaison. Quoique la bifidation narrative soit beaucoup moins fréquente dans les journaux illustrés, on y retrouve quelques exemples d’alternance du type A-B-A-B. Par exemple, les sept cases d’*Effets d’acoustique* (Fig. 2) mettent en scène la conversation entre un notaire (“A”) et ses deux clercs (“B”). Lorsque le plus jeune des employés verse de l’encre dans le tuyau (“B”) et que le notaire souffle (“A”), l’encre gicle au visage le principal clerc sommeillant (“B”).

Le fautif est finalement traîné chez le patron dans la dernière case, permettant aux deux séries événementielles de se rejoindre (“AB”). Si l’on saisit bien l’action par l’alternance des images comme on le ferait au cinéma, c’est cependant par l’entremise du texte que le lecteur comprend que le notaire siffle “fort” et que le tuyau produisait un “sifflement d’avertissement”. Cette opération décrit en effet fort bien ce que Morgan appelle un relais, à savoir un «passage du texte au dessin ou du dessin au texte dans la transmission du sens (comme dans la course du même nom)»²⁶. La notion bédéique de relais repose sur une configuration de l’alternance. Suivant une telle avenue de réflexion, et tout en distinguant la spécificité des pratiques filmiques, on notera que le relais se conçoit également au cinéma dans l’alternance diachronique des cartons qui permettent là aussi une meilleure transmission du sens. Dans *His Last Burglary* (1910) de Griffith, par exemple, on ne saurait comprendre la douleur qui accable l’une des protagonistes sans avoir préalablement lu l’intertitre qui en explique la cause: “The Empty Cradle: The burglar’s wife mourns the loss of her baby”.

Le relais texte-image constitue une configuration de l’alternance reposant sur le dispositif de la littérature en images. Cette configuration donne lieu, quand il y a coexistence de textes et d’ima-



Fig. 3 – *La Caricature*, 11 janvier 1890

ges, à une redirection constante du regard entre les éléments de type iconique et de type scriptural. Fréquent et déterminant, ce genre d'alternance est dans certains cas couplé à un autre type. Dans la planche de Godefroy racontant l'histoire d'un bourgeois frappé par le grippe et contraint de recourir aux soins de trois docteurs, "L'influenza" (Fig. 3), le trajet de lecture de huit cases est doublement ponctué: d'une part, via le relais que nous venons de définir et, d'autre part, par l'entremise d'une alternance systématique de cadre – certaines vignettes étant encadrées, d'autres non.

La même stratégie domine la composition de l'une des planches des *Aventures [...] de la Princesse La-Zu-Li*. Publié dans un illustré pour enfant des années 1910 (*Fillette*, 16 février 1911), le texte est très abondant, comme c'est très souvent le cas en France durant ces années, et la mise en page est des plus conventionnelles. En revanche, malgré le fait que l'action soit continue, les images alternent entre des cadres rectangulaires et des cadres ovoïdes. Ce procédé concerne aussi bien le cadrage que d'autres éléments. Par exemple, *The Darling Brothers* (*La Jeunesse illustrée*, 8 juillet 1907) qui joue de l'alternance des couleurs du décor sur quatre bandes superposées les unes par-dessus les autres. Autre cas, le *Blanc et noir* de Draner (*La Caricature*, 22 septembre 1888) fait se succéder, dans un ordre régulier, des silhouettes en ombre chinoise et des figures en lignes claires illustrant de façon humoristique expressions populaires et clichés ("une cervelle sautée" est littéralement représentée par une silhouette se faisant sauter la tête au revolver). Seul le jeu de noir et de blanc ponctue la planche; les vignettes se juxtaposent, elles, sans lien de consécution et sans cadre. Draner n'est pas le seul dessinateur de la *Caricature* à exploiter les ressources du dispositif. Gino, dans deux de ses *Esquisses maritimes*, a eu notamment recours à une composition de l'image qui faisait en sorte de représenter le tangage d'un navire – une image penchant vers la droite, l'autre vers la gauche. Le gag, ici, consiste à montrer

les personnages lutter contre les oscillations: pour jouer à une partie de trictrac (*La Caricature*, 7 juillet 1888) ou pour tenter de faire sa toilette au lever (Fig. 4).

L'intérêt de cette dernière page réside dans le fait qu'il s'agit d'une histoire sans paroles – l'alternance dans la composition étant suffisamment transparente pour figurer la drôlerie du tangage. Pour définir les procédés tirant ainsi profit de la forme et de la surface de la page, nous nous référons à une alternance tabulaire formelle (mise en page) – par opposition à une alternance tabulaire narrative (une mise en page qui, en bout de ligne, se rapproche énormément d'une mise en chaîne) comme chez Töpffer.

L'alternance tabulaire formelle montre toutes les potentialités du dispositif, qui articule divers éléments entre eux selon des principes de répartition et de compartimentage appartenant en propre à la littérature en images. Ces principes reposent entre autres sur la capacité d'une case à annoncer la case suivante grâce à un lien de consécution, mais en conservant l'idée d'une alternance du regard dans la page. *Au café* de Pencil (Fig. 5) expose de façon remarquable cette configuration alternante de par sa mise en page.

Se déroulant sur trois bandes d'images horizontales, la saynète met en scène deux amis installés sur la banquette d'un café. Le plus entreprenant des deux engage la conversation avec sa voisine. L'ami délaissé prend son parti et, philosophe, entame la lecture de son journal. L'histoire aurait pu être représentée en six cases, mais aucun filet ne sépare les personnages présents dans les bandes. S'offrant d'un seul coup au regard, la page présente pourtant, cette fois-ci verticalement, deux compartiments principaux: sur le côté gauche de la page, l'ami délaissé, et sur le côté droit, le don Juan et sa conquête. L'espace entre les deux amis, ainsi qu'un élément décoratif placé



