HAL
open science

Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915

Jérémy Houillere

To cite this version:

Jérémy Houillere. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2; Université de Montréal (1978-..), 2019. Français. NNT : 2019REN20003 . tel-02050518

HAL Id: tel-02050518

https://theses.hal.science/tel-02050518v1

Submitted on 27 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Études cinématographiques*

Par
Jérémy Houillère

« Un rendez-vous manqué. Journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915. »

Thèse présentée et soutenue à l'Université Rennes 2, le 25 janvier 2019.
Unité de recherche : Arts : pratiques et poétiques (EA 3208)

Composition du Jury :

Martine Lavaud
Maître de conférences HDR – Université Paris 4 / rapporteur

Giusy Pisano
Professeure – ENS Louis-Lumière / rapporteur

Laurent Guido
Professeur – Université Lille 3 / examinateur

André Gaudreault
Professeur – Université de Montréal / directeur de thèse

Laurent Le Forestier
Professeur – Université de Lausanne / directeur de thèse

Illustrations

Page de couverture
Photogramme du film *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895). © Institut Lumière.

Quatrième de couverture
Christophe, « Un arroseur public », *Le Petit Français illustré*, n° 23, 3 août 1889.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2 - UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

École doctorale – Arts, Lettres, Langues

Unité de Recherche – Arts : pratiques et poétiques (EA 3208)

Un rendez-vous manqué

Journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915

A Missed Opportunity

Illustrated Press and Comic Films in Pre-1915 France

Thèse de Doctorat

Discipline : Études cinématographiques

Présentée par Jérémy HOUILLÈRE

Directeur de thèse : André GAUDREAULT

Directeur de thèse : Laurent LE FORESTIER

Soutenue le 25 janvier 2019

Jury :

Mme Martine LAVAUD, Maître de conférences HDR, Université Paris 4 (rapporteur)

Mme Giusy PISANO, Professeure, ENS Louis-Lumière (rapporteur)

M. Laurent GUIDO, Professeur, Université Lille 3 (examinateur)

M. André GAUDREAULT, Professeur, Université de Montréal (directeur de thèse)

M. Laurent LE FORESTIER, Professeur, Université de Lausanne (directeur de thèse)

À Papy

À Amand

Pour Camille

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail je tiens à remercier toutes celles et ceux qui ont permis son aboutissement. En premier lieu mes directeurs de recherche, André Gaudreault et Laurent Le Forestier, pour avoir eu confiance en moi jusqu'aux dernières semaines, m'avoir soutenu, et dont les conseils toujours pertinents ont largement fait avancer mes réflexions. Merci également aux membres du jury pour l'intérêt porté à mes recherches et le temps consacré à son évaluation.

Merci au personnel administratif de l'Université Rennes 2 et de l'Université de Montréal pour avoir participé à la mise en place de cette cotutelle et avoir facilité mon cheminement tout au long de ma scolarité. Merci au personnel des centres d'archives et bibliothèques où je me suis rendu pour effectuer mes recherches : la Cinémathèque québécoise, la Bibliothèque nationale de France, les Archives françaises du film (en particulier Pierrette Lemoigne). Merci à l'équipe du GRAFICS de l'Université de Montréal pour son accueil et la bonne ambiance de travail, en particulier Kim Décarie, Emmanuel Jory et Sophie Rabouh. Un grand merci également à tous mes collègues et enseignants au côté desquels j'ai découvert et appris l'enseignement depuis le début de cette thèse, que ce soit à Rennes, à Montréal ou à Amiens.

Merci aux chercheurs, collègues et amis rencontrés çà et là qui ont contribué à façonner et faire évoluer mes réflexions, en particulier Laurent Bihl pour m'avoir donné accès à ses recherches, Pierre Chemartin, source inépuisable de connaissances sur la bande dessinée et les films en noir et blanc, Donald Crafton pour avoir également

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

partagé ses travaux, Patrick Désile, Rodolphe Gahéry pour le travail en commun. Un merci tout particulier à Gaël Péton et Stéphane Tralongo pour m'avoir accueilli lors de mes séjours parisiens, m'avoir nourri, logé et accompagné dans l'avancement de mes recherches.

Enfin, sur un plan plus personnel, je remercie mes amis et ma famille pour leur soutien toutes ces années, mes parents, la famille Gautier. Évidemment, et surtout, merci à toi Camille qui m'accompagne depuis le début de mon parcours universitaire (et plus longtemps encore !), m'a soutenu et encouragé sans relâche. Ta présence a été le plus important. Si j'ai pu achever ce travail, c'est grâce à toi.

SOMMAIRE

Remerciements **2**

Sommaire **4**

Introduction **7**

Journaux pour rire et films comiques, un lien « naturel » ? 9
Des médias occultés. Problématisation et hypothèse générale 18
La vie des médias. L'approche intermédiatique pour repenser les liens entre journaux illustrés et films comiques. 22
À la croisée des médias, à la croisée des sources. Périodisation et corpus d'étude. 27
Pistes de réflexion autour d'un rendez-vous manqué. 33

PREMIERE PARTIE. Entre aveuglement et résistance : la généalogie du cinéma dans la presse illustrée **35**

Chapitre premier. L'impossible fiction : la réactualisation cinématographique de la photographie par la presse illustrée (1896-1906) **39**

1. Une tendance à dissocier la prise de vues de la projection. **43**
La captation du mouvement : un renouveau de la prise de vues photographiques ? 44
Prise de vues et projection : deux séries culturelles distinctes ? 52
2. L'image « vraie » du cinématographe : une influence des pratiques de photographie domestique ? **65**
L'intrusion du cinématographe dans la vie privée : entre satire, publicité et grivoiserie... 66
Photo Pêle-Mêle : la « Revue illustrée des amateurs photographes » pour démystifier les vues animées ? 74

Chapitre deux. Un média en mal de reconnaissance et de légitimité : le cinéma face au théâtre dans la presse illustrée (1907-1914) **84**

1. De la scène à l'écran et de l'écran à la scène : les obstacles à une qualification artistique du cinéma. **89**
Le cinéma « à la blague » : la métaphore cinématographique appliquée à la critique théâtrale. 90
« Mistinguett fait du Ciné » : le théâtre sans la parole. 97
Le déni Max Linder, ou comment le « roi du cinéma » devient « le roi du boulevard ». 103
2. La défense du théâtre face au cinéma : un exercice d'équilibriste **109**
De « l'imbécillité de certains films ». 110
Le cinéma et ses publics : un « théâtre du pauvre » ? 115

DEUXIEME PARTIE. Le cinéma comique, concurrent de la presse illustrée ? Proximités, ressemblances, passages **123**

Chapitre trois. La caricature, entre dessin et film : deux univers (vraiment) inconciliables ? Frontières mobiles et identités flottantes des médias. **127**

1. Des frontières poreuses. De certaines passerelles entre dessin de presse et film comique. **131**

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Le dessin de presse, modèle de l'affiche de film comique ? 132
Du visible au visuel. L'illusion d'optique comme passerelle entre le réel et l'imaginaire. 138
Un cas concret de dessins « mis en films » : des histoires racontées par les pieds. 144
2. La caricature, modèle esthétique du film comique ? 149
De la « grosse tête » au « gros plan ». 150
À la charge ! La citation intermédiatique dans *La Course des sergents de ville*. 158
La photographie, le chaînon manquant ? 163
3. Entre pastiche et réappropriation, les « films » de la presse illustrée : un média en pleine crise identitaire ? 167
Du « Cinéma-Bourbon » au « Cinéblague » : que reste-t-il du cinéma ? 168
Le mouvement comme point nodal de la rivalité du dessin avec le cinéma ? 175

Chapitre quatre. Quand le cinéma « pille » les journaux illustrés. Un recyclage du comique ? 181
1. Le film comme nouveau milieu pour les histoires de la presse illustrée. 184
Des stratégies d'ajustement au milieu : distanciation et déréalisation. 185
Un milieu privilégié : le cinéma des attractions ? Le cas des mondes renversés. 193
2. Le recyclage comme modernisation ? La mécanisation du rire. 203
« Plus vite ! Plus vite ! Toujours plus vite !… », un comique sous tension (électrique). 205
L'utopie du corps-machine : régression et déshumanisation. 212

TROISIEME PARTIE. La fracture des médias. Presse illustrée et cinéma face à leurs publics : débats et clivages autour de la vie moderne. 221

Chapitre cinq. Le « choc de la modernité » : un choc des médias ? 225
1. La représentation de la peinture moderne : de la posture critique à la rupture avant-gardiste. 227
La nouvelle peinture, une affaire de snobisme ? 229
L'artiste moderne : de l'Art nouveau à « l'art enfantin ». 234
Toiles noires et têtes carrées : les énigmes de la nouvelle peinture. 241
2. La ville moderne représentée à travers les conséquences de la vitesse : une rupture idéologique et perceptive. 249
Les représentations contrastées de l'urbanisation. 250
L'accident de la circulation : du choc physique au choc visuel. 258
L'obsession horaire : un nouveau rapport au temps. 265

Chapitre six. La modernisation de la société au prisme du comique. De la fracture sociale à la divergence des médias. 271
1. Un équilibre précaire : la « femme moderne » et l'émancipation féminine. 274
La « femme moderne » : un « problème d'homme » ? 276
Pour un féminisme « pacifié ». 282
2. Du mépris de classe à l'apaisement social : les « drôles de grèves » de la presse illustrée et du cinéma. 289
La foule et l'individu, deux visions contrastées de la grève. 291
Des changements de stratégies : d'un « durcissement » à la recherche du consensus. 297
3. De la politisation des médias : la République de la discorde. 304
Aux sources de la politique d'apaisement : l'Affaire Dreyfus. 306
Le calvaire électoral du député : une remise en cause de la démocratie ? 312
Les paradoxes socialistes. 320

Conclusion 327

Table des illustrations 335

Sources 337

Bibliographie **349**
1. Contexte historique : la Belle Époque. **349**
2. Cinéma des premiers temps. Généralités : histoire, esthétique, technique, théorie. **351**
3. Le cinéma comique. Généralités et comiques français des premiers temps. **355**
4. Presse et presse illustrée humoristique et satirique. Généralités. **357**
5. Caricature, dessin de presse **358**
6. Presse illustrée et cinéma. **360**
7. Humour et comique 1900. Histoire, esthétique, théorie. **361**
8. Théorie des médias, intermédialité. **362**

Index des noms et des films **366**

INTRODUCTION

Nous commencerons cette thèse en prenant le risque, peut-être, de décevoir le lecteur, puisque la rencontre, au début du XXe siècle, entre la presse humoristique et le cinéma comique français n'a pas eu lieu[1].

Le constat est sans appel : les journaux amusants ont ignoré les films comiques. Cela est d'autant plus surprenant qu'il s'agit du genre cinématographique[2] le plus populaire dans la France des années 1900 et 1910, celui qui compte en comparaison des drames ou des actualités le plus de bandes produites (surtout entre 1908 et 1914), en particulier chez les deux principaux éditeurs de cette période, Gaumont et Pathé. Mais les grands titres de la presse humoristique, comme *Le Rire*, *La Caricature*, *Le Journal Amusant*, pour ne citer que les plus connus[3], n'en parlent pas, ne semblent pas vouloir reconnaître leur existence. Ils ne fournissent pas d'informations sur l'actualité des séries comiques (alors qu'ils commentent allègrement d'autres formes de spectacles du même registre), ne citent pas de titres de films, leurs metteurs en scène ou éditeurs, et c'est à peine s'ils en mentionnent les interprètes : les allusions des chroniqueurs, éditorialistes ou dessinateurs à des personnages comme Rigadin, Max ou Bébé se

[1] Du moins pas comme nous aurions pensé qu'elle eût lieu.

[2] Sur la distinction et les nuances entre « série comique » et « genre comique », nous renvoyons à Laurent Le Forestier, « Les scènes comiques du cinéma français des premiers temps : genre ou série ? », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Maison des sciences de l'homme/AFRHC, 2005, p. 25-34.

[3] Nous affinerons et justifierons le corpus d'étude plus loin dans cette introduction.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

comptent, sur toute la période dite « des premiers temps du cinéma[4] », sur les doigts de la main. Il faudra attendre les années 1920 pour voir, en France, un personnage du cinéma comique repris dans une histoire en images, et encore s'agit-il d'un célèbre burlesque américain[5].

Pourquoi, dès lors, avoir consacré plusieurs années de recherches à établir puis décrire et interroger des liens entre la presse humoristique et un média émergent qu'elle a largement passé sous silence ? Il convient de préciser d'emblée que ce n'est pas le cinéma dans son ensemble que ces journaux ont ignoré. Ces derniers parlent – un peu – du cinéma, comme ont pu le révéler, notamment, les travaux menés par Stephen Bottomore[6]. La plupart des dessinateurs semblent en connaître le nouveau média et son mode de fonctionnement (certains, comme Émile Cohl ou Jean Durand, réaliseront même de nombreux films – et notamment dans le registre comique). On comptabilise ainsi plusieurs planches consacrées à l'appareil ou au spectacle cinématographiques dès les années 1895-1896, puis de manière plus régulière à partir des années 1910-1912. Mais, une fois encore, rien ou presque sur le genre cinématographique alors le plus en vogue. Depuis *L'Arroseur arrosé* des frères Lumière (1895), il semble pourtant admis que les bandes humoristiques s'inspirent, voire « copient » les histoires en images publiées dans la presse illustrée[7], avec à la clef l'hypothèse que le genre comique au

---

[4] Pour le dire vite, la période couvrant les vingt premières années de l'existence du « cinéma », de 1895 à 1915 environ. Nous reviendrons plus en détails sur cette périodisation et la terminologie pour la définir.

[5] L'illustré enfantin *Mon Journal* publie ainsi entre 1920 et 1922 une dizaine d'épisodes d'une histoire en images intitulée « Charlet », dissimulant à peine sa référence au personnage de Chaplin. Plus tard, entre 1927 et 1930, le journal *Cri-Cri* publie « Les aventures acrobatiques de Charlot », dessinées par Raoul Thomen (sur ce sujet, voir Nelly Feuerhahn, « La représentation de Charlot dans deux magazines pour enfant : *Mon Journal* (1881-1925) et *le Cri-Cri* (1911-1937) », dans Adolphe Nysenholc (dir.), *Charlie Chaplin. His Reflection in Modern Times*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1991, p. 171-180. De leur côté, plusieurs journaux américains publient dès 1915 les *strips* « Charley Chaplin's Comic Capers », dessinés par A.C. Carothers.

[6] Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

[7] Sur la filiation et les croisements entre le film Lumière et des planches parues dans la presse illustrée, voir notamment Lance Rickman, « *Bande dessinée* and the Cinematograph : Visual Narrative in 1895 »,

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

cinéma se serait forgé en côtoyant, entre autres pratiques et séries culturelles[8], les journaux pour rire.

Journaux pour rire et films comiques, un lien « naturel » ?

S'il peut nous sembler aujourd'hui évident, voire nécessaire de rapprocher presse humoristique et cinéma comique[9], le lien entre ces deux objets mérite toutefois, avant d'aller plus loin dans la réflexion – et la problématisation –, d'être précisé et justifié, tant sur le plan historique que théorique. Attardons-nous d'abord sur les journaux dits pour rire, amusants, plaisants, comiques, drôles, humoristiques, voire satiriques, sur lesquels plane un certain flou générique et sémantique, cultivé bien souvent par les périodiques eux-mêmes. Chaque journal, par le biais de son sous-titre, peut en effet se définir comme bon lui semble. Alors que *Le Rire* s'intitule sobrement « journal humoristique », *Le Journal Amusant* se qualifie tout-à-trac de « journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc. ». Cette façon de s'auto-désigner est tout à fait arbitraire puisque – nous y reviendrons plus bas – la dimension critique et satirique est par exemple moins prégnante dans *Le Journal Amusant* que dans *Le Rire*, alors que ce dernier se présente juste comme « humoristique ».

Pourquoi ne pas parler tout simplement de « journaux illustrés », comme le fait d'ailleurs *Jean qui rit* (« Journal illustré paraissant le vendredi ») ? On le pourra

---

European Comic Art, vol. 1, n°1, été 2008, p. 5-21. De même, John Grand-Carteret propose à cet égard, dans un chapitre intitulé « Les ancêtres du cinéma », de considérer le dessinateur O'Galop comme « le grand-père des scénaristes » puisqu'il aurait signé lui-même une planche sur ce thème : voir *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450-1900)*, Paris, Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1928, p. 406-407.

[8] Nous employons ces termes selon le sens que leur donnent André Gaudreault et Philippe Marion. Voir plus bas nos développements sur leur définition.

[9] Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 60-66 (en particulier p. 61).

évidemment[10], mais il faudra néanmoins toujours avoir à l'esprit qu'à la fin du XIXe siècle, la presse illustrée, largement développée sous l'impulsion des progrès techniques en matière de reproduction d'images, se présente sous de multiples formes, à destination de publics très variés, allant du recueil de chansonniers au magazine pour enfants, en passant par l'almanach, la presse mondaine ou satirique. Les périodiques entremêlent les genres, les tons, les iconographies (images dessinées, photographiques) et les socialités[11], d'où la difficulté à poser sur eux une étiquette univoque et précise. Le champ de la presse illustrée s'étend de journaux comme *L'Illustration* ou *Le Petit Parisien illustré* à d'autres comme *Le Rire* ou *Le Pêle-Mêle*, sans qu'il soit vraiment possible de les comparer tant les régimes d'images qu'ils utilisent sont différents.

Ce qui tend à relier, au-delà de la tonalité comique très variable d'un titre à l'autre, ces journaux illustrés que nous avons jusqu'ici un peu maladroitement nommés humoristiques, satiriques ou amusants, c'est le recours prédominant à un certain type d'image : la caricature. Une fois cela dit, encore faudrait-il savoir ce qu'on entend par caricature. Car ce terme, loin de désigner simplement des portraits à « grosses têtes », recouvre non seulement une grande variété d'images, sur une longue période, mais également des techniques de représentation particulières, une esthétique. En ouverture de son livre *À la charge !*, Bertrand Tillier revient sur cette « nébuleuse » que représente le dessin caricatural, de « nature mobile, hybride et hétérogène[12] ». Il propose d'en faire une définition, à la fois claire et nuancée, qui jusqu'ici nous semble la plus complète et convaincante :

---

[10] Par souci de concision, c'est d'ailleurs de cette façon que nous désignerons la plupart du temps, dans la suite de cette thèse, la presse humoristique/amusante/satirique. Lorsqu'il s'agira de parler de la presse illustrée au sens large, englobant également celle dite « sérieuse », nous le préciserons systématiquement.

[11] Sur les interactions des différents acteurs sociaux dans le champ du périodique illustré, voir notamment Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivain, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.

[12] Bertrand Tillier, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 14.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Au sens strict, une *caricature* est une représentation révélant des aspects déplaisants ou risibles d'un sujet ou d'une situation, en en accentuant des traits, des caractères ou des détails choisis au préalable. Le plus souvent, la caricature est donc une *charge* qui outre pour ridiculiser. La gamme de ses moyens est étendue, du *burlesque* – un comique extravagant et déroutant, issu du genre développé au XVIIe siècle pour parodier l'épopée, en travestissant des personnages et des situations héroïques – au *grotesque* – dérivé des sujets fantastiques et chimériques en vogue dans l'Italie renaissante et dont l'étrangeté a pu conduire au comique –, qui constituent la grammaire de l'*image satirique*, dont la vocation est de s'attaquer à quelqu'un ou quelque chose en s'en moquant. À cet égard, la caricature peut aussi tendre vers la *parodie* qui, à la différence de la contrefaçon qu'est le pastiche, est l'imitation satirique et burlesque d'une œuvre sérieuse (artistique ou littéraire). Mais la caricature peut n'être que *bouffonne*, par facétie ou par fantaisie – on parle parfois d'*image pour rire*, d'histoire drôle illustrée ou de gag graphique –, et viser à l'amusement : elle relève alors du *dessin d'humour* qui consiste à présenter avec détachement la réalité, de manière à en dégager des aspects plaisants ou insolites, parfois même absurdes[13].

Tillier regroupe donc sous le vocable « caricature » différents types d'images, « satiriques », « parodiques », « bouffonnes », complétés par le terme « dessin d'humour[14] », renvoyant chacun à une tonalité ou un registre particuliers de comique. Cette dimension plurielle de l'objet nous paraît bien représentative de ce qui caractérise un journal pour rire au tournant du siècle.

Maintenant que cette question du média illustré est (temporairement) réglée[15], il reste à déterminer comment s'opère le lien avec le film comique. Nous distinguerons trois approches différentes, qui globalement se sont succédé dans l'historiographie du cinéma dit des premiers temps. Notons d'emblée que le lien des journaux pour rire avec

---

[13] *Ibid.*, p. 16.

[14] Michel Ragon fait quant à lui le choix de regrouper sous ce vocable « dessin d'humour » la caricature et le dessin humoristique. Son choix est cependant moins motivé que dans le livre de Bertrand Tillier : Ragon ne donne pas de définition aussi rigoureuse des termes qu'il emploie (*Le Dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil, 1992).

[15] Il nous restera à définir, plus loin dans cette introduction, le corpus précis des journaux étudiés.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

le corpus comique du cinéma n'est pas forcément le plus facile à justifier. D'autres catégories génériques paraissent, à première vue, plus appropriées à l'établissement de parallèles entre les deux médias. Ainsi notamment des actualités filmées, qui doivent beaucoup au modèle du journal papier[16], mais surtout des films à trucs, qui recourent directement au dessin, et notamment à la caricature[17]. La plupart des travaux menés ces quinze dernières années sur les rapports entre film et caricature avant 1915 concernent d'ailleurs plutôt ce type de cinéma, dit « d'animation[18] », où convergent l'image animée et le dessin. Il y a donc un véritable manque, du côté du film « photographique », dans l'historiographie du cinéma français que cette thèse souhaite, en partie, venir combler.

L'existence de liens entre dessin de presse et film comique a pourtant été signalée très tôt. Dès 1911, dans son « Étude sur la mise en scène en cinématographie », Victorin Jasset écrit :

> À cette époque, le journal le *Chat Noir*, qui pendant dix ans avait absorbé l'esprit des dessinateurs de Montmartre de même que le supplément du *Gil Blas* furent mis à contribution. Les dessins sans légende de *Steinlen*, *Villette* [*sic*], *Doës*, *Guillaume*, *Caran d'Ache*, etc., firent longtemps les frais des scènes comiques[19].

---

[16] Une thèse est actuellement en préparation sur ce sujet à Paris 10, par Rodolphe Gahéry : « Les premières Actualités filmées (1895-1914) : des Cinématographes au Cinéma ? ».

[17] On pense bien sûr aux nombreux films réalisés par Émile Cohl chez Gaumont, comme *Le Binetoscope* (1909), mais il n'est qu'un exemple parmi tous les « transfuges » qui sont passés, à un moment ou un autre, du dessin au film (Hémard, Monnier, Gros, Rabier, Barrère, etc.). Sur Cohl, et plus largement les rapports entre cinéma et caricature, voir Donald Crafton, *Emile Cohl, Caricature and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

[18] Voir notamment deux numéros de la revue *1895* entièrement consacrés aux dessinateurs-cinéastes Émile Cohl pour l'un, Marius O'Galop et Robert Lortac pour l'autre (« Émile Cohl », *1895*, n° 53, décembre 2007 ; « Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du cinéma d'animation français », *1895*, n°59, décembre 2009). À noter que si l'on parle pour ces films de « dessins animés » ou encore de « films d'animation », ces catégories n'existent pas dans les catalogues de l'époque, qui les regroupent généralement dans la catégorie des films à trucs ou à transformations.

[19] Victorin Jasset, « Étude sur la mise en scène en cinématographie », *Ciné-Journal*, n° 165, 21 octobre 1911, p. 51.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Si Jasset fournit des titres de journaux et des noms de dessinateurs (un peu au hasard selon nous – nous y reviendrons), il reste en revanche plutôt imprécis sur les emprunts effectués par les bandes comiques. Dans les années 1920, Arnaud et Boisyvon se montrent tout aussi évasifs lorsqu'ils évoquent ces « metteurs en scène ou […] auteurs [qui] ont cru qu'il suffisait de porter tout simplement à l'écran les farces qui nous amusaient à la scène, ou de faire jouer les anecdotes plus ou moins spirituelles publiées dans les almanachs populaires[20] ». Sadoul, qui de la même manière affirme que les premiers artisans du cinéma allaient chercher « leurs idées dans le folklore commercial que représentent les histoires sans paroles des illustrés, les images d'Épinal, les caricatures[21] », est probablement le premier à avoir identifié un emprunt concret du film au dessin de presse avec le cas de *L'Arroseur arrosé*, en retrouvant une planche d'Hermann Vogel publiée en 1887, intitulée « L'Arroseur[22] ». On le voit, les liens entre journaux pour rire et films comiques sont connus des historiens, mais pas forcément perçus d'un bon œil. Arnaud et Boisyvon surtout, mais aussi Sadoul y voient le signe d'un manque d'imagination des premiers metteurs en scène, comme une faiblesse, alors qu'ils auraient mieux fait (c'est ce que cela laisse entendre) de se consacrer à découvrir les propriétés singulières de leur art. On sait bien la manière dont Sadoul, et d'autres à la même période, ont voulu définir un comique spécifiquement cinématographique, qui devait pour exister rejeter toute filiation avec des pratiques antérieures : « [l]es auteurs anonymes des films comiques, entre 1905 et 1914, cherchaient les lois d'un rire proprement cinématographique[23] ». Cela peut expliquer

[20] Étienne Arnaud et Boisyvon, *Le cinéma pour tous : historique de la projection animée, la mise en scène*, Paris, Garnier, 1922, p. 200-201.
[21] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma II. Les pionniers du cinéma (1897-1909)*, Paris, Denoël, 1947, p. 313-314.
[22] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma I. L'invention du cinéma (1832-1897)*, Paris, Denoël, 1973 (1946), p. 296-298.
[23] Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 88.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pourquoi, d'une part, ces auteurs n'ont pas davantage creusé cette voie, s'en tenant à signaler qu'un lien existe sans vraiment tenter de le qualifier autrement que comme une sorte de défaut, une erreur de jeunesse, et d'autre part que ce lien semble ne concerner que les toutes premières années de la cinématographie, vers 1900.

Au début des années 1970, baignant dans le structuralisme et la narratologie, une approche radicalement différente émerge, laquelle tend au contraire établir une continuité entre la grammaire du film et celle de l'histoire en images. Les principales techniques du cinéma, telles que le montage, le découpage, le cadrage, les mouvements de caméra et les « effets sonores », seraient issues du langage de l'histoire en images. Pour Francis Lacassin, il y aurait ainsi lieu de comparer une scène de film avec une planche de « bande dessinée », où la case de l'une équivaudrait au plan de l'autre :

> Chez l'un comme chez l'autre [la bande dessinée et le cinéma], le langage se compose d'une succession de plans, c'est-à-dire d'images à cadrage variable, obéissant à une syntaxe : le montage. La planche de bande dessinée correspond sensiblement à la « séquence » cinématographique, ou à l'acte de théâtre, sous la réserve que son action peut se dérouler dans plusieurs décors différents. La planche quotidienne de trois ou quatre images est comparable à la « scène[24] ».

Cela ferait, toujours selon Lacassin, du dessinateur Christophe un « père » du langage cinématographique, contenu en puissance dans ses planches des années 1880 à 1890. De l'autre côté de l'Atlantique[25], John Fell considère de la même manière Winsor McCay (*Little Nemo*) comme le plus « cinématographique » des dessinateurs,

---

[24] Francis Lacassin, *Pour un 9e art. La bande dessinée*, Paris, Union Général d'Éditions, 1971, p. 345. Le chapitre d'où est tirée cette citation est la reproduction d'un article du même auteur, « Bande dessinée et langage cinématographique », *Cinéma 71*, n° 159, 1971.

[25] Les thèses de Lacassin ont eu une certaine résonnance aux États-Unis, puisque son texte « Bande dessinée et langage cinématographique » (*ibid.*) a été traduit puis commenté par David Kunzle un an après sa parution en France (« The Comic Strip and Film Language », *Film Quarterly*, automne 1972, p. 11-19).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

retrouvant dans ses planches la plupart des techniques de mise en scène utilisées au cinéma[26].

Si une telle approche permet de repenser à nouveaux frais les rapports entre le film et le dessin de presse, en relativisant notamment la question de la singularité du média cinématographique, elle n'est pas sans poser certains problèmes. Donald Crafton ne mâche pas ses mots, qui voit dans un tel rapprochement une « erreur », à la fois théorique et historique[27]. En premier lieu, ce type de rapprochement entre case et plan ne tient pas compte d'un paramètre fondamental du plan de cinéma : sa durée. Une image de cinéma peut en effet partager avec un dessin un certain cadrage ou point de vue sur un objet représenté, mais ces paramètres, dans le cas du cinéma, peuvent évoluer à l'intérieur d'un même plan, ce qui n'est pas le cas d'un dessin où le changement de cadre intervient lors du passage à une autre case. La plupart des auteurs (en particulier anglophones) prennent d'autre part comme ligne de mire de leurs analyses le modèle du cinéma classique hollywoodien. Or la comparaison avec un film des années 1900 ou 1910 est difficilement tenable. Avant 1910 surtout, l'action du film est contenue dans le « tableau », lequel fonctionne la plupart du temps de manière autarcique au sein de la bande[28]. L'histoire en images tend quant à elle davantage à diviser l'action en plusieurs phases, si bien qu'elle devient le résultat de la succession de plusieurs cases[29]. Outre le fait que cette approche ne tient pas compte

[26] John L. Fell, *Film and the Narrative Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974, p. 89.
[27] Donald Crafton, *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*, p. 223.
[28] Sur l'autarcie du plan-tableau dans le cinéma des premiers temps, voir notamment André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008 (en particulier le chapitre 3 « L'attraction en cinématographie »).
[29] Voir notamment les exemples très explicites choisis par Crafton dans *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*, p. 224-226.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

spécifiquement de la question du comique[30], nous soulignerons également, comme limite supplémentaire, que dans la presse illustrée française au début du XXe siècle, l'histoire en images reste largement minoritaire parmi les types d'images publiées. Le modèle dominant est toujours la caricature en un seul dessin[31], où l'on ne peut guère appliquer les principes de « grammaire » de l'image ou plus largement de narration mentionnés ci-dessus. Cela ne veut pas dire pour autant que le rapprochement se ferait dès lors plus facilement avec le plan-tableau du film des années 1900 : ce dernier se distinguera toujours par sa durée, permettant le changement d'échelle, le déplacement d'objets à l'intérieur du cadre et en dehors, etc.[32]

Une troisième voie, ouverte plus récemment (depuis la fin des années 1990[33]), est celle de l'étude d'une culture comique partagée par les médias. Les histoires, les situations[34], les personnages sont réintroduits dans une culture médiatique commune au cinéma et à la presse illustrée. Il ne s'agit dès lors plus de penser le lien entre film comique et journal pour rire en termes comparatistes d'influence, de paternité, bref selon des critères de hiérarchie, mais en termes de circulation et de partage. Cela a

---

[30] Bien que le corpus d'étude de ces auteurs soit principalement la presse humoristique, l'aspect comique est relégué au second plan, voire ignoré au profit de l'approche purement narratologique, ce qui limite la portée d'un rapprochement avec le cinéma comique.

[31] Cela n'est pas forcément le cas dans la presse américaine, ce qui pourrait expliquer que ces travaux soient surtout le fait de chercheurs américains, et portent sur le « *comic strip* » et non la caricature « traditionnelle ».

[32] Autant d'éléments qui ont d'ailleurs bien été pris en compte dans la plupart des commentaires récents sur *L'Arroseur arrosé* et ses différentes versions dessinées (notamment une communication d'Alain Boillat intitulée « Bécassine, cousine du cinéma : les termes du comparant cinématographique dans les discours sur la "bande dessinée" d'avant 1915 », lors du colloque « "Plan" et "champ" dans le cinéma des premiers temps », Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 10 juin 2016).

[33] Le contexte épistémologique change également, puisque les historiens commencent depuis quelques années à envisager l'histoire du cinéma (en particulier celle des « premiers temps ») selon des perspectives nouvelles. Voir notamment André Gaudreault et Tom Gunning « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

[34] Nous parlerons plus facilement dans cette étude de situation ou d'effet comique que de « gag », puisque ce dernier, tel qu'il est défini notamment par Jean-Pierre Coursodon et Francis Bordat, permet difficilement de l'envisager dans une perspective circulatoire : « […] les gags des grands burlesques du muet n'étaient *pas* interchangeables. À preuve justement que Chaplin, Langdon, Keaton et Lloyd se les échangeaient à l'occasion, suivant qu'ils paraissaient mieux convenir à l'un ou à l'autre. » (Francis Bordat, « Réflexion sur le gag », dans Christian Rolot et Francis Ramirez (dir.), *Cinéma. Le genre comique*, Montpellier, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1997, p. 56.

notamment l'avantage de remettre en avant la question du contexte historique et culturel dans lequel s'inscrivent les médias. En étudiant les personnages du cinéma comique, en particulier celui d'Onésime dont le patronyme circule également dans les journaux pour rire (au même titre que Calino ou Boireau), Thierry Lefebvre explique que « Ces personnages n'avaient […] pas de vocation sérielle en soi, ils faisaient partie d'un patrimoine populaire dans lequel l'humoriste puisait à son gré, selon ses humeurs et son inspiration, et sans souci des droits d'auteur[35]. » En prenant comme base de la réflexion non pas les caractéristiques d'un mode de représentation (le dessin, l'histoire en images, le film) mais une figure commune (un personnage-type), cette approche permet d'envisager – et d'interroger – les conditions d'émergence de certaines formes partagées par les médias. Ainsi, Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, en analysant des figures archétypales omniprésentes dans les médias au début du XXe siècle (la femme[36], le garnement[37]), mettent en évidence l'articulation entre le recours au personnage-type, le souci d'efficacité narrative[38] conduisant à la production d'effets comiques, et les exigences industrielles inhérentes aux médias. Cela permet en outre de comprendre les processus d'institutionnalisation et d'autonomisation du cinéma dans les années 1900 et 1910 en relation avec les médias qui le précèdent et l'accompagnent, et non plus en rupture avec eux : « Le cinéma, en adoptant des stéréotypes largement exploités dans la littérature grand public, mais aussi dans la presse, le vaudeville, le théâtre forain, s'engageait résolument dans les sillons de cette même culture populaire,

---

[35] Thierry Lefebvre, « D'Ernest Bourbon à Onésime, naissance d'un personnage comique », *Les Cahiers de la cinémathèque*, « La Maison Gaumont a cent ans… », n° 63-64, décembre 1995, p. 67-68.

[36] Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », *Cinémas*, vol. 16, n° 1, 2005, p. 139-161.

[37] Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La figure du garnement aux premiers temps du comic strip et de la cinématographie », dans Alain Boillat (dir.), *Les Cases à l'écran. Bandes dessinées et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010, p. 123-146.

[38] Y compris dans le régime du « cinéma des attractions » tel qu'il est défini par André Gaudreault et Tom Gunning (Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », art. cit., p. 151).

au sein de laquelle l'usage des stéréotypes était pleinement assumé. » Ces travaux ouvrent des perspectives de recherche fort stimulantes qui n'ont pour l'heure pas vraiment été explorées (nous tenterons plus bas d'en déterminer les raisons). Notons cependant que les études de Chemartin et Dulac prennent pour cadre l'Amérique du Nord, où la culture de l'illustré au début du XXe siècle n'est pas tout à fait la même qu'en France. Signalons-le à nouveau, le modèle de l'histoire en images, le *comic strip*, y est implanté bien plus profondément et tend à s'instituer comme média à part entière. D'ailleurs, l'un des textes de Chemartin et Dulac porte le titre « La figure du garnement aux premiers temps du comic strip et de la cinématographie », et non « de la presse illustrée et de la cinématographie ».

Or, et c'est le reproche global que nous ferions aux trois approches que nous venons de passer en revue, la presse illustrée reste en retrait par rapport à la caricature ou à l'histoire en images, qui ne sont pourtant que des formes, des modes de représentation parmi d'autres véhiculés par un média très hétérogène. De la même manière que la presse illustrée en France s'est peu intéressée au cinéma et a largement ignoré la production comique, les auteurs qui jusqu'ici se sont penchés sur les liens entre films comiques et journaux pour rire ont presque complètement oublié ces derniers.

Des médias occultés. Problématisation et hypothèse générale.

Il est à ce titre symptomatique que le seul auteur à notre connaissance qui s'est étonné du peu d'intérêt de ces journaux pour le cinéma, soit un historien de la presse illustrée. Dans sa thèse consacrée à quatre grands journaux satiriques parisiens, Laurent Bihl constate que par rapport à d'autres thématiques qu'il considère assez proches (il prend l'exemple de la photographie), le cinéma est peu abordé par les dessinateurs,

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

estimant que ces derniers ne l'auraient pas pris au sérieux : « Là où les artistes ont parfaitement appréhendé le rôle en devenir de la photographie, le cinéma semble bien n'avoir constitué à leurs yeux qu'une simple blague, mobilisant les talents de dessinateurs moins en vue comme Émile Cohl, O'Galop ou Louis Feuillade[39]. » Même s'il ne pousse pas plus loin sa réflexion, de son point de vue d'historien de la presse, Bihl perçoit le lien entre journaux illustrés et cinéma sous un angle nouveau. En effet, il n'y a qu'une étude approfondie et exhaustive d'un journal illustré dans sa globalité (comme nous l'avons fait pour cette recherche[40]) qui puisse révéler avec exactitude le rapport d'un périodique avec le cinéma. Et lorsque ce rapport est nul, ou quasi nul comme c'est le cas avec les films comiques, cela mérite bien évidemment d'être questionné : « La rareté de certaines vues ou thématiques constitue donc une source d'enseignement complémentaire pour le chercheur, au même titre que les réitérations[41]. » Ainsi, le fait que les journaux illustrés sont restés muets au sujet du cinéma comique est forcément révélateur de quelque chose, et c'est l'objectif de cette thèse de découvrir quoi.

Car les liens entre les journaux pour rire et les films comiques existent, ils sont attestés de longue date comme nous avons pu le voir en remontant à Jasset. Des personnages circulent entre les deux médias, des histoires ou plus simplement des situations et des motifs comiques sont répétés de l'un à l'autre tout au long des années 1900 et 1910. Tout cela a été bien perçu par les historiens du cinéma, même par ceux

---

[39] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1, 2010, p. 738.

[40] Laurent Bihl s'est quant à lui concentré sur les couvertures des journaux qu'il a étudiés, ce qui peut aussi expliquer le nombre réduit de dessins sur le cinéma qu'il a réunis (même si, en effet, il y en a peu au regard du corpus pris en compte).

[41] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 738.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

de la presse illustrée[42]. Nous voudrions donc émettre l'hypothèse que les journaux illustrés ont occulté les films comiques. Non seulement ils les ont ignorés, passés sous silence, mais cela pour des raisons bien précises que nous tenterons de déterminer.

Pour ce faire, c'est bien de la presse illustrée qu'il faudra repartir, et non de la caricature : il importe de ne pas nous tromper de média. La plupart des écrits francophones et anglophones sur les rapports entre dessin de presse et cinéma reposent sur le présupposé que ces derniers partagent une origine commune, située à la fin du XIXe siècle :

> Nés tous deux vers la fin du XIXe siècle, ayant vécu leur enfance à la même époque, cinéma et bande dessinée ont traversé des épreuves semblables – dédain des intellectuels, acharnement des censures – tout en se partageant les faveurs d'un large public. De nombreuses affinités les réunissent tant sur le plan esthétique que thématique, […] que dans l'usage des mêmes structures narratives[43].

Or, l'émergence de ce que Lacassin appelle « bande dessinée » (le terme n'existe pas à cette période), en tant que média institué et autonome tel qu'on le connaît aujourd'hui, est bien plus tardive, et commence plutôt vers les années 1920 voire 1930 selon les pays[44]. À la fin du XIXe siècle, les caricatures sous forme de bandes d'images (minoritaires, rappelons-le à nouveau, par rapport aux dessins en une seule image) sont mêlées aux autres types de dessins au sein du journal. Parler seulement de bande dessinée, de *comic strip*, d'histoire en images ou quelle que soit la dénomination qu'on

---

[42] Bihl le constate également, appelant à faire « l'histoire des interactions de la caricature et du cinéma » (*ibid*., p. 706). On pourrait également mentionner John Grand-Carteret, cité plus haut (*L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document*, *op. cit*., p. 406-407).

[43] Francis Lacassin, *Pour un 9e art*, *op. cit*., p. 345. On trouve le même type de formulation chez John Fell et Maurice Horn, à la même période, à propos des *comic strips* et du cinéma (voir Donald Crafton, *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit*., p. 221-222).

[44] Philippe Gauthier, « De "l'institutionnalisation" : du cinéma à la bande dessinée », dans Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli et Federico Zecca (dir.), *Cinema e fumetto*, Udine, Forum, 2009.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

donne à ce type de dessin[45], revient donc à occulter le journal illustré en tant que support, à la fois comme médium (la feuille de papier sur laquelle l'image est imprimée puis lue) et média (la mise en œuvre instituée, socialement reconnue et autonome de ce médium).

Dire cela ne revient pas seulement à jouer sur les mots – ou à tout le moins tenter de trouver des mots qui s'accordent davantage avec le contexte sociohistorique. Réhabiliter le journal illustré en tant que média permet avant tout de lui redonner son histoire, qui n'est pas celle de l'émergence du cinéma. Et pour cause, les journaux illustrés connaissent leur heure de gloire en France au début des années 1880, dans la foulée de la loi de 1881 sur la liberté de la presse. Cette dernière s'impose alors comme principal média de masse dans l'espace social[46]. Les journaux pour rire connaissent ensuite une première phase de déclin important au début des années 1900, dans un contexte concurrentiel très rude. De nombreux titres « historiques » périclitent à cause de problèmes financiers (*La Caricature* tire son dernier numéro en 1904), la durée de vie moyenne d'un périodique est très courte, quelques mois pour la plupart[47].