Fig. 4 – *La Caricature*, 1 octobre 1887



Fig. 5 – *La Caricature*, 29 décembre 1888

derrière ceux-ci, trace de surcroît une ligne virtuelle entre lesdits compartiments. En plus, une série de textes placés sous les bandes d'images, illustrant le point de vue du lecteur de journal, contribuent également au cloisonnement en isolant les figures dans deux zones distinctes. Cette disposition, outre qu'elle ajoute de la valeur à la fonction de relais, permet de faire circuler le regard d'un côté à l'autre de la page. Suivant l'ordre de lecture occidental – ordre que le dessinateur a manifestement pris en compte pour mettre en scène la saynète et que le lecteur de l'illusté, même dans l'urgence ou le hasard de lecture, ne peut ignorer – l'œil passe naturellement de la gauche vers la droite sur la première bande, et effectue le même mouvement en descendant sur les deux autres bandes. Cette forme mixte de strip et de quadrillage, où les bandes oblongues non compartimentées en case – la définition première du strip – sont disposées les unes sur les autres, est courante dans les illustrés du tournant du siècle. Exploité en littérature en images, le fameux gag de l'arroseur arrosé, rendu célèbre au cinématographe par les frères Lumière, joue sur l'opposition franche entre les deux extrémités des cases ou, à tout le moins, sur la bipartition de l'espace scénique. La farce tient au va-et-vient du regard entre des actions s'appelant mécaniquement les unes les autres: A) un jardinier et son jet d'eau, B) un polisson le pied posé sur le tuyau, A) un jardinier intrigué par l'arrêt du jet d'eau, B) un polisson retirant son pied du tuyau, A) un jardinier recevant le jet d'eau dans le visage, B) un polisson qui rit. Parmi les nombreuses variantes de ce trope comique, on retrouve *Un bon tour* de Pierre Falké (*L'Américain illustré*, 28 septembre 1907). À la fin de la saynète, mise en scène/chaîne sur quatre bandes oblongues, le jardinier évite la douche de justesse; ce sont les deux garnements qui, en faisant malencontreusement éclater le tuyau, sont éclaboussés²⁷.



Fig. 6 – *When Extremes Meet* (Alf Collins, Gaumont, 1905)

Les bandes oblongues nous rappellent l'écran panoramique – le cinémascope – qui allait envahir les salles obscures dans les années 50. On le sait, cet espace rectangulaire permet une mise en scène exploitant davantage l'horizontalité, comme c'est le cas notamment des discussions en plans rapprochés présentées sans le recours au champ/contrechamp classique et durant lesquelles le regard du spectateur va et vient entre les deux personnages aux extrémités du cadre. Il n'en demeure pas moins que le cinéma a tiré parti des limites de l'image avant cet élargissement. *When Extremes Meet* (Fig. 6), un film au titre plus qu'évocateur, en est un très bel exemple.

On y retrouve, sur une ligne diagonale tracée par une clôture, deux bancs de parc situés de chaque côté du cadre. Sur le banc gauche en avant-plan, deux amoureux s'enlacent passionnément. Après qu'un homme ait quitté le cadre à droite, entre alors en scène au fond un autre couple un peu plus déluré. Au lieu de s'asseoir sur le second banc libre près de leur lieu d'entrée, le couple rejoint au contraire les tourtereaux et dispute leur place. Devant l'insistance de ces trouble-fêtes, les amoureux gagnent le second banc en arrière-plan et les deux couples s'étreignent un court moment chacun de leur côté, avant que le couple déluré ne rejoigne à nouveau les tourtereaux et déclenche l'empoignade. Bien que le premier des deux plans de *When Extremes Meet* se déroule dans un seul cadre (repositionné par un léger panoramique suivant l'action entre les bancs), son action présente une intéressante configuration. C'est d'abord sur les amoureux à gauche que le spectateur est amené à braquer ses yeux. L'attention est ensuite déplacée vers l'entrée du couple à droite. Le mouvement de celui-ci ramène le regard à gauche, et la fuite des amoureux engage un nouveau déplacement vers l'arrière-plan. De gauche à droite et vice versa, le regard du spectateur alterne ainsi d'une extrémité à l'autre du cadre.

La mise en cadre cinématographique est peut-être invariablement déterminée par le format standard de la pellicule, mais elle n'est cependant pas fixée par les limites d'une page comme l'est la littérature en images. Le mouvement panoramique allait permettre d'ouvrir le champ de vision, de montrer le hors-champ immédiat. Conséquemment, en comparant tel qu'on l'a si souvent fait l'appareil de prise de vue à un oeil, on ne manquera pas de souligner que cet œil-caméra va guider et faire alterner le regard sans tabler sur l'attention du spectateur. Dans *Jail-Bird; or the Bishop and the Convict* (Warwick Trading Company, 1905), un vol de vêtements laissés dans un chariot près de la plage est mis en scène à l'aide de panoramiques. Après avoir présenté dans un premier plan le voleur observant le bourgeois, on montre d'abord par un mouvement vers la droite ce dernier entrant dans le chariot pour se déshabiller et aller à la plage (une saute temporelle entre l'entrée et la sortie du chariot permet même au mouvement d'être continu). La caméra revient ensuite rapidement vers la gauche pour faire voir le voleur courir au chariot prendre les vêtements avant de s'enfuir. Elle pivote de nouveau vers la droite afin de filmer le bourgeois qui découvre la disparition et qui s'éloigne en maillot de bain. Si le premier plan du voleur aurait pu mener à un montage alterné de type A-B-A-B entre les deux personnages, c'est ici le mouvement de caméra qui permet d'exprimer la simultanéité des actions. De tels panoramiques horizontaux s'observent également dans certaines vues documentaires où ils sont peut-être même plus fré-

quents étant donné que l'opérateur doit filmer une réalité qu'il ne crée pas et qui excède souvent la largeur du cadre²⁸. Dans les défilés de *Boer War: Crossing a River* (Robert William Paul, 1900) et *Coronation of King Edward VII* (Paul's Animatograph, 1900) ou les arrivées de *Scenes and Incidents, Russo-Japanese Peace Conference, Portsmouth, N.H., Part 2/4* (Edison, 1905)²⁹, la caméra alterne entre deux zones où l'action se déroule: deux points du défilé, ou la sortie du bateau et la montée sur le quai.

Le format de l'écran de cinéma, standard ou panoramique, se prête bien aux déplacements latéraux. À l'opposé, le format de la page du journal étant vertical, les dessinateurs ont ainsi souvent exploité le potentiel des cases oblongues verticales. La lecture s'effectue de la sorte d'abord de haut en bas (ou de bas en haut) à l'intérieur de chaque case ou image avant de se déplacer vers la gauche. Cela engage une fascinante oscillation au sein du strip. Cité précédemment, *Comment Fanfan Latulipe s'échappa de sa prison et y fit rentrer à sa place le factionnaire chargé de le garder* (Fig. 1) illustre parfaitement un tel mouvement. Le gag, qui se développe sur quatre images non cadrées, montre Fanfan sauter par la fenêtre de sa prison, atterrir sur l'extrémité de la planche sur laquelle est assis le factionnaire fumant tranquillement sa pipe. Par un effet de balançoire, le factionnaire est catapulté dans la prison, comme l'explique très explicitement le titre. On retrouve cette configuration alternante dans une planche pleine page de Christophe (Fig. 7).

Intitulée *Histoire sans paroles – Pluie et orage*, la saynète utilise sciemment le format vertical des six premières cases. Un homme au premier étage éclabousse malencontreusement l'épicier du dessous en voulant arroser ses plantes. Lorsque celui s'en plaint, l'homme lui vide son sot dans le visage. Christophe étant décidément un habitué du genre, il s'en suit une variante de l'arroseur arrosé, et l'affaire se termine (dans les quatre dernières images) en foire d'empoigne interrompue par l'intervention d'un gendarme. Ces deux exemples sont conçus de telle sorte que la mise en case et la mise en page exploitent surtout l'espace en hauteur. *Pour un fouet perdu* (Fig. 8) utilise quant à lui de fort belle façon la profondeur du champ et le point de fuite.

Trois strips composés de quatre cases verticales permettent de construire une action fondée sur l'accumulation, l'alternance du regard et le renversement des directions. C'est un cocher ayant échappé son fouet qui lance le bal. Un maraîcher ramasse ledit fouet, laisse tomber un chou avant de se lancer à la poursuite de la charrette au loin ("Eh! Cocher, votre fouet!"). Un chasseur ramasse alors le chou, dépose son lièvre près d'une borne kilométrique et se lance à la poursuite du maraîcher ("L'homme, vos choux!"). Un petit paysan ramasse le lièvre, dépose à son tour son panier et se lance à la poursuite du chasseur ("M'sieur, vot'lièvre!"). Un distillateur ramasse le panier, laisse au milieu de la route son baril de cidre et se lance à la poursuite du petit paysan ("Eh! votre panier!"). Enfin, à la sixième case, un clochard trouve le baril, mais au lieu de se lancer à la poursuite du distillateur, il se couche par terre pour mieux boire le cidre. Le distillateur l'aperçoit ("Eh! Là-bas, voulez-vous bien ne pas boire mon cidre"). À ce moment, tout ce beau monde change de direction. Ils reviennent tous vers l'avant-plan en criant après leur objet perdu. Au moment où un gendarme intervient pour empêcher le clochard de s'enfuir avec le baril, ils hurlent les uns après les autres: "Ah! voleur!" (chacun sur une ligne de dialogue empilée sous la huitième case). Après une autre foire d'empoigne, la bande s'éloigne vers l'arrière-plan entassée dans la charrette, alors que le clochard est arrêté par le gendarme. En plus du relais texte-image, la composition visuelle de cette saynète engage une toute aussi ingénieuse oscillation par la lecture de l'action en avant-plan (inauguré par le "Tiens, un fouet!" sous la première case) et le mouvement vers l'horizon, principe répété d'image en image. Bien que le regard ne soit pas contraint de suivre ce parcours, la lecture s'effectuera de manière générale de bas en haut et de gauche à droite, surtout que la ligne de fuite s'éloigne bien vers la droite, posant ici l'entrée dans l'image à la gauche.