Lorsque le cinéma commence à s'instituer à la fin des années 1900[48], la presse illustrée a donc un long passé derrière elle. Son statut de média et sa légitimité identitaire et culturelle ne sont plus à faire, contrairement au cinéma en pleine quête de légitimité auprès du public et de la critique artistique. On le voit bien : la naissance

---

[45] Philippe Gauthier propose « dessin comique en bande », qui a l'avantage d'être à la fois neutre et descriptif (*ibid*., p. 244).

[46] Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999, p. 124-138.

[47] On pourra se rapporter au tableau établi par Laurent Bihl en annexe de sa thèse, où sont répertoriés la plupart des journaux satiriques hebdomadaires publiés à Paris entre 1880 et 1914 (*La grande mascarade parisienne*, *op. cit*., Annexes, p. I-VIII).

[48] Nous ne faisons pas référence ici à « l'invention du cinéma » en tant que procédé technologique dans les années 1890, mais bien à son avènement en tant qu'institution médiatique socialement reconnue, un peu plus tardive. Voir André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, n° 9, avril 2000 (remis à jour dans le livre des mêmes auteurs, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 149-177).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

conjointe de la bande dessinée et du cinéma à la fin du XIXe siècle est une pure vue de l'esprit, anachronique et trompeuse (car trop imprécise) dans sa formulation. Comprendre la relation entre la presse illustrée et le cinéma comique au tournant du siècle nécessite donc de revenir à la « vie des médias », leur(s) naissance(s), leurs crises et leur déclin.

La vie des médias. L'approche intermédiatique pour repenser les liens entre journaux illustrés et films comiques.

S'intéresser à la vie d'un média, en tant que phénomène socioculturel, à son émergence, son avènement, son déclin, c'est envisager ce média non pas comme un objet clos, une forme achevée, définitive, mais comme « un processus de ruptures, de transitions, de tractations, d'innovations, de rencontres de séries culturelles ou de plusieurs temporalités[49] ». En somme, la vie d'un média est rythmée par ses relations intermédiatiques. Pour Jürgen Müller, un média n'existe qu'en lien avec d'autres médias et pratiques, au sein d'un réseau constitué d'un enchevêtrement de séries culturelles. Et c'est l'entremêlement et l'interaction de ces séries culturelles qui mènent au processus permettant de donner à un média ses limites identifiables et sa « personnalité » propre[50].

On perçoit rapidement l'intérêt de modéliser un tel réseau d'échanges pour appréhender l'émergence du cinéma, en constante interaction avec des médias et des pratiques tels que la photographie, le théâtre, le cirque, la pantomime, le music-hall, le

---

[49] Jürgen E. Müller, « Séries culturelles audiovisuelles ou : Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus, 2007, p. 94.

[50] *Idem*. La figure du « réseau de médias » n'est cependant pas nouvelle et remonte au moins jusqu'à Robida qui s'en est servi afin de donner une représentation du journal *L'Époque*. Ce dernier apparaît comme « un journal *visuel et sonore,* un journal "téléphonographique", qui participe d'un réseau mondial de médias audiovisuels » (Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 122).

café-concert, la littérature, la presse, illustrée ou non, etc. Certains historiens du cinéma ont d'ailleurs commencé à travailler dans cette direction, en intégrant la notion de réseau à leur réflexion[51]. L'identité et les frontières du cinéma tel qu'il s'est constitué – puis institué – au cours des années 1900 et 1910 se seraient ainsi définies, forgées, construites dans ses interactions plurielles avec les médias qui l'entourent, et notamment les journaux pour rire. Cela va dans le sens d'observations déjà formulées jusqu'ici, en particulier le rôle joué par les illustrés dans le développement du genre comique au cinéma. Mais la conceptualisation des échanges entre médias en termes de réseau nous amène également à formuler des hypothèses nouvelles. Puisque les médias sont reliés entre eux et interagissent, il n'y a pas de raison que les échanges n'aillent pas dans les deux sens[52]. Ainsi, le fait que le cinéma se constitue en tant que média durant les années 1900 a très bien pu « agir » sur la presse illustrée elle-même. On peut facilement imaginer que le cinéma ait pu jouer un rôle dans certaines crises traversées par les journaux illustrés à cette période. Cet aspect n'a jusque-là pas suffisamment été pris en compte par l'historiographie, qui s'est davantage concentrée sur une modalité d'échange intermédiatique (la caricature – au sens large, et telle que nous l'avons définie avec Bertrand Tillier, c'est-à-dire recouvrant le dessin satirique, humoristique, l'histoire en images, etc.) que sur le média illustré lui-même. Notre travail consistera donc, pour éclairer et donner corps à ce réseau (ou du moins une partie de celui-ci, impliquant les journaux illustrés et les films comiques), à mettre en évidence les

[51] Voir par exemple, la même année, les travaux d'Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*, Liège, Céfal, 2004, p. 17-18, et de Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004, p. 67-70.

[52] François Jost met en évidence le fait que « pour avoir une valeur heuristique, l'intermédialité doit être un aller-retour et non un aller sans retour » (« Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités*, n° 6, 2005, p. 115).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

échanges, définir et étudier les emprunts réciproques, les circulations, interroger les innovations et les ruptures, bref, à reconstruire les relations intermédiatiques.

Jürgen Müller conçoit le réseau des médias comme la rencontre et l'enchevêtrement de séries culturelles, tout en restant cependant assez flou sur cette notion. On ne saurait ignorer, aujourd'hui, les débats théoriques et les questionnements suscités par l'application de la notion de série culturelle dans le champ des études intermédiatiques. Sans vouloir refaire la généalogie des débats et des définitions qui lui ont été données[53], il importe donc de clarifier son usage, ou à tout le moins de spécifier celui qui en sera le nôtre dans le cadre de cette thèse. Telle qu'elle est conçue par l'un de ses initiateurs, André Gaudreault (dont la réflexion a par la suite été menée conjointement avec Philippe Marion), la série culturelle est un outil d'analyse historique pour penser la circulation d'objets, de formes, de motifs, de figures, de notions entre les médias[54]. Il s'agit ainsi de matérialiser les *prolongements* et la *continuité*, à la fois synchroniques et diachroniques, au sein d'une chaîne – d'un réseau – de médias et de pratiques culturelles, certains médias pouvant partager les mêmes types de pratiques. La principale ambiguïté relevée par les chercheurs concerne alors la distinction à effectuer entre une pratique culturelle et une série culturelle. Prenant appui

[53] Sur certaines questions et « problèmes » soulevés par les séries culturelles dans le champ de l'histoire du cinéma, voir notamment Édouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 73-92. Dans une perspective plus large, voir également Jan Baetens, Johan Callens, Michel Delville, Bertrand Gervais, Heidi Peeters, Robyn Warhol et Myriam Watthee-Delmotte, « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de "série culturelle" chez André Gaudreault et Philippe Marion », *Recherches en communication*, n° 41, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2014. De nouvelles précisions sur la définition et l'application concrète de cette notion ont été apportées par André Gaudreault et Philippe Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », dans Diego Cavallotti, Federico Giordano et Leonardo Quaresima (dir.), *A History of Cinema without Names : A Research Project*, Milan, Mimesis International, 2016, p. 59-71.

[54] Par exemple, Gaudreault et Marion montrent de quelle manière la notion de « plan » cinématographique (relative à l'échelle de plan des cadrages, c'est-à-dire à la place des personnages par rapport à la caméra) peut trouver des origines concrètes (et pas seulement lexicales) dans le théâtre, en particulier dans le placement des acteurs sur la scène (« Défense et illustration de la notion de série culturelle », *ibid*.).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

sur les récentes réflexions de Gaudreault et Marion[55], nous ferons ici la distinction entre la *pratique culturelle*, le « faire » (par exemple, la réalisation d'un dessin, d'une caricature), et la *série culturelle*, c'est-à-dire la mise en série de cette pratique entre différents médias dans une temporalité donnée. Dans cette perspective, la série culturelle nous apparaît comme l'*actualisation* d'une pratique au sein de différents médias, dont il convient de déceler les analogies et les transformations. Ainsi des gros plans sur des acteurs grimaçants, dans les films comiques, qui pourraient se concevoir comme un prolongement de la pratique de la caricature de presse, qui déforme la morphologie du visage et en souligne les défauts[56]. Nous verrons tout au long de cette étude que des circulations telles que celle-ci ne manquent pas entre la presse illustrée et le cinéma comique. En analysant la dynamique de ces échanges et la manière dont chaque média se positionne par rapport à l'autre, nous pensons parvenir à mieux cerner les rapports entre journaux illustrés et films comiques au début du XXe siècle.

Pour quelles raisons l'étude des liens entre ces deux médias n'a-t-elle pas encore été approfondie en ce sens ? La question vaut selon nous la peine d'être posée puisque plusieurs chercheurs ont déjà entrepris, soit de rendre compte de l'émergence du cinéma dans une perspective intermédiatique, soit de relier la presse illustrée au cinéma. Convenons d'emblée que la France fait figure de parent pauvre dans l'étude de l'intermédialité, par rapport aux pays anglo-saxons ou à d'autres pays et provinces de la francophonie, comme la Suisse et le Québec[57]. Dans la plupart des universités françaises, l'étude des médias est cantonnée aux départements d'Information-

---

[55] *Ibid.*

[56] Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 61.

[57] Sébastien Denis fait le même constat dans un compte rendu consacré à l'ouvrage collectif *Les Cases à l'écran. Bandes dessinées et cinéma en dialogue* (*op. cit.*), dirigé par Allain Boillat et publié en Suisse (« Cinéma et bande dessinée », *Vingtième siècle*, n° 112, octobre-décembre 2011, p. 167). À noter également qu'au Québec, l'Université de Montréal possède un groupe de recherche et une revue scientifique spécifiquement consacrés à l'étude de l'intermédialité.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

communication (et la littérature qui s'y rapporte également, c'est-à-dire parfois dans des bibliothèques de sections spécialisées, etc.). Si l'étude de la presse se fait en général dans les filières d'Histoire, celle de l'image satirique est plutôt l'apanage de l'Histoire de l'art, dont chaque discipline constitue également des sections et des départements différents. Les études cinématographiques sont quant à elles généralement classées parmi les Arts du spectacle. Tout cela pour dire qu'un tel cloisonnement des disciplines n'incite pas, *a priori*, aux croisements. Et cela pourrait aussi expliquer pourquoi certains rapprochements paraissent privilégiés par rapport à d'autres. Ainsi des études intermédiatiques mêlant cinéma et théâtre par exemple[58], cinéma et cirque[59], ou cinéma et audiovisuel en général[60], dont les disciplines sont généralement regroupées au sein de mêmes filières ou départements. Les thèses menées conjointement au sein de deux universités dans des pays différents, comme la nôtre, peuvent alors tendre à « ouvrir » les perspectives de recherche[61].

Une autre raison possible pourrait tenir directement à la problématique de notre étude, à savoir que les journaux pour rire ont ignoré les films comiques. Pour un chercheur qui s'intéresse à la presse illustrée, ne pas y trouver de mention (ou très peu) des films comiques n'inciterait guère à entreprendre une recherche dans cette direction. Les études existantes se concentrent généralement sur des cas de circulation ou de filiation concrets, comme les parcours de Jean Durand ou d'Émile Cohl au sein de

---

[58] Stéphane Tralongo a consacré sa thèse à l'étude des rapports entre le cinéma des premiers temps et la féerie scénique (*Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Thèse de Doctorat, Université Lyon 2 et Université de Montréal, 2012).

[59] Sébastien Denis et Jérémy Houillère (dir.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

[60] François Amy de la Bretèque, Emmanuelle André, François Jost, Raphaëlle Moine, Guillaume Soulez et Jean-Philippe Trias (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

[61] Cet aspect du cloisonnement des disciplines est régulièrement évoqué à propos des études intermédiatiques. Voir notamment la synthèse très documentée proposée par Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc*, 24 avril 2014 (en ligne), consultable à l'adresse suivante : https://cinemadoc.hypotheses.org/2855.

certains journaux illustrés puis du cinéma. Mais, dans le cas de Durand, l'étude croisée des dessins de presse et des films tourne court puisque la grande majorité de ses caricatures sont particulièrement difficiles à identifier (car trop éparses et publiées sous différents pseudonymes), laissant du côté des illustrés un corpus d'étude réduit à peau de chagrin[62].

Enfin, une troisième raison possible, en rapport avec Émile Cohl justement, tiendrait à l'écart formel trop important entre les deux médias. Un journal illustré humoristique se présente sous forme de feuilles de papier, de pages, où sont imprimés des dessins et des textes ; la lecture est généralement individuelle et domestique. Le cinéma, de manière générale également, se caractérise par la projection publique, sur un large écran, d'images photographiques et en mouvement. Il est facile de se dire qu'à première vue, de telles différences paraissent insurmontables, que toute tentative de rapprochement serait vaine. Ainsi les études d'envergure portent plutôt un matériau qui appelle plus « naturellement » la comparaison, comme la coprésence de la forme dessinée dans les journaux et dans les films[63]. Mettre en relation deux corpus *a priori* inconciliables – les journaux pour rire et les films comiques – constitue l'un des principaux enjeux de cette recherche.

À la croisée des médias, à la croisée des sources. Périodisation et corpus d'étude.

Presse illustrée et cinéma sont deux médias très différents, on vient de le rappeler, et appartiennent à deux disciplines différentes, on l'a dit aussi, dont chacune

[62] Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004.

[63] Le livre de Donald Crafton, par exemple (*Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*), n'essaye pas de croiser les films comiques de Cohl (la série des Jobard notamment) à ses dessins de presse, préférant privilégier le rapport entre caricature et film d'animation.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

possède ses propres « traditions » en matière de périodisation[64]. Il nous a donc fallu, afin de concilier ces approches, trouver en quelque sorte une voie intermédiaire, à la croisée des médias et des disciplines, et répondant à notre objet d'étude, notre problématique et nos hypothèses. La nécessité de faire commencer notre étude à l'année 1895 s'est rapidement imposée. Même si le cinéma (contrairement au journal illustré) n'est pas encore un média reconnu et institué à cette période, mais une machine à enregistrer et projeter des images en mouvement (le cinématographe), les journaux illustrés commencent à mentionner son invention dès 1896 et certains dessins s'inspirent même déjà du mode de représentation cinématographique. Une pensée, un discours sur le cinéma(tographe) commencent donc à se construire dans la presse illustrée dès cette période, en même temps que les premières bandes tournées s'inspirent elles-mêmes de caricatures (une première version de *L'Arroseur arrosé* est tournée en 1895). Bien sûr nous sommes conscient que les premières bandes du cinématographe empruntent parfois à des caricatures publiées avant les années 1890 (c'est le cas justement pour *L'Arroseur arrosé*). Mais dans la perspective qui est la nôtre, c'est-à-dire d'interroger la réciprocité des rapports entre les deux médias (ou plutôt l'absence manifeste de réciprocité), faire commencer cette étude plus en amont, en « anticipant » en quelque sorte la sortie des premières bandes, n'a pas vraiment de sens selon nous[65].

Ensuite, nous arrêtons notre étude durant l'année 1914, au moment où la France entre en guerre. À cette période le média cinéma s'est clairement institué, il est « entré

---

[64] Pour une synthèse de la manière dont le corpus des films comiques a été appréhendé par les historiens, voir en particulier Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 11-44. De même, concernant la presse illustrée, voir Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 73-74.

[65] Cela serait par contre pertinent pour une étude retraçant la généalogie des premières vues pour le cinématographe, en allant puiser dans la culture visuelle des années 1880 qui a forgé le regard des fabricants de vues.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pleinement dans nos mœurs[66] » comme le note d'ailleurs un rédacteur de journal illustré à la fin de l'année 1912. La durée des films commence à augmenter significativement (le long métrage tend à s'imposer comme forme dominante) et la plupart des séries comiques à succès s'interrompent ou se transforment radicalement. La presse illustrée de son côté entame certaines mutations importantes depuis la fin du XIXe siècle (sous l'impulsion notamment de la propagation de l'image photographique qui s'impose petit à petit dans les périodiques), commence à décliner vers les années 1905-1910 comme nous le signalons plus haut (le nombre global de publications baisse significativement), avant de se transformer radicalement, pour la plupart des titres, au moment de l'entrée en guerre. La caricature se tourne alors presque entièrement vers l'effort de guerre et participe au dénigrement de l'ennemi allemand – sans compter l'interruption totale de nombreuses parutions. Dans cet intervalle de temps, nous devrions donc retrouver tous les éléments susceptibles de cerner la dynamique des rapports entre les deux médias, notamment durant la phase d'émergence et d'institutionnalisation du cinéma.

La définition d'un corpus d'étude a pour sa part répondu à la même nécessité de pouvoir croiser les médias. Du côté du cinéma, celui-ci repose sur les films du registre comique, comme nous le justifions plus haut dans cette introduction. Le caractère comique de ces films n'est bien sûr pas déterminé de manière subjective, il s'agit d'une catégorie générique clairement établie dans la plupart des catalogues des éditeurs de vues dès les années 1902-1903 : les « scènes comiques », puis les « comédies » à partir de 1912 environ. En raison du nombre colossal de films produits et de la grande disparité du corpus filmique au cours de la période prise en compte[67], nous avons

[66] Anonyme, « Les films tragiques », *Le Pêle-Mêle*, n° 47, 24 novembre 1911, p. 6.

[67] Un numéro de la revue *1895* fait l'état des lieux de la situation du cinéma en France durant l'année 1913, proposant notamment un annuaire détaillé de toutes les sociétés de production enregistrées où l'on

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

restreint notre étude aux firmes Pathé et Gaumont[68]. Leur poids sur le marché des films comiques est de loin le plus important (pour le dire trivialement, ils font la pluie et le beau temps sur la production filmique de cette période), de même que leur rôle dans le processus d'institutionnalisation du média[69]. La plupart des films produits avant 1915 ont toutefois disparu (on estime généralement, au niveau mondial, qu'il nous est parvenu moins de 20% du corpus filmique, toutes catégories confondues). Ainsi nous appuierons nos analyses à la fois sur les bandes restaurées, les scénarios déposés au titre du dépôt légal[70], ainsi que sur les catalogues des éditeurs qui, eux aussi, nous sont parvenus de manière disparate. À l'intérieur de ce corpus, en soi très vaste également, nous avons sélectionné des thématiques proches de celles traitées par les journaux pour rire (la vie domestique, les mœurs, la politique, la modernité, etc.). À chaque thématique abordée lors de cette étude, nous avons affiné la sélection des films (par le biais de recherches ciblées dans les catalogues des éditeurs et les filmographies éditées[71]) afin de faire émerger des points de contact entre bandes comiques et journaux.

Le choix du corpus de périodiques a quant à lui été plus délicat. Nous sommes parti, comme nous le justifions également plus haut, des journaux dont le matériau de base est la caricature (selon la définition que nous fournissons aussi plus haut). Rien qu'à Paris, le nombre de journaux illustrés à caractère humoristique ou satirique,

---

peut facilement se rendre compte de l'ampleur prise par le média, en tant qu'industrie, à cette période. Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), « L'année 1913 en France », *1895*, hors-série, octobre 1993. Dans ce numéro, voir également l'article de Thierry Lefebvre, « 1913 : année comique ? ».

[68] En nous autorisant toutefois ponctuellement, quand nous le considérons nécessaire, certains écarts vers d'autres éditeurs (Lumière, Lux, Éclair, etc.).

[69] Sur la firme Pathé, voir en particulier Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan/AFRHC, 2006.

[70] La loi sur le dépôt légal s'applique au cinéma à partir de l'année 1907. Les scénarios et résumés déposés sont conservés par la Bibliothèque national de France à Paris.

[71] Par exemple la filmographie Gaumont établie par Laurent Le Forestier dans le cadre de son mémoire de Maîtrise : *Les Films comiques produits par Gaumont entre 1907 et 1914*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 3, 1993, ou bien évidemment celle de Pathé, établie par Henri Bousquet.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

hebdomadaires ou quotidiens, édités au tournant du XXe siècle, dépasse la centaine de titres[72]. Sachant que notre étude porte sur un dépouillement complet du journal sur une période de vingt ans[73], il a fallu opérer une sélection rigoureuse, raisonnable et raisonnée. L'une des hypothèses formulée consiste à dire que les films comiques se sont inspirés des dessins de la presse illustrée, voire ont effectué des emprunts concrets (personnages, histoires, etc.). Or, pour que des images puissent former l'imaginaire d'un milieu donné, pour un temps donné, elles doivent nécessairement être vues, circuler, être commentées, discutées, imprégner les esprits durant cette période[74]. Cela peut sembler évident, mais nous en tirons la nécessité de concentrer notre attention sur les titres les plus diffusés, ceux qui sont tirés dans un grand nombre d'exemplaires et s'affichent chez tous les kiosquiers parisiens. Ce choix permet d'emblée d'exclure bon nombre de titres, une majorité en réalité, dont la parution s'avère trop confidentielle pour constituer une véritable « culture visuelle » du début du siècle. Ainsi nous ne tiendrons pas compte d'un titre comme *L'Assiette au beurre* qui, malgré la postérité qu'on lui connaît, n'a pas le tirage de ses concurrents[75], ou encore du *Gil-Blas illustré* et du *Chat Noir* évoqués par Jasset, dont le réseau de diffusion n'a pas l'ampleur d'autres titres[76]. Cela élimine aussi les publications visant un public trop restreint, comme les journaux pour enfants notamment (*L'Épatant* par exemple, publié à partir de 1908). Un indice certain pour déterminer le prestige et la popularité d'un titre

---

[72] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 85.

[73] Soit, si l'on s'en tient uniquement aux illustrations, un total d'environ 20 000 dessins par titre étudié.

[74] Annie Duprat, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p. 93-94.

[75] En particulier du fait de choix éditoriaux assez coûteux : le journal ne publie que très peu de texte, seulement des caricatures en grand format et souvent en couleurs. Voir l'étude monographique menée par Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre ». Revue satirique illustrée : 1901-1912*, Paris, Maspero, 1974.

[76] Le *Gil Blas* s'interrompt en 1903 et ne publie, à ses débuts, que les caricatures de deux dessinateurs, Steinlen et Balluriau, avant d'être rejoint dans les trois dernières années par d'autres artistes. Il s'agit pour l'essentiel d'une publication destinée au milieu de la bohême parisienne, organisant par ailleurs des expositions de dessins et de sculptures.

consiste à compter son nombre de collaborateurs. Parmi l'ensemble des périodiques parisiens, à peine une dizaine comptabilisent cent collaborateurs et plus, et seulement une poignée dépasse les trois cents dessinateurs.

Il faut ensuite que les titres puissent être étudiés dans la période que nous avons définie (1895-1915), et par conséquent qu'ils aient une « durée de vie » suffisamment longue. Cela réduit encore le nombre de journaux potentiellement exploitables, ceux par exemple cessant de publier durant plusieurs années, signe d'une mauvaise santé financière, ou simplement fermant au début des années 1900 (bon nombre de périodiques où Émile Cohl a publié ses dessins sont dans ce cas de figure[77]).

Enfin, notre dernier critère a été de sélectionner parmi les titres restants, ceux dont les liens avec le cinéma nous apparaissent, *a priori*, et en fonction de l'historiographie sur le sujet, les plus évidents. Finalement, trois titres ressortent de ce corpus, comptant chacun plus de deux cents collaborateurs, dont certains ont « transité », à un moment ou un autre, par le cinéma : *Le Journal Amusant* (1856-1914), *Le Rire* (1894-1978) et *Le Pêle-Mêle*[78] (1895-1922). Ces titres ont également en commun d'aborder le cinéma assez régulièrement, que ce soit par le biais du dessin ou au détour d'une chronique ou d'un éditorial. Il nous a toutefois semblé nécessaire d'ajouter à ce corpus deux autres journaux que nous avons également dépouillés entièrement : *Fantasio* (1906-1914) d'une part, publié par le propriétaire du *Rire* et dont les thématiques se regroupent autour de l'univers de la scène et des spectacles parisiens, et d'autre part *La Caricature* (1880-1904), interrompu assez tôt mais bénéficiant d'un prestige important à la fin du XIXe siècle, en ce sens comparable au *Rire* quelques années plus tard. Ajoutons également des journaux dont nous avons

[77] La liste exhaustive des collaborations de Cohl est fournie par Philippe Kaenel, « Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts », *1895*, n° 53, *op. cit.*, p. 63.
[78] Francis Lacassin évoque à plusieurs reprises ce titre, auquel Jean Durand aurait contribué au tournant du siècle (*À la recherche de Jean Durand*, *op. cit.*).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

effectué un dépouillement partiel, essentiellement dans le but d'affiner ou de conforter nos hypothèses. Il s'agit notamment de *L'Almanach Vermot* (1886), cité par Sadoul mais dont la forme particulière s'accommode peu de la comparaison avec les hebdomadaires mentionnés ci-dessus, et de *Jean qui rit* (1901-1914), titre moins prestigieux que ses concurrents mais au succès néanmoins notable.

De ces journaux, nous avons exploité tout le matériau à disposition. C'est-à-dire pas seulement les caricatures, mais aussi les textes humoristiques et satiriques, les différentes rubriques spécialisées (sur le théâtre, le sport, etc.), les éditoriaux, les publicités, tout cela afin de rendre compte au mieux de la ligne éditoriale de chaque titre et tenter de comprendre les raisons qui ont pu conduire ces périodiques à très largement ignorer les films comiques.

Pistes de réflexion autour d'un rendez-vous manqué.

Notre réflexion se développera selon trois directions, dont chacune entend ouvrir une voie pour expliquer ces réticences de la presse illustrée à mentionner le cinéma comique – et plus largement le cinéma en général. Nous commencerons en étudiant la manière dont les journaux illustrés perçoivent et représentent le cinéma, la plupart des discours s'orientant vers la généalogie du média (ses liens avec la photographie d'une part, le théâtre d'autre part). Ces discours, tout en s'articulant à ceux véhiculés dans d'autres champs (scientifique, technique, etc.), traduisent tout à la fois un aveuglement des journaux illustrés devant certains aspects du spectacle cinématographique au tournant du siècle, en particulier les films de fiction dont font partie les scènes comiques (chapitre premier) et une résistance face à l'avènement du cinéma comme mode d'expression singulier dans les années 1910. Les journaux

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

manifestent alors clairement leur parti pris pour les formes de spectacle directement concurrencées par l'émergence du média cinéma (chapitre deux).

Cela nous conduira à interroger plus spécifiquement la concurrence du cinéma avec la presse illustrée elle-même. Nous étudierons alors les proximités entre les deux médias, telles que nous les avons abordées tout au long de cette introduction, en déterminant les emprunts mutuels, les circulations, les croisements entre les images, les formes, les figures, les motifs (chapitre trois). Il s'agira ensuite d'interroger plus spécifiquement les transitions d'un média à l'autre, leurs rapports dynamiques et fluctuants tout au long de la période étudiée, cela afin de montrer comment les films comiques cherchent parfois à se distinguer des journaux pour rire, à se démarquer pour offrir aux spectateurs une expérience singulière du comique (chapitre quatre).

Enfin, nous continuerons à explorer la voie de la rivalité entre les médias, en mettant davantage l'accent sur leurs divergences. Alors que la société au début du XXe siècle bascule dans la modernité (technique, industrielle, artistique), la presse illustrée commence lentement à décliner. Le cinéma, directement issu quant à lui de cette modernité, est alors en plein essor. Nous montrerons de quelle manière cette différence de statut se construit dans le discours comique de chaque média (chapitre cinq), pour finalement se faire l'expression de divergences idéologiques et politiques qui sous-tendent les dessins et les récits de la presse illustrée et du cinéma comique (chapitre six).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

PREMIERE PARTIE. Entre aveuglement et résistance : la généalogie du cinéma dans la presse illustrée

Dès 1896 le cinématographe attire l'attention de la presse illustrée. D'abord comme une « curiosité scientifique », où il est d'emblée saisi dans sa filiation avec l'appareil photographique. Ses « clichés colorés [*sic*] » émerveillent alors un rédacteur du *Pêle-Mêle* qui y voit une manière de représenter « l'illusion de la vie[79] ». Puis, à partir de 1907 environ, on commence à l'appréhender comme une forme de spectacle, qu'on rapproche alors du théâtre (une « formule nouvelle d'art dramatique[80] »). Ce qu'on appelle désormais « cinéma », voire « ciné », est mentionné au sein des rubriques théâtrales, parmi les artistes et les arts de la scène.

Bien que le cinématographe – puis le cinéma – n'ait jamais constitué un thème majeur dans ces journaux[81], il n'en reste pas moins un motif et un sujet de discussion réguliers. Les discours de la presse illustrée sont globalement représentatifs de ceux qui circulent et les côtoient tout au long des années 1900 et 1910. À ceci près toutefois que les journaux mettent l'accent sur certains types d'usages et aspects du cinéma (la captation du réel, la concurrence avec le théâtre) et en négligent d'autres qui pourtant nous paraissent relever d'un lien plus « naturel » avec le média illustré. C'est notamment le cas des films à trucs (puis des « dessins animés ») et bien évidemment des films comiques, auxquels contribuent, rappelons-le, plusieurs personnalités issues du champ du dessin de presse.

On peut alors se demander dans quelle mesure ces choix éditoriaux, qui sont le sujet de cette première partie, sont volontaires ou non. S'agit-il de choix délibérés et assumés, ou au contraire relèvent-ils de l'inconscient des auteurs et des directeurs de presse ?

---

[79] L. Chevelot, « Causerie artistique et scientifique », *Le Pêle-Mêle*, n° 19, 9 mai 1896, p. 2.
[80] Félix (Potins), « M'as tu vu ? », *Fantasio*, n° 57, 1er décembre 1908.
[81] Voir notamment Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 738 et Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre »*, *op. cit.*, p. 163.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Car il y a dans ces discours généalogiques une part évidente d'aveuglement, en ce qu'ils « procèdent d'une pédagogie des *ressemblances* et non des *différences*[82] ». Une ressemblance dans un premier temps avec le dispositif photographique, dans sa capacité à enregistrer et à reproduire le réel (chapitre premier). Puis une ressemblance avec le théâtre auquel le cinéma emprunte bon nombre d'artistes et de metteurs en scène (chapitre deux). Si la presse illustrée n'a pas « vu » certains aspects du média cinématographique qui paraissent, de notre point de vue, incontournables (les films comiques constituent à cette période la part la plus importante, d'un point de vue quantitatif, de la production cinématographique), c'est peut-être qu'étant obnubilée à faire état des liens de ce cinéma-là avec d'autres pratiques, elle en aurait « oublié » ou négligé d'autres aspects.

Mais il y a également, à l'apparition de chaque nouveau média, une *résistance* des médias en place. C'est l'hypothèse notamment proposée par Marshall McLuhan pour expliquer en quoi chaque industrie « est incapable de "lire" un autre médium que le sien propre, et les changements foudroyants qui résultent des croisements de média et des nouveaux hybrides les prennent au dépourvu[83] ». Par conservatisme, le nouveau média est toujours considéré par ses contemporains comme un « *pseudo*-quelque-chose », faisant de ses observateurs des « réactionnaires culturels[84] ». L'apparente incapacité de la presse illustrée à traiter certains aspects du cinéma de la fin des années 1890 et des années 1900, véritable « maillage intermédial » et « magma indifférencié[85] », pourrait relever d'un *phénomène de résistance médiatique*[86] qui aurait

---

[82] François Albera, « Le paradigme cinématographique », *1895*, n° 66, printemps 2012, p. 21.
[83] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame/Seuil, 1968, p. 226.
[84] *Ibid*., p. 230-231.
[85] Nous retrouvons ces deux expressions notamment sous la plume d'André Gaudreault, dans *Cinéma et attraction*, *op. cit*., p. 113, pour la première, et dans « Cinéma et généalogie des médias » (coécrit avec Philippe Marion), *Médiamorphoses*, n° 16, 2006, p. 26, pour la seconde.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pour effet d'exclure ou d'éviter certains genres, comme le comique. Si les causes de ce phénomène peuvent être recherchées du côté de la méconnaissance du nouveau média par les dessinateurs de presse, il faut également tenir compte de facteurs « extérieurs », comme les liens étroits qu'entretiendraient certains journaux illustrés avec les théâtres (en particulier *Le Rire*, *Fantasio* et *La Caricature*[87]). La résistance de la presse illustrée à l'intrusion du cinéma et de son genre le plus en vogue pourrait également refléter une résistance de l'institution théâtrale elle-même, dont les rapports avec le cinéma à cette période sont, on le sait, très tendus.

Pour étayer ces hypothèses nous distinguerons donc deux ensembles discursifs, qui représentent deux périodes distinctes. Le premier a trait au cinéma envisagé dans le champ de la photographie, entre 1896 et 1906 (chapitre premier), le second au cinéma envisagé dans le champ du théâtre, à partir de 1907 et jusqu'à la fin de notre période d'étude, 1914 (chapitre deux). Bien que certains discours du premier ensemble (cinéma et photographie) peuvent perdurer au-delà de 1906, le second ensemble (cinéma et théâtre) tend manifestement à supplanter le premier selon un processus qui rend compte de l'institutionnalisation du média cinéma et de sa reconnaissance dans la société comme pratique artistique – phénomène qui dépasse bien entendu, nous le rappellerons au cours de cette partie, le cadre de la presse illustrée. Nous espérons ainsi éviter de prendre l'institutionnalisation (le cinéma comme mode d'expression à part entière, légitimé) comme une fin en soi, mais étudier la manière dont la presse illustrée s'en fait l'écho – et surtout comment elle s'en fait l'écho sans aborder le sujet des films comiques.

---

[86] Jean-Marc Larrue parle d'un même type de phénomène à propos du théâtre dans « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *TRiC/RTaC*, n° 32, 2011, p. 197.
[87] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 427.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE PREMIER. L'impossible fiction : la réactualisation cinématographique de la photographie par la presse illustrée (1896-1906)

Quand le cinématographe impressionne ses premières bandes de pellicule à la fin du XIXe siècle, la presse illustrée entretient depuis plusieurs années déjà des liens étroits avec la photographie. La technique photographique s'est imposée comme un outil incontournable d'une part pour la conception du journal illustré (les procédés de la photogravure et la photographie sur bois ont rapidement remplacé la lithographie pour reproduire le hors-texte des journaux), et d'autre part chez le dessinateur lui-même qui y recourt pour caricaturer ses modèles : plusieurs témoignages de caricaturistes font état de la nécessité de se servir d'une photographie afin de réaliser un portrait qui réponde à l'exigence de ressemblance de la charge[88].

Cependant, aussi incontournable et précieuse qu'elle soit, et vraisemblablement aussi à cause de cela, la photographie n'en reste pas moins un sujet récurrent de satire dans la presse illustrée. La compétition qui se joue dans les journaux illustrés au tournant du siècle entre l'image dessinée et l'image photographiée (et qui sera remportée par cette dernière durant la Première Guerre) explique en grande partie les critiques formulées par les dessinateurs à l'égard de la photographie. Cette concurrence des images engage des questions de primauté technique et de modernité (ou de « mode »), mais interroge également leur rapport au réel. À longueur de pastiches et de

[88] Voir par exemple Clément Chéroux, « La photographie n'est pas un fromage », *1895*, n° 53, *op. cit.*, p. 101, et Laurent Bihl, *ibid.*, p. 289.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

bons mots, « la caricature proclame sa supériorité en stigmatisant l'artificialité[89] » de la photographie, s'auto-désignant comme seule garante de la « représentation de la vérité[90] ». Le reporter photographe et le photographe d'atelier sont particulièrement visés par les dessinateurs, lesquels voient dans leurs images une vision biaisée (par la pose, le cadrage, etc.) de la réalité. Dans le même ordre d'idée, le supplément photographique du *Pêle-Mêle* (le *Photo Pêle-Mêle*), destiné aux « photographes amateurs », décrit régulièrement les procédés permettant de réaliser ses propres montages et trucages photographiques afin d'obtenir des images aussi « bizarres » que fantaisistes[91]. Cette relation ambivalente de la presse illustrée à la photographie est bien résumée par Laurent Bihl qui parle de la « sympathie dédaigneuse que les dessinateurs éprouvent pour l'art photographique[92] ».

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les premières mentions du cinématographe dans la presse illustrée. Ce que Laurent Bihl considère (à tort par ailleurs[93]) comme le premier dessin de presse à propos du cinéma met ainsi en scène un groupe de « photographes » (c'est le terme employé par Bihl pour décrire l'image) s'affairant à immortaliser la rencontre entre le Tsar et Félix Faure. Ce dernier glisse alors à son homologue : « Un peu de côté, s'il te plaît, à cause du cinématographe. » La planche fait partie d'un numéro spécial du *Rire*, paru le 18 septembre 1897, entièrement consacré à la visite du Président français en Russie. Plusieurs dessins de ce numéro, tous réalisés par Hermann-Paul, raillent les journalistes et les photographes

---

[89] Laurent Bihl, *ibid*, p. 280.
[90] *Ibid*., p. 100.
[91] Par exemple : *Photo Pêle-Mêle*, n° 4, 25 juillet 1903.
[92] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit*., p. 285.
[93] On trouve en effet quelques dessins parus avant celui-ci traitant explicitement du cinématographe : Henriot, « Épisodes d'histoire reconstitués par le cinématographe », *Le Journal Amusant*, n° 2068, 18 avril 1896, p. 3 ; Anonyme, « Ah ! ah !... Vous êtes le mari ? », *Le Charivari*, 17 mai 1896 (reproduit par Stephen Bottomore dans *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit*., p. 56. À la décharge de Laurent Bihl, il s'agit de titres ne figurant pas dans son corpus de recherche.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

envoyés sur place pour suivre le voyage : la couverture du journal est un pastiche de photographie représentant la délégation française posant fièrement à son arrivée en Russie. Hermann-Paul revendique clairement dans ce numéro la filiation du cinématographe avec la photographie, auxquels il attribue une fonction identique, celle d'enregistrer l'évènement. De la même manière, la grande majorité des dessins publiés dans la presse illustrée au tournant du siècle (jusqu'à 1906 environ[94]) associent le cinéma à des motifs et des figures issus du champ de la photographie : le reporter, en premier lieu, mais également le mari trompé qui utilise l'appareil cinématographique pour faire la preuve de l'adultère, etc.

Cette filiation avec la photographie ne surprend guère, dans la mesure où bon nombre de discours à cette période inscrivent de la même manière le cinéma dans la série culturelle photographie : ne parle-t-on alors pas de « photographie animée[95] » ou encore de « merveille photographique[96] » pour désigner la nouvelle pratique ? Toutefois, le « cinématographe » (c'est le terme en usage dans la presse illustrée jusque dans les années 1910 et c'est celui que nous privilégions désormais dans ce chapitre) des journaux illustrés ne répond pas exactement aux mêmes critères que la photographie, telle qu'elle est appréhendée par ces mêmes journaux. S'il est en effet régulièrement question des trucages et autres transformations du réel pratiqués par le photographe, il en va tout autrement avec le cinématographe. Alors que certains discours, notamment dans le champ médical, pointent « le délit d'irréalisme commis

---

[94] On en trouve également, de manière plus sporadique et mêlés avec d'autres thèmes, jusque dans les années 1910. Voir par exemple Radiguet, « Le cinéma à la C.G.T. », *Le Rire*, n° 413, 31 décembre 1910, n. p.

[95] « Les photographies animées sont de petites merveilles. On distingue tous les détails : les tourbillons de fumée qui s'élèvent, les vagues de la mer qui vont se briser sur la plage, le frémissement des feuilles sous l'action du vent. » (Henri de Parville, *Les Annales*, 28 avril 1896, cité par Bernard Chardère, Guy Borgé et Marjorie Borgé dans *Les Lumière*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985, p. 99). Merci à André Gaudreault pour cette référence.

[96] Anonyme, « Le Cinématographe. Une merveille photographique », *Le Radical*, 30 décembre 1895 (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art [1895-1920]*, Paris, Flammarion, 2008, p. 39).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

par le cinématographe[97] », celui-ci est au contraire envisagé dans les journaux illustrés, du moins les premières années, dans un rapport de fidélité absolue au réel, comme en témoigne ce court texte paru dans *Le Pêle-Mêle* quelques mois après les premières projections des frères Lumière :

> Dans l'un de nos derniers articles sur les merveilles du cinématographe nous disions qu'on verrait bientôt sur l'un de nos théâtres des projections sur un écran placé comme toile de fond, de clichés colorés donnant l'illusion de la vie. Un premier essai encore timide vient d'être réalisé avec succès dans une salle du boulevard de Capucines. On y voit agir des personnages assez vrais pour faire croire aux spectateurs qu'ils ont devant les yeux des acteurs réels interprétant des scènes tirées de quelque pantomime bourgeoise[98].

Les termes employés (« illusion de la vie », « personnages assez vrais », « acteurs réels ») ne laissent guère de place au trucage et à la manipulation, renvoyant à une rhétorique de la « vérité » de l'image cinématographique qui dépasse le cadre du journal illustré[99]. Comment expliquer, dès lors, cette différence de traitement, alors même que le cinématographe est perçu comme un prolongement de la photographie ?

Une raison possible tient à la singularité du dispositif de prise de vues cinématographiques, bien saisie par la plupart des dessinateurs comme nous le détaillerons dans ce chapitre. Contrairement à la photographie et ses clichés uniques, le cinématographe prend pour chaque vue plusieurs centaines de clichés. Or, une intervention sur chacun d'eux serait trop fastidieuse, comme l'explique d'ailleurs très bien Boreslaw Matuszewski :

---

[97] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015, p. 285.
[98] L. Chevelot, « Causerie artistique et scientifique », *art. cit.*, p. 2.
[99] Jules Claretie décrit le cinématographe comme « la vie, la vie de tous les jours » et parle à propos des vues animées d'une « sensation de vérité absolue » (« La vie à Paris », *Le Temps*, 13 février 1896, p. 2, cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 43).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> La photographie ordinaire admet la *retouche* qui peut aller jusqu'à la transformation. Mais allez donc retoucher, de façon identique pour chaque figure, ces mille ou douze cents clichés presque microscopiques… ! On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle[100].