Histoire sans paroles. — Pluie et Orage

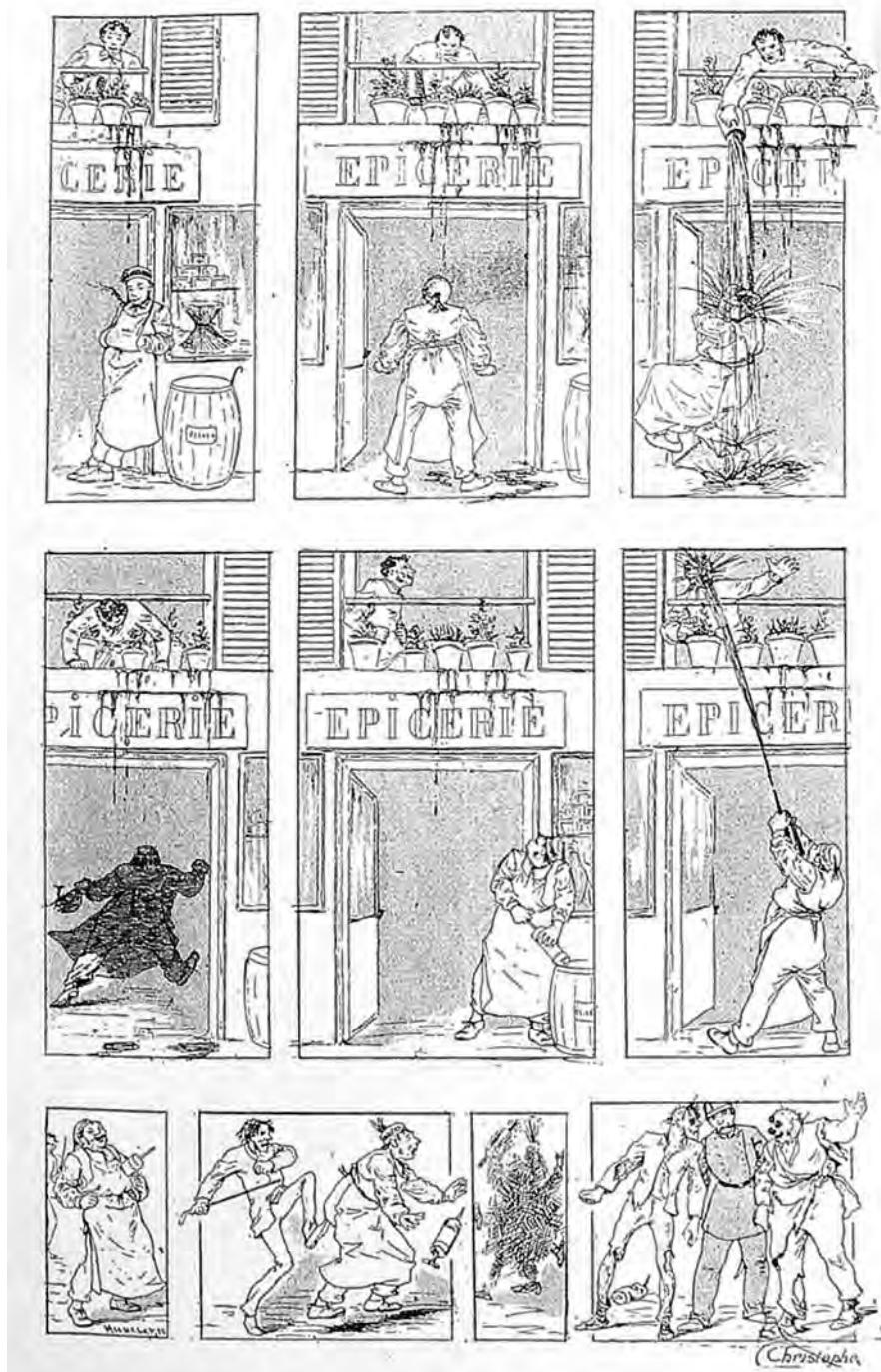


Fig. 7 – *Le Petit Français illustré*, 23 mars 1889

Pour un fouet perdu.