Cependant, cela n'explique pas pourquoi il n'est pas non plus question dans la presse illustrée, ou très rarement, d'autres types de manipulations de l'appareil cinématographique, tels que l'accéléré, le ralenti, le mouvement inversé, l'arrêt de caméra, etc., ou encore de manipulations du profilmique (le premier dessin à notre connaissance à faire état d'une mise en scène sur un lieu de tournage de film n'est publié qu'en juillet 1905, et il reste tout à fait exceptionnel en regard du corpus dans sa globalité[101]). Ces effets sont pourtant largement répandus dès les premières années d'exploitation du cinématographe, et notamment dans les bandes comiques. Pourquoi, dès lors, chez les dessinateurs et auteurs de la presse illustrée, le cinéma reste-t-il assujetti à la représentation du réel ? Pourquoi ces journaux paraissent-ils ainsi « aveuglés » par le réel et imperméables à la fiction cinématographique ?

En essayant de répondre à ces questions, il s'agira donc également de comprendre pourquoi certains genres de films relevant de la fiction, et qui recourent à la manipulation cinématographique, comme le genre comique (mais pas seulement), sont mis de côté par les journaux illustrés.

1. Une tendance à dissocier la prise de vues de la projection.

Le succès de l'appareil breveté par les frères Lumière dans la dernière décennie du XIXe siècle tient en grande partie à la qualité de ses images, mais également à sa

[100] Boreslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un Dépôt de cinématographie historique)*, Paris, mars 1898, Imprimerie Noizette et Cie, p. 6-11 (cité par Daniel Banda et José Moure, *ibid*., p. 63).
[101] Luc Leguey, « Curieuse aventure », *Le Pêle-Mêle*, n° 31, 30 juillet 1905, p. 11.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

polyvalence : le même appareil est capable d'enregistrer les images puis de les projeter. C'est notamment ce qui singularise ce dispositif de celui proposé par Dickson et Edison, lequel appareil n'a d'ailleurs eu qu'un écho très limité dans la presse illustrée française, par rapport à la presse américaine ou anglaise où les dessins de kinétoscope et de mutoscope fleurissent à la fin du siècle[102].

Pour autant, les dessins mentionnant le cinématographe dans les illustrés français font rarement aller de pair prise de vues et projection. Les dessins traitent soit du premier aspect, soit du second, presque jamais des deux réunis. Si la prise de vues est pour l'essentiel le fait du reporter (dans la tradition satirique du reporter photographe, évoqué plus haut), celui-ci ne s'occupe pas de la projection, qu'on représente de toutes sortes de manières plus ou moins fantaisistes (une projection sur une tente en plein désert, sur le mur d'une cellule de prison, dans le salon d'un vieux bourgeois, etc.).

On peut alors s'interroger sur ce que signifie cette séparation. Qu'induit-elle, d'une part sur le plan des représentations du dispositif : comment les appareils sont-ils dessinés, décrits ? Représente-t-on de la même manière l'appareil de prise de vues et le projecteur ? D'autre part, quant à ses usages et ses pratiques : qui prend des vues, pour quoi faire ? qui les projette ? pour quoi faire également ? Et finalement, y'a-t-il une distinction opérée entre l'image enregistrée et l'image projetée ?

La captation du mouvement : un renouveau de la prise de vues photographiques ?

Le champ lexical formé autour du cinématographe dans la presse illustrée présente plusieurs points communs avec celui de la photographie. On parle de clichés, d'instantanés, même de poses. L'emploi de ce dernier terme peut d'ailleurs sembler

[102] Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, p. 38.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

contradictoire tant son usage renvoie à la nature figée de l'image photographique, alors que le cinématographe se caractérise par des images en mouvement, c'est-à-dire sans nécessité pour le modèle de « tenir la pose ». La distinction entre le dispositif photographique et le dispositif cinématographique ne semble d'ailleurs pas toujours très claire chez les auteurs de la presse illustrée. Un dessinateur mentionne par exemple les « huit cents clichés » que son personnage prend dans son cinématographe, manifestant en tout état de cause une conscience de la discontinuité de la vue cinématographique[103], alors que l'auteur d'une nouvelle décrit quant à lui les « trois clichés » pris pour capturer une scène d'adultère, pouvant alors être interprétés comme trois « vues », ce qui n'est pas la même chose…[104] Il apparaît dans les journaux illustrés une ambivalence manifeste dans la manière de décrire le fonctionnement du cinématographe, les uns tendant à le distinguer (un peu) de la photographie, les autres à rapprocher les deux dispositifs jusqu'à la confusion.

Le recours au terme de pose, même s'il demeure assez rare pour évoquer le cinématographe, revêt chez les satiristes la même connotation péjorative qu'en photographie. Ainsi par exemple d'un dessin en diptyque intitulé « Photographie d'amateur[105] », où Henri Avelot pointe les difficultés du photographe à obtenir de ses modèles une expression « naturelle ». Sur la première image, représentant la photographie d'une famille, chaque personnage est placé l'un à côté de l'autre, assis ou debout et regardant fixement l'objectif. Cette posture d'attente ne convient pas au photographe qui tente de corriger la composition de son cadre : « C'est idiot de vous grouper ainsi… prenez des poses naturelles : que les uns jouent aux cartes, que les autres discutent sur la partie, que bébé joue à la poupée, et que la bonne apporte de la

[103] Anonyme, « Ah ! ah !... Vous êtes le mari ? », *Le Charivari*, *op. cit*.
[104] Jules Demolliens, « Pour pincer sa femme », *La Caricature*, n° 1147, 21 décembre 1901, p. 403.
[105] Henri Avelot, « Photographie d'amateur », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 9 juin 1901, p. 9.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

bière. » Sur la seconde image, la photographie apparaît donc corrigée. Une table est placée au centre du cadre, autour de laquelle quatre personnages sont répartis, un jeu de cartes à la main. La bonne tient un plateau entre les mains, la petite fille une poupée. Cependant, si chacun est désormais pourvu de quelque accessoire et se retrouve placé différemment dans le cadre, tous conservent la même attitude droite et figée, le regard tendu vers l'appareil.

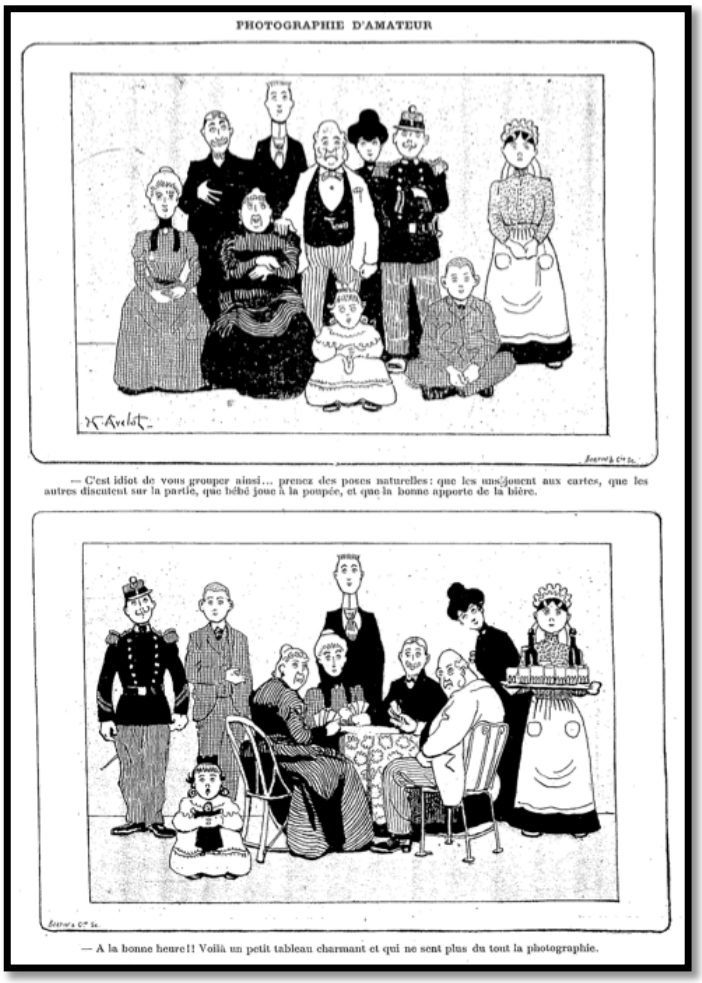


Figure 1 : Henri Avelot, « Photographie d'amateur », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 9 juin 1901, p. 9.

La construction en diptyque souligne le lien entre les deux images qui, bien que présentant des compositions différentes, se rejoignent sur la pose marquée – et si peu « naturelle » – des personnages. Une pose qui précisément « sent la photographie », comme l'indique ironiquement le photographe/dessinateur : « À la bonne heure !! Voilà

un petit tableau charmant et qui ne sent plus du tout la photographie. » En usant de l'antiphrase, Avelot raille le caractère factice de ce type de portrait, qu'une mise en scène élaborée ne parvient pas à atténuer, bien au contraire.

De la même manière un auteur de *La Caricature* raille les poses cinématographiques. Dans une manchette du journal, celui-ci s'en prend avec véhémence au pape : « À la Bodinière, le Biograph a montré le pape en cinématographe. Nous ne savions pas ce vieillard épris à ce point de publicité. Il a posé pour l'appareil, auquel il sourit et auquel il envoie, à chaque pose, de nouvelles bénédictions[106]. » Le ton dévalorisant avec lequel est désigné le pape (« ce vieillard ») incite à déprécier les images saisies par le cinématographe. Le choix du terme de pose peut alors se lire comme une volonté pour l'auteur d'accentuer le caractère artificiel, forcé, des sourires du pape. Il s'agit donc moins de décrire le fonctionnement de l'appareil que d'y trouver matière à tourner en dérision le sujet filmé. Cela nous renseigne finalement assez peu sur le dispositif cinématographique lui-même : la pose constitue-t-elle pour cet auteur une « vue » ou simplement une attitude du modèle ? Difficile de trancher.

Nous avons vu plus haut qu'une même ambiguïté sémantique est générée par l'emploi du terme cliché, pouvant renvoyer aussi bien à une unité d'image fixe (un photogramme dirait-on maintenant) ou animée (une vue). L'indécision des auteurs se situe ici dans la manière d'appréhender la captation du mouvement : celui-ci est-il contenu dans le cliché (et auquel cas il serait capté par l'appareil de prise de vues) ou bien résulte-t-il de la mise en série d'une suite de clichés fixes (qui interviendrait alors dans un second temps et ne dépendrait donc pas de la prise de vues) ?

[106] Lého, « À travers les théâtres », *La Caricature*, n° 1061, 28 avril 1900, p. 135.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Pour les dessinateurs, les deux solutions semblent possibles, il n'existe pas une seule et même façon de représenter la captation du mouvement. Pour Henriot, qui a été l'un des premiers à mentionner le cinématographe dans ses dessins[107], la captation du mouvement est dissociée de sa restitution, comme le montre un dessin associant cinématographe et automobile : le « cinéma-to-taumobile[108] ». Un chauffeur présente sa trouvaille à un curieux : « À chaque tour de roue des pellicules sont impressionnées à l'intérieur des pneus et prennent l'image du pays qu'on traverse, si bien qu'au retour, on peut faire redéfiler devant soi le paysage qu'on n'a pas eu le temps de regarder. » Et le dessin de représenter une série de petits clichés se succédant sur le sommet du pneumatique, à la manière d'une bande pelliculaire. L'image cinématographique, ou plutôt cinématique du paysage est ainsi décomposée en plusieurs phases successives qu'il s'agira par la suite de recomposer en faisant défiler les clichés : « on peut faire *redéfiler* devant soi le paysage qu'on n'a pas eu le temps de regarder ». Comme Bergson l'expliquera plus tard[109], le mouvement ne vient pas ici de la pellicule, qui ne présente en soi qu'une succession d'états immobiles, mais bien plutôt de l'appareil – figuré ici sous la forme d'une roue d'automobile – qui en s'actionnant animera les images. L'originalité du dessin ne tient alors pas tant à sa manière de concevoir la captation/restitution du mouvement, reprenant le modèle chronophotographique de défilement d'images fixes, mais au choix de remplacer l'appareil cinématographique par le motif automobile. Cette association, largement répandue au tournant du siècle[110],

---

[107] Henriot, « Épisodes d'histoire reconstitués par le cinématographe », *Le Journal Amusant*, *op. cit*.

[108] Henriot, « Échos !… », *Le Journal Amusant*, n° 88, 2 mars 1901, p. 8.

[109] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940 (1907). Ce texte a été plusieurs fois commenté dans une perspective de réflexion autour du rapport entre image fixe et image animée, voir notamment Maria Tortajada, « Photographie/cinéma : paradigmes complémentaires du début du XXe siècle », dans Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

[110] Voir notamment Laurent Le Forestier, « The Cinema, a Car-Crazy Invention ? », en cours de publication. Merci à l'auteur de m'avoir transmis cet article.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

permet à Henriot d'actualiser le dispositif photographique en l'inscrivant dans la modernité incarnée par l'automobile. Le dessin reste cependant assez flou sur la manière dont sont ensuite reproduites les images en mouvement : s'agit-il d'une projection ? d'une sorte de « défilement intérieur » ? On reste assez loin, avec ce dessin somme toute fantaisiste, du dispositif polyvalent des frères Lumière : son objectif se situe davantage dans la satire automobile (le chauffeur va tellement vite qu'il n'a pas le temps de voir le paysage) quand dans la description ou l'explicitation du fonctionnement de l'appareil cinématographique.

Dans un autre cas de figure, Henri Avelot, dont on a étudié plus haut les pastiches de photographies posées, fait quant à lui le choix de condenser les phases de captation et de restitution du mouvement en une seule image. Il recourt explicitement au modèle de l'instantané photographique (qu'il pastiche également régulièrement[111]) dans un dessin représentant un danseur de quadrille, sous-titré ainsi : « Instantané kinématographique de mon vieux camarade Toto la Guiche, le boulevardier extérieur bien connu[112]. » Cette association de l'instantané avec l'idée de mouvement (« kinématographique ») peut sembler paradoxale, tant le principe de l'instantané consiste précisément à figer le sujet. Un rédacteur du *Pêle-Mêle* note justement que « [l]a photographie instantanée supprime le mouvement en immobilisant l'objet qu'elle représente, elle nous donne une sensation contraire à ce que nous ressentons[113]. » Tom Gunning a d'ailleurs bien décrit le caractère absurde des photographies instantanées, dont le « réalisme apparent » est maintenu dans une forme de contradiction risible : « Ce qui apparaît dans la suspension du mouvement, ce n'est pas l'action du corps, mais l'interruption de l'action produite par la machine et dont l'improbabilité même

[111] Par exemple : Henri Avelot, « Photographie d'amateur », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 9 juin 1901, p. 9.
[112] Henri Avelot, « Quelques quadrilles », *La Caricature*, n° 877, 17 octobre 1896, p. 333.
[113] Anonyme (Bulletin de la Société française de Photographie), « La photographie et l'art dans la représentation du mouvement », *Photo Pêle-Mêle*, n° 4, 20 juillet 1903, p. 30.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

déclenche l'envie de rire[114]. » Cela contribue manifestement à expliquer pourquoi les pastiches de photographies instantanées sont si répandus dans la presse illustrée. La posture figée du personnage saisi sur le vif au moment d'effectuer un saut, participe alors au caractère grotesque de l'image : le dos courbé, bras et jambes repliés, son mouvement apparait « plus disgracieux qu'élégant, plus comique qu'idéalisé[115] ».

Mais ce dessin d'Avelot n'est pas un simple pastiche d'instantané. Le dessinateur, tout en figeant son personnage dans les airs, suggère dans le même temps son mouvement en traçant des lignes pointillées qui évoquent la trajectoire circulaire de ses bras (le motif du cercle est souvent utilisé dans le dessin de presse pour figurer le mouvement et « mettre en branle » une action[116]). Des bandes striées marquent également la trace des jambes, à la manière d'un geste décomposé en plusieurs phases mais fixées sur une seule image, afin de restituer un « flux continu et constant[117] ». Avelot juxtapose ainsi fixité et mouvement pour offrir une image qui ne se veut pas seulement l'équivalent dessiné d'une photographie. Le choix du danseur de quadrille n'est en cela pas un hasard. Les premières descriptions de l'image cinématique font souvent référence à des images « dansant » sur l'écran, et l'on sait bien que nombre de vues animées réalisées à la fin des années 1890 montrent des danseurs ou des danseuses en représentation. En reprenant ce motif – également lié d'une certaine manière à la modernité[118] – pour l'associer à l'image instantanée, Avelot actualise la photographie

---

[114] Tom Gunning, « L'instant "arrêté" : entre fixité et mouvement », dans Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 40.
[115] *Idem*.
[116] Alain Boillat, « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », *1895*, n° 59, *op. cit.*, p. 30.
[117] Laurent Guido, « *Introduction*. Les saccades paradoxales du nouvel "inconscient optique" », dans Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 23. L'auteur donne dans cette page d'autres exemples d'images fixes dans lesquelles « le photographe s'efforce de représenter le geste sous la forme d'un tracé ininterrompu afin d'éviter l'impression de saccade rythmée associée aux travaux chronophotographiques ».
[118] Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 186.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

en cherchant, par le biais des lignes de mouvement, à lui insuffler la vie, à donner en quelque sorte à son image « l'illusion de la vie », pour reprendre une rhétorique commune de l'image en mouvement. La figuration du mouvement qui se superpose à l'aspect figé du personnage réintroduit le « réalisme apparent » de l'image.

Figure 2 : Henri Avelot, « Quelques quadrilles », *La Caricature*, n° 877, 17 octobre 1896, p. 333.

Dans ces deux dessins, celui d'Henriot et celui d'Avelot, la volonté des dessinateurs d'actualiser la prise de vues photographiques en la modernisant nous semble évidente. Leurs images sont davantage ancrées dans le réel que ne peut l'être une photographie, dont le caractère artificiel, on l'a vu, est régulièrement conspué par ces dessinateurs. Le dessin d'Henriot, avec sa succession de clichés multiples représentant l'image décomposée d'un paysage, répond bien à l'hypothèse de Matuszewski évoquée plus haut, selon laquelle la « photographie animée » ne pourrait souffrir d'aucune manipulation. La singularité du dispositif cinématographique semble donc tenir, pour ces dessinateurs, à son ancrage dans la modernité et le réel.

Prise de vues et projection : deux séries culturelles distinctes ?

On le voit à travers les exemples décrits précédemment : la représentation du dispositif cinématographique et le champ lexical qui lui est associé (cliché, pose, instantané) sont largement axés sur un seul aspect : celui de la captation, c'est-à-dire la phase de prise de vues. La projection est traitée à part, presque mise de côté par les dessinateurs. D'ailleurs, ces derniers ne représentent pas, du moins jusque vers 1905 environ, l'appareil de prise de vues et l'appareil de projection de la même manière.

Dans les premiers dessins qui le représentent, l'appareil de prise de vues cinématographiques ressemble étrangement à un appareil photographique. De format réduit, léger, porté à la main par l'opérateur, et surtout dépourvu de manivelle, il est difficile d'imaginer ce type d'appareil capable d'enregistrer puis de faire défiler des vues animées. On peut facilement imaginer que les dessinateurs aient pu être influencés ou inspirés par les nombreuses réclames pour appareils photo publiées dans les journaux à cette période. Sur une planche parue dans *Le Journal Amusant*, une jeune femme en tenue légère arpente la plage accompagnée de son amant : « M'avouerez, mon bon, que ça finira par embêter mon mari, de vous retrouver ainsi dans tous leurs cinématographes[119] ! » À l'arrière plan du dessin, une vingtaine d'opérateurs pointent leurs objectifs indiscrets sur le couple. Le déclenchement de ces appareils peu encombrants paraît s'effectuer d'une simple pression sur le côté de la boîte. S'ils ont peu à voir avec un cinématographe, leur forme rectangulaire, sorte de petite boîte compacte, correspond par contre plutôt bien à un modèle d'appareil photographique vendu par Girard et Cie sous la dénomination « Le Radieux[120] ». Ce modèle, décrit dans une réclame du *Rire* comme ne nécessitant « ni apprentissage, ni travail », se veut « plus léger [que ses concurrents] avec ses 24 plaques pelliculaires ». Bref, il s'agit

[119] Mars, « Plaginettes », *Le Journal Amusant*, n° 111, 10 août 1901, p. 15.
[120] Publicité pour l'appareil photographique « Le Radieux », *Le Rire*, n° 286, 28 avril 1900, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

d'un appareil parfaitement adapté, en somme, au plagiste souhaitant rapporter quelques souvenirs du bain de mer, mais difficilement compatible avec l'enregistrement de vues sur une bobine de pellicule.

Figure 3 : Mars, « Plaginettes », *Le Journal Amusant*, n° 111, 10 août 1901, p. 15.

Figure 4 : Publicité pour l'appareil photographique « Le Radieux » (*Le Rire*, n° 286, 28 avril 1900, n. p.)

L'appareil de projection, quant à lui, est plus proche d'un « véritable » cinématographe. Placé sur un pied, doté d'une manivelle actionnée par un opérateur qui se tient à côté, certains dessins représentent même la pellicule défilant dans l'appareil.

Comment expliquer un tel écart dans la représentation d'appareils censés être identiques ?

Figure 5 : Léon Roze, « De l'utilité du cinématographe au désert », *Le Pêle-Mêle*, n° 50, 11 décembre 1898, p. 7 (détail).

On pourrait mettre cela en premier lieu sur le compte de l'ignorance. Les dessinateurs n'ayant sans doute pour la plupart pas eu l'occasion de voir eux-mêmes des cinématographes en fonctionnement, du fait de l'aspect relativement récent de l'invention, auraient pu s'en faire une représentation tronquée, d'après des discours rapportés. D'ailleurs, certains dessins de cinématographes publiés dans les journaux illustrés parisiens sont en réalité des plagiats de dessins parus dans la presse étrangère, comme cela se pratique assez souvent à cette période (dans les deux sens par ailleurs[121]). Ainsi par exemple d'un projecteur dessiné par Monnier, repris d'un *strip* paru trois ans auparavant dans un journal britannique[122]. Cependant, si la méconnaissance de l'appareil peut en « excuser » certains, nous avons vu plus haut que plusieurs auteurs se montrent assez précis dans leur description du dispositif cinématographique. Ils paraissent notamment avoir une bonne conscience du

[121] Certains dessins de la presse illustrée française se retrouvent également, sous une forme identique ou presque, dans des journaux étrangers. C'est le cas d'un dessin d'Alba représentant un mutoscope (*Le Rire*, n° 369, 26 février 1910) repris presque tel quel dans l'illustré britannique *Comic Cuts*, 30 avril 1910 (Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, p. 42).

[122] Monnier, *Le Pêle-Mêle*, n° 3, 15 janvier 1899, p. 4-5. Repris d'un dessin de René Bull, « Practical Science. How the Gilded Bounder Saw the Cinematograph », *Pick-Me-Up*, 25 avril 1896 (reproduit par Stephen Bottomore dans *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, p. 47).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

mécanisme de prise de vues et de l'impression multiple des clichés sur la bande pelliculaire, ce que ne permettent pas les appareils de petit format décrits ci-dessus. Dans un dessin du *Charivari* déjà cité, un homme se tient sur le palier d'un appartement, l'appareil entre ses mains dont l'objectif est pointé sur la serrure de la porte. Passant par là, le concierge demande : « Ah ! Ah !... Vous êtes le mari ? », ce à quoi l'intéressé répond : « Non, non… Je prends huit cents clichés pour mon cinématographe[123] ! » Or, le format de l'appareil qu'il tient dans les mains ne semble pas permettre de contenir la réserve de « clichés » nécessaires. Bien que l'auteur du dessin semble correctement informé du fonctionnement du dispositif (il prend *huit cents* clichés et non une vingtaine comme est censé pouvoir le faire ce type d'appareil, d'après les réclames de l'époque[124]), il ne semble pas voir la nécessité de faire un dessin fidèle à l'appareil cinématographique.

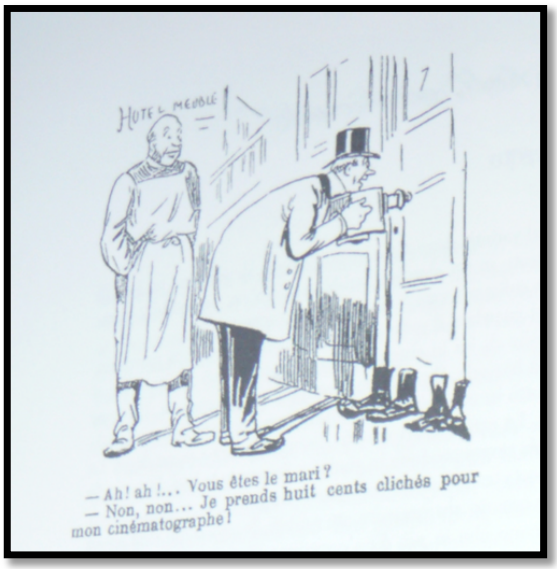


Figure 6 : Anonyme, *Le Charivari*, 17 mai 1896.

[123] Anonyme, *Le Charivari*, 17 mai 1896 (reproduit dans Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, p. 56).

[124] Cette conscience de la discontinuité est d'ailleurs souvent rappelée dans les commentaires sur le cinématographe. On parle par exemple des « 18 828 clichés qui composent *l'Assassinat du duc de Guise*, et les 314 mètres de long de la bande selon *l'Illustration* ou les seize mille photogrammes qui composent une bande selon Hugo Münsterberg » (François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 24-25).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Une autre hypothèse que celle de l'ignorance nous paraît alors plus plausible. Au vu des différentes manières de représenter la prise de vues et la projection cinématographiques, et du fait de les représenter la plupart du temps séparément, nous pensons que ces deux aspects de la cinématographie au tournant du siècle pourraient être perçus chez certains auteurs de la presse illustrée comme deux pratiques distinctes. Mieux : elles pourraient (la prise de vues et la projection) s'inscrire dans deux séries culturelles différentes. La première série culturelle, naturellement, serait la photographie. Cela tendrait à expliquer pourquoi les dessinateurs ne s'embarrassent pas, pour représenter la prise de vues cinématographiques, à proposer des dessins fidèles à l'appareil cinématographique. En outre, il existe dans les journaux illustrés une continuité thématique évidente entre la photographie et le cinématographe. Le dessin de la plaginette étudié plus haut, paru dans *Le Journal Amusant* et signé Mars, reprend un thème récurrent de la presse illustrée. Et il n'est pas nécessaire d'aller chercher très loin pour le montrer. Dans le même numéro du *Journal Amusant*, quelques pages avant, un dessin de Bac recourt au même motif. Un homme muni d'un appareil (dont la nature n'est pas précisée mais dont la forme incite à penser qu'il s'agit d'un appareil photographique) photographie une jeune femme au sortir du bain, sous le regard réprobateur de la mère de celle-ci : « En entrant, messieurs ! Jamais en sortant[125] ! ». De plus, deux années avant la parution de ces dessins, Mars a déjà exploré cette thématique, toujours dans *Le Journal Amusant*[126]. La planche s'intitule « Plaginettes » et montre plusieurs saynètes se déroulant aux bains de mer. Sur le dessin principal, un photographe (là encore le dessin détaillé de l'appareil ne laisse pas de doute sur la nature de celui-ci) demande à une jeune femme en maillot de tenir la

[125] Bac, « La mère la pudeur », *Le Journal Amusant*, n° 111, 10 août 1901, p. 10.
[126] Mars, « Plaginettes », *Le Journal Amusant*, n° 7, 12 août 1899, p. 4.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pose. Ainsi mis en perspective, ces deux dessins de Mars parus à deux ans d'écart s'inscrivent dans une diachronie qui justifie ici le recours à la notion de série culturelle. Le dessin de 1901 paraît bien *en continuité* avec celui de 1899, tant sur le plan thématique qu'esthétique. D'où le fait que la pratique qu'ils engagent (la photographie puis la cinématographie sur les bords de mer) nous paraissent relever, dans l'esprit de ces dessinateurs, d'une même série culturelle.

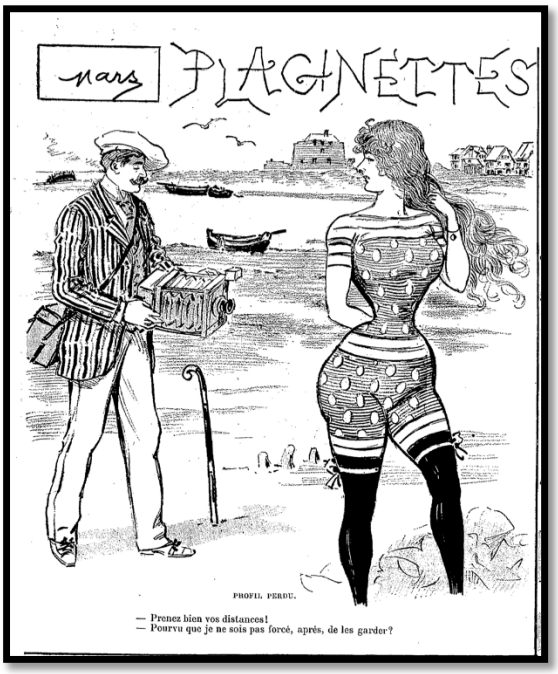


Figure 7 (à gauche) : Bac, « La mère la pudeur », *Le Journal Amusant*, n° 111, 10 août 1901, p. 10.
Figure 8 (à droite) : Mars, « Plaginettes », *Le Journal Amusant*, n° 7, 12 août 1899, p. 4.

La projection quant à elle est difficilement rattachable à la série culturelle photographie, notamment en raison de l'appareil qui n'est pas le même que celui de la prise de vues, mais aussi, tout simplement, parce que les images sont projetées sur un écran. Les dessins de projections de vues sont plutôt rares dans le corpus étudié, et l'un d'eux a tout particulièrement attiré notre attention, ou plutôt son titre : « La lanterne magique améliorée ou cinématographe[127] ». Le parallèle dressé ici est sans équivoque : la projection d'images sur une toile serait une forme de *lanterne magique améliorée*. Et

[127] Avelot, « La lanterne magique améliorée ou cinématographe », *Le Rire*, n° 182, 28 juillet 1906, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

partant, la cinématographie projetée s'inscrirait non pas dans la série culturelle photographie, mais dans celle des spectacles de projections lumineuses.

Le dessin en question, signé Avelot (à qui l'on doit également « l'instantané kinématographique » du danseur de quadrille étudié plus haut), montre les « Impressions de la foule devant : "Une charge de cuirassiers" » (un groupe de personnages effrayés se pousse de l'écran) et les « Impression de la même foule devant : "Le coucher de la Parisienne" » (les mêmes, du moins les personnages masculins, cherchent cette fois-ci à traverser l'écran pour rejoindre l'image d'une jeune femme un peu dénudée). Avelot tourne en dérision ces spectateurs qui n'ont pas conscience de la frontière infranchissable qui sépare leur monde de celui de l'image projetée (cette frontière est matérialisée dans le dessin par un cache ovale autour de l'image projetée et le passage de la couleur au noir et blanc). Abusés par le réalisme de l'image cinématographique, ils sont en empathie totale avec la scène représentée. Avelot pointe ici le caractère « trompeur » de ces images, de la même manière qu'on qualifie les spectacles de lanterne magique d'« art trompeur[128] ». Sur un thème semblable, les guerriers africains du dessin de Léon Roze reproduit plus haut se laissent tromper par l'image d'une armée de colons projetée sur la toile d'une tente en plein désert.

[128] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 15.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 9 : Avelot, « La lanterne magique améliorée ou cinématographe », *Le Rire*, n° 182, 28 juillet 1906, n. p.

La distinction opérée dans les représentations du cinématographe entre ces deux séries culturelles avançant parallèlement l'une à l'autre nous semble l'explication la plus plausible de la séparation qui est faite entre l'appareil de prise de vues et l'appareil de projection. Les dessinateurs y verraient deux types de dispositifs issus de filiations différentes : il n'y aurait donc pas *un* dispositif cinématographique, comme nous le suggérions jusque là, mais *deux*, représentés de deux manières différentes. Cette distinction pourrait par conséquent induire la coprésence au sein de la presse illustrée de deux régimes d'images cinématographiques différents, renvoyés dos à dos. D'une part des images photographiques (prises en série : comment, cependant, vu la configuration de l'appareil de prise de vues dessiné ?) et donc réalistes, et d'autre part des images issues des spectacles de projections lumineuses, trompeuses voire fantasmagoriques[129], donc fictionnelles. Cela viendrait alors contredire notre hypothèse de départ que l'idée cinématographique dans la presse illustrée « est identifiée à la représentation totale de la réalité et à la restitution d'une illusion parfaite[130] », et cet

[129] *Idem*.
[130] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 35.

ancrage sans concession du dispositif cinématographique dans le réel expliquant le fait que cette même presse occulte le cinéma fictionnel, « truqué ».

Or, et nous espérons convaincre le lecteur même avec le peu de dessins à notre disposition (car le thème n'est abordé que de manière marginale à cette période), cette distinction entre images réalistes et images fictionnelles nous paraît inopérante dans le dessin de presse. Contrairement à certains discours de l'époque qui, afin de promouvoir le « bon cinéma » et ses « images vraies », fustigent les films à trucs et les « images fantastiques[131] », la presse illustrée ne donne aucun écho, du moins dans la période couverte par ce chapitre (bien que l'on pourrait généraliser à l'ensemble du corpus, à quelques rares exceptions près), à la représentation cinématographique du merveilleux et de l'impossible. Même lorsqu'ils font la satire des spectateurs se laissant abuser par l'impression de réalité de l'image cinématographique, les dessinateurs s'attachent à dépeindre des scènes réalistes[132] (sans quoi, par ailleurs, la satire ne fonctionnerait pas). Certes, ce n'est pas la réalité, le dessin le montre bien, mais cela ne remet pas pour autant en cause l'impression de réalité de l'image cinématographique, sur laquelle repose l'argument comique du dessin.

On pourrait ainsi donner plusieurs exemples de dessins cherchant l'analogie entre l'image cinématographique projetée et le réel (le « réel » diégétique du dessin, s'entend). Prenons-en deux, en plus des deux précédemment décrits. Dans *Le Pêle-Mêle*, une foule dont les personnages sont installés debout et cadrés de dos assiste à une représentation de cinématographe[133]. Les images sur la toile défilent face à elle (il s'agit d'une histoire composée de plusieurs dessins) qui représentent cette même foule,

---

[131] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 285.

[132] Des scènes issues, dans le cas du dessin d'Avelot ci-dessus, de vues animées existantes comme le suggère Donald Crafton, dont une bande Lumière intitulée *Une charge de cuirassiers*, 1896 (*Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*, p. 243).

[133] Ludovic Riezer, *Le Pêle-Mêle*, n° 37, 11 septembre 1904, p. 10-11.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

debout et de dos. La scène de cinématographe montre un des personnages en train de faire les poches de son voisin, alors même qu'un spectateur fait pareil dans l'assistance. Le personnage qui se fait dérober commente en même temps les images qu'il voit :

> Ah ! jeune homme, que c'est beau ce cinématographe, on dirait absolument la vie. – Regardez donc cet homme qui fouille dans la poche de son voisin… mais c'est un pick-pocket !… – Il vient de lui voler son porte-monnaie ! Dieu que c'est homme est bête !… – Tenez, il vient de lui prendre sa montre et l'autre ne s'aperçoit de rien. – Et son mouchoir maintenant ! Est-ce assez vivement fait ? – Voyez-vous, jeune homme, le cinématographe, c'est tout de même de la blague, ces choses-là n'arrivent pas.

La mise en abyme dans ce dessin est double. Elle met en jeu l'image des spectateurs reproduite sur un écran de cinématographe, mais également notre propre regard de lecteur, par l'intermédiaire du commentaire en sous-titre. Ce court monologue en forme de réflexion métatextuelle a valeur de mise en abyme ironique du dessin lui-même, sur laquelle repose l'argument comique de cette planche. Le personnage pensant avoir fait preuve de sagacité en dénonçant le caractère truqué et irréaliste de l'image cinématographique (« c'est tout de même de la blague ») est en fait le dindon de la farce, pris au piège de sa propre naïveté. Contrairement au dessin d'Avelot où la crédulité des spectateurs est en quelque sorte raillée au premier degré, celle-ci est remise en perspective par le dessinateur qui conduit le lecteur à s'interroger sur son propre regard face aux images (où se situe « la vie », où se situe « la blague », quelle frontière sépare les deux ?)

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

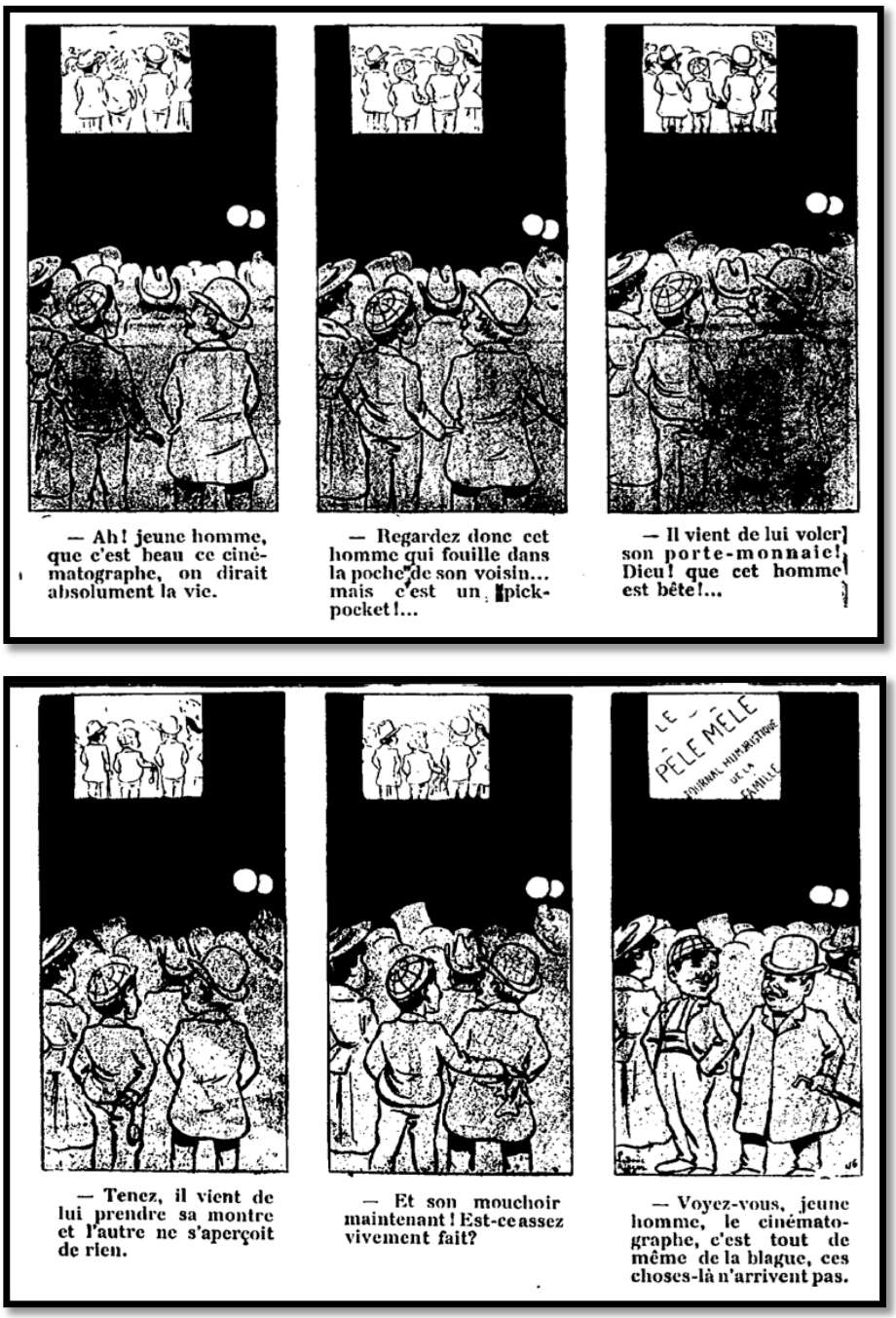


Figure 10 : Ludovic Riezer, *Le Pêle-Mêle*, n° 37, 11 septembre 1904, p. 10-11.

Notre deuxième exemple repose sur le même principe de mimétisme entre des images prélevées dans différents espaces. Il s'agit d'un « Reportage au cinémato[134] », dessin anonyme paru dans *La Caricature* et composé de quatre vignettes (repris par la

[134] Anonyme, « Le reportage au cinémato », *La Caricature*, n° 918, 31 juillet 1897, p. 243.

suite, mais tronqué de ses deux premières vignettes, dans *La Petite Caricature*[135]). Un homme se rend aux bains publics muni d'un appareil de prise de vues portatif, tenu par une anse. Le format réduit de l'appareil lui permet de passer inaperçu et, après entente avec le concierge, il se glisse derrière un rideau et prend des vues d'une jeune femme nue dans son bain. La scène emprunte alors un motif récurrent du cinéma grivois de cette période, le bain[136], réinvesti par la figure caricaturale du photographe reporter, converti pour l'occasion en voyeur. La vignette conclusive se situe dans une salle de projection cinématographique où la jeune femme, accompagnée de ses parents, a la surprise de se voir à l'écran, dans la même posture que celle prise aux bains.

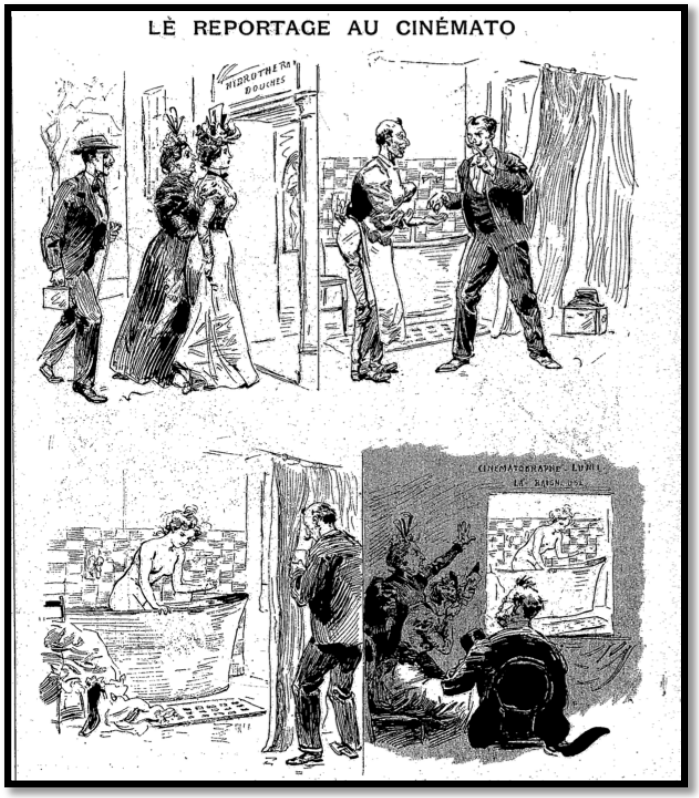


Figure 11 : Anonyme, « Le reportage au cinémato », *La Caricature*, n° 918, 31 juillet 1897, p. 243.

[135] Anonyme, « Au cinémato », *La Petite Caricature*, 9 décembre 1898, p. 3 (reproduit par Stephen Bottomore dans *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, p. 56).
[136] Voir : Thierry Lefebvre, « Voyage autour d'une serrure, des clefs pour comprendre », dans André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné…*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 55-57.

Ce dessin est l'un des seuls à notre connaissance à associer dans un même récit prise de vues et projection cinématographiques. L'image projetée sur la toile est alors identique à celle de la scène du bain. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une mise en abyme comme dans l'exemple précédent, car l'image dédoublée n'est pas elle-même contenue dans sa propre représentation, la recherche par le dessinateur d'une analogie entre ces deux régimes de vision différents est évidente. Le mimétisme brouille alors la distinction entre les séries culturelles, qui dans ce cas de figure ne semble pas avoir lieu d'être. Cette planche est toutefois intéressante dans le cadre de notre analyse car l'image enregistrée et l'image projetée sont liées par un même rapport photographique au réel. Si tromperie il y a lors de la projection, celle-ci est davantage une trahison dont est victime la baigneuse : ce n'est pas une tromperie sur l'image comme dans les exemples précédents, plutôt sur l'usage qui en est fait. Ainsi, par le parallèle dressé entre les deux vignettes, la vue projetée est « défictionnalisée », réintroduite dans le réel, et en plus de cela devant les personnages les mieux placés pour en être les témoins. Pourtant, la vue grivoise, à laquelle renvoie explicitement ce motif du bain, appartient bien au domaine de la fiction cinématographique[137], au même titre que la scène à trucs ou la scène comique (le motif de « l'effeuillage » est également repris – et détourné – dans les films comiques). L'auteur anonyme de ce dessin occulte la dimension fictionnelle de ce type de vue, choisissant au contraire de l'ancrer dans le réel, et faisant de la fiction une sorte de « point aveugle » de la prise de vues et de la projection cinématographiques.

L'image cinématographique, qu'elle procède de la prise de vues ou de la projection, qu'elle soit « trompeuse » ou non, issue de la fiction ou non, reste ainsi

[137] Georges Méliès range les films grivois dans les « *sujets composés* », et non avec les « vues documentaires » ou autres (« Les vues cinématographiques – Causerie par Geo. Méliès », *Annuaire général et international de la photographie*, Plon, 1907, cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 101).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

assujettie au réel. Les dessinateurs la donnent à voir comme une image « vraie », ou à tout le moins vraisemblable.

2. L'image « vraie » du cinématographe : une influence des pratiques de photographie domestique ?

Dans le rapide tour d'horizon que nous avons fait des représentations du dispositif cinématographique dans la presse illustrée, il apparaît assez clairement que les spectacles de vues animées (perçus par certains comme une continuation des spectacles de projections lumineuses) ne représentent qu'un aspect parmi d'autres de la pratique cinématographique. Le cinématographe sert tout aussi bien – même davantage – à espionner sa femme, prendre des vues de quelque plaginette, mystifier un belligérant, etc. Et pour cause, les applications du cinématographe au moment de son invention sont très diverses et se destinent à un public très varié. Parmi celles-ci, l'une vise explicitement « "le cercle de famille", la vie privée, l'amateur[138]. » Il s'agit des usages domestiques du dispositif cinématographique, qu'on peut facilement rapprocher de la pratique de la photographie amateur : « Tout le monde sait faire de la photographie ; on apprend vite à manier le cinématographe », affirme par exemple le journal *Le Gaulois*, qui offre à ses lecteurs la possibilité de gagner un cinématographe[139].

La photographie amateur fait l'objet d'un traitement singulier dans la presse illustrée. Contrairement au photographe reporter ou au photographe d'atelier, le photographe amateur est assez peu caricaturé par les dessinateurs, en particulier au début des années 1900. Cela peut s'expliquer, selon Laurent Bihl, par un intérêt commercial, dont l'indice est donné par le nombre croissant de publicités vantant les

[138] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 10.
[139] *Idem*.

mérites d'appareils photos portatifs ou de dispositifs photographiques domestiques en tous genres[140]. Ces réclames développent des thématiques telles que le souvenir, la mémoire, où la photographie permet de garder une trace de son passé, constituer ses archives familiales. Certaines promettent également de « donne[r] l'image vraie, garantie superposable avec la nature comme grandeur et comme relief[141] ».

On peut alors se demander dans quelle mesure cette rhétorique de l'image vraie, de l'image document et trace du passé, bref, de l'image « réelle » et « réaliste », développée dans les journaux illustrés autour des usages de la photographie domestique et amateur ne circulerait-elle pas aussi les représentations humoristiques ou satiriques de la cinématographie.

L'intrusion du cinématographe dans la vie privée : entre satire, publicité et grivoiserie.

Au début du XXe siècle, la rhétorique construite autour d'un cinématographe de la mémoire et du souvenir prolonge celle qui s'est développée dans le courant du XIXe siècle avec la photographie[142]. L'image cinématographique, tout comme la photographie, conserve l'apparence des êtres chéris et disparus (le complexe de la momie), garde une trace du passé à la manière d'archives, de documents[143]. Les réclames pour appareils photographiques publiées dans la presse illustrée sont imprégnées de cette rhétorique, qu'elles développent à travers des tirades au ton nostalgique, puisant dans l'affect et l'intime :

---

[140] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 281.
[141] Publicité pour l'appareil photographique « Le Vérascope », *Photo Pêle-Mêle*, s. d., p. XII. Publié en complément du *Pêle-Mêle*, n° 52, 25 décembre 1904.
[142] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 309.
[143] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 35.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Quoi de plus agréable, dans le siècle où nous vivons, où les gens et les choses passent vite, s'estompent et s'oublient, que de conserver nettement et pour la vie, l'image des êtres chers, des vues, paysages où l'on a passé, vécu, aimé ou souffert. Quoi de plus attrayant en hiver, au coin du feu, sous la lampe familiale, que de revoir nettement, en feuilletant son album, les êtres aimés, les sites où l'on a rêvé, où l'on a vécu de bons moments, au clair soleil[144].

> Nous vous promettons la réalisation d'un rêve enchanteur que vous avez formulé maintes fois et, comme si nous possédions le pouvoir magique d'une fée toute puissante, vous permettre de perpétuer à votre gré les instants délicieux passés au milieu des êtres qui vous sont chers. Le temps inexorable aura beau continuer sa course folle, emportant avec lui, chaque jour, un lambeau de votre jeunesse, vous aurez désormais, merveilleux talisman, ineffable consolation, la puissance de lui arracher, pour en jouir toujours, l'image inaltérable et fidèle de ces scènes charmantes où se rencontrent réunis les parents adorés et les amis sincères, et parmi lesquels gambadent les bébés chéris… ces petits anges mignons… ces terribles espiègles, si tendrement aimés[145] !

Ce discours teinté de *pathos* inspire manifestement certains dessinateurs ou auteurs de la presse illustrée qui en reprennent la substance dans leurs histoires sur la photographie, mais également le cinématographe. C'est le cas d'une planche d'Henriot parue dans *Le Journal Amusant*, pouvant presque se lire comme une publicité pour un cinématographe domestique. Son titre, « Regrets cinématographiques[146] », en forme de formule de deuil (« Regrets éternels »), s'inscrit d'emblée dans le registre de la nostalgie du passé, tout en associant le cinématographe à l'idée d'éternité. La planche se compose d'une quinzaine de vignettes, chacune commentée par le narrateur comme s'il feuilletait un album d'images (« 1814… Me voilà naissant… Venant au monde… et dans quel monde !! […] », « Voilà ma nounou, avec le brosseur de papa… Celui qui avait eu le bout du nez gelé à Kowno », etc.). La planche reprend ainsi le modèle d'un

[144] Publicité pour l'appareil photographique « Le Parfait », *Le Rire*, n° 396, 7 juin 1902, n. p.
[145] Publicité pour l'appareil photographique « Le Radieux », *Le Rire*, n° 286, 28 avril 1900, n. p.
[146] Henriot, « Regrets cinématographiques », *Le Journal Amusant*, n° 2219, 11 mars 1899, p. 5.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

« cinématographe du souvenir », « cinématographe de la mémoire » ou encore d'un « cinématographe rétrospectif », autant de métaphores qui circulent abondamment dans les récits et essais à cette période[147].

Le récit se conclut dans le salon du personnage-narrateur, désormais centenaire. Assis dans un fauteuil confortable, il montre à ses petits-enfants (ou arrière-petits-enfants) l'image d'un couple projetée sur un écran (vraisemblablement lui-même avec sa compagne dans leurs jeunes années) : « N'hésitez pas, ô vous qui êtes jeunes, à vous faire cinématographier à tous les moments intéressants de votre vie… » Cette vignette conclusive renvoie à des dispositifs de projection domestiques, tels que la lanterne magique, mais également à des agrandisseurs/projecteurs de photographies comme ce modèle vendu par Girard et Cie (le fabricant du « Radieux », mentionné ci-dessus), dont on peut trouver la réclame dans *Le Pêle-Mêle* :

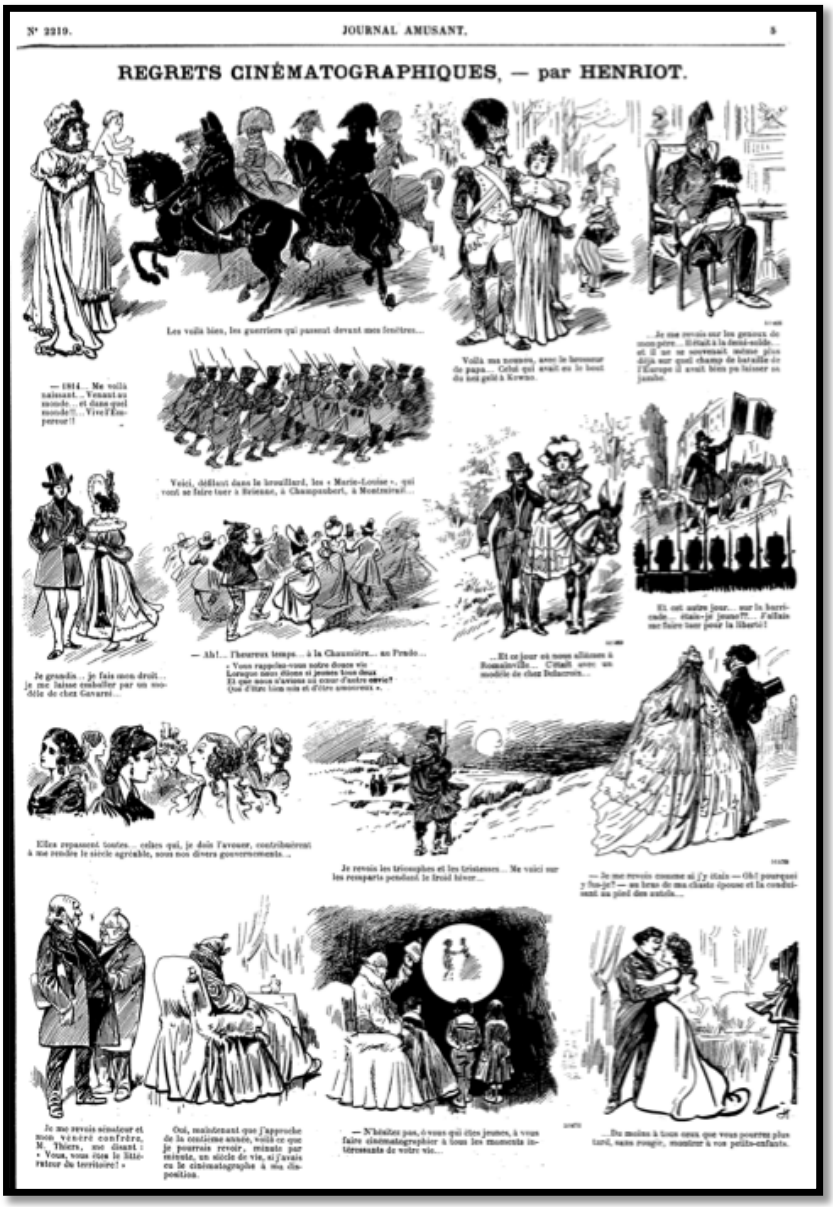
> La projection, en photographie, c'est l'idéal ! Une grande toile bien blanche, tendue au fond de la chambre ou entre les battants d'une porte de communication et, tout de suite y apparaissent, comme par enchantement, en grandeur naturelle, les portraits des amis, les vues rapportées des excursions d'autrefois : les monuments, les maisons, les chaumières, les coins de village, les rues et les places animées, les groupes, les scènes amusantes et humoristiques, en un mot, tout ce qui rappelle les événements heureux, les joies passées qu'il fait si bon de remémorer ![148]

Le dialogue implicite que la planche d'Henriot entretient tout le long avec les réclames pour dispositifs de photographie amateur, sous-tendu par une même rhétorique de l'image-souvenir, nous paraît bien conforter l'hypothèse d'un intérêt commun du journal illustré avec les vendeurs d'appareils domestiques (jouant sur la

[147] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 27.
[148] Publicité pour les agrandisseurs et projecteurs « La Radieuse », *Le Pêle-Mêle*, n° 45, 11 novembre 1900, p. 16.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

proximité entre photographie et cinématographe), tout en inscrivant l'image cinématographique dans un rapport de fidélité absolue au réel, comme trace du passé.


N° 2219. JOURNAL AMUSANT. 5

REGRETS CINÉMATOGRAPHIQUES, — par HENRIOT.

Figure 12 : Henriot, « Regrets cinématographiques », *Le Journal Amusant*, n° 2219, 11 mars 1899, p. 5.

Tous les récits des journaux illustrés ne se montrent cependant pas aussi complaisants. Certains sont plus corrosifs et se gaussent du caractère intrusif du dispositif cinématographique. On l'a vu plus haut, l'appareil de prise de vues cinématographiques est régulièrement associé au thème du voyeurisme. Ainsi par exemple de l'homme filmant l'intérieur d'une chambre d'hôtel à travers une serrure

(« – Ah ! Ah !... Vous êtes le mari ? – Non, non… Je prends huit cents clichés pour mon cinématographe[149] ! ») Si le concierge s'enquiert de savoir si l'homme en question filme sa femme, c'est qu'un appareil de prise de vues (photographiques en principe) peut bel et bien être utilisé par un mari cocufié pour faire la preuve légale d'un l'adultère (remplaçant alors le constat d'un agent de police). Le thème est d'ailleurs récurrent dans les journaux illustrés, tout au long de la période couverte par ce chapitre et au-delà. Les images enregistrées permettraient ainsi, soi-disant, de se passer de témoins devant la justice : « Ah ! ah ! vous vous payez ma tête. À mon tour de m'offrir les vôtres, grâce à ce petit appareil, plus besoin de témoins pour la scène où l'on est toujours si ridicule[150]. » Mais personne n'est dupe : si les personnages mettent autant d'enthousiasme à emporter un appareil de prise de vues avec eux, c'est aussi pour répondre à une pulsion scopique. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la réplique d'un commissaire de police, dont la présence permettrait pourtant de se passer d'un tel appareillage : « – Dépêchez-vous, monsieur le commissaire, ou nous n'arriverons pas à temps pour constater le flagrant délit de ma femme. – Voulez-vous que j'emmène un cinématographe[151] ? » De la même manière, sur un thème assez proche, Henriot met en scène le dialogue entre un jeune couple et leur logeur : « – Vous savez… je le retiens, votre hôtel… Dans notre chambre, il y a un trou à la cloison ! – C'est pour le cinématographe[152] ! » Devant la plainte de ses clients, le concierge s'offusque presque qu'on lui reproche la présence de ce judas…

Ces dessins dépeignent le plaisir du voyeur autant qu'ils peuvent dénoncer l'hypocrisie de certaines réclames pour des appareils de prise de vues toujours plus discrets (et indiscrets) – ceux-là mêmes que les dessinateurs reproduisent dans leurs

[149] Anonyme, « Ah ! ah !... Vous êtes le mari ? », *Le Charivari*, *op. cit*.
[150] Falco, « Corpus delicti », *La Caricature*, n° 941, 8 janvier 1898, p. 14.
[151] Henriot, « Échos », *Le Journal Amusant*, n° 610, 4 mars 1911, p. 7.
[152] Henriot, « Échos », *Le Journal Amusant*, n° 607, 11 février 1911, p. 8.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

caricatures, comme nous le détaillons plus haut. La bataille de la miniaturisation des appareils photographiques fait rage au tournant du siècle et chaque fabriquant se targue de proposer « le plus léger » ou « le moins volumineux[153] », facilitant par là-même l'intrusion dans la sphère privée. Ainsi par exemple du « Physiographe » dont la réclame est publiée dans *Photo Pêle-Mêle*, un supplément du *Pêle-Mêle* destiné aux amateurs photographes. Le texte de la réclame détaille les usages qui peuvent être faits de ce curieux appareil, présenté comme une paire de jumelles stéréoscopiques « n'ayant pas l'aspect d'un appareil photographique » :

> On s'en sert comme pour lorgner devant soi et, dans cette position, les objectifs placés sur le côté de l'appareil embrassent l'image latérale, que le viseur renvoie à l'œil au moyen d'un prisme quadrangulaire logé dans un des oculaires. De cette façon on peut saisir sur le vif des physionomies, des attitudes, des scènes qu'il serait impossible de prendre avec aucun autre appareil, les gens étant photographiés à leur insu.
> Le Physiographe est employé pour le grand reportage dans les principaux journaux du monde. Il est adopté par les peintres et les sculpteurs en renom, par les architectes, par les explorateurs, par tous ceux, en un mot, qui ont besoin de documents vrais[154].

Répondant à l'instar des autres réclames à la rhétorique de l'image « vraie », le texte vise un public bien circonscrit : peintres, sculpteurs, architectes, etc. Pourtant, une autre publicité pour ce même appareil, parue cette fois dans *La Caricature*, chante un tout autre refrain. La réclame ne parle plus d'artistes ou de journalistes, et est accompagnée d'une illustration plutôt explicite sur l'usage qu'on peut faire de l'appareil. Sur une plage, un homme se tient debout, un « Physiographe » devant les yeux, le regard fixé sur l'horizon, droit devant lui, alors qu'à sa gauche passe nonchalamment une jeune femme au sortir de l'eau. La légende du dessin indique :

---

[153] *Le Pêle-Mêle*, n° 52, 25 décembre 1904, p. XII.
[154] Publicité pour l'appareil photographique « Physiographe », *Photo Pêle-Mêle*, n° 52, 25 décembre 1904, p. VII.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

« Photographiant une baigneuse sans qu'elle s'en aperçoive. » Ce dessin renvoie explicitement au motif récurrent de la plaginette, dont on a étudié plus-haut quelques variantes, avec appareil photographique ou cinématographe.

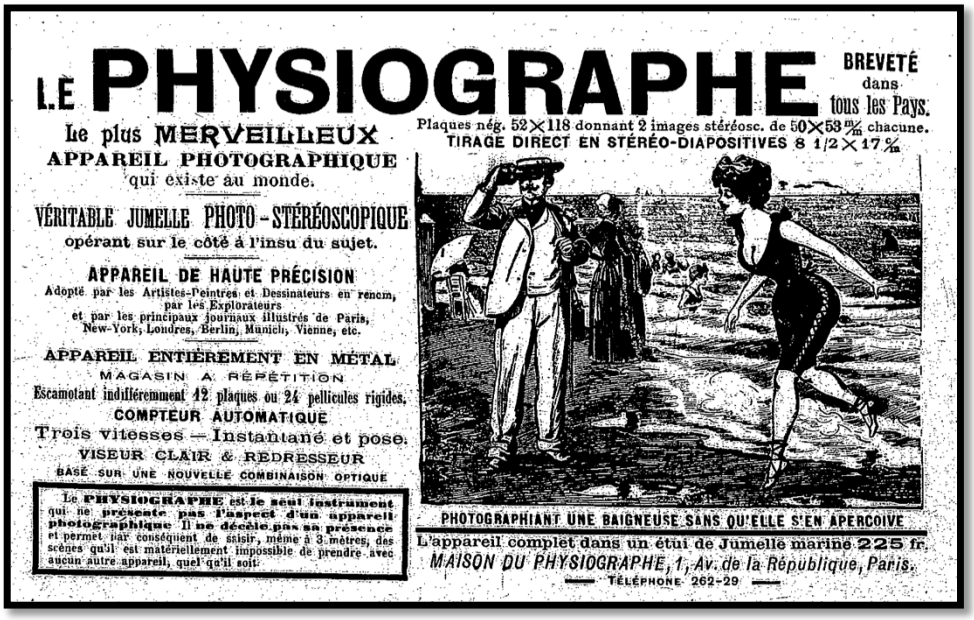


Figure 13 : Publicité pour « Le Physiographe » (*La Caricature*, n° 1109, 30 mars 1901 p. 104).

Le lien entre ces dessins et les réclames est d'autant plus ambigu qu'ils se nourrissent mutuellement : la publicité empruntant aux motifs du journal pour mieux se fondre dans ses pages (et n'avoir ainsi pas l'air d'une réclame), le dessin soulignant le caractère intrusif de ces appareils, le surgissement du privé dans la sphère publique (tout particulièrement dans le cas de séances de projection). Les auteurs des journaux illustrés se retrouvent ainsi dans une posture d'équilibriste, jonglant entre satire et discours publicitaire.

Par ailleurs, il est difficile d'ignorer que ces images reposent bien souvent sur des portraits de femmes dénudées ou légèrement vêtues. C'est le cas des plaginettes ou encore de la baigneuse dans la planche « Reportage au cinémato », étudiée plus haut, où une jeune femme est filmée dans son bain, puis son image projetée en public lors d'une séance de cinématographe. D'une certaine manière, ces dessins pointent

l'immoralité du cinématographe, fustigeant l'obscénité des images enregistrées et l'indécence du preneur de vues. Une scène grivoise tournée par Pathé en 1897, *Flagrant délit d'adultère*, reprend d'ailleurs à son compte la thématique maintes fois abordée dans le journal illustré d'un mari trouvant sa femme nue au lit avec l'amant (bien que le film emprunte explicitement à une autre source : une peinture de Jules Garnier de 1885). De nombreux discours, dans les années 1900 et particulièrement dans le champ religieux, s'en prennent à tous ces films jugés immoraux, ces « mauvais spectacles » au premier rang desquels figure le cinéma « pornographique[155] ». Tout en pouvant faire écho à ce type de posture, les dessins, par leur caractère grivois, font eux-mêmes le jeu de cette obscénité dénoncée : ils la pointent du doigt tout en l'étayant par des compositions pour le moins osées. On sait bien que le public de ces journaux, très largement masculin, peut se montrer friand de ce type d'images[156].

En dépit de leur verve satirique, les auteurs de la presse illustrée n'en restent donc pas moins subordonnés à une logique éditoriale, des intérêts commerciaux avec les publicitaires, et un impératif de cohérence avec leur lectorat. Henriot en est l'une des illustrations, avec des contributions pouvant railler l'irruption du cinématographe dans l'intimité et flirter avec le grivois et le grotesque[157], puis se montrer totalement inoffensives, voire complaisantes avec le nouveau dispositif (« Regrets cinématographiques »). La rhétorique de l'image-mémoire, image-souvenir, développée autour des dispositifs de photographie domestiques, et qui s'est rapidement

---

[155] Mélisande Leventopoulos, *Les Catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 40-41.
[156] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 247.
[157] On pense tout particulièrement ici à un dessin paru en 1896 dans *Le Journal Amusant*, où des scènes intimes de personnages historiques sont « reconstituées par le cinématographe » : ainsi par exemple de Clovis remplissant son pot de chambre ou de Napoléon exigeant qu'on lui amène « une femme » en pleine nuit (« Épisodes d'histoire reconstitués par le cinématographe », *op. cit.*).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

propagée dans les discours sur le cinématographe[158], imprègne et nourrit la plupart des récits de la presse illustrée. L'image y est donnée comme preuve, document, trace du passé. Son usage a beau être critiqué, raillé, tourné en dérision, sa vérité n'en est pas pour autant remise en cause.

Photo Pêle-Mêle : la « Revue illustrée des amateurs photographes » pour démystifier les vues animées ?

En suivant la piste de la photographie domestique et des dispositifs amateurs de prise de vues, nous avons voulu souligner le lien qui existe entre ces pratiques et les représentations du cinématographe, et qui selon nous conditionne en grande partie les choix éditoriaux et les discours des journaux illustrés sur le nouveau média. Nous voudrions pour clore ce premier chapitre montrer que ce lien non seulement engage une rhétorique commune de la « vérité » de l'image et de l'image-document entre photographie et cinématographie, mais qu'il tend en outre à cibler des genres de films particuliers, au détriment des autres. Pour ce faire, nous nous attarderons sur le cas du *Photo Pêle-Mêle*.

Indice supplémentaire de l'intérêt que certains journaux illustrés portent à la photographie domestique, *Le Pêle-Mêle* publie une dizaine de fois par an ce supplément destiné aux « amateurs photographes ». Si la démarche de la revue est clairement vulgarisatrice (son intitulé complet est : *Photo Pêle-Mêle pour tous, par tous*), elle se montre parfois assez technique, avec des articles détaillés sur « La retouche du négatif » ou « La conduite du développement ». Autant d'aspects qui intéressent peu les dessinateurs ou les réclames pour appareils photographiques,

[158] On lit ainsi dans un article paru le 30 décembre 1895 dans *La Poste*, à propos du cinématographe : « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. » (Article anonyme, cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 41).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

lesquels se concentrent davantage sur la prise de vues (on trouve peu de publicités pour des chambres de développement par exemple). Le *Photo Pêle-Mêle* entend quant à lui dévoiler l'envers du décor en traitant la photographie par un biais différent.

C'est dans cette perspective que la revue aborde dans son numéro du 25 juillet 1903 le cas du cinématographe[159]. D'emblée, on note que le fait de trouver dans cette publication pour amateurs photographes une chronique (qui plus est de plusieurs pages) sur le cinématographe est symptomatique de la manière dont le journal perçoit et cherche à présenter le média : comme la déclinaison d'un dispositif photographique. Cela conforte l'hypothèse d'une série culturelle photographie à la base de la représentation du cinématographe dans la presse illustrée, tout en renvoyant photographie et cinématographie à une socialité commune. Pour le dire autrement, il pourrait y avoir une attente du lectorat de la revue (l'amateur photographe) envers le cinématographe, que cette chronique entendrait combler.

L'ensemble du texte est consacré au tournage de scènes historiques produites par Pathé. Le titre et le nombre de films qui font l'objet de cette chronique ne sont jamais précisés mais tout porte à croire qu'il s'agit pour l'un de *L'Assassinat de la famille royale de Serbie*, tourné en 1903 par Lucien Nonguet (seul film à notre connaissance cette année-là mettant en scène les personnages de la reine Draga et du roi Alexandre 1er). Pour l'autre il s'agit très vraisemblablement de *Napoléon Bonaparte*, également tourné en 1903 par Nonguet. En effet, le journaliste indique un moment se trouver au pont d'Arcole : « Mais nous voilà très loin du *Pont d'Arcole*. Revenons-y. Cette scène, prise en plein air, sur un vrai pont et une véritable rivière, ne

[159] Leancour, « Chronique Photo Pêle-Mêle », *Photo Pêle-Mêle*, n° 4, 25 juillet 1903.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

représente qu'un tableau de l'épopée de Napoléon[160] […]. » Or, d'après son résumé, un tableau du film se déroule effectivement à cet endroit (« Bonaparte au pont d'Arcole »).

La première question que l'on est amené à se poser est : pourquoi ce choix de la scène historique ? Pathé produit à cette période toutes sortes de vues animées, notamment des vues comiques, de plein air, religieuses, etc. Une première raison possible est tout simplement le hasard : le journaliste aurait convenu d'un jour de rendez-vous pour visiter les établissements Pathé et ces tournages se seraient présentés à lui de manière fortuite. Cela est peu probable toutefois car même si l'on considère la possibilité que des scènes de ces deux films aient pu être tournées le même jour, le reportage mentionne plusieurs lieux de tournage à différents endroits de Paris, en intérieur et en plein air. La visite du journaliste s'est donc manifestement déroulée sur plusieurs jours, couvrant le processus de réalisation presque de bout en bout : un passage du texte traite d'ailleurs de la confection des intertitres, photographie de l'atelier à l'appui. Ainsi, Pathé aurait peut-être fourni au journaliste ce reportage « clé en main », avec une visite complète de ses locaux et lieux de tournage, afin de promouvoir son entreprise et ses vues historiques. Cela répondrait donc autant à une attente du journal que de Pathé. Si cette deuxième hypothèse est tout à fait plausible et que rien dans le texte ne permettrait de la réfuter (ni cependant de la confirmer), nous voudrions la compléter, ou la préciser par une troisième, qui nous paraît la plus cohérente avec le contexte de la revue.

Rappelons qu'il s'agit d'une revue consacrée à la photographie, et destinée à un public d'amateurs photographes. Or la photographie, qui déjà s'est imposée au XIXe siècle en concurrente directe de la peinture d'histoire[161], est perçue par certains au tournant du siècle comme une source de premier choix pour l'histoire. Ainsi, une

[160] *Ibid*., p. 27.
[161] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit*., p. 287.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

chronique du *Journal Amusant* consacrée à un ouvrage « d'enseignement de l'histoire » loue le choix de l'auteur d'avoir intégré à son ouvrage des sources photographiques parmi les estampes et autres peintures : « Ici, la reproduction photographique, c'est-à-dire le document historique dans son indiscutable sincérité, joue un rôle capital[162]. » Ces images, jugées « d'un réalisme impressionnant », sont considérées comme des *documents*, des traces du passé. Un discours équivalent circule à la même période à propos des images cinématographiques. François Dussaud, physicien et pour un temps au service de Pathé, conçoit le cinématographe comme le meilleur témoin de l'Histoire qui soit :

> Réfléchissez un instant et vous verrez que les établissements de phonographes et Cinématographes ont fait franchir à l'histoire l'étape définitive. Jusqu'à ces établissements, l'histoire de l'humanité se transmettait par des documents où la main et l'art des hommes avait beau jeu de laisser libre cours à leur préférence, à leur imagination, à ce quelque chose d'indéfinissable chez les plus intègres et les plus sincères qu'on appelle l'« équation personnelle », chacun voit et décrit avec ses yeux, son tempérament : en un mot l'histoire, dans son sens le plus large, l'histoire intégrale de l'effort humain, était soumise à cette subjectivité qui jette un voile et un fard sur la vérité[163].

Avant lui, Boreslaw Matuszewski place de la même manière « la photographie animée parmi les sources de l'Histoire ». Pour lui, l'image est plus efficace que de longues pages d'écriture : « Si, pour le Premier Empire et pour la Révolution par exemple, nous avions seulement la reproduction des scènes que la photographie animée peut aisément rendre à la vie, quels flots d'encre inutiles eussent été épargnés à propos de questions accessoires peut-être mais intéressantes, passionnantes même[164] ! » C'est

---

[162] Anonyme, « Bibliographie », *Le Journal Amusant*, n° 128, 7 décembre 1901, p. 4.
[163] François Dussaud, « Un interview de M. Dussaud », *Phono-Ciné Gazette*, n° 30, 15 juin 1906, p. 225-226 (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 75).
[164] Boreslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 63.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

précisément ce que cherchent à faire les vues historiques du cinématographe : « reproduire des scènes », et notamment celles du Premier Empire dans le cas d'un des films qui nous occupe ici. Ainsi, images photographique et cinématographique partageraient un même rapport à l'histoire, une même fonction de source, de document, de trace du passé, renvoyant à la rhétorique de l'image-mémoire, image-souvenir. Le choix du film historique pour cette chronique du *Photo Pêle-Mêle* n'est donc pas anodin, et ne nous paraît pas relever d'un hasard. Ce genre permet en effet de dresser un pont entre photographie et cinématographe, circonscrire une approche commune fondée sur une conception analogue de l'image et de ses fonctions « historiennes ». L'auteur justifie ainsi sa démarche en introduction de sa chronique :

> Non contente de mettre en images les grands faits contemporains […], la photographie veut faire revivre le passé, pour le grand public, se montrant de plus en plus exigeant et demandant alors… l'impossible. Or, comme il a été convenu et décrété que ce mot devait être rayé du dictionnaire français, on arrive à satisfaire le goût des amateurs d'histoire en reconstituant, pour eux, les grandes scènes historiques, les faits mémorables[165].

S'inscrivant pleinement dans la ligne éditoriale de la revue, cette chronique (définie par son auteur, Leancour, comme un « article sur la cinématographie ») entend pénétrer « l'arrière-cuisine » de la confection de vues animées. Le journaliste s'intéresse aux techniques de tournage, à la machinerie, au travail des acteurs répétant leur scène. Il fournit des indications assez précises sur le type d'éclairage utilisé, afin de pouvoir filmer aussi bien de jour que de nuit : « il y a un groupe de lampes à arc dont les charbons sont gros comme des manches à balai ; chaque lampe absorbe 100 ampères[166] ». Il dévoile même certains trucages utilisés, notamment dans la scène où le

[165] Leancour, « Chronique Photo Pêle-Mêle », art. cit., p. 26.
[166] *Ibid*., p. 28.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

roi de Serbie et sa femme sont défenestrés : « Ce sont bien des mannequins qui sont lancés par la fenêtre, mais lorsqu'ils sont à terre, l'opérateur arrête son cinématographe, et les artistes remplissant les rôles du roi et de la reine viennent prendre la place des mannequins, après quoi le cinématographe continue à enregistrer la fin de la scène. Ce n'est pas plus malin que cela[167] ! »

Tous ces détails sur l'envers du décor, les procédés techniques employés, les « secrets de tournage », pourraient nuire à la rhétorique de fidélité au réel, de « vérité », construite autour de l'image cinématographique. Celle-ci quitterait alors le domaine des images « réelles », ou du moins réalistes, pour venir se ranger du côté des images « truquées », fictives, au même titre que certaines photographies truquées, celles-là mêmes décriées par les caricaturistes. Or, selon nous cette démarche de transparence tend au contraire à renforcer le caractère réaliste du dispositif cinématographique. En premier lieu, la démarche du journaliste s'inscrit elle-même dans le réel : il s'agit de *documenter* un tournage de vues animées, de justement prendre du recul par rapport à la fiction enregistrée par la caméra. Le reportage est ainsi illustré de photographies prises par Leancour lui-même, montrant par exemple les coulisses d'un théâtre de prise de vues à Vincennes ou l'atelier d'impression des titres pour l'exportation de la bande[168]. Ces images et ces détails techniques confèrent au reportage un statut d'authenticité qui imprègne le tournage du film lui-même. Ils contribuent à démystifier non pas le film mais son tournage, à le réifier en tuant, pourrait-on dire, la part de fiction qu'il pourrait contenir. On pense forcément aux *making-of* accompagnant depuis les années 1980 les films sur support disque qui, de la même manière, font basculer la fiction dans le réel.

---

[167] *Ibid*., p. 27.

[168] La très mauvaise qualité de l'exemplaire du *Photo Pêle-Mêle* que nous avons consulté ne permet malheureusement pas de reproduire ici ces illustrations.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

En second lieu, le journaliste ne cesse tout au long de son texte de louer l'authenticité de la reconstitution historique, sa « fidélité merveilleuse ». Il salue le travail du metteur en scène (sans toutefois le citer nommément) pour avoir su tirer de sources aléatoires une histoire solide et convaincante : « C'est un véritable tour de force que le créateur de ces films a fait là, car, pour le guider, il n'avait que l'aide de quelques photographies prises à la hâte ; pour bâtir son scénario, il ne possédait que les télégrammes que tout le monde a pu lire et dont, surtout les premiers jours, le principal défaut était de manquer de clarté[169]. » De la même manière, il souligne le réalisme et la fidélité des scènes tournées avec la représentation qu'il se fait du passé : « Et ne croyez pas que cette reproduction, pourtant faite de *chic*, puisse paraître puérile ; c'est, au contraire, saisissant de vérité et de grandeur tragique. Les personnages sont absolument ressemblants, les décors, les costumes, tout à fait authentiques[170]. » Sa description des tableaux qui composent le film est agrémentée au fil du texte de quelques photographies fournies par Pathé. Il s'agit de photographies de plateau, comme on a pu les voir se généraliser dans la presse à partir des années 1910. Ces images font « rejouer » certaines scènes aux comédiens en leur faisant tenir une pose spécifique[171]. Ainsi par exemple de deux photographies présentant « Le drame de Belgrade ». Dans la première, la reine Draga se tient agenouillée, les deux mains jointes, implorant les officiers venus à la tuer. La seconde montre quant à elle les corps du roi et de la reine, tout juste défenestrés, gisant au sol sous le regard des conjurés, attroupés autour des cadavres. Ces photographies mettent en scène différents moments-clés du coup d'état, des « instants prégnants », selon le modèle de la peinture classique. Cette filiation

---

[169] *Ibid*., p. 26.
[170] *Idem*.
[171] Olivier Lugon, « Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés », dans Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, *op. cit*., p. 162.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

picturale est d'ailleurs clairement assumée et revendiquée, tout particulièrement dans la photographie montrant la scène du « Sacre de Napoléon », composée à l'identique du célèbre tableau de David[172]. La peinture d'histoire se mêle à la photographie, qui elle-même rend compte des vues animées : la ligne « historienne » du cinématographe est ainsi toute tracée. Le reportage de Leancour apparaît alors davantage comme une exaltation de la force du film à incarner l'histoire, le passé.

Nous espérons être parvenu à montrer à travers cette étude que le choix de la scène historique, et non d'un autre genre de film, n'avait rien de fortuit. Si Pathé a pu en effet largement contribuer à la réalisation de cette chronique (en ouvrant ses portes, en fournissant des photographies), le texte s'inscrit totalement dans la logique éditoriale de la revue. Il répond à une actualité (la réalisation de vues cinématographiques) tout en l'inscrivant dans les thématiques du *Photo Pêle-Mêle*. En dépit de la machinerie qu'il révèle et des truquages qu'il décrit, l'article parvient tout de même à conforter l'idée qui préside alors, dans la presse illustrée et ailleurs, d'un cinématographe associé à la reproduction de la réalité et de l'illusion parfaite.

Pour conclure ce premier chapitre et amorcer le deuxième, nous ferons deux observations. La première chose que nous remarquons après avoir passé en revue les représentations du cinématographe dans les journaux illustrés jusqu'en 1906 environ, est qu'il n'y a pas une manière uniforme et univoque de considérer le nouveau média. Chaque auteur, chaque dessinateur s'en fait sa propre représentation, expliquant ainsi que d'un dessin à l'autre, la représentation de l'appareil et l'usage qui en est fait ne sont pas tout à fait les mêmes. Cependant ces représentations s'articulent pour l'essentiel autour de la machine, du médium. L'idée d'œuvre cinématographique, de film, n'existe

[172] Sur ce sujet, nous renvoyons aux travaux de Valentine Robert. Voir notamment (avec Laurent Guido), « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé "cinéaste" », *1895*, n° 63, printemps 2011.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

évidemment pas, pas plus que n'existe d'auteur. La chronique du *Photo Pêle-Mêle* étudiée dans la dernière partie de ce chapitre est en cela particulièrement éloquente : le journaliste commente des vues dont il ne fournit à aucun moment le titre, parle d'un « créateur » et d'artistes dont il tait les noms. L'existence sociale du cinématographe est à cette période, dans les journaux illustrés, inexistante. En cela, la presse illustrée est globalement représentative des discours qui circulent, où la fascination que suscite cette nouvelle machine à « reproduire la vie » occupe une large place.

Cela nous conduit à notre seconde observation, consistant à dire que la presse illustrée ne cherche pas à sortir des sentiers battus. D'une manière générale, les journaux offrent à leurs lecteurs ce qu'ils connaissent. Le cinématographe est traité selon des thématiques et des motifs déjà existants, comme le mari prenant son épouse en flagrant délit d'adultère, ou le voyeur indiscret espionnant des jeunes femmes en tenue légère[173]. Ces histoires existaient (et existent toujours) avec la photographie, elles sont en quelque sorte mises au goût du jour, actualisées avec le cinématographe. Cela tendrait à expliquer pourquoi certains thèmes en rapport avec le cinématographe sont privilégiés par rapport à d'autres : ils s'intègreraient mieux dans la ligne éditoriale des journaux. C'est ce que nous avons voulu montrer en interrogeant le choix de la vue historique pour illustrer un article sur le cinématographe dans le *Photo Pêle-Mêle*, ou encore la présence de dessins pouvant évoquer des vues grivoises : ces catégories de films renvoient à des « préoccupations » propres au journal illustré.