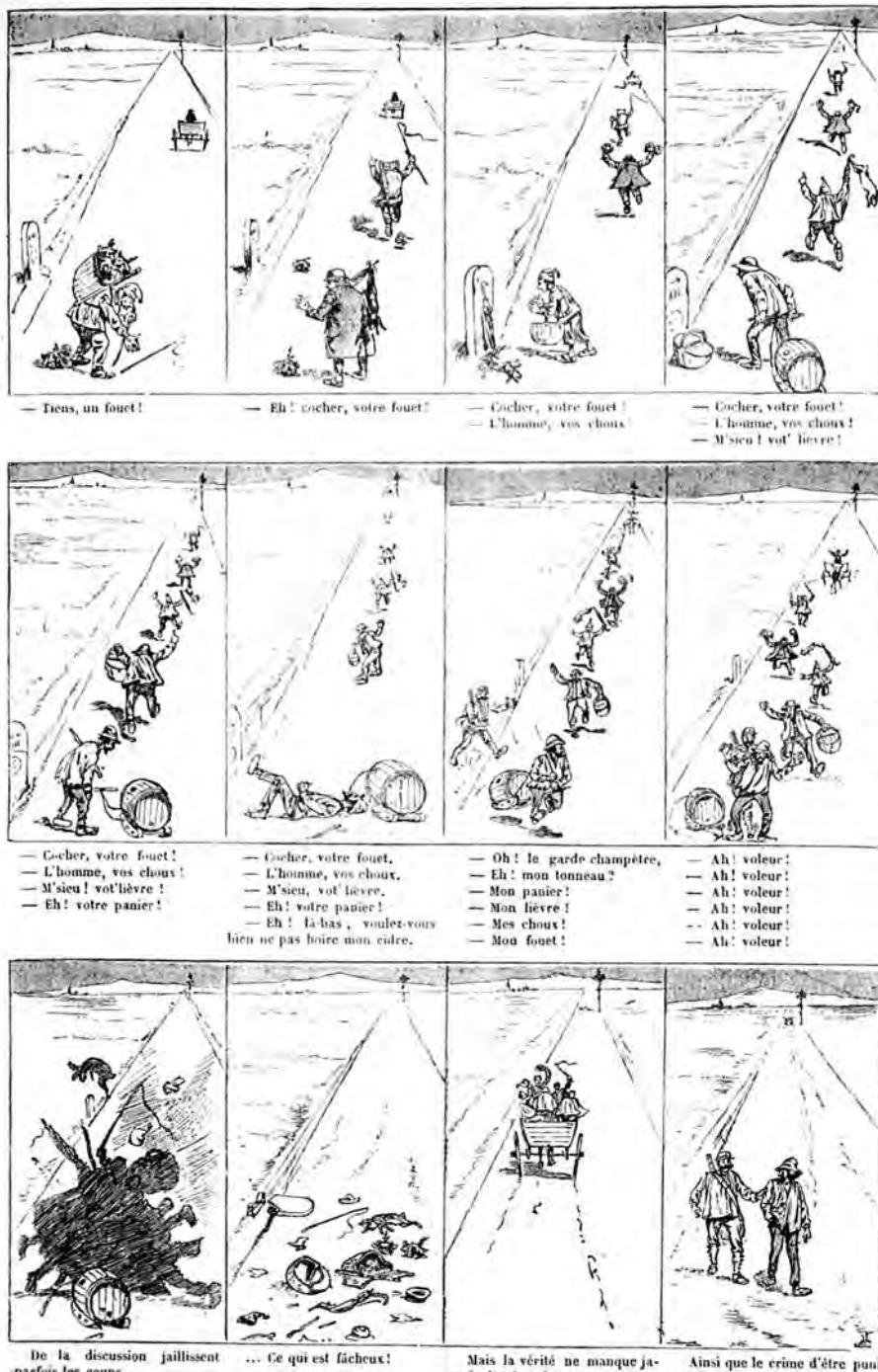


Fig. 8 – *Le Petit Français illustré*, 7 novembre 1891

Horizontales ou verticales, les cases oblongues peuvent contenir des éléments de division naturelle qui scindent la case en espaces distincts. Pour revenir à la planche de Christophe, l'enseigne "EPICERIE" pose par exemple clairement la séparation entre la rue et l'étage. Sur la largeur cette fois, Cadet sépare les cases de *Un bon cœur d'éléphant* (*La Vie amusante*, 15 novembre 1903) par une barrière centrale, laquelle partage l'espace d'un gardien invalide qui éternue et celui d'un éléphant qui se sert de sa trompe pour l'aider à se moucher. De tels éléments appartiennent en propre à la diégèse. La bipartition de l'image allait se jouer aussi autrement et, il faut l'avouer, de fascinante façon. En effet, à l'occasion, les gouttières et les filets qui séparent les cases deviennent murs ou cloisons, sans perdre leur fonction de séparation. Cette configuration – manifestement très prisée à l'époque – repose sur une double formule, à savoir la bipartition de l'espace d'une part, et le problème de voisinage d'autre part. Comme le montre *The Philosopher's Revenge* (George du Maurier, *Punch*, 13 et 27 mars 1869) ou encore *Les Bienfaits de la musique* (Godefroy, *Le Chat noir*, n° 377, 6 avril 1889), ce modèle – qui n'est pas sans nous renvoyer aux problèmes de copie, d'emprunt ou de plagiat – est connu depuis au moins la fin des années 1860. La solution de continuité de ce dernier opère formellement au moyen d'un élément visuel soulignant un cloisonnement spatial, c'est-à-dire une subdivision dans l'espace diégétique. Cependant, au contraire de la gouttière traditionnelle, dont la cloison emprunte la forme, cette disjonction n'est pas temporelle. Le filet entourant la vignette invalide l'effet de bipartition spatiale et, partant, celle-ci n'étant pas perçue comme une insécurité de fait, l'image se lit comme un tout uni, la présence de la cloison générant un effet de simultanéité entre deux actions séparées.

À l'instar des deux histoires sans paroles tout juste mentionnées, le gag de *Entre voisins* par Le Mouël (Fig. 9) s'organise autour d'un cloisonnement de l'espace.

Dans la partie de gauche de chaque case, un pianiste enragé – Monsieur Rémy Fassol – tape toute la journée sur son instrument. Dans la partie de droite, son voisin exaspéré – Monsieur Lantinote – rivalise d'ingéniosité afin de faire autant de bruit et faire taire la musique incessante. Ce seront finalement quelques lignes lues à voix haute de "Mes vers" qui feront renoncer le pianiste. La complexité lectoriale de cette planche tient à sa mise en cadre et à sa mise en page. Bien qu'il soit possible de lire les espaces respectifs des voisins comme deux vignettes distinctes, surtout que chacun d'eux a son propre texte explicatif sous le dessin, ces espaces forment toutefois un seul et même lieu, une seule et même case signifiée par une encoche à chacun de ses coins. Ce qui pourrait être une gouttière en milieu de case devient ici une cloison diégétique, un mur séparant les deux appartements des voisins. Conséquemment, et toute case de littérature en images en est garante, il faut comprendre l'articulation des deux espaces comme l'expression d'une synchronie, exprimant ici une simultanéité: les voisins jouent en même temps. Toutefois, la lecture diachronique de la saynète nous ramène à une succession, et par le fait même à l'introduction d'une alternance de plusieurs niveaux. D'abord, comme nous l'avons déjà noté, le texte sous chacun des espaces sert de relais. Si l'œil circule entre ce texte et l'image, il le fait aussi entre la gauche et la droite, alternant entre les deux espaces afin de saisir la nature de la discorde. Le quadrillage de la planche met en abîme ce conflit dans la mesure où l'agencement engage, dans le courant de la lecture, une alternance entre les deux espaces contigus. Cette configuration se déploie de surcroît sur toute la planche. À la musique endiablée de Monsieur Fassol (A), Monsieur Lantinote (B) surenchérit systématiquement, passant du trombone (B1) au tambour (B2), de l'orgue de barbarie (B3) aux cloches (B4), des coups de pistolets (B5) aux fameux vers du poète amateur (B6). Soulignons que, comme c'est le cas au cinéma, le passage d'une ligne d'action à une autre implique un passage temporel. Si la première case nous plonge *in medias res* dans l'action qui se déroule en même temps (A1-B1), les cinq autres impliquent que Monsieur Lantinote soit allé chercher à tour de rôle chacun de ces instruments. Pendant que nous lisons

ENTRE VOISINS, — par E. LE MOUEL



Fig. 9 – *La Caricature*, 20 septembre 1890

l'espace A, quelque chose se joue donc dans l'espace B. Compressant davantage le temps, Caran d'Ache a brillamment exploité le potentiel d'une telle séparation de l'espace diégétique dans *Portrait du propriétaire, ou, Trois termes en retard*, une histoire sans paroles de 1893 (*Bric à Brac: album par Caran d'Ache*)³⁰. Dans une courte scène qui n'est pas sans évoquer les techniques de l'animation traditionnelle tant les mouvements s'enchaînent de façon continue – comme c'est le cas de plusieurs histoires sans paroles, on pense évidemment au *flip book* –, un artiste fauché se sort du pétrin en faisant le portrait de son propriétaire venu chercher le loyer. Séparé par une porte, l'espace de la case est scindé entre ce dernier à droite derrière la porte (B), et l'artiste dans sa chambre (A), tour à tour en train d'observer le monsieur par le trou de la serrure et de peindre à la vitesse de l'éclair.

Bien qu'elle nous conduise à mieux considérer la mise en cadre du film et qu'elle éclaire la pratique cinématographique naissante, la bifidation spatiale bédéique n'est pas une pratique nouvelle en soi. La notion de cadre est peut-être moins explicite au théâtre, mais tel que le notent Ben Brewster et Lea Jacobs par le biais de l'ouvrage de Percy Fitzgerald, *The World behind the Scene* (1881), les premiers essais pour diviser l'espace scénique en plusieurs pièces remontent à 1833 (entre autres avec *Jonathan Bradford, or the Murder at the Roadside Inn*)³¹. La scène à chambres multiples (*multiple-room set*) constitue même «un exemple typique de [la] tendance à unifier l'espace d'une action dramatiquement importante»³². On constate dès lors que la notion d'alternance a d'abord reposée au théâtre et en littérature en images – deux séries culturelles antérieures au septième art – sur une présentation simultanée de deux espaces, présentation imputant au regard du spectateur la tâche de passer d'une action à l'autre. Les cloisonnements de l'espace diégétique sont, pour se référer à nouveau aux propos de Brewster et Jacobs, fréquemment utilisés au cinéma avant 1910 pour représenter des actions se déroulant de façon simultanée dans des espaces distincts. Les auteurs donnent notamment l'exemple des films de la compagnie Vitagraph, tels que *Foul Play* (1907), *Father's Quiet Sunday* (1907) et *Circumstantial Evidence* (1908), films dont la mis en scène repose sur une cloison divisant l'écran en deux pièces. Si un pareil procédé permet entre autres à un personnage de prêter l'oreille à ce qui se produit à côté et de pouvoir réagir en fonction de ce qu'il entend, il tient aussi à l'impossibilité pour ce même personnage de voir, contrairement au spectateur qui a, quant à lui, le loisir de regarder l'une ou l'autre des actions, ce qui se déroule de l'autre côté de la cloison³³. Le gag de *As in a Looking Glass* (Fig. 10) se développe autour d'une telle configuration.