La combinaison de ces deux facteurs (les discours dominants et la ligne éditoriale propre à chaque publication) pourrait expliquer l'« aveuglement » des journaux illustrés et le fait que certains aspects du dispositif cinématographique soient

[173] Il est alors intéressant de constater que ces thèmes seront par la suite réintroduits dans le cinéma comique, par exemple dans *Un mari soupçonneux* (Pathé, 1908) : un mari voulant espionner sa femme loue les service d'un opérateur Pathé afin de la filmer dans ses déplacements. Ce dernier la suit partout, et notamment aux bains de mer. Ce type de circulation sera étudié dans la deuxième partie de cette thèse.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

traités alors que d'autres restent ignorés. Ainsi, l'intérêt que porte la presse illustrée à la photographie depuis la moitié du XIXe siècle et la parenté qu'entretient le cinématographe avec celle-ci aurait déplacé, focalisé l'attention des dessinateurs et des auteurs sur cette série culturelle, charriant avec elle la rhétorique qui s'y rattache (illusion de la vie, réalisme, voire « vérité » de l'image cinématographique, image comme document, preuve, trace du passé, etc.). En revanche, certaines séries culturelles comme le cirque, la pantomime, la féerie, la prestidigitation, au cœur du réseau intermédiatique tissé autour du spectacle cinématographique au tournant du siècle mais qui intéressent moins les journaux illustrés, sont mises de côté, évacuées des discours car moins en phase, probablement, avec le lectorat ciblé.

Il s'agira désormais de confronter cette hypothèse à une autre série culturelle sur laquelle les discours sur le cinématographe viennent se greffer à partir de 1907 environ : le théâtre, avec lequel la presse illustrée entretient des liens autrement plus étroits.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE DEUX. Un média en mal de reconnaissance et de légitimité : le cinéma face au théâtre dans la presse illustrée (1907-1914)

On observe à partir des années 1907-1908 plusieurs changements dans la manière d'aborder le cinéma, dans la presse illustrée comme ailleurs. L'intérêt commence à se déplacer de la machine vers le spectacle, on s'interroge alors non plus seulement sur le médium, mais sur les films, les artistes, les metteurs en scène. Se pose alors la question de la qualification artistique du cinéma et de sa légitimation culturelle[174].

L'article d'Adolphe Brisson paru dans *Le Temps* en novembre 1908 à propos de la soirée du *Film d'Art* à la salle Charras est souvent donné (en général par requalification téléologique) comme l'une des premières critiques de films[175]. À peu près en même temps, *Fantasio* publie un article portant également sur ce spectacle :

> Le gratin mondain s'est pressé à la première des *Visions d'art*, grande première artisticocinématographique. On croyait que si M. Rostand n'arrivait pas à finir *Chantecler*, c'est que c'était là travail de géant. Point du tout. M. Rostand avait probablement tout lâché pour terminer certain *Bois sacré* en vue du Cinéma. Les affaires sont les affaires. D'ailleurs il n'était pas le seul académicien sur le programme. M. Lavedan est de la combinaison. C'est même un des promoteurs de cette formule nouvelle d'art dramatique. Elle a, entre autres nombreux mérites, ceci de merveilleux, qu'elle permet enfin aux acteurs de s'entendre et de se voir eux-mêmes, plaisir intense qui ne leur était jamais arrivé. Et l'on vit, assises à l'orchestre, Mmes Bartet, Cléo de

[174] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 91-94.
[175] René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 39.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Mérode, Trouhanowa et même M. Lebargy [*sic*] applaudissant avec correction mais enthousiasme M. Lebargy, Mme Bartet, Cléo de Mérode et Trouhanowa…[176]

Comme on le sait, la séance décrite ici consistait en la présentation de plusieurs films, dont le fameux *Assassinat du duc de Guise*, sur lequel s'attarde d'ailleurs le texte de Brisson, et considéré par *Comœdia* comme « la pièce centrale » de ce spectacle[177]. Pourtant, le court article du *Fantasio* ne mentionne qu'un seul film, *Bois sacré*, attribué à Edmond Rostand. On comprend alors très vite que le véritable sujet de cette chronique est moins cette séance que Rostand lui-même, ainsi que les quelques figures de la scène parisienne remarquées par le journaliste. Ce dernier profite de l'occasion pour égratigner une fois de plus (le journal est coutumier du fait) Rostand sur l'une de ses pièces très attendue, *Chantecler*, qui tarde à voir le jour. Lancé depuis plusieurs années, ce projet pharaonique (plus de cinquante personnages se succédant sur scène, près de deux cents costumes à réaliser) est un sujet récurrent de raillerie dans la presse illustrée[178]. Le but de cette chronique est finalement davantage satirique que descriptif ou informatif. On en apprend assez peu sur le cinématographe lui-même, mis à part qu'il s'agirait d'une « nouvelle formule d'art dramatique ». Ou, en d'autres termes, une forme alternative de théâtre.

Alors que la tendance générale des discours sur le cinéma tend à montrer la singularité du média, la presse illustrée ne semble pas prendre cette voie, restant à ce qu'elle sait faire de mieux : badiner, railler, ironiser, bref, rire de ses contemporains. Cela se confirme par la suite, où plusieurs auteurs continuent de traiter le cinéma selon des motifs éculés. Le dessinateur Mars publie en 1909 un nouveau dessin sur le thème

---

[176] Félix (Potins), « M'as tu vu ? », *Fantasio*, n° 57, 1er décembre 1908.

[177] D'après une note parue dans *Comœdia*, citée dans « Les programmes du Film d'Art à la salle Charras », *1895*, n° 56, décembre 2008, p. 65.

[178] Voir dans *Le Rire* : n° 133, 19 août 1905, n. p. ; n° 316, 20 février 1909, n. p. ; n° 353, 6 novembre 1909, n. p. ; dans *Le Pêle-Mêle* : n° 20, 16 mai 1909, p. 2 ; dans *Le Journal Amusant* : n° 531, 28 août 1909, p. 12 ; n° 534, 18 septembre 1909, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

des plaginettes (« Si c'est pour un cinéma, m'sieu, il vaudrait peut-être mieux que je fasse quelques gestes[179] ») ; Henriot quant à lui continue d'entretenir la confusion entre un appareil photographique et le cinématographe aussi tardivement qu'en 1912[180]. Bon nombre de dessins sur le cinéma parus à la fin des années 1900 et au début des années 1910 nous paraissent ainsi complètement anachroniques et déphasés par rapport aux discours qui circulent par ailleurs. Dès lors, comment expliquer cette apparente résistance de certains journaux illustrés aux discours sur la reconnaissance et la légitimation du cinéma ?

Plusieurs indices nous incitent pourtant à croire que la plupart des dessinateurs et rédacteurs des journaux illustrés fréquentent régulièrement les lieux de spectacles cinématographiques. En premier lieu, les Grands Boulevards parisiens (boulevard des Italiens, du Temple, Poissonnière, etc.), où se situent les principales attractions et salles de spectacles de la capitale, forment un haut lieu de la sociabilité satirique[181]. À partir de 1909, *Le Rire* emménage d'ailleurs au 14 boulevard Poissonnière, s'implantant directement au cœur de la vie artistique et des divertissements parisiens. Dans un texte paru dans *Fantasio*, l'auteur fait une longue apologie du « Boulevard », qu'il dépeint comme une immense scène de spectacle, où les artistes sont en constante représentation, et les flâneurs et les spectateurs sont des figurants : « Les terrasses se garnissent de ces braves citoyens qui font chaque soir, à la même table, leur métier de figurants et qui forment, assemblés, comme une longue toile de fond pour le spectacle

[179] Mars, « Marinades », *Le Journal Amusant*, n° 527, 31 juillet 1909, p. 15.

[180] Sur une planche parue dans *Le Journal Amusant*, Henriot met en scène un duel au pistolet entre deux *gentlemen*, auquel assiste, parmi les témoins et les curieux, un reporter muni d'un cinématographe. Afin d'éviter de se retrouver dans la ligne de mire des tireurs, l'opérateur, comme l'indique le sous-titre du dessin, s'est muni d'une imposante pancarte : « Le monsieur du cinématographe signalant sa présence aux tireurs au pistolet. » Or, sur l'écriteau figure l'inscription suivante : « Prenez garde au photographe » (« Échos », *Le Journal Amusant*, n° 666, 30 mars 1912, p. 2).

[181] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 190.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

du Boulevard[182]. » Les dessinateurs et auteurs de la presse illustrée y côtoient les artistes, metteurs en scène – ceux-là même dont ils croquent régulièrement le portrait dans les journaux auxquels ils collaborent. Cet espace constitue ainsi un lieu privilégié pour assister chaque soir à toutes sortes de spectacles : théâtre, cabaret, music-hall, café-concert, et bien sûr cinéma. Un chroniqueur du *Journal Amusant* évoque à ce propos les « nombreux cinématographes qui jalonnent le boulevard[183] ». On peut donc raisonnablement penser que le cinéma, dont le succès au début des années 1910 en fait l'une des principales attractions des boulevards, a su piquer la curiosité des auteurs de la presse illustrée.

D'ailleurs, il arrive que ces journaux mentionnent des acteurs ou des metteurs en scène travaillant pour le cinéma. Même sans citer explicitement de titres de films, ou très rarement, le cinéma en tant que spectacle est souvent invoqué, par exemple pour mettre en valeur la singularité de certaines pièces de théâtre. Mises bout à bout, ces allusions ponctuelles mais répétées tendent à nous convaincre que le cinéma fait partie intégrante de la sphère culturelle des auteurs de la presse illustrée.

Malgré tout, force est d'admettre que la place qu'il occupe n'est absolument pas représentative de son succès populaire. Alors qu'apparaissent des publications spécifiquement consacrées au cinéma, ou que certains journaux inaugurent des rubriques de critiques de films[184], la presse illustrée demeure largement imperméable à l'institutionnalisation du média. En réalité, tous les projecteurs restent tournés vers une seule forme de spectacle : le théâtre. Sur le déclin depuis la fin du XIXe siècle, il reste étroitement lié à la presse illustrée. La plupart des publications possèdent une rubrique de critique théâtrale – largement consacrée au théâtre de boulevard –, qui se vend

[182] Monsieur Codomat, « Le Boulevard », *Fantasio*, n° 39, 1er mars 1908, p. 724.
[183] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 578, 23 juillet 1910, p. 12.
[184] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 92.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

également comme un guide de la scène parisienne[185]. Laurent Bihl a bien décrit les liens étroits qu'entretiennent de longue date la presse illustrée et le théâtre, allant jusqu'à se demander si c'est « le spectacle qui est placé sous l'égide du périodique ou bien l'inverse[186] ». Chacun y aurait ses intérêts, d'autant que certains dessinateurs parviennent à compléter leurs revenus en contribuant à la fabrication de décors ou de costumes pour la scène.

Ainsi, le théâtre constituerait selon nous la seule pratique culturelle légitimée par la presse illustrée. Largement valorisée par rapport à d'autres pratiques, et notamment par rapport au cinéma, elle s'impose en « culture dominante » du journal illustré. Cette position impliquerait dès lors une hiérarchisation des pratiques culturelles au sein des journaux, où le cinéma tendrait à être dévalorisé, mis à l'écart, écrasé sous « l'imposition généralisée de la légitimité de la culture dominante[187] ».

Pour étayer cette hypothèse, nous nous intéresserons à deux types de discours qui circulent dans les journaux illustrés entre 1907 et 1914. Les premiers sont les discours comparatistes où, à l'instar de l'article du *Fantasio* sur la salle Charras cité plus haut, le théâtre catalyse toute qualification artistique du cinéma. Nous verrons quels obstacles se dressent devant la reconnaissance du cinéma comme un art à part entière. Les seconds sont justement les discours sur la concurrence entre théâtre et cinéma. Nous verrons alors de quelle manière la presse illustrée prend parti pour le théâtre et n'hésite pas à dévaloriser, voire « délégitimer » le cinéma.

---

[185] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 427.

[186] *Ibid.*, p. 438. Voir également Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle. Relais, reflets, échanges*, actes de colloque publiés sur medias19.org, 2012.

[187] Hervé Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », dans Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, INA/Armand Colin, 2005, p. 69.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

1. De la scène à l'écran et de l'écran à la scène : les obstacles à une qualification artistique du cinéma.

À la fin des années 1900, le regard sur le cinéma commence à évoluer, plusieurs observateurs, écrivains, artistes, le perçoivent désormais comme une forme de spectacle à part entière. Ce mouvement peine à s'amorcer dans les journaux illustrés où il ne suscite guère l'enthousiasme des auteurs. Si l'on en parle, c'est surtout, et avant tout, pour le comparer au théâtre, dont il est rapidement identifié comme le principal rival :

> Le théâtre va mourir, sûrement. J'en suis d'autant plus navré que ce jour-là je perdrai ma place. Mais je suis obligé de le constater. L'art dramatique de plus en plus fait place à l'art cinématographique. L'un après l'autre, music-halls et théâtres se transforment en écrans lumineux[188].

Ces propos alarmistes n'ont pas vraiment de quoi nous étonner, tant l'on sait l'attachement de la presse illustrée au théâtre, et le succès du cinéma à cette période. Ce qui retient notre attention, c'est davantage l'expression d'« art cinématographique ». Au moment où l'auteur écrit ces lignes, en juin 1907, l'idée d'un art cinématographique n'a pas encore vraiment fait son chemin. Si l'on commence (tout juste) à reconnaître une légitimité au spectacle cinématographique, sa qualification artistique ne viendra qu'un peu après, au début des années 1910. Il faut davantage voir dans cette formule, selon nous, une forme de provocation du chroniqueur théâtral du *Journal Amusant*, avec l'idée d'opposer les deux pratiques tout en les rapprochant par une même base syntaxique. Ces propos s'inscrivent dans une approche comparatiste qui conditionnera la plupart des discours de la presse illustrée sur le cinéma jusqu'au milieu des années 1910. Les auteurs chercheront, notamment au sein des rubriques théâtrales, à pointer

[188] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 417, 22 juin 1907, p. 12.

les ressemblances et les dissemblances entre théâtre et cinéma, afin, le plus souvent, de relativiser l'impact de ce dernier.

Cette intrusion du cinéma dans les rubriques théâtrales nous apparaît alors comme une manière pour les journaux illustrés de lui résister. Le théâtre fait figure de modèle pour penser le cinéma, s'inscrivant dans la démarche de certains défenseurs de la scène, comme Adolphe Brisson. Ainsi nous voudrions montrer comment ces discours comparatistes ont fait obstacle, ont freiné la qualification artistique du cinéma dans la presse illustrée au début des années 1910.

Le cinéma « à la blague » : la métaphore cinématographique appliquée à la critique théâtrale.

Chaque semaine, la plupart des journaux illustrés rendent compte de l'actualité théâtrale dans une rubrique dédiée (« Les gaietés de la rampe » puis à partir de 1904 « Le rire au théâtre » dans *Le Rire*, « M'as-tu vu » dans *Fantasio*, « Entre cour et jardin » dans *Le Journal Amusant*, « Pêle-Mêle-Théâtres » dans *Le Pêle-Mêle* jusqu'en 1900, etc.). Plusieurs pièces sont passées en revue, en général trois ou quatre, dans des critiques au ton souvent complaisant[189]. Malgré tout, les textes ne manquent pas d'humour et de dérision, voire de piquant, dans la tradition des journaux satiriques. Les auteurs se permettent souvent quelques libertés de style, néologismes, calembours, apartés, digressions ou comparaisons incongrues qui colorent leur propos.

On trouve ainsi à l'occasion des textes où l'auteur, au cours de sa chronique, cherche à faire passer la pièce qu'il commente pour un film de cinéma. Nous en avons identifié deux que nous choisissons de reproduire ici dans leur (quasi) intégralité, afin que le lecteur puisse bien en saisir le contexte et se familiariser avec le style particulier

[189] Nous renvoyons ici à la dynamique et la richesse des liens entre théâtre et presse illustrée (voir plus haut).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

de ce type de chronique. Le premier texte est extrait de la rubrique « Le rire au théâtre » :

> Les messieudames qui, depuis quelques années, mènent la campagne en faveur du théâtre de poésie doivent être aux nues : si l'agriculture persiste à manquer de bras, le théâtre, au moins, ne manque plus de pieds. Le vers scénique (la plus prolifique espèce de vers) échappé sans doute de la ménagerie Hertzcoquelin, s'est répandu dans Paris et multiplié sur nos diverses scènes avec une effrayante rapidité (au plus grand dam des souffleurs : on sait que le métier de souffleur de vers est parmi les plus dangereux) ; on en vient à se demander comment, mon Dieu ! il reste des auteurs, comme M. Bataille, assez courageux pour oser écrire leur pièce en prose et prétendre néanmoins au succès ! Triste mentalité ! Quoi qu'il en soit, cette dangereuse originalité n'aura pas d'imitateurs, les pièces aux mètres variés continuent à affluer comme avant la *Vierge folle* (oh ! combien !) et nous ne désespérons pas que la revue prochaine de l'Eldorado soit en Bevers-Alexandrins bien propres avec une césure juste au milieu. Pour l'instant, la dernière en date, est la *Beffa*, de chez Sarah.
>
> La « Beffa » c'est « une sinistre blague ».
>
> N'allez pas prendre cela, au moins, pour un jugement sommaire et dénué d'aménité. C'est simplement la traduction que me donne du mot « beffa » mon lexique franco-toscan.
>
> Il y a bien longtemps, au contraire, depuis que le cinéma sévit, que je n'avais vu de « film » mieux réussi. Les images sont nettes et colorées, les décors superbes, les projections très fixes, ce qui est rare (Carrare, dirai-je puisque nous sommes en Toscane), enfin il y a un presque parfait synchronisme entre le passage des « films » et la récitation du texte. L'action d'ailleurs eût pu se passer complètement de ce texte tant elle est facile à suivre et à comprendre. Le sujet ? C'est un fait divers très triste et voilà tout ; l'éternelle histoire des plaisanteries stupides.
>
> Deux jeunes malandrins trouvent très spirituel, un soir de bombe, de mettre du poil à gratter dans le dos de leur petit camarade Gianetto et de le jeter à l'eau, à l'Arno, après l'avoir lardé de 302 coups de surin. Ce sont des « beffas » qui s'oublient difficilement. Les 302 coups de surin restent gravés dans le dos et dans la mémoire de Gianetto longtemps que les mariniers l'ont retiré sain et sauf (votre respect) de son abominable situation.
>
> La suite est trop facile à deviner. Néri, l'un de ces deux aimables plaisantins, est interné dans un asile d'aliénés grâce à un faux certificat de médecin, après quoi il occit son

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

frère qui profitait de son absence pour coucher avec sa maîtresse Ginerva. Et ainsi tout finit le mieux du monde. Néri est au dépôt en observation à l'infirmerie spéciale. La fille Ginerva à Saint-Lazare, le macchabée à la Morgue et la police sur les traces de Gianetto. Racontée brièvement comme je le fais, l'histoire paraît très banale, mais je vous assure qu'à la scène et de loin elle fait encore une certaine impression sur les amateurs d'émotions faibles[190].

Le second texte est quant à lui paru dans la rubrique « Entre cour et jardin » du *Journal Amusant*. Il est introduit par des indications fournissant le nom de la pièce et le lieu de sa représentation (*Mon Bébé*, aux Bouffes-Parisiens) :

M. Maurice Hennequin, qui est l'auteur de nombre de pièces excellentes, a bien conquis par son talent le droit de s'amuser un peu. Il le fait aux dépens de la libre Amérique en adoptant avec beaucoup de verve un sketch en trois actes qui contient au plus haut point les fortes qualités littéraires de ce pays : comique clownesque et incohérent, fantaisie sans bornes et sans règle, sensiblerie enfantine. Les belles-lettres américaines sont comme le commerce américain ; il ne faut pas y attacher d'importance. C'est ce qu'a compris M. Hennequin, car il a traité à la blague son sujet burlesque, sans autre désir que celui de nous faire rire. C'est une intention ; ce n'est pas une prétention.

Une jeune femme aime son mari. Cela arrive dans tous les pays. Cependant, elle s'est obstinée vis-à-vis de lui dans un mensonge puéril. Flegmatiquement, il fait ses paquets et la quitte. Pour le ramener, elle simule une grossesse et tout ce qui s'ensuit. Le voyageur, qui depuis longtemps souhaitait un fils, regagne la maison pour embrasser son enfant… Il arrive trop tôt. Le poupon, spécialement engagé pour cette comédie, n'a pas encore été livré par ses managers. Il faut en chercher un autre et la jeune femme s'adresse un peu partout. Les enfants, tout de même, ne sont pas un article si rare qu'on ne puisse en trouver un… On en trouve trois. C'est beaucoup et le père fécond n'est pas peu fier en contemplant sa progéniture. Tout marcherait assez bien, mais les vrais parents arrivent pour demander une augmentation. La jeune femme est bien obligée d'avouer son subterfuge. Comme elle n'a mystifié son mari que par excès d'amour, il lui pardonne et, toute affaire cessante, les deux époux se mettent à la constitution d'une famille qui leur soit personnelle.

[190] Le Médecin de Service, « Le rire au théâtre », *Le Rire*, n° 372, 19 mars 1910, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Ce film cinématographique, orné par M. Hennequin d'un dialogue souvent très plaisant, pourrait être joué par les incomparables artistes de l'Alhambra, rois de la fantaisie. Un seul artiste français peut déployer leur comique turbulent, inanalysable, c'est M. Max Dearly. Il le fait avec un talent prestigieux et ses inventions bouffonnes sont si nombreuses que, vraiment, on n'a pas le temps de s'ennuyer. Mme Monna Delza lui donne gaiment la réplique. M. Mauloy, Mlles Saint-Bonnet et Marcelle Barry sont pleins d'entrain et de gaîté. Et que dire des trois poupées qui soutiennent à la perfection et sans une défaillance le rôle écrasant des trois gosses[191] !…

Pour un lecteur d'aujourd'hui, pas forcément coutumier de ce type de critique et pour lequel le cinéma et la critique de film sont pleinement entrés dans les mœurs, ce type de métaphore cinématographique peut sembler obscure, sa formulation et son objectif dans le texte pas forcément évidents. Et cela peut aussi, peut-être, générer de la confusion. S'agissait-il également, à cette période, de tromper le lecteur, de le mystifier comme le font souvent les journaux illustrés (nous verrons d'ailleurs quelques exemples dans les points suivants) ? Cela est peut probable car, on s'en rend bien compte en reproduisant les textes dans leur intégralité, le sujet est clairement circonscrit. La mention du cinéma n'arrive qu'après une longue entrée en matière où la pièce critiquée a été explicitement annoncée (*La Beffa* dans *Le Rire*, *Mon Bébé* dans *Le Journal Amusant*). Un lecteur attentif sait ce dont il retourne et a peu de chance d'être « perdu » en cours de route. Ainsi, il y a peu de risque de se méprendre et de croire que le chroniqueur s'est mis subitement à parler d'un véritable film de cinéma. Alors pourquoi parler de ces pièces comme s'il s'agissait de films ? Dans quel but l'auteur cherche-t-il à rapprocher le théâtre du cinéma ?

Comme toute figure de style, la métaphore permet en premier lieu des effets rhétoriques. L'auteur en use pour agrémenter son texte, le dynamiser, et pourquoi pas

[191] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 756, 20 décembre 1913, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

surprendre son lecteur. On le voit bien, ces critiques théâtrales sont fécondes en jeux de langage, dont l'objectif est, conformément à la ligne éditoriale de ces journaux, de rendre le texte plaisant, drôle et léger. Mais pourquoi spécifiquement le cinéma, et non la poésie, la musique ou la littérature ? Ce choix n'est selon nous pas anodin, et en dit autant, voire davantage sur le cinéma que sur le théâtre.

Dans le texte du *Rire*, la métaphore est alimentée de détails précis : les « images nettes et colorées », « les décors superbes », « les projections très fixes », « le synchronisme », etc., lesquels semblent permettre à l'auteur de louer les qualités esthétiques, plastiques, de la pièce – même si nous reviendrons par la suite sur l'ironie qui sous-tend ces propos. La comparaison nourrit la description de la scène en s'appuyant sur la dimension technique du média, sur la machine. Le mot « film » désigne alors plutôt la bande de pellicule que l'« œuvre filmique », notamment la deuxième fois lorsqu'il est employé au pluriel (« il y a un presque parfait synchronisme entre le passage des "films" et la récitation du texte »). Cela n'est pas forcément le cas dans *Le Journal Amusant*, où l'interprétation de cette métaphore est moins évidente. L'auteur désigne comme « film cinématographique » la pièce dont il vient d'énumérer les différentes péripéties, ce qui pourrait alors faire référence à la succession des personnages et des actions, comme se succèdent les images du cinéma sur la pellicule puis défilent sur l'écran. L'auteur, s'appuyant comme le fait la critique du *Rire* sur la nature mécanique du cinéma, caractériserait de la sorte les « soubresauts » de l'intrigue, l'enchainement des situations, bref, ce qui se rapporte aux rouages du récit. Ce type d'usage « machinique » de la métaphore cinématographique est d'ailleurs l'un des plus répandus, que ce soit dans les journaux illustrés ou ailleurs[192]. Mais le « film » pourrait également renvoyer, un peu plus tôt dans le texte, au caractère loufoque et absurde de

[192] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 21.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

la pièce, qualifiée par l'auteur de « comique clownesque incohérent, fantaisie sans bornes et sans règle, sensiblerie enfantine ». Ainsi nous pourrions y voir une allusion au comique « burlesque » du cinéma, reposant sur les mêmes caractéristiques. Aucun autre élément dans le texte ne permet cependant de le confirmer, et l'auteur de la critique complète sa comparaison en retournant vers le théâtre, avec une allusion à la troupe de l'Alhambra.

Quoi qu'il en soit, on voit bien que ces métaphores revêtent plusieurs fonctions. Leur rôle va au-delà de la simple « figure rhétorique décorative » et de la comparaison entre théâtre et cinéma. Elles « ne se contentent pas de *faire image*, mais *font sens*[193] », permettant de construire un discours sur le cinéma lui-même. Cela est très clair dans *Le Rire*, où l'ironie dans le discours de l'auteur est palpable. D'emblée, il plante le décor en choisissant de comparer au cinéma une pièce qu'il n'a manifestement pas appréciée (qualifiée sous couvert de précision sémantique de « sinistre blague »). Ensuite, le choix du verbe « sévir » pour introduire sa métaphore traduit bien l'opinion que se fait le journaliste du cinéma, qu'il associe à une punition, un châtiment. Enfin, les quelques termes qu'on pourrait trouver élogieux (« images nettes et colorée », « décors superbes », etc.) sont désamorcés à la conclusion du texte lorsqu'il conseille le spectacle aux « amateurs d'émotions faibles ». La « sinistre blague » dont il est question paraît donc concerner tout autant la pièce critiquée que le cinéma lui-même. Cela tend à se confirmer dans le *Journal Amusant* où la comparaison porte sur une pièce, bien qu'appréciée, d'emblée qualifiée de fantaisiste, dont le sujet est « traité à la blague ».

D'un texte à l'autre, le cinéma ne semble donc manifestement pas pris au sérieux. Dans *Le Rire*, il n'est pas considéré comme un mode d'expression à part

[193] Mireille Berton, « La "métaphore absolue" du cinéma », dans *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 567.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

entière. Réduit à un dispositif de captation/restitution d'images, il n'est pas convoqué en tant qu'art mais comme un outil : il sert d'ailleurs d'« outil » de comparaison. Une lecture semblable est également possible avec *Le Journal Amusant*, comme nous le suggérons ci-dessus. Alors que de nombreux discours au début des années 1910 commencent à accorder les possibilités techniques de l'appareil à son potentiel artistique[194], ces textes mettent de côté le deuxième aspect au profit du premier. En tout état de cause, le recours à ces métaphores cinématographiques traduit une forme de résistance à la reconnaissance du cinéma, non seulement en tant que mode d'expression, mais en tant que pratique légitime, « sérieuse ».

Cette tendance de la presse illustrée à ne pas prendre le cinéma au sérieux a également été observée, comme nous le mentionnons en introduction à cette thèse, par Laurent Bihl, qui en fait la raison principale du manque d'intérêt, selon lui, des dessinateurs pour le nouveau média. Citons-le à nouveau : « Là où les artistes ont parfaitement appréhendé le rôle en devenir de la photographie, le cinéma semble bien n'avoir constitué à leurs yeux qu'une simple blague, mobilisant les talents de dessinateurs moins en vue comme Émile Cohl, O'Galop ou Louis Feuillade[195]. » Il y a deux choses dans cette citation qui retiennent notre attention. La première, c'est la comparaison avec la photographie – qui n'est pas anodine – et l'idée selon laquelle le cinéma n'aurait pas su autant qu'elle inspirer les dessinateurs. Cela pourrait venir accréditer l'hypothèse que nous avançons dans le chapitre précédent, selon laquelle la photographie aurait en quelque sorte « aveuglé » les auteurs de la presse illustrée, les conduisant à confondre les deux pratiques (les thématiques liées à la photographie se « déplaçant » alors vers le cinématographe). Toutefois, et c'est notre seconde remarque, Bihl suggère que ce manque d'inspiration serait dû à un défaut de visibilité – de

[194] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 204.
[195] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 738.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

popularité – de certains auteurs ayant œuvré pour le cinéma (Cohl, O'Galop et Feuillade). Cela reviendrait alors à dire que si le cinéma n'a pas connu dans la presse illustrée un succès équivalent à celui, par exemple, de la photographie, c'est qu'il n'a pas su intéresser des auteurs influents. Ce raisonnement souffre cependant, selon nous, d'un écueil : il va chercher les causes du désintérêt de la presse illustrée pour le cinéma dans le cinéma lui-même, en pointant précisément certaines personnalités (ce qui semble en outre traduire une vision « auteuriste » qui a peu de sens à cette période). Or, et c'est là que notre hypothèse ne rejoint pas la citation de Bihl, les causes des « manques » que l'on peut constater dans les journaux illustrés à propos du cinéma (notamment le fait que la presse n'ait pas manifesté d'intérêt pour les scènes comiques – de Cohl ou de Feuillade, par exemple) seraient à rechercher davantage, selon nous, du côté de la presse illustrée.

« Mistinguett fait du Ciné » : le théâtre sans la parole.

Si la possibilité d'un manque de visibilité ou de popularité du cinéma est envisageable vers 1900 (certains genres, comme les scènes comiques, n'ont d'existence sociale que vers 1902 environ), il nous paraît en revanche difficile de croire qu'au tournant des années 1910, face au succès des spectacles cinématographiques, le manque d'inspiration des dessinateurs et chroniqueurs de la presse illustrée soit la seule raison qui les ait conduit à ne pas prendre au sérieux le cinéma. Et cela d'autant plus que, nous le suggérons en introduction de ce chapitre, la plupart d'entre eux fréquentent assidument le Boulevard, où fleurissent à cette période les salles de cinéma qui ne manquent pas, c'est peu de le dire, de visibilité : « J'ai failli aller aux Ambassadeurs, mais, ma pelisse n'étant pas en état, j'ai dû changer mes batteries et passer la soirée

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

dans un des nombreux cinématographes qui jalonnent le boulevard[196]. » Cette proximité du cinéma avec le théâtre des Grands Boulevards est plusieurs fois pointée du doigt dans les rubriques théâtrales de la presse illustrée. On signale par exemple le retour sur les planches de M.E. Gugenheim, présenté comme un « habitué du cinématographe[197] », qui vient de mettre en scène une pièce au Théâtre Sarah-Bernhardt, ou encore de Pierre Bressol, « qui a lâché un moment le cinématographe pour prendre un peu l'air du théâtre[198] ».

Cette circulation entre la pratique du théâtre et du cinéma est précisément le sujet d'un long article paru dans *Fantasio* en décembre 1911 – le plus long à notre connaissance consacré au cinéma dans la presse illustrée – et présenté comme une « confidence » de Mistinguett portant sur son travail d'actrice au cinéma[199]. Il est peu probable toutefois que Mistinguett soit l'auteur de ce texte, bien qu'il porte sa signature. Les journaux satiriques, et notamment *Fantasio*, sont en effet coutumiers de ce genre de mystification, consistant à prendre l'identité d'un auteur et lui attribuer des paroles qui ne sont pas les siennes[200]. Cela a le plus souvent pour but de tourner en dérision la personne dont la signature a été empruntée. À ce titre, Mistinguett est souvent caricaturée par les dessinateurs, et plusieurs textes satiriques lui sont consacrés (tous ayant cependant trait à sa pratique théâtrale[201]), témoignant de sa popularité non seulement dans le champ du théâtre, mais également dans la presse illustrée. Même si

---

[196] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 578, 23 juillet 1910, p. 12.
[197] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 700, 23 novembre 1912, p. 11.
[198] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 693, 5 octobre 1912, p. 12.
[199] Mistinguett, « Mistinguett fait du ciné », *Fantasio*, n° 130, 15 décembre 1911, p. 356-358.
[200] C'est le cas notamment de Jules Claretie, cible régulière des railleries d'auteurs satiriques, auquel est attribué un texte intitulé « Hachischomanie », dans lequel le narrateur fait état de son goût immodéré pour les substances hallucinogènes (*Fantasio*, n° 161, 1er avril 1913).
[201] Lourdey, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 436, 2 novembre 1907, p. 12 ; Tiret-Bognet, *Le Rire*, n° 318, 6 mars 1909, n. p. ; « Mistinguett humoriste », *Fantasio*, n° 164, 15 mai 1913.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

le texte se nourrit manifestement du travail de l'actrice et de ses expériences (dont la plupart sont authentiques, comme un rôle dans *Fleur de pavé* évoqué à la fin de l'article), gardons à l'esprit que ces pages reflètent avant tout la position du journal satirique.

Le texte est construit comme un long témoignage, à la première personne, retraçant les expériences cinématographiques de l'artiste. Bien qu'il ne s'agisse que de parler des rôles de Mistinguett pour le cinéma, le texte est imprégné du langage de la scène, nourri par le théâtre. Ne serait-ce que dans la définition qu'il donne d'un tournage de film :

> Faire du théâtre au grand jour, sans rampe, avec une scène de quatre mètres sur quatre, devant un public représenté par une espèce d'orgue de Barbarie dont un photographe narquois tourne la « chignole » et qui enregistre tous vos gestes, jusqu'au moindre clin d'œil, sans parler d'une ou deux douzaines de mauvais plaisants qui sont là à vous éplucher, c'est moins commode qu'on se l'imagine[202].

Les aspects techniques du tournage sont quant à eux décrits en recourant à certains termes issus de la photographie (on parle du « photographe » et non de l'opérateur), resituant le cinéma dans une généalogie sur laquelle il ne nous semble pas utile de revenir (voir le chapitre premier). Ces choix lexicaux peuvent apparaître comme une volonté de vulgarisation, dans un texte rédigé pour des lecteurs pas forcément familier des cinémas (rappelons que *Fantasio* est un journal consacré au monde de la scène, une sorte d'antichambre du *Rire* sur le spectacle scénique). En témoigne notamment le fait que la plupart des expressions relatives à la pratique du cinéma sont intentionnellement soulignées (comme s'il s'agissait d'un mot argotique ou dans une langue étrangère), explicitées et retranscrites en termes de théâtre : « On

[202] Mistinguett, « Mistinguett fait du ciné », art. cit., p. 356.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

discute comment traduire ce passage apparemment intraduisible ! On ne trouve pas. Tant pis, *tournons*, – c'est-à-dire : jouons la scène, cependant que l'appareil photographique l'enregistrera[203] […]. »

Prenant donc le théâtre comme point de repère de sa réflexion, le texte énumère les différences entre le jeu pour la scène et pour la caméra. La présence de l'appareil, en premier lieu, contraint l'artiste à adapter son jeu, à accentuer certaines expressions de son visage afin qu'elles puissent être saisies sur la pellicule :

> Au second et au troisième plan, on peut gesticuler vivement, mais dès qu'on est à l'avant-scène, on doit jouer lent, large, net, appuyé, en physionomie, remuer à peine les lèvres, sans quoi ça viendra flou au développement. Appuyer, appuyer, surtout, tout ce qui n'est pas appuyé disparaît et s'escamote au ciné, où une épingle est un clou, et un fil c'est presque une corde[204].

Pour être « compris » par la caméra, le geste doit être accentué, amplifié. L'expressivité physique semble donc prédominer au cinéma, ce que l'auteur traduit par une soi-disant prédisposition de Mistinguett à la « gesticulation » : « Par tempérament, j'ai le goût de la gesticulation, des grimaces, de la caricature outrée, de la danse fantaisiste et des acrobaties de toutes sortes[205]. » De tels propos, ici exagérés par la dimension satirique du texte, reflètent bien « l'opinion (générale) que le cinéma n'exige rien d'autre qu'une exagération immodérée de tous les gestes de la scène et de la vie quotidienne qui soulignent le mot parlé[206] ».

---

[203] *Ibid*., p. 357.
[204] *Ibid*., p. 356.
[205] *Idem*.
[206] Herbert Tannenbaum, « Probleme des Kinedramas », *Bild und Film*, n° 3-4, 1913-1914 (traduit de l'allemand par Daniel Banda et cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit*., p. 248).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Plusieurs observateurs du cinéma à cette période soulignent en effet cette « aptitude à la mimique[207] » des artistes. Quelques années avant le texte de *Fantasio*, dans son article sur la séance du Film d'Art à la salle Charras, Adolphe Brisson affirme qu'au cinéma « [i]l faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement et non point confusément, et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet[208]. » Pour lui, la clarté du geste est directement liée à l'absence de parole au cinéma : « Dans le théâtre parlé, le détail du dialogue, la variété des intonations suppléent, dans quelque mesure, à la précision du geste. Ici, le geste étant nu est obligé d'être vrai ; il ne peut pas ne pas l'être sous peine de créer un malaise intolérable[209]. » Cette question de la vraisemblance et du réalisme du jeu d'acteur est également au cœur du texte sur Mistinguett : « Dans cet espace exigu, il faut donner l'impression de la vie et du mouvement, marcher, bondir, supplier, se débattre et prendre garde de bousculer le décor, ce qui serait d'un désastreux effet photographique[210] » ; « le cinématographe doit représenter de la vie vraie, je le répète : tout ce qui est faux détonne, crève les yeux, gâte la meilleure scène[211] ». Ainsi, la vérité du geste viendrait se substituer à la parole. Le jeu de l'artiste doit être suffisamment expressif et compréhensible pour remplacer le verbe.

Envisagée sous cet angle, l'absence de parole au cinéma apparaît comme une insuffisance, un manque à combler. Face aux spectateurs, l'image reste « muette ». L'auteur s'attarde à ce propos sur une anecdote selon laquelle certains acteurs, pour avoir l'air de dire des choses pendant qu'ils sont filmés, raconteraient des imbécilités.

---

[207] *Idem*.
[208] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 23 novembre 1908 (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 171).
[209] *Idem*.
[210] Mistinguett, « Mistinguett fait du ciné », art. cit., p. 356.
[211] *Ibid.*, p. 357.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Ainsi, lors d'une projection devant un public de sourds et muets, ces derniers, ayant développé la capacité de lire sur les lèvres, auraient été choqués par certains propos décryptés : « […] ils constatèrent que des personnages historiques disaient des choses étranges et peu en rapport avec leurs rôles. Et les sourds-muets s'ébrouèrent. Méfions-nous des sourds-muets[212]. » *A priori*, ce type d'anecdote amuse beaucoup les auteurs de journaux illustrés, car *Le Rire* en livre sa propre version quelques années plus tard, sous forme de brève humoristique. S'inspirant d'une note qu'il aurait lue dans les locaux d'une compagnie d'éditions cinématographiques (laquelle invite les artistes « à ne plus articuler de mots grossiers ou simplement inconvenants pendant la prise de films » à cause des spectateurs sourds-muets), le satiriste imagine un dialogue entre Rodrigue et Don Diègue dans une interprétation du *Cid* au cinéma :

> - Espèce de vieux fourneau, ta barbe est tout de travers !
> Ce à quoi Don Diègue répond :
> - T'as une sale gueule, ce matin[213] ?

Puis l'auteur de continuer son « doublage » avec une rencontre au langage tout aussi fleuri entre le Cid et Chimène. Traité ainsi sur le mode de la parodie, le cinéma n'en apparaît pas moins comme une forme de théâtre muet, ou plutôt de « théâtre sourd[214] », puisque l'artiste prononce des phrases que le spectateur ne peut pas entendre.

C'est bien également une sorte de « théâtre auquel on aurait enlevé la parole » que dépeint le texte de *Fantasio*. L'auteur y note d'ailleurs d'autres « manques »,

---

[212] *Ibid*., p. 358.
[213] *Pick-me-up*, « Le rire de la semaine », *Le Rire*, n° 594, 20 juin 1914, n. p.
[214] De manière plus générale, Germain Lacasse considère, pour cette même raison, le « cinéma muet » comme du « cinéma sourd ».

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

comme « l'absence de la couleur, de "l'air" entre les personnages[215] ». Au lieu de présenter ces éléments comme les « conditions formelles de cet art du silence[216] », à l'instar de certains discours de légitimation à cette période, l'article en fait des lacunes, toujours en gardant l'horizon du théâtre comme modèle, forme d'expression artistique la plus « complète ». L'absence de parole semblerait donc constituer, pour le journal, un obstacle majeur à la qualification artistique du cinéma.

Le déni Max Linder, ou comment le « roi du cinéma » devient « le roi du boulevard ».

L'article de *Fantasio* consacré à Mistinguett nous montre bien que les auteurs de la presse illustrée, pour certains du moins, s'intéressent au cinéma, le connaissent, bien que cet intérêt soit biaisé par le prisme du Boulevard et de la pratique théâtrale, laquelle, selon nous, constitue un obstacle à toute qualification artistique du cinéma. Ce texte est en outre symptomatique du silence des journaux illustrés à propos du cinéma comique, puisque le seul film cité dans ces « confessions » est *Fleur de pavé* (Pathé, 1909), qui appartient au genre dramatique. Pourtant, l'actrice a tourné plusieurs scènes comiques ou comédies chez Pathé, dont certaines avec une autre figure emblématique du théâtre des boulevards, Prince. À mesure que nous étudions la réception du cinéma par la presse illustrée, ce silence sur le cinéma comique nous apparaît de plus en plus relever d'un choix arbitraire. Le genre comique semble volontairement mis de côté, à l'index du cinéma, comme *genus non grata* au sein des journaux illustrés pourrait-on presque dire. Ce que nous avions commencé à considérer dans le chapitre précédent comme un aveuglement des auteurs de la presse illustrée nous apparaît désormais davantage comme une forme de refoulement de la pensée, un déni du cinéma comique.