Fig. 10 – *As in a Looking Glass* (American Mutoscope and Biograph Company, 1903)

L'espace du cadre est partagé entre une pièce où, à l'extrême gauche du cadre, se berce un vieil homme plongé dans la lecture de son journal et une chambre à droite où un jeune garçon prépare, à l'autre extrémité, son tour pendable. Sa plaisanterie consiste à attacher une corde au fond du premier tiroir d'un bureau, de faire passer la même corde par un trou dans le mur afin de l'at-

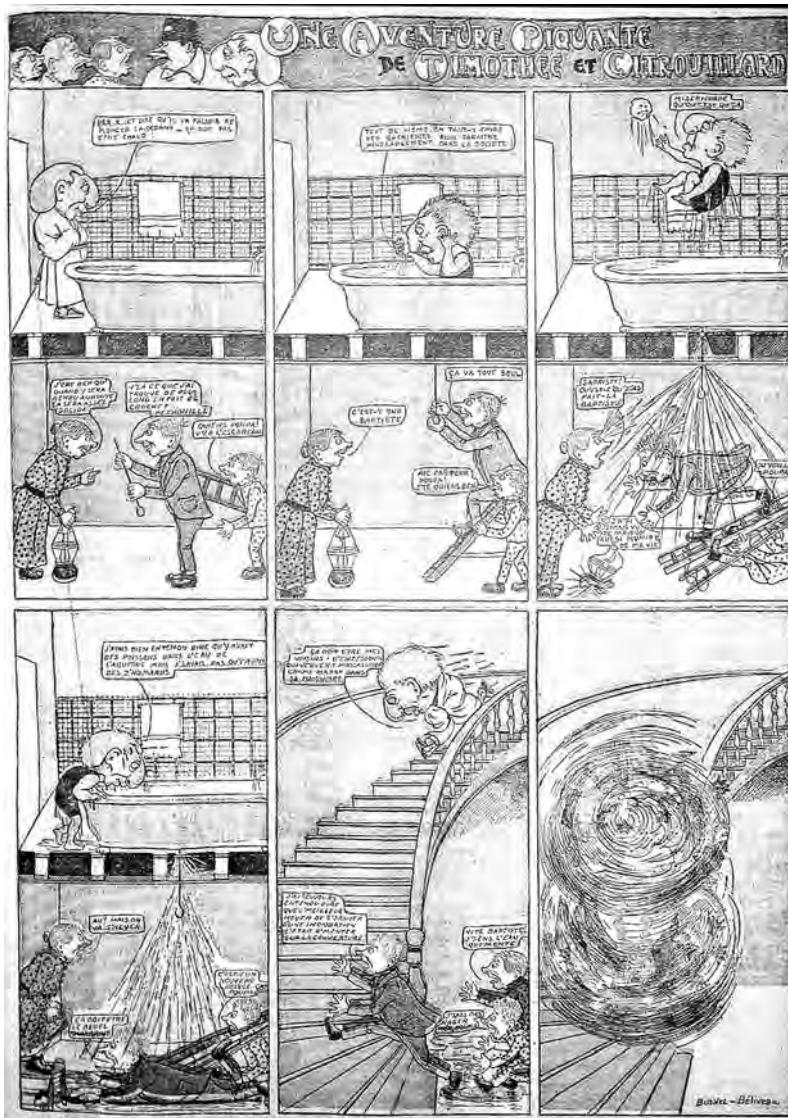
tacher au dossier de la chaise berçante. La corde ainsi tendue, le jeune garçon se dissimule alors pour mieux regarder le vieil homme tomber par terre au moment où, dans la chambre d'à côté, une femme tire de toutes ses forces pour ouvrir le tiroir du bureau qui semble coincé. Représentant le plus souvent des espaces adjacents, les décors divisés ont également été utilisés pour lier des lieux éloignés. Avant d'alterner successivement entre les espaces en disjonctions distales, la conversation téléphonique a notamment été mise en image grâce à ce moyen. Dans *Are You There?* (Fig. 11), la division dans l'écran n'est pas le fait d'un procédé de montage, mais de l'utilisation d'un rideau noir qui, planté au centre de la scène, sépare deux amoureux suspendus au téléphone – le père de la jeune femme surprend cette dernière et prête une oreille courroucée aux envolées du jeune homme.

Quoique parente, cette pratique diffère en certains points très particuliers des pratiques mentionnées dans les exemples précédents. Ce rideau ne peut être considéré comme un mur mitoyen, car il n'en remplit pas véritablement la fonction. Le rideau agit en somme à la façon d'une "gouttière" de bande dessinée, avec la même ambiguïté: il signale, d'une part, la présence d'un espace indéterminé séparant deux amoureux et, d'autre part, il permet de concevoir des espaces disjoints comme des espaces contigus.

La littérature en images nous a également habitué à un autre procédé de cloisonnement, procédé voisin de celui tout juste étudié, puisqu'il consiste à disposer des gouttières horizontales de la



Fig. 11 – *Are You There?* (Williamson Kinetograph Company, 1901)

Fig. 12 – *La Patrie*, 4 mars 1905

même façon. Libres des contraintes traditionnelles de la mise en scène, laquelle se conçoit généralement, au théâtre comme au cinéma, en fonction d'un format horizontal³⁴, les récits en images que nous mentionnons ici exploitent souvent les espaces dans leur hauteur, c'est-à-dire en fonction du format de la page de journal ou d'illusté. La séparation, ici, ne prend pas les formes d'un mur, mais celles d'un plancher ou d'un plafond. La division de l'espace diégétique par la représentation de cet élément de séparation entraîne, là encore, un glissement de sens lors de la lecture: l'interstice peut être lu, en effet, soit comme un plancher ou un plafond, soit comme une gouttière. L'une des *Aventures piquantes de Thimothée et Citrouillard* – parue dans le quotidien canadien français *La Patrie* (Fig. 12) – constitue un beau cas d'espèce.

Résultat d'une bipartition spatiale et d'une bifidation narrative, la planche est, de surcroît, l'œuvre d'un travail de collaboration. En effet, la saynète fusionne deux séries d'aventures, celle de Timothée, du dessinateur Busnel, et celle de la Famille Citrouillard, du dessinateur Béliveau. Tout l'intérêt de la chose réside dans la cohabitation difficile du dandy et de la famille campagnarde, encore peu habituée aux mœurs citadines. Au premier coup d'œil (et on peut supposer que le lecteur du journal reconnaissait ses personnages favoris qu'il était habitué de retrouver dans leur propre aventure)³⁵, la planche semble comptée deux strips malgré la présence d'une cloison construite comme un élément du décor (par opposition à une gouttière vide): le premier de Busnel, montrant Timothée prenant son bain, et le second de Béliveau, où M. Citrouillard installe pour sa famille une lampe suspendue. Par mégarde, celui-ci perce bien trop loin dans le plafond, traversant malencontreusement la baignoire et le postérieur de Timothée. Or, le gag ne peut se comprendre en dehors de la simultanéité des deux actions. Lus en succession, les deux premiers strips demeurent quelque peu énigmatiques. Pourquoi Timothée saute-t-il de sa baignoire? Avant de comprendre que la planche invite le regard à alterner entre les deux étages – là repose sans doute l'ambiguïté dans la lecture du quadrillage –, c'est à un chevauchement temporel que se heurte le lecteur, à l'instar par exemple de celui que nous présente *Life of An American Fireman* (Edwin S. Porter, 1903). C'est alors dans la verticalité, nettement plus visible dans la quatrième case qui introduit la seconde partie de la planche, que l'action se comprend enfin de manière explicite et que la stratégie de mise en page et de mise en scène se révèle pleinement. Avec ses gouttières très larges et ses effets d'ombrage autour des vignettes oblongues, *L'Usurier superstitieux* (*La Jeunesse illustrée*, 10 juin 1906) s'organise quant à elle autour d'un agencement très clair entre deux étages. Par un trou dans le plancher de son atelier, un artiste sans-le-sou réussit à faire croire à Mr. Vautour, le prêteur sur gages à qui il doit de l'argent, qu'il possède une baguette magique. En plaçant une malle sans fond au-dessus de la trappe, l'artiste est en mesure de faire apparaître un repas, de faux bijoux et de la fausse monnaie afin de tromper son interlocuteur et de faire abolir sa dette. Étant donné le format horizontal de l'écran, un tel procédé serait relativement difficile à reproduire au cinéma. Cependant, comme le montre *Les Dévaliseurs nocturnes* (Pathé, 1904) – où l'on utilise, comme espaces de jonction, une trappe permettant de passer verticalement du toit au grenier, puis un trou, permettant de passer du grenier à l'appartement – il est parfaitement possible de contourner ce problème. En outre, la vue présente aussi un court passage de montage alterné alors que l'on passe successivement des dits dévaliseurs dans la maison (A) à la victime accompagnée d'un gendarme à l'extérieur de celle-ci (B). Se servant de la fenêtre pour exprimer la contiguïté des espaces, les brigands apparaissent en haut du cadre à l'arrivée du gendarme et se jettent par la fenêtre pour s'enfuir avec leur butin.

Force est de conclure que la littérature en images a travaillé de manière tout à fait singulière l'alternance, procédé déterminant, s'il en est un, pour la mise en image et la mise en récit. Mais tel que le court détour par le théâtre nous l'a montré, les configurations utilisées pour montrer des actions simultanées ont été une préoccupation importante bien avant l'avènement du cinématographe. L'alternance demeure une figure intermédiaire. Quant à la littérature en images, les strips et quadrillages des illustrés nous ont enseigné qu'il faut tenir compte du format (et du mode de diffusion) afin de mieux définir et comprendre cette série culturelle. Ce que l'on nomme "bande dessinée" ne se résume donc pas seulement à l'album, ni même à ce qu'un précurseur comme Töpffer a pu réaliser. Par le fait même, la représentation d'actions qui se produisent en même temps ne peut se limiter à de l'alternance tabulaire narrative, ou à de la mise en chaîne. Elle relève également de ce que nous avons appelé l'alternance tabulaire formelle. Sans vouloir établir un lien trop franc entre le cinéma et la littérature en images, il n'en demeure pas moins que l'unicité d'action des saynètes et histoires sans paroles des illustrés de la dernière partie du 19^e siècle et

du début du 20^e rejoint la brièveté et la concision des premières vues cinématographiques. Que l'on soit dans le registre de la vignette ou dans celui de la vue, c'est d'abord par un travail sur la mise en case et la mise en cadre que l'on a pu présenter deux séries événementielles se déroulant simultanément, qu'il s'agisse de cases oblongues, de panoramiques ou de lieux séparés par des cloisons. Les procédés sont, à bien des égards, similaires. Les questions de mise en cadre/case ou de mise en page/chaîne conduisent toujours à envisager le problème de l'alternance, et ce quel que soit le dispositif ou le médium envisagé, selon des termes de juxtaposition et de simultanéité. Au final, la question du dispositif reste subsidiaire: la figure de l'alternance déborde très largement le cadre qu'il lui imparti.