[215] Mistinguett, « Mistinguett fait du ciné », art. cit., p. 357.
[216] Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 204.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Si le Boulevard conditionne effectivement le regard des auteurs de journaux illustrés sur le cinéma, nous voudrions également montrer qu'il participe à ce déni apparent du cinéma comique.

Pour en faire la démonstration, nous n'avons pas trouvé de meilleur objet que le cas de Max Linder. Si le nom de Linder n'apparaît dans les journaux illustrés qu'en de rares occasions, tout au plus quatre ou cinq fois dans *Le Journal Amusant*, une ou deux fois dans *Le Rire*, autant dans *Le Pêle-Mêle*, c'est à chaque fois dans des termes très élogieux. On le qualifie de « roi du film[217] » par ci, « roi du cinéma[218] » par là, prolongeant ainsi la rhétorique publicitaire de Pathé[219]. À première vue, Linder semble donc bien perçu par la presse illustrée comme un personnage *de cinéma*, contrairement à son homologue et concurrent direct chez Pathé, Prince, que les journaux identifient communément comme un acteur de théâtre (son personnage de Rigadin n'est quasiment jamais cité), alors que dans les années 1910 Prince mène de front les deux carrières, à la scène et à l'écran.

Pourtant, c'est bien dans le contexte de la scène qu'on note les premières mentions de Linder dans ces journaux, en 1910. Cette année correspond au moment où Linder crée son personnage de Max et commence à devenir célèbre. Mais *Le Journal Amusant* préfère parler de ses apparitions dans les revues comiques données à l'Olympia. On rapporte ainsi sa présence dans *La Grande Revue*, d'une part, un « spectacle grandiose » où se succèdent les artistes dans des numéros divers et variés, et dans *Vive Paris !* d'autre part, une « immense revue » en trente-cinq tableaux :

---

[217] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 756, 20 décembre 1913, p. 12.
[218] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 593, 5 novembre 1910, p. 11.
[219] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 236.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> M. Latell imite les animaux à ravir les spectateurs de *Chantecler*, le nègre Mac Lain est d'un beau noir, le brave Cornard est assez joyeux, M. Max Linder demeure l'étoile des cinématographes, M. Dumoraize, classique et jovial compère, mène rondement la danse[220].

> Il y a encore l'excentrique miss Lala Selbini, Mlle Odette Auber, spécialiste de la tyrolienne ; Bianca de Bilbao, gracieuse et délicieusement jolie ; M. Girier, très suffisamment comique ; M. Max Linder, le roi du cinéma ; M. Pocalas, qui sera engagé sous peu à l'Odéon[221] […].

Ces comptes rendus lapidaires, consistant surtout à donner des noms d'artistes et une anecdote à leur sujet, ne précisent malheureusement pas le rôle tenu par Linder durant ces revues. Que faisait-il sur scène, avec qui était-il ? Rejouait-il des scènes de ses films ? L'historiographie ne nous renseigne pas davantage car les tournées de Linder sur les scènes françaises et internationales ne sont documentées qu'à partir de 1911. Mitry ne fait remonter les premières prestations de Linder à l'Olympia et la Cigale qu'à l'année 1913, les justifiant par les succès obtenus au cinéma : « En 1908, le cinéma lui offrant des avantages supérieurs, Max Linder quitta définitivement le théâtre. Il ne devait plus se produire sur les planches que dans des sketches, à la Cigale et à l'Olympia (en 1913), ou dans divers music-halls à l'étranger en raison de ses succès à l'écran[222]. » C'est donc la célébrité de Linder au cinéma qui aurait contribué à sa reconnaissance sur les planches, comme l'attestent d'ailleurs les qualificatifs employés par *Le Journal Amusant* pour le désigner : « étoile des cinématographes », « roi du cinéma ». Rien n'est pourtant dit ni sur ses films, ni sur son personnage de Max (et son fameux costume qui par la suite fera couler beaucoup d'encre). Le seul lien

---

[220] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 564, 16 avril 1910, p. 11.
[221] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 593, 5 novembre 1910, p. 11.
[222] Jean Mitry, « Max Linder », *Avant scène du cinéma*, 1966, p. 294.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

que l'on est en mesure d'établir entre le Linder de l'écran et celui de la scène a trait au comique dans ce qu'il a de plus vague et générique : les revues consistent en effet en une succession de « scènes et d'attractions » comiques et « bouffonnes ».

Si aucun titre de film avec le personnage de Linder n'est cité explicitement dans ces chroniques théâtrales, les auteurs laissent néanmoins entendre qu'ils connaissent bien l'acteur et son cinéma. Toujours dans *Le Journal Amusant*, le Moucheur de Chandelles fait la critique d'une pièce jouée au Vaudeville, *La Dame du Louvre*[223]. Il s'agit d'un vaudeville très classique, mettant en scène les archétypes scéniques de la femme, du mari et de l'amant. Bien que la pièce n'ait *a priori* rien à voir avec Linder, qui ne joue pas dedans, le chroniqueur fait tout de même allusion à lui au beau milieu de sa critique (nous commençons la citation un peu avant afin de la restituer dans son contexte) :

> […] Cocu mais honnête, il [le mari] la fait filer par un bizarre individu nommé Carnassier et dont la mission est de payer discrètement les prétendus vols d'Odette. Chaque soir, Carnassier se fait rembourser d'énormes factures et paye ainsi ses achats personnels. Fourrures, chapeaux et maroquinerie lui servent à entretenir une agréable demi-mondaine. Entre Carnassier et sa maîtresse, il n'est jamais question d'argent. C'est un délicat.
> Au moment où l'intrigue se noue, elle devient impossible à raconter. Seul M. Max Linder, qui manie si habilement le cinématographe, pourrait en donner une idée.
> Au deuxième acte, les amants sont traqués dans le bureau de l'inspecteur du Louvre. Odette doit se dévêtir, ce qui est ravissant, et sa robe est soldée à une cliente, ce qui est arbitraire. Par cet épisode, la kleptomanie d'Odette s'affirme et son mari décide de l'envoyer dans une maison de santé. […]

Cette incise en plein milieu du résumé n'a pas de rapport immédiat avec la pièce et ses personnages, sauf à sous-entendre que le récit est tortueux. Il s'agit davantage

[223] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 743, 20 septembre 1913, p. 11.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

d'un commentaire métatextuel, qui ne semble compréhensible que dans la mesure où le lecteur puisse faire lui-même le rapprochement entre la pièce résumée et le cinéma de Linder. Le chroniqueur semble donc partir du principe que le public de son journal connaît les films de Linder, où des situations vaudevillesques de ce genre sont courantes. Ce commentaire repose implicitement sur la célébrité de Linder (comme dans les exemples précédents), dont le personnage semble apprécié par l'auteur de cette critique. Ce dernier mentionne en effet le talent de narrateur de Linder, lequel « manie si habilement le cinématographe ». L'auteur laisse ainsi entendre que le même sujet traité par Linder dans l'un de ses films serait certainement plus compréhensible pour le spectateur. Ou, en d'autres termes, que Linder saurait, mieux qu'avec des mots, raconter cette histoire par les images. La formulation choisie, « manie […] le cinématographe », comme l'on dirait de quelqu'un qu'il manie un outil, fait toutefois plutôt référence à un artisan qu'à un personnage de fiction. Davantage que son personnage de Max, c'est le Linder « montreur d'images » qui semble convoqué ici : le Linder metteur en scène, voire auteur (on peut dire par exemple d'un écrivain qu'il manie habillement la plume). Ce qu'on comprend dans cette allusion à Linder, c'est qu'il pourrait, mieux que quiconque, narrer les péripéties de ce vaudeville. C'est donc tout autant à un Linder « cinématographiste » qu'à un Linder « vaudevilliste » que renvoie la formule choisie par le chroniqueur du journal.

Ce court commentaire, anodin au premier coup d'œil, participe donc à inscrire la figure de Linder au sein de l'imaginaire boulevardier, du vaudeville et de la scène, au même titre que les comptes rendus des revues comiques de l'Olympia cités précédemment. L'enracinement du personnage (de la personne) est même géographique, comme en témoigne cette brève au sujet du cinéma qu'il se fait construire :

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Un de nos amis a rencontré l'autre jour Max Linder sur le boulevard. La jeune Majeste surveillait les travaux d'aménagement de *son* cinéma qui s'ouvrira prochainement boulevard Poissonnière. Mais une ombre voilait son visage. Il était obligé d'aller tous les quatre ou cinq jours faire une ballade au front et ça l'ennuyait… Il ne pouvait pas suivre d'assez près la marche de son établissement…[224]

En présentant Linder de cette manière, la presse illustrée redessine en bonne partie son identité. Il apparaît moins comme un représentant du cinéma (comique) qu'une figure incontournable du Boulevard, et de tout l'imaginaire que cela charrie[225].

De manière plus pragmatique, ces allusions à Linder au sein des critiques théâtrales du *Journal Amusant* permettent au journal de rebondir sur sa notoriété, afin de promouvoir les pièces dans lesquelles l'acteur est mentionné (la rubrique de critiques théâtrales dans les journaux illustrés reste avant tout un programme des sorties pour le lecteur). Le journal tirerait ainsi à dessein la couverture vers le théâtre pour profiter de l'attractivité que le personnage s'est façonnée avec le cinéma. Non seulement cette réappropriation peut apparaître comme un refoulement du personnage cinématographique de Max (rappelons que ses films ne sont, à notre connaissance et dans le corpus de journaux étudiés, jamais mentionnés), mais elle contribue également à faire obstacle à la reconnaissance du cinéma. En effet, en rapportant Linder à la scène (que ce soit par le biais du vaudeville ou des revues de l'Olympia), le journal déconstruit la légitimité du cinéma (fondée notamment sur le succès de Linder) au profit du théâtre, affichant ainsi nettement sa préférence pour la scène face à l'écran. Davantage qu'un obstacle, ce déni doit à notre sens être remis dans le contexte plus large d'une prise de position de la presse illustrée en faveur du théâtre.

---

[224] Éole, « Échos du rire », *Le Rire (rouge)*, n° 5, 19 décembre 1914, n. p.

[225] Nous renvoyons le lecteur au texte paru dans *Fantasio*, mentionné plus haut : Monsieur Codomat, « Le Boulevard », art. cit. Voir également Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Cerf, 1963.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

2. La défense du théâtre face au cinéma : un exercice d'équilibriste.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le cinéma est rapidement identifié par les journaux illustrés comme un concurrent sérieux des théâtres. Traité par la plupart des auteurs comme un « ennemi » du théâtre, il cristallise autant les doutes que les espoirs quant à l'avenir de ce dernier (« Le cinéma nuit suffisamment au théâtre pour que celui-ci ait sa revanche ; et la voici, éclatante[226]. ») Ces discours tantôt alarmistes tantôt optimistes, qui parcourent les journaux illustrés de 1907 environ jusqu'à la fin de notre période d'étude (1914), font écho à tous ceux qui, à la même période et dans tous types de publications, mettent en opposition les deux pratiques dans une sorte de duel fratricide[227]. En faisant obstacle à la qualification artistique et plus largement à la légitimation culturelle du cinéma, comme nous avons voulu le montrer dans la partie précédente, la presse illustrée fait acte de résistance et continue, notamment dans ses rubriques théâtrales, de défendre les intérêts du théâtre.

Cependant, les journaux illustrés ne peuvent ignorer, et d'autant plus durant les années 1910, que le cinéma attire un large public, sur les boulevards comme ailleurs. Comment ne pas croire que certains lecteurs du *Rire*, de *Fantasio* ou du *Journal Amusant* ne fréquentent pas les établissements cinématographiques ? Chaque lecteur est potentiellement un spectateur de théâtre, mais également de cinéma (l'un ayant

---

[226] Ragotin, « Le rire au théâtre », *Le Rire*, n° 560, 25 octobre 1913, n. p.

[227] Les spéculations sur l'avenir du théâtre commencent à fleurir au moins dès l'année 1906, et se prolongent jusqu'au milieu des années 1910. Si certains considèrent que le cinéma ne constitue pas une « vraie concurrence » pour le théâtre, les deux pratiques étant trop éloignées l'une de l'autre, d'autres au contraire pointent la menace que représentent certains films pour le théâtre. Les textes réunis par Daniel Banda et José Moure (*Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 149-277) offrent une bonne synthèse de ces discours, auxquels on peut ajouter les nombreux textes parus dans divers périodiques français, généralistes ou spécialisés, comme *Excelsior* (un recueil de témoignages de tous bords sur le thème « Le cinéma contre le théâtre » est publié dans plusieurs numéros du quotidien, entre octobre et novembre 1913), ou encore le *Ciné-Journal* (voir par exemple « Cinéma contre théâtre », n° 165, 21 octobre 1911, p. 27).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

« ponctionné » une partie du public de l'autre). *Fantasio* le savait certainement en publiant les longues « confessions de Mistinguett », croisant et comparant la pratique du théâtre à celle du cinéma. Ainsi, même si les journaux illustrés assument, voire revendiquent des liens étroits avec le théâtre, ils ne peuvent pas se permettre de dénigrer en bloc le cinéma. Tout en affichant une préférence pour la « culture dominante » que constitue pour eux le théâtre, leur discours sur le cinéma doit tenir compte de ce potentiel lectorat qui fréquente aussi bien la scène que l'écran, voire qui a pu abandonner la première au profit du second.

De « l'imbécillité de certains films ».

Si la presse illustrée, de manière générale, manifeste peu d'enthousiasme pour le cinéma, le reléguant à la marge de ses centres d'intérêt, elle peut parfois se montrer indulgente envers lui, dès lors qu'il peut servir, d'une manière ou d'une autre, la promotion du théâtre. Ou à tout le moins ne pas desservir ce dernier. On peut ainsi trouver sous la plume du chroniqueur théâtral du *Journal Amusant* – et c'est suffisamment inhabituel pour être signalé – une prise de position pour défendre le cinéma, au détour d'une critique élogieuse consacrée à la revue *Pan ! dans l'œil !*, présentée au Théâtre des Capucines :

> Pour signaler les meilleures choses de cette excellente revue, il faudrait signaler tout. La satire de MM. Ripp [*sic*] et Bousquet amuse irrésistiblement. Pour n'en pas goûter le sel, il faudrait s'appeler Armand Deperdussin ou Marguerite Carré, personnalités sur lesquelles la verve des deux malicieux auteurs s'exerce tout spécialement. La parodie de *Julien* et *le Spectre des Capucines* sont des morceaux de premier ordre. L'affaire du collier est traitée avec beaucoup d'esprit. Seulement, je ne partage pas le dédain de MM. Ripp et Bousquet pour le cinéma, qui est du meilleur théâtre et qui, précisément à

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

cause de l'imbécillité de certains films, finira bien par tuer le vaudeville et le mélodrame[228].

Ces propos ont de quoi surprendre, notamment lorsque le cinéma est considéré comme « du meilleur théâtre ». Rares sont les affirmations de la sorte dans les journaux illustrés. Mais on comprend que cela ne concerne pas le cinéma dans son ensemble, car certains films sont pointés du doigt dans le même temps pour leur « imbécillité ». Et ce sont ces films qui, selon l'auteur, constitueraient une menace pour le théâtre, en particulier les genres du vaudeville et du mélodrame. Cela rejoint donc ce que nous avancions plus haut : le lectorat des journaux constitue un public potentiel pour le théâtre mais également pour le cinéma, la critique de celui-ci doit alors être nuancée. Le chroniqueur fait ainsi une distinction entre deux catégories de cinéma, ou plutôt deux catégories de films : des films « imbéciles » – se gardant bien d'étayer ses propos par des exemples – et d'autres qui ne le sont pas. Nous mettrions volontiers notre main à couper que parmi les films « imbéciles », on trouverait des scènes comiques – mais encore faudrait-il pouvoir le démontrer, sans être dans la tête de ce chroniqueur.

Ce dernier n'est pas le seul à opérer des distinctions de ce genre dans le corpus cinématographique. Dès la fin des années 1900, Jules Claretie fustige le cinéma lorsqu'il est « le montreur d'une lanterne magique de bêtise », tout en affirmant qu'« il peut être un agent d'éducation et une sorte de journal animé[229] ». Le film « bête » est ici opposé au film éducatif ou informatif. Les milieux catholiques ont également pointé cette ambivalence du cinéma, en reconnaissant « la puissance sociale, négative comme positive, du média[230] ». Dans le prolongement des angoisses sociales suscitées au XIXe

---

[228] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 747, 18 octobre 1913, p. 11.
[229] Jules Claretie, « La vie à Paris », art. cit. (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 208-109).
[230] Mélisande Leventopoulos, *Les Catholiques et le cinéma*, *op. cit.*, p. 41.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

siècle par le « mauvais livre[231] », ces discours reposent sur des questions morales visant à protéger les spectateurs les plus fragiles (c'est-à-dire en général les femmes, les enfants, les adolescents, les malades ou les faibles d'esprit) de certains « mauvais films », jugés immoraux, au premier rang desquels ceux montrant des actions pornographiques, criminelles et violentes. Mais ce n'est pas forcément là le sens de la distinction que cherche à faire le chroniqueur théâtral du *Journal Amusant*, qui parle de « l'imbécillité » des films et non de leur violence, bien que la « violence » et la « criminalité » du cinéma soient des thèmes récurrents des journaux illustrés, notamment chez les caricaturistes[232].

Cependant, à côté du fait que le cinéma puisse avoir une influence négative sur le public fragile, il y a aussi l'idée que la vision d'un film ne requiert de son spectateur que peu d'attention. Louis Haugmard, chroniqueur dans un journal catholique, explique ainsi : « De même que, pour beaucoup de gens, le journal a tué le livre, ainsi le Cinématographe remplace le théâtre. Il n'est pas seulement moins cher, mais il ne demande qu'un effort intellectuel minime. La tension d'esprit exigée est faible ; la fatigue, si fatigue il y a à la fin du spectacle, sera purement nerveuse et toute de passivité[233]. » On trouve des propos semblables sous la plume d'autres auteurs, notamment à l'étranger. La sociologue allemande Emilie Altenloh, après une étude auprès de 2400 spectateurs de cinéma, écrit qu'« [e]ntrer dans une œuvre d'art, drame, pièce de musique ou tableau, requiert un loisir assuré et une tension de la volonté. Le

---

[231] Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000, p. 258.

[232] Les figures du cambrioleur et de l'apache sont récurrentes dans les dessins sur le cinéma. Voir par exemple Benjamin Rabier, « Le truc des cambrioleurs », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 14 juillet 1912, p. 10. Deux cambrioleurs sont surpris en plein « déménagement » par un sergent de ville. Ils expliquent à ce dernier qu'ils tournent une scène pour le cinéma, montrant un troisième compère, un peu plus loin, tournant la manivelle d'une caméra. Le dessin développe ainsi le thème de la « caméra complice », où le cinéma, servant d'alibi, participe au crime, permet en quelque sorte de l'excuser.

[233] Louis Haugmard, « L'"esthétique" du Cinématographe », *Le Correspondant*, 25 mai 1913 (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 315).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

cinéma n'exige pas une telle concentration[234]. » Pour ces auteurs, le cinéma est donc à distinguer des autres formes de spectacle ou pratiques culturelles qui exigent quant à elles des efforts intellectuels soutenus. Contrairement aux discours précédents, ces auteurs placent tout le cinéma dans un même sac, mais si nous voulions nuancer un peu leurs propos, nous pourrions compléter notre couple « bon film / mauvais film » par un autre couple « film exigeant / film abordable », ou plus vulgairement « film intelligent / film bête ».

Cette seconde distinction que nous proposons trouve écho notamment dans *Le Pêle-Mêle*. Le journal, qui a pour coutume de publier le courrier de ses lecteurs, reproduit une lettre rédigée par un confrère journaliste anonyme (en réaction à un autre courrier paru dans un numéro précédent), et explique en *post-scriptum* que « La lettre que nous donnons ci-dessus est à peu près le résumé de l'opinion générale de nos correspondants sur ce sujet ». Voici un extrait de ce courrier qui continue sur près d'une page :

> Comme votre correspondant, j'approuve fort certaines municipalités d'avoir eu l'initiative d'empêcher les représentations cinématographiques de crimes, assassinats et attentats, car, plus que les regrettables comptes rendus, dans les journaux, d'exploits d'apaches et autres Bonnot, le cinéma exerce une néfaste influence sur des cerveaux faibles, sur des dégénérés que le moindre encouragement transforme en criminels, par esprit d'imitation.
> Qu'est-ce qui amuse le plus, demande M. Jacquard [le rédacteur du précédent courrier], le public dans un spectacle cinématographique ?
> En première place, nous mettrons de petites scènes humoristiques. L'ingéniosité des scénaristes et la bonne sélection des interprètes est une sûre garantie de succès.
> Comme pièces en plusieurs actes, notre répertoire gai offre une mine inépuisable.

[234] Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* [*Pour une sociologie du cinéma. L'activité cinématographique et les classes sociales de ses spectateurs*], Iena, Diederichs Verlag, 1914 (traduit de l'allemand par Daniel Banda et cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 318).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> Et je me porte garant que le spectateur sortira de ce spectacle l'esprit plus dispos, moins fatigué, le moral plus élevé, après avoir assisté aux scènes hilarantes où se révèlent géniaux : Head, Prince ou Max Linder, que si on lui a servi du Nick Carter ou du drame pénible et nécessairement irritant et fatigant.[235]

Ce texte reprend à son compte les deux types de discours que nous venons de décrire. D'une part le discours moralisateur fustigeant le cinéma violent et visant à protéger les esprits fragiles et influençables. D'autre part le discours sur le cinéma « abordable » et « peu fatigant », au premier rang duquel le journaliste place les films comiques. Il va même jusqu'à citer quelques noms, ce qui est assez rare dans la presse illustrée pour être souligné (il s'agit des seules mentions de Linder et de Prince/Rigadin que nous ayons relevées dans *Le Pêle-Mêle*). À travers ce cas concret, qui selon le journal reflète « l'opinion générale » de ses correspondants, il nous est donc possible de construire un lien entre des films considérés comme peu engageants intellectuellement (« le spectateur sortira de ce spectacle l'esprit plus dispos, moins fatigué »), c'est-à-dire, en poussant à peine plus loin, des films « bêtes », et le cinéma comique.

Ainsi, en faisant le rapprochement avec les propos du chroniqueur théâtral du *Journal Amusant*, « l'imbécillité de certains films » pourrait fort bien viser le corpus comique. Bien que ce lien puisse sembler ténu, nous en convenons, du fait notamment qu'il recoupe des discours émanant de champs très différents (un journal satirique, un journal catholique, une thèse de sociologie), il nous paraît bien refléter la pensée qui se construit alors, au début des années 1910, sur le cinéma, et à laquelle la presse illustrée semble souscrire. En effet, qu'il s'agisse du *Journal Amusant* ou du *Pêle-Mêle*, l'opinion qui se dessine à propos du cinéma est marquée par une même ambivalence, nourrie par forme de complaisance pour le spectacle cinématographique (on souligne ses « bons côtés ») en même temps qu'une défiance à son égard. En invoquant

[235] Jean R., « Courrier Pêle-Mêle. Cinématographe », *Le Pêle-Mêle*, n° 38, 22 septembre 1912, p. 10.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

« l'imbécillité de certains films », l'auteur tempère son opinion positive sur le cinéma en même temps qu'il dévalorise celui-ci, en opérant une distinction entre un objet « légitime » (un cinéma soi-disant de qualité, hissé au même niveau voire au-dessus que le théâtre) et d'autres qui ne le sont pas (les films « imbéciles »). Ce clivage induit une hiérarchisation marquée par un rapport de domination au sein même du corpus cinématographique. Nous voudrions alors montrer que ce rapport de domination entre un « bon » et un « mauvais » cinéma est avant tout le reflet d'un rapport social de classes.

Le cinéma et ses publics : un « théâtre du pauvre » ?

Un peu plus de deux ans avant d'avoir dénoncé « l'imbécillité de certains films », le chroniqueur théâtral du *Journal Amusant*[236] s'en est également pris au public du cinéma, qualifié de « cosmopolite » : « Les cinématographes vont souffrir de la concurrence de M. Edmond Guiraud. Sa pièce historique à tableaux successifs et mélodramatiques dégote et de loin les films parlants dont s'honore le patriotisme d'un music-hall des boulevards – le plus cosmopolite des music-halls[237]. » Tout en défendant une pièce dont il vante les mérites face à la concurrence que représentent les « films parlants » pour le théâtre, il égratigne les spectateurs de ces films dont il souligne l'aspect bigarré. Utilisé comme adjectif, le terme « cosmopolite » renvoie en effet à un assemblage d'éléments disparates, pouvant dès lors viser l'hétérogénéité sociale du public. Dans un contexte similaire, un auteur de *Fantasio* se fend également d'une remarque acerbe à propos du public d'un spectacle cinématographique : « Un concert faubourien, concert notoire et qu'un public sinon de choix, du moins

[236] Il faut toutefois considérer qu'il ne s'agit peut-être pas là du même auteur, car ils sont vraisemblablement plusieurs à se partager cette plume.
[237] Le Moucheur de Chandelles, « Entre cour et jardin », *Le Journal Amusant*, n° 617, 22 avril 1911, p. 10.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

nombreux, fréquente chaque soir, donne à la fin de son spectacle, amusant d'ailleurs, une scène cinématographiée, qui n'est pas, comme on dit, dans une musette[238]. » Bien qu'il qualifie la scène cinématographiée de « remarquable », il en déprécie le public, le considérant tout à la fois comme un public de « seconde zone » (des faubourgs) et de « second choix ». Ces remarques teintées de mépris traduisent bien le positionnement de ces journaux qui s'adressent à un lectorat plutôt aisé, habitué des Grands Boulevards. En dépréciant le public, c'est cependant bien le cinéma lui-même que ces journaux prennent pour cible, le considérant comme une forme de spectacle populaire et bon marché.

Ainsi, le cinéma est parfois présenté par les satiristes comme une alternative économique au théâtre. Dans une planche sur le thème de la vie chère, Léonce Burret énumère différentes manières de réaliser des économies au quotidien[239]. Parmi des conseils tels que « fuir le café, les cartes, le billard, le bock » ou préférer les « bains-douches gratuits » aux bains de mer trop coûteux, il incite à éviter les théâtres : « Pas de théâtre, ruineux à Paris. Tout au plus, le dimanche, le cinéma et avec des billets de faveur si possible. » En recourant à l'ironie (c'est très clair au fur à et mesure que la planche progresse vers son dénouement : « Ainsi allant, sagement, vous arriverez au but. Vous pourrez alors, sans crainte de l'avenir, tout à votre aise, dehors, grelotter au soleil sur un banc, geindre, éternuer, cracher, faire des ronds sur le sable, épouvanter les amoureux et les moineaux »), Burret dénonce en réalité la privation des plaisirs et fait comprendre à son lecteur que l'important est de profiter de sa vie avant d'être rattrapé par la vieillesse. En conseillant le cinéma à la place du théâtre il dit alors l'inverse : mieux vaut privilégier le théâtre. Le message du dessinateur est donc cohérent avec la ligne du journal, consistant à défendre les intérêts du théâtre, et

[238] Félix (Potins), « M'as tu vu ? », *Fantasio*, n° 61, 1er février 1909.
[239] Léonce Burret, « Le pain des vieux jours », *Le Journal Amusant*, n° 773, 18 avril 1914, p. 15.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

notamment face au cinéma auquel il doit être préféré. Son dessin contribue en outre à véhiculer deux stéréotypes sur le spectacle cinématographique. Le premier, nous venons de l'évoquer, est celui du cinéma représenté comme un loisir de substitution bon marché, visant à concurrencer les théâtres. Le dessinateur fait alors du cinéma une sorte de « théâtre du pauvre » (on trouve l'expression à cette période dans *Fantasio* notamment[240]), un spectacle de seconde main pour qui n'a pas les moyens d'avoir mieux (c'est-à-dire le théâtre). Le second stéréotype est à quant à lui véhiculé par le dessin, montrant une affiche de cinéma sur laquelle deux hommes se mènent un combat acharné, l'un d'eux ayant un couteau à la main. Il fait écho au goût supposé du public populaire pour le sanguinolent, à l'envie chez les masses de « s'encanailler[241] », tout en renvoyant aux discours, évoqués plus haut, sur la représentation de la violence au cinéma et la crainte de voir ce type de spectacle influencer les « cerveaux faibles ». La combinaison de ces deux stéréotypes fait du cinéma un divertissement « bas de gamme » et potentiellement dangereux, à destination des masses. En stigmatisant de la sorte le public populaire, le journal renvoie de celui-ci l'image de spectateurs cherchant à satisfaire un besoin de sensations fortes, que peuvent lui offrir ces films violents[242].

---

[240] Montozon, « Cinémas », *Fantasio*, n° 189, 1er juin 1914, p. 732.
[241] Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France, tome 4. Le temps des masses. Le vingtième siècle* (1998), Paris, Seuil, 2005, p. 82.
[242] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 287.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 14 : Léonce Burret, « Le pain des vieux jours », *Le Journal Amusant*, n° 773, 18 avril 1914, p. 15.

Cela participe donc plus largement à l'idée, assez répandue également à cette période[243], que certains films se destineraient plus facilement à un certain public, c'est-à-dire seraient socialement marqués. Un auteur de *Fantasio* ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que « le "meilleur public" du cinéma, c'est la petite bonne », jeune provinciale naïve, fraichement débarquée à Paris et s'émouvant de tous les « films sentimentaux et mélodramatiques[244] ». Dans ce texte, paru en 1914, l'auteur propose de distinguer deux catégories de spectateurs de cinéma. D'une part il y aurait les spectateurs élégants, les « dames en toilettes claires » et les « beaux messieurs en habit ». Mais ce public « chic » n'assisterait au spectacle, selon l'auteur, qu'avec distance et « mépris », presque par dépit pour s'occuper entre deux mondanités : « ce sont des gens sceptiques que ceux-là. Ils viennent à la fin d'un diner prolongé, tuer une

[243] Voir par exemple le courrier d'un journaliste paru dans *Le Pêle-Mêle*, cité plus haut : Jean R., « Courrier Pêle-Mêle. Cinématographe », art. cit. On pourra en outre se référer, une fois de plus, au recueil de Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, et notamment au texte de Rémy de Gourmont, p. 118.
[244] Montozon, « Cinémas », art. cit., p. 732-733.

heure ou deux avant le souper obligatoire[245]. » Il y aurait alors, d'autre part, le « vrai public » du cinéma, celui qui se prend au film, pleure et rit devant les images. Et ce public plus réceptif, qui se laisserait plus facilement aller aux émotions, serait à chercher, toujours selon l'auteur, du côté des « petites classes, parmi les simples ». Cette partition arbitraire, reposant seulement sur le critère très vague de « l'émotivité », est sous-tendue par un discours de classe. Tout en prenant en compte le public aisé (« le film a capté tous les publics », rappelle d'emblée l'auteur), le cinéma – du moins certains genres plus susceptibles que d'autres d'émouvoir l'audience, comme le film « sentimental », le film « policier » ou le film comique, tous trois mentionnés dans le texte – se destinerait plus spécifiquement au spectatorat populaire. En s'inscrivant dans le même sillage que tous ces autres textes, pour la plupart d'obédience réactionnaire, où le spectateur de cinéma est perçu comme une personne simple, fragile, dominée par ses émotions et par conséquent facilement manipulable (par les images), cet article de *Fantasio* poursuit le discours de stigmatisation du cinéma dit populaire[246]. Cette vision binaire du public de cinéma permet en outre de ménager le lectorat aisé, bourgeois voire mondain à qui s'adresse le journal, en le dissociant clairement du public de masse.

On retrouve ainsi le même type de rhétorique « disqualifiante » et ambivalente que celle distinguant chez le chroniqueur du *Journal Amusant* le cinéma qui serait « du

---

[245] Ce type de remarque fait écho à certains discours sur la concurrence entre théâtre et cinéma, selon lesquels l'heure avancée à laquelle mange le Parisien ferait un tort considérable aux théâtres : « Les Parisiens, qui ont pris l'habitude de dîner tard, se lèvent de table à dix heures, et, plutôt que d'arriver au troisième acte d'une pièce, ils préfèrent se rendre au cinéma, où ils assisteront à un spectacle complet. » (« R. Trebor, réponse à une enquête « Le cinéma contre le théâtre », *Excelsior*, n° 1098, 17 novembre 1913, p. 2). Cela témoigne bien de la volatilité de certains publics, notamment, dans ce cas précis, du public mondain qui peut se rendre indifféremment au théâtre comme au cinéma, pour des questions très pragmatiques d'emploi du temps.

[246] Cette représentation du public est illustrée par un dessin en marge de l'article montrant l'intérieur d'une salle de cinéma : une foule compacte de spectateurs, tous assis en rangs bien alignés, se tiennent les mains sur les genoux, fixant attentivement l'écran, comme hypnotisés par celui-ci. Sur le lien entre spectateur et hypnotisme, voir plus précisément Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 290.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

meilleur théâtre » et les films « imbéciles », prolongée ici par une logique de ségrégation et de hiérarchisation sociale. Dans cette perspective, le cinéma se partitionnerait en deux objets. D'un côté un objet légitimé par la classe dominante, et de fait potentiellement rattachable au théâtre (pouvant alors expliquer le discours complaisant de certains auteurs défenseurs du théâtre envers le cinéma), de l'autre un objet non légitime car prisé uniquement par les classes populaires. La prise de position des journaux illustrés contre ce cinéma « de masse », ce « théâtre du pauvre », reflèterait ainsi une volonté de la presse illustrée de maintenir le théâtre dans son statut de « culture dominante » face aux agressions répétées du cinéma (de « certains films ») qui viendrait marcher sur ses plates bandes.

Au terme de ce deuxième chapitre et de cette première partie nous pouvons tirer un premier bilan des discours sur le cinéma au sein des journaux illustrés. En premier lieu il convient de rappeler que, même si le cinéma n'a jamais constitué un thème majeur dans la presse illustrée (pour des raisons que nous allons tenter d'expliciter ici), il est toujours présent, ponctuellement, tout au long de la période étudiée. Ce faisant, cette presse s'est fait le relai satirique de l'évolution du cinéma de la fin des années 1890 au milieu des années 1910. La mise en série de ces mentions du cinéma nous a permis de constituer deux ensembles de discours principaux : l'un mettant en rapport le cinéma avec la photographie et l'autre avec le théâtre. L'étude de ces deux ensembles a démontré que la plupart des auteurs de la presse illustrée, dessinateurs, auteurs de récits satiriques, éditorialistes, chroniqueurs, connaissent le cinéma et ses usages, parfois même ses interprètes et ses metteurs en scène. Cela nous incite donc à penser que si le cinéma est peu traité dans les journaux, il s'agit avant tout un choix éditorial. Nous voyons deux raisons principales qui auraient pu motiver ce choix.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Une première raison serait que les journaux n'aient pas véritablement cherché à s'intéresser à l'invention du cinématographe. Cela rejoint une hypothèse formulée par Laurent Bihl, selon laquelle les journaux n'auraient pas pris le cinéma au sérieux, contrairement à la photographie qu'ils ont abondamment traitée[247]. Si cette dernière constitue au tournant du siècle un thème régulier de la caricature – phénomène qui n'est vraisemblablement pas étranger à la présence d'appareils photographiques dans les pages de réclames des journaux – le cinématographe lors de son invention ne connaît pas le même engouement. Les dessinateurs s'intéressent surtout à lui dans la mesure où certains de ses usages peuvent recouper la pratique de la photographie, d'où une confusion fréquente entre les deux dispositifs de prises de vues. La projection quant à elle est traitée très en surface, et certains n'y voient, comme nous le montrons, qu'une « amélioration » de la lanterne magique. Bref, le cinéma n'est pas vraiment perçu comme un dispositif de captation/restitution d'images, mais bien plutôt comme deux entités distinctes. Vers les années 1906-1907 le regard des journaux illustrés sur le média commence à changer, en même temps que les discours à son sujet évoluent. Cela coïncide avec une tentative de l'industrie cinématographique de « reconquête » d'un public aisé, dont l'entreprise du Film d'Art est l'exemple emblématique. La presse illustrée en a d'ailleurs fort bien donné l'écho puisque les chroniqueurs des rubriques théâtrales ont commencé vers la fin des années 1900 à manifester des craintes de voir le théâtre disparaître face ce qu'ils ont bien cerné comme un redoutable concurrent.

Cela nous conduit à formuler une seconde raison possible au fait que la presse n'ait pas placé le cinéma en haut de ses centres d'intérêt. Le théâtre occupe une place importante dans les journaux que nous avons consultés, à l'exception peut-être du *Pêle-Mêle*, dont la rubrique théâtrale a été suspendue au début des années 1900 (pour être

[247] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 738.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

remplacée, probablement, par des réclames). La pression que le cinéma exerce sur le théâtre (à laquelle les rubriques théâtrales font régulièrement allusion) et la rivalité des deux modes de représentation auraient ainsi pu justifier les réticences des journaux à aborder le sujet. Ce phénomène de résistance médiatique dont nous avons essayé de tracer les contours et souligner certaines contradictions, pourrait expliquer que la presse soit restée globalement à l'écart des discours de reconnaissance et de légitimation du cinéma au début et jusqu'à la moitié des années 1910.

Plus largement, cette résistance des journaux illustrés face au cinéma pourrait tout aussi bien apparaître comme une mesure d'auto-défense. Car si l'émergence du nouveau média à partir du milieu des années 1900 tend à faire de l'ombre aux scènes parisiennes, en raison de proximités avec ces dernières que personne n'ignore à cette période[248], le cinéma a été perçu très tôt comme un concurrent potentiel du journal illustré.

[248] Notamment la circulation de certains artistes entre la scène et l'écran, comme Mistinguett ou Linder, évoqués dans ce chapitre.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

DEUXIEME PARTIE. Le cinéma comique, concurrent de la presse illustrée ? Proximités, ressemblances, passages

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Dès le début des années 1900, le cinéma est considéré par ses contemporains comme un « journal visuel[249] », réunissant selon certains les propriétés du journal quotidien et du journal illustré (au sens large) : « les journaux nous décrivent les faits dans le temps sans nous en donner les images ; les revues nous donnent les images, mais immobiles et fixes dans l'espace, alors que le Cinématographe nous donne les figures visibles se déroulant dans le temps[250]. » En mars 1909, les *Pathé faits-divers*, qui deviendront rapidement le *Pathé-Journal* – lequel fait intervenir à partir de 1912 le caricaturiste Léonard afin d'illustrer par le dessin certaines informations – incarnent cette ambition du cinéma de conquérir le terrain de l'imprimé. Si ce dernier constitue toujours à la fin du XIXe siècle « le média par excellence[251] », il paraît trouver dans le cinéma un rival à la hauteur de son succès[252].

En raison de leurs proximités avec les journaux illustrés – c'est l'hypothèse qui sera la nôtre dans cette partie – les films comiques auraient ainsi pu jouer un rôle prépondérant dans la concurrence entre les deux médias, ce qui tendrait à expliquer que ce type de film en particulier a été mis de côté par la presse. Rappelons en effet, avec Jasset, que « [l]es dessins sans légende de *Steinlein*, *Villette* [*sic*], *Doës*, *Guillaume*, *Caran d'Ache*, etc., firent longtemps les frais de scènes comiques[253]. » De la même manière, Sadoul explique que les premiers metteurs en scène de cinéma ont abondamment pillé les journaux illustrés et les almanachs populaires, s'inspirant des

---

[249] Le cinéma aurait été perçu comme un « *visual newspaper* » à partir de 1902, selon Charles Musser, *The Emergence of Cinema : the American Screen to 1907*, New York/Toronto, Scribner/Collier Macmillan Canada, 1990, p. 324. Plus largement, on pourra se reporter au livre de René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse*, *op. cit.*, dont une partie est consacrée à la concurrence faite à la presse « traditionnelle » par le cinéma.

[250] Giovani Papini, « La filosofia del cinematografo », *La Stampa*, Turin, 18 mai 1907 (traduit de l'italien par José Moure et cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 137).

[251] Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France, tome 4*, *op. cit.*, p. 77.

[252] Thierry Gervais, « "Le petit cinéma de papier". Les mutations de l'illustration dans les magazines de la Belle Époque », dans Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 164.

[253] Victorin Jasset, « Étude sur la mise en scène en cinématographie », art. cit., p. 51.

histoires sans paroles et des caricatures qu'ils y trouvaient[254]. Ce phénomène de « pillage » dont parlent Jasset et Sadoul renvoie aux mécanismes d'imitation et de rémanence décrits par McLuhan à propos de l'émergence d'un nouveau média, selon lequel tout média imite le précédent avant de prendre son envol[255].

Cependant, un tel processus d'« imitation » n'est pas sans poser problème ni soulever certaines interrogations. Car si l'hypothèse de McLuhan semble surtout se référer au moment qui précède l'institutionnalisation d'un média (c'est-à-dire, pour le cinéma, avant les années 1910[256]), rien n'indique que les emprunts du film comique au journal illustré aient cessé après cette période. Au contraire, nous pensons qu'ils ont perduré, sous d'autres formes, probablement moins visibles (c'est ce que tenterons de déterminer dans cette partie). D'autre part, en supposant en effet que les films comiques s'inspirent plus ou moins explicitement de dessins ou d'histoires parus dans la presse illustrée, comment rapprocher deux médias aussi différents, dans leur forme, que le cinéma et le journal illustré ? Le film est-il vraiment capable d'« imiter », d'émuler le journal illustré ?

Toute tentative de rapprochement entre deux médias pose la question de leur *détermination matérielle*. Éric Maigret souligne le fait que transmettre le même message par deux médias même très proches (il prend l'exemple du cinéma et de la télévision) revient à transmettre deux messages différents[257]. Dans le cas du film et du journal illustré, il faut notamment prendre en compte les « différences fondamentales

---

[254] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma II. Les pionniers du cinéma (1897-1909)*, *op. cit.*, p. 313-314.
[255] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.* Son hypothèse est reprise et approfondie par Éric Maigret dans Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, *op. cit.*, p. 136-137.
[256] André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ?*, *op. cit.*, p. 150.
[257] Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

qui existent entre l'image projetée et l'image imprimée[258] ». Contrairement au journal dont les images sont fixées sur le papier, le cinéma implique la médiation d'une machine, capable, on le sait bien, d'agir sur ces images en les accélérant, les ralentissant, les déformant, etc. Il s'agit de deux manières bien distinctes de donner accès aux images – et, partant, aux histoires comiques –, impliquant des modes de représentation propres à chaque médiation.

[258] Alain Boillat, « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », art. cit., p. 45.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE TROIS. La caricature, entre dessin et film : deux univers (vraiment) inconciliables ? Frontières mobiles et identités flottantes des médias.

Comparer la presse illustrée et le cinéma comique, vouloir croiser l'image filmique, photographique et animée, et celle du journal illustré, dessinée et fixe, ne va pas de soi, c'est peu de le dire. Certains voient devant un tel rapprochement des obstacles insurmontables, que ce soit sur le plan théorique ou esthétique. Dans son article consacré au dessin humoristique, Violette Morin établit une distinction entre le dessin et l'image photographique telle que Barthes la définit. Selon elle, le dessin ne permet pas de retrouver les trois « messages » caractéristiques d'une photographie (le littéral, le symbolique et le linguistique), puisque le littéral se fond dans le symbolique. Ou, pour le dire autrement, un dessin n'entretient pas de rapport direct au réel (le message littéral de la photographie), il est toujours un agencement arbitraire de signes par le dessinateur, d'où sa nature exclusivement symbolique : « le dessin est un analogon résolument falsifié[259] ». Il y aurait donc pour Violette Morin une incompatibilité, ou mieux, une incommunicabilité entre l'image dessinée et l'image photographique : elles ne parleraient pas la même « langue ».

Jean-Baptiste Massuet parle quant à lui d'« inadaptabilité » du dessin de presse à l'image photographiée du cinéma. Il décrit le cas de la série dessinée américaine *Mutt and Jeff* adaptée au cinéma en 1911 sous la forme d'un film en prises de vues réelles.

[259] Violette Morin, « Le dessin humoristique », *Communications*, n° 15, « L'analyse des images », 1970, p. 111.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Le *comic strip* originel, très bavard, compte une importante quantité de dialogues entre les personnages, transcrits ou rapportés dans des cases sous les images (à la manière de certaines histoires en images publiées dans la presse française). Semblant rester fidèle à cet esprit, le matériau publicitaire du film annonce un « talking picture ». Toutefois, le résultat final consiste non pas comme on s'y attendrait en un film parlant, mais en une courte bande sans paroles dont les dialogues apparaissent dans des cases au bas de l'image. Massuet voit dans ce procédé, par lequel on cherche simplement à *redonner* au public un *comic strip* sans le *transformer* pour le cinéma, une manière de refuser l'adaptation : « Il y aurait, selon nous, une véritable inadaptabilité du *comic strip* à la prise de vues réelles, inadaptabilité à laquelle le dessin animé apporterait une solution, tout en confirmant l'impossibilité d'une greffe du dessin de presse au sein du cinéma photographique[260]. » Il est par ailleurs intéressant de constater que c'est souvent parmi les chercheurs issus du champ du « dessin animé » qu'on note des réticences à comparer le film au dessin de presse. Pour Donald Crafton les films des années 1900 développent leurs propres conventions (notamment sur le plan narratif), en dehors du modèle des *comic strips*, desquels le cinéma comique s'inspire toutefois pour trouver ses idées de gags. Les liens ne porteraient alors que sur le contenu des histoires, et non leur forme[261].

Dès lors, est-il pertinent de chercher à rapprocher l'image dessinée du dessin de presse et l'image photographiée du cinéma ? Nous avancerons ici l'hypothèse que oui, et cela pour deux raisons principales. En premier lieu, on sait que plusieurs dessinateurs, dont la plupart publient dans les journaux de notre corpus, ont réalisé leurs propres

---

[260] Jean-Baptiste Massuet, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles. Modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2013, p. 96.

[261] Donald Crafton, *Before Mickey. The Animated Film, 1898-1928*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 (1982), p. 36-37.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

bandes cinématographiques et pour certains ont cherché avec le cinéma à prolonger leur pratique. Les cas de Cohl, Lortac, O'Galop ou Durand sont parmi les mieux documentés, mais on peut également citer Hémard, Monnier, Gros, Rabier ou Barrère[262]. Si la plupart de leurs contributions dans ce domaine touchent à l'image dessinée (le film à trucs, ou film d'animation), certaines concernent également l'image photographiée et tout particulièrement le genre comique (les films de Durand bien sûr, mais aussi la série comique des *Jobard* réalisée par Cohl[263]). Ainsi, peut-on trouver dans ces films, au-delà des gags et des procédés comiques, des prolongements de l'image dessinée, et notamment des prolongements de la caricature ? Les travaux d'Alain Boillat sur Cohl mettent en évidence l'identité commune de certains cadrages entre le film et le dessin de presse, ou une gestion parfois similaire de la profondeur de champ[264]. On sait en outre que la caricature au tournant du siècle n'est pas seulement cantonnée au journal illustré. Ce type d'image circule abondamment et se décline sur plusieurs supports, notamment sur des photographies, faisant coexister au sein d'une même image différentes traditions iconiques[265]. Il s'agira alors d'étudier dans ce chapitre la circulation des signes graphiques de la caricature afin de déterminer s'ils ont pu transiter par l'image cinématographique, à la manière de l'étude menée par Ada Ackerman sur les liens entre les caricatures de Daumier et les films d'Eisenstein[266].

---

[262] La plupart de ces noms sont cités par Étienne Arnaud et Boisyvon, *Le Cinéma pour tous*, *op. cit.*, p. 84-85. On peut lire à propos de Benjamin Rabier que le cinéma lui a permis de « transporter sur l'écran ses œuvres d'imagination », lui assurant « en quelque sorte, la revanche de l'artiste sur le photographe » (Lucien Fournier, *La Science et la Vie*, décembre 1923, repris par Jean-Baptiste Massuet, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, *op. cit.*, p. 377).

[263] Laurent Le Forestier, « Émile Cohl chez Pathé : l'expérience burlesque », *1895*, n° 53, *op. cit.*, p. 181-193.

[264] Alain Boillat, « Émile Cohl et les "histoires en images" : le corps au pied de la lettre », *1895*, *ibid.*, p. 115.

[265] Annie Duprat, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, *op. cit.*, p. 93.

[266] Dans son livre, Ada Ackerman suggère un rapprochement entre le travail de Daumier et certaines formes du cinéma d'Eisenstein, en particulier concernant le montage, mais aussi dans la composition de certains plans. Des contemporains du cinéaste, comme le formaliste Boris Kazanski, ont d'ailleurs tenté

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

La seconde raison qui nous incite à rapprocher l'image dessinée de l'image cinématographique est qu'il existe, dans l'autre sens, non pas des réalisateurs de films qui auraient publié dans les journaux illustrés, mais des dessinateurs qui se sont explicitement inspirés du cinéma, plus précisément de la forme filmique, pour réaliser leurs dessins. Si la plupart des dessins sur le cinéma concernent le *médium*, l'appareil de prise de vues ou de projection (l'opérateur, le tournage, la séance de projection, etc.[267]), certains se revendiquent du *média*, c'est-à-dire du cinéma comme mode de représentation, ensemble de signes graphiques et de codes visuels. Ainsi notamment d'une série de planches présentées comme un « film » réalisé dans *Le Rire* par le dessinateur Charles Léandre, le « Cinéma-Bourbon », ou encore d'une rubrique lancée par *Le Rire* également en 1914, intitulée « Cinéblague ». Ces différents réemplois du cinéma s'inscrivent dans un contexte d'échanges, pendant les années 1910, entre la presse en général (qui inclut la presse quotidienne d'information) et le cinéma, où les journaux s'inspirent explicitement du « modèle cinématographique », selon Olivier Lugon, pour mettre en page leurs récits et leurs images[268]. Nous tenterons alors de déterminer s'il s'agit pour la presse illustrée de rivaliser avec le cinéma, dont la popularité à cette période est indiscutable. Plus largement, nous chercherons à savoir s'il existe une concurrence entre l'image dessinée du journal illustré et l'image

d'établir une liste de procédés communs au dessin de presse et au cinéma (*Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013, voir en particulier p. 131-133).

[267] Voir Stephen Bottomore dans *I Want to See this Annie Mattygraph*, *op. cit.*, et plus particulièrement la fin de l'ouvrage (p. 243-244) où il donne les statistiques des thèmes abordés par les dessinateurs. Ainsi les premiers thèmes concernent les questions de moralité du cinéma et la guerre, puis les publics, les tournages, etc.

[268] Olivier Lugon, « Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés », art. cit., p. 161. Voir également, sur le même sujet et à propos d'un « modèle cinématographique » pour le roman : Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 102.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

photographiée du cinéma[269]. Le cinéma comique a-t-il pu constituer une « menace » pour le journal illustré ?

1. Des frontières poreuses. De certaines passerelles entre dessin de presse et film comique.

Les travaux sur le film d'animation, et notamment ceux de Jean-Baptiste Massuet qui interrogent les frontières entre l'image dessinée et l'image en prise de vues réelles, ont bien mis en évidence le lien « naturel » qui existerait entre le dessin de presse et le « dessin animé ». La plupart des auteurs dans ce domaine voient en revanche des frontières infranchissables, une scission entre l'univers du dessin et celui du film photographique. Ce dernier, soumis « à la physicité du monde » enregistré par la caméra (l'organicité des corps, leurs déplacements dans un espace trois dimensions), serait incompatible avec l'univers fantaisiste et la « plasmaticité » du dessin[270].

Or, une bonne partie des films comiques des années 1900 et du début des années 1910 se caractérisent justement par leur aspect fantaisiste, leur absurdité et la malléabilité, l'élasticité de leurs personnages. D'aucuns comparent d'ailleurs le personnage de film comique à un personnage de bande dessinée : « Souvent, on accorde pas plus de réalité au héros du burlesque qu'à celui de la bande dessinée[271] » ; « [Les comiques en France sont] pour la plupart des créatures sauvages, non-humaines, des personnages de bande dessinée[272] ». Davantage qu'un autre, le personnage comique pourrait s'émanciper du réel, se défaire de certaines contraintes liées à l'image

[269] Sur une problématique semblable, voir également Yves Jeanneret, « La page à l'écran, entre filiations et filières », *Visible*, n° 3, « Intermédialité visuelle », Limoges, Pulim, 2007, p. 153.
[270] Jean-Baptiste Massuet, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, *op. cit.*, p. 378-379.
[271] Petr Kràl, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007 (1984), p. 106.
[272] David Robinson, « Rise and Fall of the Clowns », *Sight and Sound*, vol. 56, n° 3, 1987, p. 199 (cité par Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 200).

photographique. Y'aurait-il ainsi, dans le cinéma comique davantage que d'autres genres de film (en dehors de l'animation, bien entendu), des frontières plus perméables avec l'univers du dessin de presse ? Quelles « passerelles » faciliteraient, voire opéreraient le passage de l'un à l'autre ?

Le dessin de presse, modèle de l'affiche de film comique ?

Avant d'assister à une séance de cinéma ou de louer une bande chez un fabricant, les spectateurs ou les exploitants d'un film comique voient d'abord son affiche, lisent son descriptif dans un catalogue ou une brochure promotionnelle, où les décors, les personnages et l'action sont souvent figurés sous la forme dessinée. Même certains cartons d'intertitres placés en début de bande peuvent apparaître sous cette forme, comme ceux de la série des *Onésime* où ce dernier apparaît au milieu d'une rue en perspective fuyante, l'air penaud, dans des vêtements trop grands pour lui (voir ci-dessous[273]). La première médiation d'un film comique, en d'autres termes l'accès à celui-ci, se fait donc bien souvent par le dessin.

Plusieurs personnages de séries comiques possèdent ainsi leur « double » sous forme dessinée, par exemple Bébé, Boireau, Bout de Zan, Max ou Léonce. Ces portraits recherchent explicitement une analogie avec le personnage originel, en reprenant des traits caractéristiques de leur physionomie, tels que la taille, la corpulence ou encore une coiffure (voir par exemple Bébé avec sa frange bien nette et ses frisettes descendant sous les oreilles). Le personnage de Linder est également reconnaissable par son costume toujours impeccable. Ces dessins présentent en outre un style similaire à celui de certaines caricatures parues dans la presse illustrée, en particulier dans les

[273] Il est cependant difficile de dater précisément ce type de dessin qui, s'il figure au début de certaines copies de films conservés par Gaumont Pathé Archives (par exemple *Onésime champion de boxe*, Gaumont, 1913), n'est pas mentionné à notre connaissance dans les scénarios des films.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

journaux pour la jeunesse : le trait est simple, au contour net et uniforme, avec des couleurs en aplat. Bon nombre d'affiches sont d'ailleurs réalisées par des artistes aguerris à la pratique du dessin humoristique, comme Adrien Barrère qui publie régulièrement dans la presse illustrée parisienne et à qui l'on doit la plupart des affiches de films Pathé.

Figure 15 : Carton de titre extrait d'une copie du film *Onésime champion de boxe* (Gaumont, 1913). Date inconnue.

Figure 16 : Adrien Barrère, lithographie couleurs, s. d. (152x113 cm).

Dans ses travaux sur les affiches de films Gaumont, Jean-Louis Capitaine dresse à plusieurs reprises un parallèle entre ces dessins et ceux des journaux illustrés. Concernant le style graphique des premières affiches, réalisées autour de 1905, il y voit une analogie avec l'esprit des caricatures de *L'Assiette au beurre*[274]. Capitaine attribue à l'illustrateur Villefroy la quasi totalité des affiches Gaumont de la période 1905-1914, durant laquelle il remarque que « le dessin reste très proche de la caricature chère aux revues humoristiques qui foisonnent en ce début de siècle[275] ». Il ne manque pas de mentionner l'arrivée du caricaturiste Émile Cohl au sein de l'écurie Gaumont, en notant que l'affiche de son *Don Quichotte* a été « librement inspirée de la célèbre caricature d'Honoré Daumier[276] ». La division des tâches chez Gaumont n'aurait toutefois pas permis à Cohl de dessiner les affiches de ses propres films. La forme des affiches évolue peu avant le début des années 1910. Puis, face à la recrudescence du nombre de films produits, Gaumont généralise les agrandissements photographiques, réservant les lithographies pour les séries les plus populaires, comme celle de *Bébé*. Un grand soin est apporté au dessin, qui ne cherche alors plus seulement à synthétiser une action, mais à raconter une histoire, comme l'affiche du film *Bébé au Maroc*, que Capitaine compare à la bande dessinée *Little Nemo* de Windsor Mac Kay.

Au sein de l'immense corpus des affiches Gaumont, on remarque cependant certains changements de style selon le film à illustrer. Ainsi, sur certaines affiches de « scènes dramatiques, comme *Retour de l'enfant prodigue*, le style du dessin renvoie aux mouvements picturaux de l'art officiel de la fin du XIXe siècle. De la même

---

[274] Jean-Louis Capitaine, *Les Premières Feuilles de la Marguerite. Affiches Gaumont 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1994, p. 70. De la même manière, en amorce d'une étude sur les affiches du premier cinéma, Pierre Fresnault-Deruelle note que « l'affiche de cinéma manifeste […] l'intermédialité même » (« Le tout premier cinéma à l'affiche, ou comment parler des images mobiles [et parfois sonorisées] avec des images fixes [et aphones] », *Visible*, *op. cit.*, p. 58).
[275] Jean-Louis Capitaine, *ibid.*, p. 73.
[276] *Ibid.*, p. 78.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

manière, l'affiche de *La Terroriste* ressortit davantage du modèle de la gravure qui illustre les faits divers et actualités sanglantes des grands quotidiens de l'époque (en particulier *Le Petit Parisien* ou *Le Journal*). Le style des affiches de films appartenant au genre des « scènes dramatiques » présenterait donc une filiation esthétique différente de celle des affiches des « scènes comiques ». Cette observation, qui se base pour l'essentiel sur des critères empiriques, nous conduirait alors à poser une équation du type « film comique = dessin humoristique ».

Bien que, comme le note d'ailleurs Jean-Louis Capitaine, l'affiche de film est issue de la tradition de l'affiche publicitaire illustrative[277], nous pensons qu'il est possible de trouver dans ces images un écho plus ou moins explicite, mais concret, au dessin humoristique de la presse illustrée. Pour tenter de s'en convaincre, attardons-nous un instant sur une affiche réalisée par Adrien Barrère pour un film du personnage de Linder, *Jalousie* (Pathé, 1910). D'après le descriptif qu'en donne le catalogue Bousquet, le film narre les péripéties du couple formé par Max (Linder) et Jane (Renouardt). Peu de temps après leur lune de miel, la routine s'installe au sein du couple. Max reprend une lecture assidue du journal, sort de plus en plus souvent et de plus en plus longtemps. Jane, se sentant délaissée, prend conseil auprès d'un ami qui lui suggère de monter un stratagème pour attiser la jalousie de son époux. Dès lors, elle s'apprête et se pomponne plus qu'à l'accoutumée, ce qui ne manque pas de faire son effet. Mais Max tombe sur une note, manifestement écrite par un homme et s'adressant à Jane pour la convier à un rendez-vous galant, dans sa chambre à coucher. Max guette par le trou de la serrure et aperçoit un homme. Il se saisit de deux épées et pénètre avec fracas dans la pièce, invitant l'amant à en découdre dans un duel. Mais sous les habits

[277] *Ibid.*, p. 65.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

masculins se dissimule en réalité Jane qui, après avoir pris l'épée quelques instants, finit par tomber le masque.

Figure 17 : Adrien Barrère, lithographie couleurs, 1910 (160x120 cm).

L'affiche de Barrère fixe l'action de cette dernière scène, au moment où les deux personnages se retrouvent face à face et que Jane vient de se dévoiler. Ces derniers sont situés au centre du cadre, en pied. Max, sur la gauche, lâche son épée sous l'effet de la surprise et fixe sa femme avec un sourire mêlant le soulagement et l'incrédulité. Jane, sur la droite, est vêtue d'un complet veston masculin trop grand pour elle. Un postiche dissimulé sous sa chemise lui fait un ventre proéminent (rien n'indique dans les différents résumés que nous avons pu lire si Jane présente effectivement dans le film un ventre de cette dimension). Elle pointe vers Max un index réprobateur, voulant dire quelque chose comme « Je t'ai bien eu ! » Le décor est

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

minimaliste, seul un oreiller rose tombé sur le sol vient suggérer l'idée d'une dispute dans une chambre à coucher. Le titre du film « Jalousie » figure au centre du cadre dans la partie supérieure, juste au-dessus de la tête des personnages.

Cette affiche de Barrère est construite exactement de la même manière que les dessins qui, au fil des années, illustrent la couverture du *Fantasio*. Réalisés par Roubille, ils présentent invariablement, de 1906 jusqu'aux années 1920, le même couple de personnages faisant face l'un à l'autre. Sur un fond uniforme coloré, un personnage féminin, d'allure assez fluette, est placé sur la gauche du cadre alors que sur la droite se tient un homme plutôt grand, corpulent et ventru. Le titre du journal surplombe les personnages en lettres capitales. Les expressions et les accessoires de ces derniers varient en fonction de l'actualité et de la situation dépeinte. Par exemple, au moment du vol de la Joconde en 1911, la jeune femme porte le tableau convoité et se dirige vers l'extérieur du cadre alors que l'homme, habillé en conservateur de musée, sommeille la tête repliée en avant vers le thorax.

Figure 18 : Roubille, *Fantasio*, n° 26 / 124, 15 août 1907 / 15 septembre 1911.

Or, Barrère est un habitué du journal *Fantasio* où il publie dans chaque numéro (au moins jusque dans les années 1910) une caricature pour la rubrique « Têtes de Turc ». Il s'agit de croquer, en regard d'un texte peu flatteur rédigé par Bing, une personnalité publique faisant l'actualité artistique, politique ou sociale (Aristide Briand, Fallières, Clémenceau, le docteur Doyen, Simone Le Bargy, etc.). Dans ces conditions il est difficile de ne pas voir dans l'affiche de Barrère, sinon un emprunt assumé, à tout le moins une forme d'hommage au célèbre dessin de son confrère Roubille. Ainsi, au-delà de la concordance d'un style graphique pointée à juste titre par Capitaine, il apparaît que certains dessins produits dans la sphère du cinéma, et plus particulièrement des films comiques, peuvent entretenir une filiation avec des images de la presse illustrée. À l'instar des couvertures de Roubille pour *Fantasio*, le journal pour rire semble pouvoir tenir lieu de référent, de *modèle*, à la production de dessins destinés à la production cinématographique.

Du visible au visuel. L'illusion d'optique comme passerelle entre le réel et l'imaginaire.

En admettant qu'il existe une scission entre l'image dessinée et l'image photographique du cinéma, celle-ci tiendrait pour l'essentiel au caractère « réaliste » du sujet représenté. Pour Jean-Luc Nancy, un dessin se tient nécessairement en dehors du monde réel, puisqu'il est le produit de l'imagination de son auteur : « le dessin déploie un sens inédit, non pas conforme à un projet déjà formé, mais emporté par un *dessein* qui se confond avec le mouvement, le geste et l'expansion du trait[278] ». De fait, le dessin relèverait par essence d'un monde de l'imaginaire, en opposition au monde

[278] Jean-Luc Nancy, « Le plaisir au dessin », dans *Le Plaisir au dessin*, Paris, Hazan, Musée des Beaux-arts de Lyon, 2007, p. 19 (cité par Jean-Baptiste Massuet, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, *op. cit.*, p. 378).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

concret du cinéma photographique, d'où le fait qu'ils soient considérés « esthétiquement inconciliables[279] ». Il nous semble toutefois que dans le cinéma des premiers temps, et particulièrement dans le genre comique, cette distinction entre monde imaginaire et monde réel est souvent remise en question.

L'usage régulier de toiles peintes en guise de décor dans les films tournés en intérieur est en cela un cas probant. Bien qu'ils soient factices (comme cela se remarque parfois[280]), ces éléments de décor sont donnés pour vrais dans le récit, par convention narrative. Ainsi, dans une cuisine, les divers ustensiles (casseroles, poêles, couverts) peints sur une toile et surplombant le mobilier (véritable), sont censés représenter pour le spectateur d'authentiques objets que le personnage devrait pouvoir, s'il le souhaite, utiliser. L'espace scénographique apparaît comme un agrégat de textures mêlant plusieurs supports et techniques de représentation visuelle, qu'un éclairage uniforme sur la scène tend alors à homogénéiser, faire coexister dans un même « espace habitable ».

Cette harmonisation entre le réel et le factice donne parfois lieu à la production d'effets comiques, comme c'est le cas dans *Les Incohérences de Boireau* (Pathé, 1913). Le personnage se réveille dans un monde du désordre et de l'absurde, bâti sur l'inversion des valeurs (on y chasse le poisson et y pêche le lapin, etc.), où il se retrouve à la moitié de son périple dans une pièce au milieu d'une statue en marbre et d'un grand tableau représentant un homme, en pied, portant un costume et un chapeau haut de forme. Après avoir jeté un rapide coup d'œil au portrait, Boireau porte sa main

---

[279] Jean-Baptiste Massuet, *ibid*., p. 379.

[280] « […] à d'autres reprises, l'espace scénographique peut devenir comique malgré lui (en tout cas pour un spectateur d'aujourd'hui), parce qu'il est vu comme factice alors qu'il voudrait être vu comme réel. C'est le cas dans *Onésime se marie, Calino aussi*, film réalisé en 1912 par Jean Durand pour Gaumont : bagarres et poursuites se multiplient dans des lieux exigus, au point de faire trembler les toiles peintes qui servent de décor. Un certain comique naît alors de cette apparition soudaine du faux et de l'analogie entre les comportements humains (les personnages miment la peur en tremblant) et les caractéristiques du décor. » (Laurent Le Forestier, « Le cinéma français des premiers temps, comique par essence ? », dans Christian Rolot et Francis Ramirez (dir.), *Cinéma. Le genre comique*, *op. cit*., p. 22).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

vers le cou du personnage et lui retire sa cravate. De la même manière il lui prend son chapeau, sa veste puis son pantalon, afin de s'en revêtir. Au mépris du bon sens et des lois physiques les plus élémentaires, Boireau transgresse la frontière entre ces deux espaces, passant naturellement d'un espace tridimensionnel (le sien) à un espace bidimensionnel (celui du tableau). Le comique procède alors d'une part d'un effet de surprise consécutif à la rupture de l'illusion (ce que le spectateur pensait plat était en réalité en relief), d'autre part de l'incongruité d'une telle traversée. L'effet instaure une équivalence et une continuité entre l'espace « réel » et l'espace pictural, participant du monde « incohérent » dans lequel évolue le personnage.

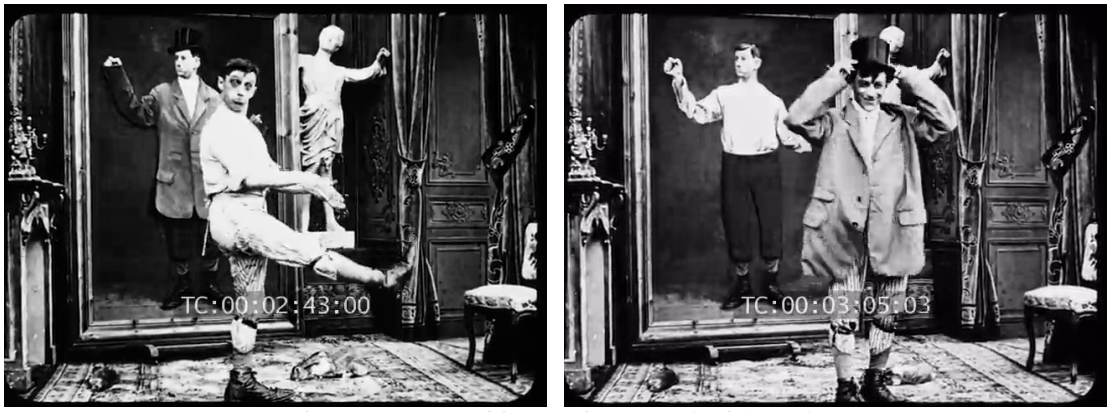


Figure 19 : *Les Incohérences de Boireau* (Pathé, 1913).

Récurrent chez Méliès et ses nombreuses déclinaisons de « tableaux animés », ce type d'effet trouve également des équivalents dans les journaux illustrés. Dans une planche de Luc Leguey, parue dans *Le Pêle-Mêle* et intitulée « Une toile qui s'anime[281] », un peintre quitte son atelier une fois la confection de son tableau achevée. Il s'agit du portrait en buste d'un homme attablé devant son repas. Une fois seul, ce dernier se penche en dehors de la toile et saisit la bouteille de vin et la pastèque laissées par le peintre. Quand celui-ci revient, il découvre avec stupeur son assiette et son verre vides, ainsi que sa toile dont le volume a considérablement augmenté. Comme chez

[281] Luc Leguey, « Une toile qui s'anime », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 12 juillet 1903, p. 6.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Boireau, il n'y a plus de frontière entre le monde du tableau et le monde « normal ». L'effet fonctionne d'autant mieux dans cette planche que l'homogénéisation esthétique entre les deux espaces est rendue parfaite par le dessin. L'uniformité des textures employées permet de fondre naturellement les deux mondes en un seul. Pour le lecteur, ils sont indiscernables autrement que par le jeu du surcadrage qui permet de délimiter chaque espace[282] (du moins tant que le personnage peint reste dans sa toile).

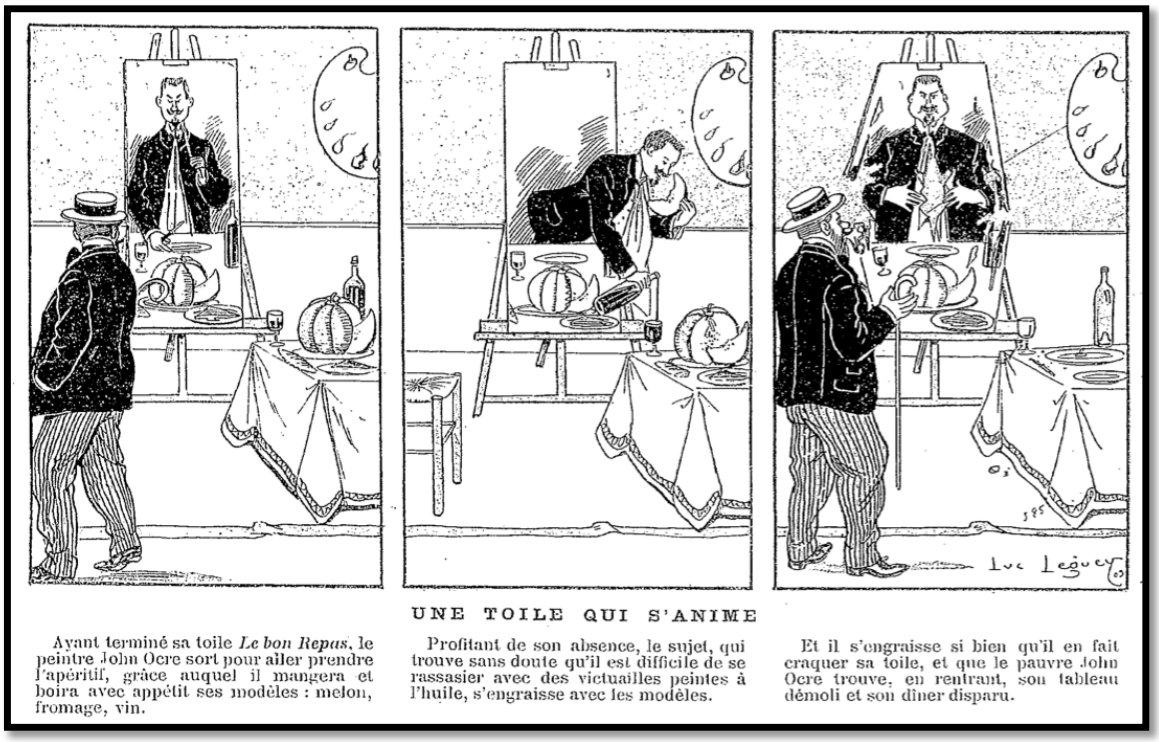


Figure 20 : Luc Leguey, « Une toile qui s'anime », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 12 juillet 1903, p. 6.

Dans le même esprit, le journal publie régulièrement des dessins reposant sur des « illusions d'optique », où la perception d'un objet (sa forme, son volume, sa matière) varie en fonction de l'angle sous lequel il est regardé. Il s'agit en général de diptyques reposant sur la polyfocalité. Deux images sont mises en parallèle, dont chacune propose un point de vue différent sur le même objet : une locomotive à vapeur

[282] Alain Boillat note que dans le dessin de presse (et en particulier chez Émile Cohl), la composition de l'image favorise souvent l'implantation de cadres à l'intérieur du cadre, afin de faire interagir les espaces au sein d'une même image (« Émile Cohl et les "histoires en images" : le corps au pied de la lettre », art. cit., p. 115-116).

est en réalité la fusion de trois hommes trapus fumant le cigare[283], une cheminée d'usine au milieu du désert s'avère être un éléphant avec une cigarette dont la fumée s'échappe par la trompe[284], etc. À l'instar du personnage traversant le tableau, certains dessins jouent sur les effets de profondeur et de relief dans l'image afin de tromper le regard du lecteur. Dans « Illusions d'optique (photographie[285]) », Henri Avelot met en scène la pose d'un militaire se faisant photographier, en tenue d'apparat, devant une fontaine d'où jaillit de l'eau. Un premier dessin montre le moment de la prise de vue : le photographe se tient au premier plan, pointant son appareil vers le militaire au centre du cadre, lui-même se tenant devant la fontaine, à l'arrière-plan. L'image s'étage donc sur trois plans répartis selon une perspective oblique. Un deuxième dessin révèle le résultat de la prise de vue, c'est-à-dire le cliché pris par le photographe. L'officier apparaît en buste, l'allure fière avec une main sur le torse. Au-dessus de son chapeau apparaît un long et mince filet d'eau que l'on comprend être le sommet du jet propulsé par la fontaine, laquelle se trouve désormais hors champ. Mais, voyant cette photographie qui lui était destinée, le colonel se vexe en constatant que son subordonné arbore ce qu'il prend pour un plumet de général. En effet, l'image produite par l'appareil photographique, en passant d'une réalité tridimensionnelle à sa représentation en deux dimensions, écrase la perspective et ramène sur un même plan les éléments situés sur deux plans différents. Ainsi, sur le portrait du militaire, le filet d'eau de la fontaine donne l'impression de sortir directement de son chapeau, d'où la confusion du colonel à propos de cette forme qu'il n'identifie pas correctement. La photographie « aplatit » l'image, déforme les objets, provoquant cette illusion d'optique.

---

[283] Anonyme, *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 2 mars 1908, p. 11.
[284] Falco, « Illusion d'optique », *Le Pêle-Mêle*, n° 18, 1er mai 1898, p. 5.
[285] Henri Avelot, « Illusions d'optique (photographie) », *Le Pêle-Mêle*, n° 38, 20 septembre 1896, p. 9.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

L'effet recherché dans *Les Incohérences de Boireau* (et les autres histoires comiques du même genre) n'est finalement pas autre chose qu'une illusion d'optique, destinée à tromper le regard du spectateur. La représentation picturale du personnage suppose son « aplatissement ». Or le fait que Boireau puisse en extraire des objets en volume contredit l'absence de relief de l'image, dénonçant par là-même le caractère factice du tableau. Il y a donc un travestissement du réel à deux niveaux : au niveau du tableau (qui n'en est pas vraiment un) et au niveau de l'image cinématographique qui, étant elle-même en deux dimensions, rend l'illusion possible au spectateur. En cela, l'image cinématographique et l'image picturale (dont le dessin est une forme) se confondent dans un même ensemble mêlant réalité et représentation, monde concret et illusion.

L'interaction entre les deux mondes peut se justifier sur le plan narratif par le rêve, bien que cela ne soit pas clairement explicité : rappelons que le film commence par une scène où Boireau est allongé dans un lit suspendu, duquel il se lève afin d'entreprendre son périple. De la même manière, bon nombre de films comiques profitent du rêve pour glisser de l'absurde vers le fantastique et, souvent, accentuer davantage la stylisation des décors. Ainsi par exemple des *Rêves à la lune* (Pathé, 1905) où, au moment de s'endormir, le personnage est transporté dans un monde presque entièrement constitué de toiles peintes figurant des habitations, de toits, des murs, bref c'est la ville tout entière qui est recréée par le dessin. Notons au passage que dans ses films hybrides, Émile Cohl utilise le dessin animé pour représenter les rêves de ses personnages (*Rêves enfantins*, *Le Songe d'un garçon de café*). La technique du dessin s'avère alors un moyen efficace pour figurer l'imaginaire du personnage et retranscrire la mécanique propre rêve, laquelle partage d'ailleurs des traits communs avec le comique de l'absurde dont procèdent la plupart de ces films (« *L'absurdité*

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

comique est de même nature que celle des rêves », écrit Bergson[286]). Pour revenir aux *Incohérences de Boireau*, le concret se confond sans cesse avec le monde imaginaire du rêve. Le personnage évolue dans une sorte d'entre-deux qui remet en question le réel profilmique photographié par le cinéma, où chaque image est rendue incertaine. Nous n'entendons évidemment pas assimiler l'image dessinée et l'image photographique, dont chacune a des caractéristiques indéniablement singulières (sur lesquelles nous reviendrons d'ailleurs à la fin de ce chapitre), mais ce cas de figure montre bien, il nous semble, que des passerelles existent, une porte est ouverte dans le cinéma comique pour l'image dessinée.

Un cas concret de dessins « mis en films » : des histoires racontées par les pieds.

Au-delà des exemples que nous venons d'évoquer, nous voudrions nous attarder ici sur un cas assez frappant de ce qui nous semble être un emprunt concret de films comiques au dessin de presse. Frappant car ces films sont tout à fait singuliers dans le corpus cinématographique, du moins sur le plan visuel, ce qui conduit à interroger leur parti pris formel. Il s'agit du *Langage des pieds*, produit par Pathé en 1908 et *La Journée d'une paire de jambes*, produit par Gaumont l'année suivante. Tous deux occupent une place à part parmi les films de cette période en raison de leur cadrage. Chaque tableau (les films en comptent une dizaine au total) est en effet cadré en plan rapproché, uniquement sur les jambes des personnages, allant des pieds jusqu'en haut des genoux. Les personnages ne sont alors représentés que par une partie d'eux-mêmes, se substituant au corps dans son ensemble. Si nous ne connaissons pas d'autres films, tous genres confondus, qui procèdent de cette manière (sur toute la longueur du récit,

[286] Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1899), p. 142 (souligné par Bergson).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

s'entend), ce type de figure métonymique trouve en revanche quelques équivalents dans la presse illustrée.

Dans *Le Rire*, un dessin de Delaw prend le point de vue d'un soulier particulièrement usé. Il cadre le bas d'une paire de jambes, marchant dans la rue un jour de pluie : « Moi aussi, je voudrais bien être fermé le dimanche[287] ! » Dans *Le Pêle-Mêle*, une histoire en images retrace la tentative de séduction (soldée par un échec) d'un homme auprès d'une jeune femme[288]. Une autre enfin raconte la dispute de deux mégotiers se battant pour le même mégot jeté au sol[289]. Cette dernière histoire, avec les mégotiers, est signée par Marius O'Galop. Aucun élément à notre connaissance ne permet cependant de dire si celui-ci a quelque chose à voir, de près ou de loin, avec le film de Gaumont, sorti une dizaine d'années après sa planche. Les quelques films mentionnés dans sa filmographie indiquent d'ailleurs plutôt des liens avec la société Pathé[290].

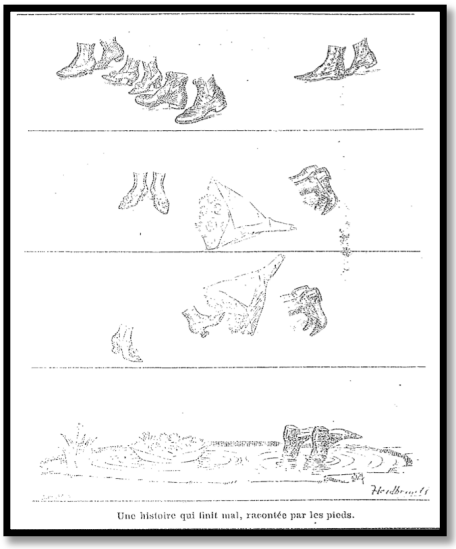


Figure 21 : Heidbrink, « Une histoire qui finit mal, racontée par les pieds », *Le Pêle-Mêle*, n° 42, 20 octobre 1901, p. 5.

[287] George Delaw, « Le soulier », *Le Rire*, n° 217, 9 mars 1907, n. p.
[288] Heidbrink, « Une histoire qui finit mal, racontée par les pieds », *Le Pêle-Mêle*, n° 42, 20 octobre 1901, p. 5.
[289] O'Galop, « Un fait divers raconté par les pieds », *Le Pêle-Mêle*, n° 19, 11 mai 1902, p. 5.
[290] Éric Le Roy, « Filmographies de Marius O'Galop et Robert Lortac », *1895*, n° 59, *op. cit.*, p. 282.

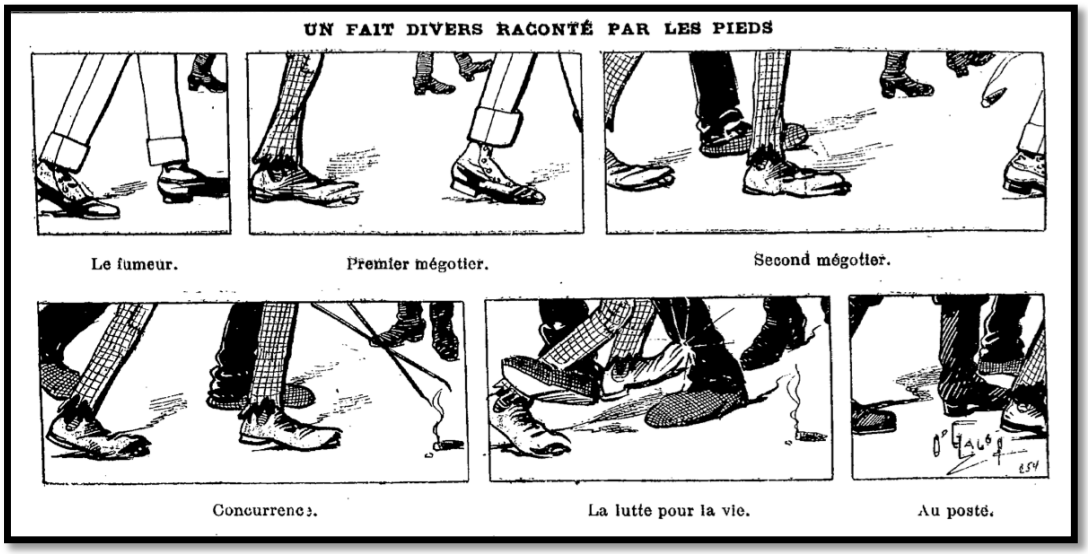


Figure 22 : O'Galop, « Un fait divers raconté par les pieds », *Le Pêle-Mêle*, n° 19, 11 mai 1902, p. 5.