- 1 Ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture. Voir l'adresse suivante: <<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics>>. Le présent texte s'inscrit plus spécifiquement dans le cadre d'une recherche sur l'histoire du montage alterné subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il fait suite à deux expéditions de recherche au Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême (France).
- 2 Thierry Groensteen, "Au commencement était Töpffer", dans *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 64, printemps 1990, p. 10.
- 3 Version publiée chez Pierre Horay, Paris 1975, pp. 31-33.
- 4 Thierry Groensteen, Benoît Peeters. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris 1994, p. 96.
- 5 Thierry Groensteen, "Au commencement était Töpffer", cit., p. 13.
- 6 Comme en témoigne l'article d'Yves Lacroix, *En deçà de la fonction narrative, une stratégie de lecture: pour une définition minimale du médium*, dans Sylvain Lemay (sous la dir. de), *Regards sur la bande dessinée*, Les 400 coups, Montréal 2005, pp. 16-47.
- 7 Nous employons de préférence l'expression "littérature en images" plutôt que "bande dessinée", laquelle renvoie selon nous à une série culturelle propre au 20^e siècle et ne peut, *ipso facto*, rendre compte de formules plus anciennes (cycles de dessins, histoires en estampes, histoires sans paroles, etc.).
- 8 Francis Lacassin, *Pour un 9^e art, la bande dessinée*, Union générale d'éditions, Paris 1971, p. 354.
- 9 *Idem*, p. 355.
- 10 Nous ne l'entendons pas au sens de Groensteen: première appropriation de l'espace (Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p. 50). Tel que nous le décrirons ultérieurement, les illustrés présentent en fait un espace intermédiaire qui ne peut pas d'emblée se réduire à la question de la planche. D'une part, la notion de "strip" rend très mal l'ensemble tabulaire des quelques cases qui forment les saynètes que l'on retrouve dans les illustrés. Parce qu'il ne s'agit pas tant d'un alignement horizontal de vignettes, qu'un quadrillage, souvent de quatre cases d'ailleurs. D'autre part, comparativement à Baetens et Lefèvre pour qui «en principe, une page n'accueille qu'une seule planche» (*idem*, p. 6), il devient difficile de parler de planche lorsque le travail de l'illustrateur est mis en page par l'éditeur qui agence les pages de son journal. Déjà utilisé par Fresnault-Deruelle en 1976, nous préférons donc utiliser ici le terme de "quadrillage" pour définir les saynètes divisées en quelques vignettes qui sont enchaînées dans une page d'illustré. Voir Pierre Fresnault-Deruelle, "Du linéaire au tabulaire", dans *Communications*, numéro monographique "La bande dessinée et son discours", n° 24, Seuil, Paris 1976, p. 7-23.
- 11 Manuel Kolp, *Le Langage cinématographique en bande dessinée*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1992.
- 12 Francis Lacassin, *Pour un 9^e art, la bande dessinée*, cit., p. 353.
- 13 Le discours prescriptif de la critique et de la théorie du cinéma (niveau épistémocratique) définit, selon la distinction de François Albera, des procédures d'appartenance ou d'extériorité à la notion de montage. Voir "Pour une épistémographie du montage: préalables", dans *CINéMAs*, numéro monographique

- “Limite(s) du montage”, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 18. Notons que la référence de Groensteen au montage alterné chez Töpffer (1994) précède son étude plus approfondie du système de la bande dessinée et les nuances qu'il a alors apportées (1999).
- 14 Nous empruntons ici la définition élargie du montage proposée dans Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, p. 44.
- 15 Lev Manovich, *Language of New Media*, MIT, Cambridge MA 2001, p. 158.
- 16 *Idem*, p. 322, notre traduction.
- 17 Cf. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessiné*, cit., pp. 118-119.
- 18 Au cinéma, suivant André Gaudreault, nous distinguons la mise en scène (manipulation du dispositif profilmique ou scénique), la mise en cadre (manipulation du dispositif de prises de vues) et mise en chaîne (manipulation du dispositif de traitement des images déjà tournées). Cf. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit filmique*, Nota Bene/Armand Colin, Québec-Paris 1999, pp. 110-113. Si l'on retrouve aussi de la mise en chaîne en bande dessinée, nous préférions mettre l'accent sur la mise en page afin de mieux souligner la dimension tabulaire de l'expression bédéique.
- 19 Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Paris 1998, p. 19.
- 20 *Idem*, p. 20.
- 21 Pierre Fresnault-Deruelle, “Du linéaire au tabulaire”, cit.
- 22 Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An 2, Angoulême 2003, p. 35.
- 23 Versions publiées chez Pierre Horay, Paris 1975.
- 24 Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, cit., p. 50.
- 25 *Idem*, p. 86. On le sait, les mangas japonais se lisent à l'envers, de droite à gauche, mais toujours de haut en bas.
- 26 Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, cit., p. 389.
- 27 S'écartant de la disposition (des bandes oblongues) que nous décrivons, le *Fait divers* de Gibey (*La Caricature*, 2 juin 1888) n'est pas moins intéressant. Au sein d'un quadrillage conventionnel de quatre cases, la variation du gag repose à la fois sur l'alternance gauche-droite étudiée ici et sur la profondeur de l'image: le maladroit qui va poser le pied sur le tuyau venant de l'arrière de la scène.
- 28 Nous devons une telle observation à Nicolas Dulac qui en a relevé les tenants lors d'une expédition de recherche aux archives de la BFI à Berkhamsted, Angleterre.
- 29 Remercions ici Dominique Noujeim pour ses visionnements préparatoires qui nous ont aiguillé sur ce cas de figure bien particulier.
- 30 Cette suite de quatorze images – deux par page – est, sans être datée, publiée dans Caran d'Ache, *Histoire sans paroles*, Max Chaleil-Les Éditions de Paris, Paris 2002, pp. 41-47. Notre datation vient de la “Comic Art Collection Home Page” de la Michigan State University qui référence cette histoire dans *Bric à Brac: album par Caran d'Ache*, Plon, Paris 1893, pp. 10-16. Voir l'index en ligne <http://www.lib.msu.edu/comics/rri/crri/car.htm>, 24 janvier 2007.
- 31 Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to Cinema*, Oxford University, Oxford 1997, p. 142.
- 32 *Idem*, p. 189 (notre traduction).
- 33 Le début de *L'Hôtel des voyageurs de commerce* de Méliès (1906) fonctionne un peu différemment. L'espace est ici scindé entre un corridor de l'hôtel et la chambre où va venir se coucher un voyageur ivre, sans avoir au préalable importuné ses trois voisins de palier. Ceux-ci l'épient par l'entrebâillement de la porte alors que celui-ci se met au lit. Lorsque le trouble-fête quitte momentanément les lieux pour aller aux toilettes, les voisins décident de lui donner la frousse en mettant un pantin à sa place dans le lit.
- 34 Si le ratio standard de l'image cinématographique est d'abord plutôt carré (1.33:1), il passe ensuite au format rectangulaire (1.66:1, 1.85:1, et 2.35:1).
- 35 La première planche des *Aventures de Timothée* d'Albéric Bourgeois, le premier auteur (Busnel a pris la suite en mars 1905), est parue le 30 janvier 1904 et de *La Famille Citrouillard* de René-Charles Béliveau le 23 avril 1904.