Au-delà de son cadrage, *La Journée d'une paire de jambes* développe globalement les mêmes thématiques que celles contenues dans les deux histoires du *Pêle-Mêle*, reproduites ci-dessus. La séduction en premier lieu : un personnage, que l'on devine être une femme coquette en raison d'une boîte à chapeau apparaissant au niveau de ses mollets, est suivie dans la rue par une autre paire de jambes revêtues de pantalons et dont les pieds sont chaussés de souliers masculins. Cette composition partage avec la première histoire du *Pêle-Mêle* une figure récurrente des récits comiques : le suiveur. Il s'agit d'un homme, habillé la plupart du temps de manière élégante, qui marche plus ou moins discrètement derrière une jeune femme dans la rue, guettant une occasion favorable pour l'aborder. Dans *Le Pêle-Mêle*, la présence sur la gauche du cadre de trois paires de pieds, dont deux chaussées de souliers féminins et une de souliers masculins, indique que deux femmes et un homme marchent ensemble. L'une des paires de pieds est manifestement moins large que les deux autres, laissant supposer que le personnage est plus jeune. L'addition de ces indices dans un tel contexte porte à croire qu'il s'agit d'une jeune femme entourée par ses parents, c'est-à-dire une jeune femme à marier. Les élégantes bottines à droite du cadre représenteraient

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

alors le suiveur, ce qui se confirme dans les dessins suivants. Une fois la jeune femme seule, l'homme se déclare : ses pieds sont inclinés vers l'avant pour indiquer que le personnage est à genoux, et un bouquet de fleurs est posé au sol. Mais le bouquet est foulé du pied par la jeune femme qui signifie ainsi son refus. Le thème de la dispute, en second lieu, apparaît également dans le film par le biais de coups échangés par les différentes paires de jambes, ainsi que par la vaisselle se brisant au sol. La confrontation a lieu dans un premier temps à l'intérieur d'un café « Vins et liqueurs ». Elle implique deux paires de jambes avec pantalons et souliers masculins, à côté d'une autre paire avec des souliers féminins. On devine alors qu'il s'agit d'une dispute motivée par la jalousie d'un mari envers un homme tentant de séduire sa femme. Une deuxième dispute a lieu dans un appartement, comme en témoignent les parties de meubles visibles. De la même manière, dans une autre scène du film (qui n'a pas forcément de lien avec la première) des coups de pieds sont échangés et de la vaisselle est brisée, mais cette fois-ci il s'agit d'une scène de ménage. Cela est confirmé par le dernier tableau du film, dans lequel les personnages sont cadrés en buste, la femme frappant son mari avec un balai. La dispute dans la première histoire du *Pêle-Mêle* est représentée de la même manière, par un échange de coups de pieds. Elle implique les deux mégotiers (reconnaissables par leur bas de pantalon rapiécé et leurs chaussures usées) et trouve sa cause dans la concurrence qu'ils se mènent pour récupérer un bout de cigare jeté au sol par un bourgeois.

Le film de Pathé quant à lui, *Le Langage des pieds*, fonctionne davantage selon une succession discontinue de « portraits de pieds » (du moins d'après son scénario, car nous n'avons pas pu consulter le film lui-même, probablement disparu), développant et parodiant l'idée selon laquelle la personnalité de quelqu'un peut se « lire » dans ses pieds. Un premier tableau présente une paire de bottines à bout vernis, un deuxième des

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pieds dans un bas, puis un pied qui s'agite, un autre qui titube, etc. Chacun fournit alors une expression particulière permettant de cerner les traits de caractère de son personnage (un homme et une femme coquets, un impatient, un flâneur, etc.). Ce type de procédé symboliste est très répandu dans la caricature, et tout particulièrement dans le portrait-charge où il est courant que la personnalité d'un individu soit exprimée par des objets de tous genres. Ces « histoires racontées par les pieds » partagent donc davantage avec le dessin de presse qu'un cadrage singulier. On y retrouve des situations et des procédés comiques caractéristiques de la caricature. Ces films s'appuient sur des codes visuels et narratifs en vogue dans les histoires comiques, recourant notamment à des personnages et des récits types (le suiveur, le mendiant, la femme coquette, la parade amoureuse, la scène de ménage) qu'ils renouvellent par le biais de figures du substitution.

Pour Richard Abel, le film de Pathé (*Le Langage des pieds*) recourt à ce type de cadrage particulier afin de réarticuler la succession des effets comiques. Abel resitue le film dans le contexte plus large d'une démarche entreprise par Pathé, vers les années 1908-1909, pour renouveler l'esthétique de ses films (notamment par une variation des cadrages et une alternance entre les espaces) face à la concurrence des séries comiques de Gaumont[291]. Il cite d'autres exemples chez Pathé comme *L'Homme qui marche sur l'eau* (1908), *Le Cheval emballé* (1908), *Le Premier cigare d'un collégien* (1908), recourant chacun à des structures et des figures de montage particulières. Son hypothèse paraît convaincante dans la mesure où Gaumont a produit peu de temps après, avec sa *Journée d'une paire de jambes* (qu'Abel ne cite pas cependant), un film recourant au même procédé singulier, comme pour répondre à son concurrent direct.

[291] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 219-220.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Cependant, comment ne pas voir à la lumière du journal illustré une forme d'emprunt au dessin de presse ? La signature d'O'Galop au bas de l'un des dessins et la présence de certains dessinateurs dans le champ du cinéma comique ne faisant alors que renforcer cette possibilité. D'autant plus que de tels effets semblent difficiles à obtenir dans d'autres pratiques, notamment au théâtre ou au music-hall où il faudrait masquer une partie de la scène. Reste toutefois l'écart temporel important (sept ans au moins) entre la parution des dessins et la sortie des films qui nous incite à tempérer un peu notre propos, mais n'enlève rien au fait que le cinéma peut faire preuve, à l'instar du dessin de presse, d'une étonnante inventivité visuelle.

2. La caricature, modèle esthétique du film comique ?

La stylisation de l'image cinématographique, en particulier dans le cinéma comique, doit beaucoup à certains codes visuels de la caricature. La gestualité singulière des acteurs, leur mine grimaçante, leurs traits déformés souvent saisis en plan rapproché, l'exagération de leurs mouvements se rapprochent des principes de la caricature, tels qu'ils ont été notamment définis par Gombrich[292].

Au tournant du siècle, ces caractéristiques se déploient à travers un vaste champ de pratiques, côtoyant parfois de près le cinéma. Il y a bien sûr le dessin de presse, et notamment la technique du portrait-charge qui fige en les accentuant les expressions d'une personne. Mais il y a également les spectacles de lanterne magique et le répertoire des « têtes à transformations[293] », ou encore, sur scène, dans les revues de

[292] Voir notamment Ernst Gombrich, « The Principles of Caricature », *British Journal of Medical Psychology*, n° XVII, 1938.

[293] C'est dans ce contexte que Livio Belloï replace notamment le genre des « films à expressions faciales », fleurissant autour des années 1900 (« Reconfigurations. La question du plan emblématique », dans Michel Marie et Laurent Le Forestier (dir.), *La Firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 182).

théâtre, de café-concert ou de music-hall, le « grimage biographique » consistant à « se faire la tête d'un personnage connu[294] » et où excelle Prince aux Variétés. Ces pratiques constituent autant de séries culturelles susceptibles d'avoir été prolongées, actualisées, et de s'être croisées dans le cinéma comique.

Ainsi il y aurait lieu de se demander dans quelle mesure, au sein de ce « maillage intermédial », le cinéma a pu entretenir des relations particulières avec le médium illustré. Pour le dire autrement, quels éléments permettraient de relier spécifiquement l'aspect caricatural de certains films comiques au journal illustré et au dessin, davantage qu'à d'autres pratiques ?

De la « grosse tête » au « gros plan ».

Le motif caricatural de la « grosse tête », consistant en une hypertrophie du visage par rapport au reste du corps, est popularisé par la presse illustrée au milieu du XIXe siècle (Benjamin Roubaud invente la formule de la « grosse tête sur un petit corps » à l'occasion de sa série à succès *Panthéon charivarique* au début des années 1840[295]). Ce procédé, issu de la pratique du portrait-charge, réactualise les théories de l'anthropologie physique basée sur la morphologie du visage, en vogue à cette période. Comme le notent Guillaume Doizy et Jacky Houdré, « de nombreux dessins s'inscrivent dans cette tradition en incluant dans leur titre le nom de ces systèmes de pensées, comme la série de treize planches du dessinateur Belloguet intitulée *Pilori-*

[294] Ce type de spectacle fait l'objet d'un article richement documenté, faisant bien le lien entre le jeu d'acteur sur scène et la pratique graphique de la caricature : Romain Piana, « "Les binettes contemporaines". Portraits, charges et "personnalités" », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, 2006 (voir p. 262 pour la citation ci-dessus). Piana parle également à propos de certains spectacles de « théâtralité caricaturale » (« Du périodique à la scène et retour, la revue de fin d'année illustrée », dans Evanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1820-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p.189).

[295] Romain Piana, « "Les binettes contemporaines". Portraits, charges et "personnalités" », art. cit., p. 266.

Phrénologie, ou encore plusieurs dessins ayant pour titre *Physiognomonie*[296] […] ». Dès ses débuts, le cinéma s'empare du procédé, notamment dans les « films à expressions faciales[297] », très populaires au tournant du siècle. Le surgissement de « grosses têtes » est également un motif récurrent des films de Méliès, leur apparition soudaine pouvant ménager un effet de surprise. Les films comiques y ont par la suite abondamment recours, comme en témoignent d'ailleurs certains scénarios : « I^e^ plan – Grosses têtes » (*Pinces*, Gaumont, 1907), « Scène à faire de très près avec grosses têtes » (*Comment elles écoutent*, Gaumont, 1909). L'effet comique repose alors, comme dans le portrait-charge, sur le décalage entre la taille de la tête et celle du corps : « En combinant les deux modes de vision du proche et du lointain, cette disproportion a introduit une fracture symbolique violente – par la rupture de l'intégrité physique et des normes canoniques de la représentation – confinant au monstrueux, mais porteuse d'effet comique[298]. »

Il y a toutefois lieu de distinguer entre les grosses têtes obtenues par le truchement d'un postiche, d'un masque comme c'est le cas dans *Boireau roi de la boxe*, dont on trouve des équivalents sur scène à cette période (les « défilés de grosses têtes » constituant le clou de certains spectacles, comme dans *La Revue du centenaire* aux Variétés en 1907[299]), et celles obtenues par le biais du cadrage (le gros plan de visage), qu'on peut alors davantage rapprocher du dessin de presse. Dans le cas de ces dernières, la tête d'un personnage apparaissant en « premier plan » donne en effet l'impression d'être beaucoup plus volumineuse, en comparaison à sa taille sur l'écran

---

[296] Guillaume Doizy et Jacky Houdré, *Bêtes de pouvoir : caricatures du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2010, p. 32.
[297] Voir Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », art. cit., p. 182.
[298] Bertrand Tillier, *À la charge !*, *op. cit.*, p. 22.
[299] Les principaux directeurs de théâtres parisiens sont caricaturés dans cette revue qui présente de gigantesques cartonnages figurant les têtes de ces derniers (voir Romain Piana, « "Les binettes contemporaines". Portraits, charges et "personnalités" », art. cit., p. 266).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

lorsqu'elle est cadrée dans une échelle de plan « classique » (le plan moyen pour les films de cette période).

L'isolement du visage contribue alors à « renforcer l'expressivité de la structure morphologique[300] », comme le souligne Bertrand Tillier à propos du dessin de presse, mais dont la remarque s'applique aussi bien au cinéma. La plupart des gros plans de visages sont en effet dévolus à l'expressivité faciale des personnages. Ces derniers s'adonnent à toutes sortes de convulsions, contractions et contorsions, comme en témoignent bon nombre de scénarios :

> Premier plan. Le fou avec une araignée sur la tête fait mille grimaces diverses. (*Les Exploits d'un fou*, Pathé, 1907).

> La table en premier plan. La négresse, près de la table, jette les légumes dans la bassine. Au fur à mesure qu'elle les entasse des têtes grotesques surgissent du récipient en grimaçant. […] De la casserole surgissent également des têtes comiques et enfin la tête de la négresse elle-même puis la cuisine reprend son aspect primitif. (*Le Rêve de Toula*, Pathé, 1907).

> Grosse projection. Seuls dans la forêt côte à côte, la femme pleure et tique, et chaque fois, écumant de rage, le mari lui saisit la tête pour la tourner face au public. (*Le Tic*, Gaumont, 1907).

Le gros plan souligne, renforce, accentue, afin que les détails de la physionomie et les mimiques des personnages soient mieux vus par le public. En effet, davantage que dans le plan moyen ou autre, on s'adresse ici prioritairement au spectateur. Ainsi tout particulièrement des gros plans dits emblématiques (placés en début ou fin de bande) où le personnage, regardant droit vers l'objectif, prend le spectateur à témoin, le fixe longuement, lui mimant parfois quelques mots (dans *Calino à la chasse*, Gaumont,

[300] Bertrand Tillier, *À la charge !*, *op. cit.*, p. 22.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

1910, on peut voir par exemple au début du film le personnage rouler des yeux et bouger les lèvres en articlant « Bonjour, je suis Calino », et à la fin « Au revoir, c'était Calino[301] »). Au début de *Calino s'endurcit la figure* (Gaumont, 1912), ce dernier multiplie les œillades et les grimaces, ouvre grand la bouche, exhibe son biceps, se tient la peau, étirant et tordant ses traits comme le ferait un dessinateur en réalisant un portrait-charge. Comme l'indique l'ombre portée sur le décor (une toile neutre agrémentée de quelques motifs picturaux), l'éclairage est placé un peu en hauteur à gauche de la caméra, à l'extérieur du cadre. Ce positionnement unidirectionnel (les plans moyens sont quant à eux généralement éclairés par au moins deux sources afin d'avoir un éclairage homogène sur toute la scène) a pour effet d'accentuer certains traits en obscurcissant une partie du visage de l'acteur. Un cache circulaire est en outre placé devant l'objectif de la caméra, isolant encore davantage le visage. De la même manière, bon nombre de plans de ce genre recourent à des effets de surcadrage pour mettre en valeur le personnage, qu'il s'agisse de caches (par exemple les caches en forme de cœur dans *Calino travaille*, Gaumont, 1910) ou d'éléments du décor (voir notamment la fin de *Bébé n'aime pas sa concierge*, Gaumont, 1912, où le personnage adresse plusieurs baisers au spectateur avant de s'éclipser derrière les volets d'une fenêtre).

[301] Laurent Le Forestier, *Les Films comiques produits par Gaumont entre 1907 et 1914*, *op. cit.*, p. 34.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 23 : *Calino s'endurcit la figure* (Gaumont, 1912).

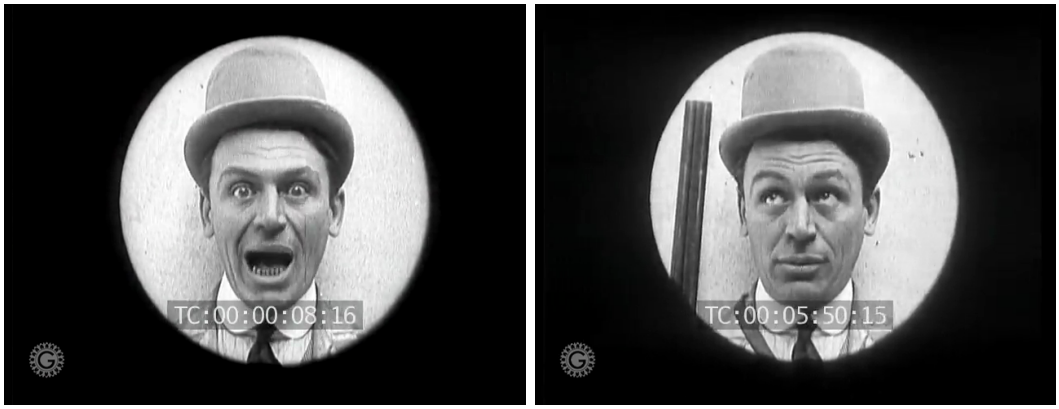


Figure 24 : *Calino à la chasse* (Gaumont, 1910).

Ces éléments rendent compte d'un intérêt porté non seulement à la gestuelle, la mise en scène, mais également à *l'image*, par le travail sur le cadrage et l'éclairage, que l'on peut relier aux dessins de la presse illustrée. Outre l'étirement et la déformation des traits du visage, caractéristiques de l'esthétique caricaturale mais qui ne sont pas spécifiques au dessin comme nous l'avons déjà souligné, le *style graphique* de certaines caricatures renvoie directement aux plans emblématiques que nous venons de décrire. Ainsi par exemple du jeu sur les caches circulaires destinés à mettre en valeur le visage du personnage. On en trouve des équivalents chez plusieurs dessinateurs, comme G. Ri dans *La Caricature* ou Bac dans *Le Rire* (voir ci-dessous). L'usage du médaillon peut alors servir, à l'instar des plans emblématiques du cinéma, à ouvrir ou conclure le récit. Dans la planche de Bac, le personnage prend directement le lecteur à partie, lui adressant un commentaire sur l'histoire qui vient de se dérouler : « V'là

comment on se paye de temps en temps une femme du monde[302]. » Ce dessin conclusif en forme de clin d'œil est déconnecté de la temporalité du récit, il n'a pour fonction que de ménager un espace de dialogue privilégié avec le lecteur, comme peuvent le faire les plans emblématiques des films comiques où les personnages adressent des saluts au public. Les cadres circulaires sont également utilisés pour dynamiser l'image, varier les cadrages et les points de vue, opérant diverses « coupes » spatiotemporelles au sein de la planche. La composition de G. Ri est particulièrement représentative de cette démarche, qui multiplie les formes de cadres et les échelles de plan. À noter par ailleurs que dans ce dessin, le travail sur les ombres de certains personnages permet de modeler leurs visages et d'en souligner les traits, comme chez Calino. Cette esthétique du *patchwork* peut renvoyer à la pratique du photomontage, en vogue à cette période, et à laquelle les dessinateurs ne cachent d'ailleurs pas avoir régulièrement recours[303]. Bien qu'au cinéma un tel assemblage de formes disparates soit difficile à reproduire, on parvient à en trouver certains équivalents dans des films particulièrement inventifs sur le plan visuel. Ainsi par exemple de *La Fête à Gabrielle* (Pathé, 1910), une comédie romantique où les personnages communiquent par balcons interposés dans des cadres distincts, séparés à un moment par un troisième cadre circulaire montrant, dans un autre lieu, un chien courir en portant un message entre les crocs.

---

[302] F. Bac, « Le miracle ou la charité récompensée », *Le Rire*, n° 114, 8 avril 1905, n.p.

[303] Annie Duprat, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, *op. cit.*, p. 107.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

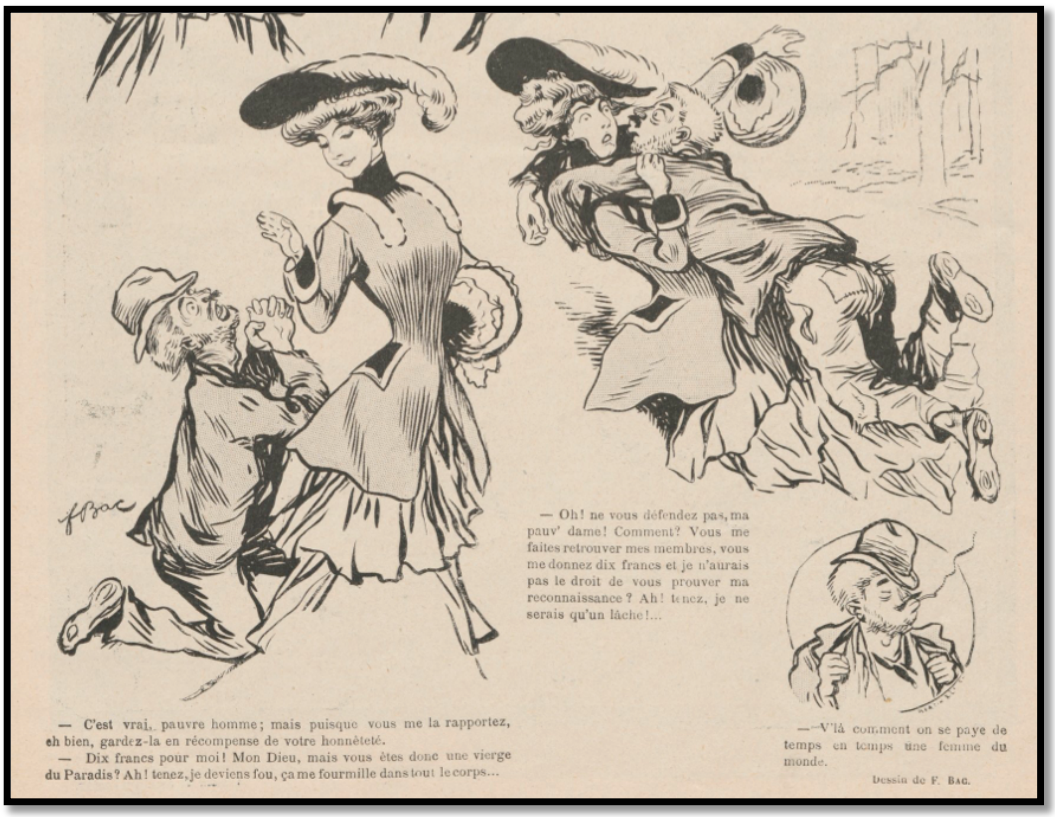


Figure 25 : F. Bac, « Le miracle ou la charité récompensée », *Le Rire*, n° 114, 8 avril 1905, n.p.

Figure 26 : G. Ri, « Les mamans de ces dames », *La Caricature*, n° 883, 28 novembre 1896, p. 381.

Figure 27 : *La Fête à Gabrielle* (Pathé, 1910).

Bien qu'il ne s'agisse pas véritablement, dans ce dernier exemple, de gros plan ou plus largement d'un plan destiné à accentuer l'expressivité physique des personnages, il nous a paru important de le mentionner en ce qu'il participe à établir une filiation concrète, selon nous, entre l'image cinématographique et le dessin de presse. Au-delà des grimaces et d'une gestuelle outrancière et grotesque qui renvoient plus généralement à l'esthétique de la caricature, c'est bien un lien avec le journal illustré, en tant que médium, support de diffusion d'images, que nous voulons souligner ici. Si le cinéma et la presse illustrée ont en commun l'importance accordée aux visages comme lieu d'expression du comique, les procédés de mise en page, de composition, les styles graphiques qui circulent d'un médium à l'autre tendent à les inscrire dans un même paradigme de représentation plastique.

À la charge ! La citation intermédiatique dans *La Course des sergents de ville*.

En avançant l'hypothèse, avec quelques autres[304], d'une filiation entre l'image caricaturale du journal illustré et celle du cinéma comique, nous sommes rapidement confrontés à une limite, et non des moindres, celle de la fixité de la caricature dessinée face à la mobilité de la caricature cinématographique[305]. Bien qu'ils soient cadrés, composés parfois de manière identique à un dessin, les plans du cinéma se développent dans la durée, se prolongent en faisant se succéder les grimaces, les gestes, les adresses au spectateur dans un continuum ininterrompu. On a d'ailleurs plus facilement tendance à rapprocher cette gestualité singulière (et ce ne sont pas les travaux de Rae Beth Gordon qui nous contrediront) des performances du café-concert et des modalités expressives du spectacle scénique en général. Et pourtant, bien avant qu'on interroge le corpus des films comiques dans une perspective intermédiatique, le texte de présentation d'un film produit par Pathé ose faire un tel rapprochement entre mobilité et expressivité physique et journal illustré. Il s'agit du résumé de *La Course des sergents de ville*, paru dans le catalogue Pathé de janvier 1907 :

> Un gigot a été dérobé à l'étal d'un boucher… le voleur détale à toutes pattes, l'objet du délit entre les crocs. Brandissant son bâton blanc, un agent, bientôt suivi de plusieurs autres, s'élance à sa poursuite. À la suite du chien, ils se précipitent dans une cave par l'ouverture d'un soupirail, montent à pic une maison de cinq étages, traversent en ouragan une chambre et un lit où dort un paisible bourgeois et continuent à travers les rues leur course démoniaque. Jusqu'au moment où le chien, arrivé à sa niche, y rentre paisiblement. À pas de loup, s'avançant avec précaution, les agents cernent la niche. À leur voir tant de prudence, n'allez pas croire au moins qu'ils eussent peur… Non !

[304] Voir par exemple Laurent Le Forestier, « Le cinéma comique produit par Gaumont entre 1907 et 1914 », dans Thierry Lefebvre et Michel Marie, *Les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 215-216 ; Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 61.

[305] Nous ne disons pas que le dessin de presse est incapable de représenter le mouvement (Alain Boillat a bien montré le contraire), simplement que du point de vue du médium, si le cinéma peut reproduire des *images en mouvement*, ce n'est pas le cas du journal qui se borne à reproduire des *images fixes*.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> seulement ils se tenaient sur leur garde. Heureusement ! Car soudain le chien s'élance en montrant une gueule si rouge et des yeux si ardents que, ma foi ! vous comprenez… ils préfèrent prendre du champ. *Suant, soufflant, trottant malgré leur ventre comme des grotesques de journal pour rire*, ils arrivent, le chien sur les talons, au commissariat, s'y enfilent comme des rats dans une souricière et Tom peut enfin déguster avec sécurité un dîner bien péniblement gagné.

Comme ce texte l'indique, le film est une variante autour du motif de la poursuite, laquelle se déroule ici en deux temps : une première partie où le groupe des sergents de ville poursuit un chien voleur de gigot et une seconde partie où les agents sont eux-mêmes poursuivis par le chien. D'emblée, le film s'inscrit donc dans le mouvement, la mobilité. La poursuite est d'ailleurs également, on pourrait l'oublier, une figure récurrente, avec la cascade, des spectacles de pantomime où, souvent à la fin d'une représentation, les personnages se courent les uns après les autres dans un joyeux tohu-bohu[306]. Le terme « grotesque » quant à lui, servant à qualifier les protagonistes de cette poursuite (« des grotesques de journal pour rire »), désigne lorsqu'il est utilisé comme substantif une personne à l'allure bouffonne, faisant des gestes et des mimiques outrés (au théâtre, à la fin du XIXe siècle, c'est le nom qu'on donne au danseur chargé d'égayer les entractes de certaines pièces avec des pas extravagants). Cette description correspond plutôt bien à l'attitude des agents dans le film, courant dans le plus grand désordre, trébuchant parfois, et brandissant poings et matraques dans des gestes expansifs. Le terme de grotesque et la gestualité des personnages renvoient donc plutôt, une fois encore, à l'univers de la scène. Pourquoi, alors, parler de spécifiquement « des grotesques de journal pour rire », et non des grotesques de pantomime de cirque, par exemple ? Quelle interprétation donner à cette référence qui, *a priori*, ne semble pas aller de soi ?

---

[306] Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », *1895*, n° 61, *op. cit.*, p. 124.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

On pourrait y voir, simplement, une façon de souligner l'aspect *caricatural* de ces agents, c'est-à-dire leur ridicule, l'expression « grotesque de journal pour rire » pouvant dans ce contexte être utilisée comme un pléonasme pour renvoyer de manière générale aux charges des dessinateurs qui recourent, comme le film, à l'outrance et au grotesque. S'en tenir à cette interprétation reviendrait cependant à négliger le fait qu'au-delà de la figure comique du grotesque, l'agent de police est un personnage récurrent des histoires de la presse illustrée à cette période. Ses traits changent peu d'un dessinateur à l'autre : souvent ventru, il revêt l'uniforme de sa fonction, est parfois muni d'une matraque ou d'une épée (à la ceinture), et surtout arbore une épaisse moustache. L'exagération caricaturale porte d'ailleurs souvent sur cette dernière, démesurée par rapport à la taille de la tête du personnage. Les sergents de ville du film (et plus largement ceux du cinéma comique à cette période) correspondent bien à cette description, dotés pour la plupart de postiches (fausses moustaches, faux sourcils, voire faux nez) leur couvrant une bonne partie du visage.

Les dessinateurs se montrent généralement très sévères envers les agents, voyant en lui un représentant de la « force brutale et obtuse[307] ». Sa brutalité ne s'exerce cependant pas au même degré sur tout le monde. S'il s'en prend volontiers au faible et au vulnérable (notamment au moment des violentes répressions contre les grévistes dans les années 1900), il fuit l'affrontement contre les apaches et les criminels violents en général. Ainsi par exemple d'un dessin de Falco où l'agent, prenant le lecteur à partie, se désole de la recrudescence de la criminalité mais se garde bien d'agir pour venir en aide à un homme agressé par deux voleurs : « Si ce n'est pas malheureux de voir encore ça à l'aurore du XXe siècle[308]. »

---

[307] Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre »*, *op. cit.*, p. 65.
[308] Falco, « Un philosophe », *Le Pêle-Mêle*, n° 21, 26 mai 1901, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 28 : Falco, « Un philosophe », *Le Pêle-Mêle*, n° 21, 26 mai 1901, p. 12.

Les sergents de ville du film procèdent de la même manière. Ils prennent en chasse un voleur *a priori* inoffensif mais, dès lors que celui-ci montre les crocs, ils s'enfuient et vont trouver refuge au poste de police. La charge contre les agents est double : ridiculisés par la futilité de leur mission (arrêter un chien), ils le sont également par leur incapacité à la mener à bien. En ce sens, le récit du film prolonge les deux aspects du stéréotype de l'agent tel que le dépeignent les dessinateurs. Par l'intermédiaire de ces personnages aussi pleutres qu'inefficaces, le film procède à la citation visuelle d'un modèle caricatural issu de la presse illustrée. Ainsi, l'allusion que fait l'auteur du résumé aux « grotesques de journal pour rire » ne serait pas simplement un effet rhétorique pour décrire l'aspect risible des personnages, elle pourrait viser plus spécifiquement cette figure stéréotypée de l'agent de police, rendant compte par la même occasion de sa circulation entre le journal illustré et le film.

La parenté du film avec le dessin de presse nous semble d'autant plus évidente que le récit comique évolue selon une logique régressive, largement répandue dans la caricature. Comparés dans le résumé à des « rats dans une souricière », les agents, dans

la deuxième partie du film, se substituent à leur proie en devenant à leur tour les poursuivis, le gibier traqué. Cette régression symbolique des personnages vers le stade animal est mise en regard de l'anthropomorphisation du chien lui-même dans le dernier plan du film. L'animal tient la pose sur une table, face à la caméra, son morceau de gigot en gueule et portant le képi d'un agent de police, à la manière d'un trophée. Si l'on peut voir, dans ce plan emblématique, la célébration de la victoire du molosse sur les agents (c'est d'ailleurs la conclusion du résumé du film : « Tom peut enfin déguster avec sécurité un dîner bien péniblement gagné »), la composition de cette image renvoie tout autant à l'esthétique du portrait-charge et plus particulièrement à la tradition de la caricature hybride. Remise au goût du jour par Rabier et d'autres au début du XXe siècle, ce type d'iconographie procède tout à la fois d'une transformation physiologique et d'associations symboliques. Ce portrait de chien à képi pourrait alors s'interpréter d'une autre manière. Il pourrait également s'agir, en portant jusqu'au bout la logique régressive du récit, d'une charge supplémentaire contre l'agent de police lui-même, symbolisé par son képi et représenté sous les traits du molosse qui évoque dans la rhétorique caricaturale l'ambivalence entre le danger, la puissance, la brutalité d'une part et la servilité, la soumission de l'autre.

Figure 29 : *La Course des sergents de ville* (Pathé, 1907).

Cette *Course des sergents de ville* s'inscrit donc au croisement des influences et des pratiques. Si le film emprunte des figures et des motifs comiques à la scène et plus largement à l'esthétique grotesque et caricaturale, son discours quant à lui prolonge la rhétorique du journal illustré. Le résumé publié dans le catalogue Pathé rend bien compte de cette intermédialité en se référant explicitement à un stéréotype caricatural en vogue dans la presse illustrée de cette période. L'auteur avait-il cependant précisément ce modèle en tête au moment d'écrire ces lignes ? Nous le saurons bien sûr jamais. Mais cette question nous conduit tout de même à interroger, plus largement, la reconnaissance sociale du lien entre les caricatures des journaux illustrés et les films comiques.

La photographie, le chaînon manquant ?

À mesure que nous progressons dans notre réflexion, nous mettons un peu plus de distance avec les discours mentionnés en introduction à ce chapitre, dissociant l'image dessinée et l'image photographique du cinéma. La fracture, selon nous, ne serait pas si nette que cela, les deux univers visuels pas si éloignés l'un de l'autre. Les caricaturistes, on le sait bien, n'ont d'ailleurs pas rechigné, pour certains d'entre eux, à recourir à la photographie dans leur travail. C'est le cas par exemple d'Alfred Le Petit, qui débute sa carrière en peignant des portraits d'après photographie, d'Étienne Carjat, formé à la photographie par Pierre Petit dont il a été l'assistant, mais également d'Émile Cohl qui ouvre en 1884 un atelier pour y réaliser des portraits photographiques[309]. Ces expérimentations, qui commencent dans la deuxième moitié du XIXe siècle et se prolongent parfois (chez Cohl notamment) au début du XXe

[309] Sur ce dernier point, voir notamment Clément Chéroux, « La photographie n'est pas un fromage », art. cit., p. 99.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

siècle, ont-elles pu jouer un rôle dans l'établissement d'une filiation entre l'image dessinée et l'image cinématographique ? La photographie a-t-elle pu servir d'intermédiaire entre le dessin de presse et le film ?

Dans une lettre adressée à Nadar en 1856, Paul Lacroix pointe le caractère monstrueux de figures déformées par l'effet d'une lentille de piètre qualité : « Tous ceux qu'intéresse la photographie ont dû voir des portraits daguerriens plus ou moins défigurés par suite de l'imperfection des objectifs qui les avaient produits. Ce sont spécialement les photographes des petites villes, pauvres d'instruments, mal établis, qui enfantent de ces sortes de monstres[310]. » Il fait ensuite part à son confrère de son enthousiasme pour ces images « égayantes » et « divertissantes », allant jusqu'à décrire par le menu une méthode afin de produire des « portraits-charges » photographiés :

> Les portraits stéréoscopiques offrent surtout de curieux échantillons, pour peu qu'il y ait eu excès d'écartement entre les deux objectifs […]. Ces sortes de charges établies contre le gré des portraitistes n'ont fait que m'égayer jusqu'ici, mais leur souvenir m'inspire une idée qui assurément peut être mise en pratique avec fruit. Au lieu de nous borner à rire de ces mauvais tours de l'optique, il serait plus sage d'en tirer parti *en les exagérant*. […] Pour obtenir les plus amusantes charges, il suffirait de modifier la forme des objectifs. Au lieu d'un disque de cristal parfaitement en forme de lentille, on placerait à l'orifice de la chambre noire un objectif dont la taille aurait pour élément, non plus la *sphère*, mais le *cylindre*. Selon que la face courbe cylindrique de l'objectif serait maintenue dans le sens vertical ou horizontal, l'image d'une personne serait projetée sur plaque, *très élargie ou très allongée* […]. Cette faculté deviendrait une source de figures grotesques très diversifiées [par] les plus ridicules accidents de perspective. L'agencement des costumes et les grimaces des personnages varieraient à l'infini ces types burlesques. […] En France et aussi à l'étranger, la caricature a ses partisans. Vous le savez bien, vous qui avez caricaturé le monde entier. On vendrait assurément un grand nombre des ces caricatures photographiques, aussi faciles à obtenir qu'à varier, les objectifs une fois construits. Des épreuves stéréoscopiques dans

[310] Lettre de Paul Lacroix à Nadar, Paris, 27 novembre 1856, Paris, BnF, Mss, Nafr 24 274, fol. 611 (reproduite par Bertrand Tillier, *À la charge !*, *op. cit.*, p. 48).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

ce système offriraient à l'enfance, voire à l'âge mûr un jouet divertissant. Ne sommes-nous pas tous de grands enfants[311] ?

Si le projet est resté sans suite, il a toutefois contribué à poser les jalons d'une réflexion autour des usages photographiques de la caricature. Un tel rapprochement ne va *a priori* pas de soi, puisque si la caricature repose sur une *transformation* de la réalité, la photographie procède quant à elle, dans la plupart des discours, d'une *reproduction* de la réalité[312]. Pourtant, les hypothèses avancées par Lacroix montrent bien que des expérimentations sont possibles pour obtenir grâce au médium photographique des portraits équivalents aux charges dessinées par les caricaturistes : des « caricatures photographiques » selon le mot du polygraphe. Ainsi, plus qu'un intermédiaire, une étape dans la confection du portrait-charge par le dessinateur, l'image photographique peut servir de *support technique* à la réalisation de caricatures. Cette propension de l'image photographique à déformer le réel a d'ailleurs été bien perçue par certains dessinateurs, comme le montre une planche de Marcelin parue dans *Le Journal Amusant*, reproduisant sous forme dessinée un portrait photographique de Coquelin Cadet où la perspective de l'image accentue la taille des mains et du nez de ce dernier[313]. Plus largement, on sait que les caricaturistes fustigent régulièrement le caractère artificiel de certaines photographies (voir notre premier chapitre).

Plus d'un demi-siècle après sa rédaction, la lettre de Paul Lacroix trouve écho dans le champ du cinéma avec un article du *Ciné-Journal* consacré aux portraits photographiques. L'auteur s'y demande dans quelle mesure « une pose bizarre, un

---

311 *Ibid*., p. 48-49.

312 Anne McCauley, « Caricature and Photography in Second Empire Paris », *Art Journal*, vol. 43, n° 4, hiver 1983, p. 355.

313 Marcelin, « À bas la photographie », *Le Journal Amusant*, n° 36, 6 septembre 1856, p. 2-3. « […] l'objectif grossit et déforme toutes les parties saillantes : très évidentes dans les mains, les pieds et les genoux quand ils ne sont pas placés sur un même plan, cette déformation l'est moins au premier coup d'œil dans la figure, mais n'en existe pas moins, et modifie sensiblement l'harmonie générale du visage ».

mouvement étrange et involontaire, une grimace saisie habilement par un appareil photographique » pourraient-ils et devraient-ils « se comparer aux caricatures[314] ». S'ils n'y font pas explicitement mention, ces propos renvoient directement à tous ces gros plans de visages grimaçants, toutes ces poses outrancières et grotesques qui caractérisent les films comiques de cette période. L'usage de lentilles déformantes, même s'il reste marginal à notre connaissance, est également attesté dans certains films, comme *Toto exploite la curiosité* (Pathé, 1909) où le personnage-titre se sert d'un verre grossissant pour obtenir l'image déformée de toutes sortes d'objets. À la frontière du film à trucs et de la scène comique (Toto est un personnage récurrent des histoires comiques du cinéma), ce film offre une application concrète aux propos de Lacroix sur la modification de la forme des objectifs sur les appareils photographiques.

Le champ esthétique ouvert par les « caricatures photographiques » est immense, autant que les possibilités formelles du médium cinématographique, finalement assez proches, par certains aspects, du crayon du dessinateur[315]. Mais davantage que cela, c'est l'existence sociale d'un tel lien qui est également envisageable au début du XXe siècle. En se déclinant sur support photographique, la caricature bascule dans l'imagerie moderne[316]. Elle se diffuse dans l'espace social, circule d'un champ à l'autre, d'une pratique à l'autre. La volonté de Paul Lacroix de s'associer à Nadar pour déposer son brevet de « caricatures photographiques » témoigne bien de cet élan vers une reconnaissance des déclinaisons formelles de l'esthétique et de la pratique caricaturales dès la moitié du XIXe siècle. Et l'intérêt,

[314] Attilio Lavagna, « Pour la liberté de la photographie anecdotique », *Ciné-Journal*, n° 55, 6-12 septembre 1909, p. 5.
[315] Cette analogie entre la caméra et le crayon du caricaturiste est également proposée par Ada Ackerman à propos des films d'Eisenstein : « Obtenue initialement par le jeu outrancier et grotesque des acteurs rompus aux techniques de l'excentrisme et du cirque, l'expressivité du visage est également par la suite provoquée et accentuée par des moyens spécifiquement filmiques (cadrages, éclairages, changements d'objectif) qui travaillent, dynamisent et déforment la chair à la manière du crayon du caricaturiste. » (*Eisenstein et Daumier*, *op. cit.*, p. 123).
[316] Bertrand Tillier, *À la charge !*, *op. cit.*, p. 49.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

certainement calculé[317], que certains dessinateurs portent par la suite à la photographie, puis au cinéma, marque des étapes supplémentaires dans cette reconnaissance, ouvrant la voie à une concurrence entre les images.

3. Entre pastiche et réappropriation, les « films » de la presse illustrée : un média en pleine crise identitaire ?

Dès la fin des années 1900, puis de manière plus généralisée dans les années 1910, les images du cinéma – photogrammes de film et photographies de plateau notamment – se propagent dans la presse, spécialisée ou non, où leur circulation est facilitée par l'évolution des techniques de reproduction iconographique, imprégnant la culturelle visuelle de cette période[318]. Plus largement, le modèle cinématographique influence les stratégies éditoriales de certaines publications, qui se mettent à rivaliser avec le nouveau médium en « inventant des formes cinématographiques de la photographie publiée[319] ».

La presse illustrée humoristique se fait l'écho de ce phénomène en proposant ses propres « films », pastichant explicitement le modèle cinématographique. Ainsi par exemple, dans les années 1910, de « scènes cinématographiques » rédigées par Étienne Jolicler et illustrées par Cariten Raven dans *Le Pêle-Mêle*, d'un « film » réalisé par Charles Léandre pour *Le Rire* ou encore d'une rubrique « Le Cinéblague », signée Nollat, dans *Le Rire* également. Cette pratique n'est toutefois pas nouvelle, puisque dès

[317] Selon Clément Chéroux, le fait que plusieurs dessinateurs aient troqué leurs crayons pour un appareil photographique dans la deuxième moitié du XIXe siècle pourrait s'interpréter comme une reconversion professionnelle, face au succès de la photographie et à sa diffusion dans certains journaux, en remplacement du dessin (« La photographie n'est pas un fromage », art. cit., p. 103). De la même manière, si certains sont passés derrière la caméra (Durand, Cohl, etc.), on peut supposer qu'ils ont pu y trouver un intérêt financier.

[318] Thierry Gervais remarque ainsi que dans *La Vie au grand air*, un journal illustré destiné à la bourgeoisie reproduisant des photographies, publie parfois de véritables « séquences cinématographiques » (« "Le petit cinéma de papier". Les mutations de l'illustration dans les magazines de la Belle Époque », art. cit., p. 179).

[319] Olivier Lugon, « Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés », art. cit., p. 160.

le XIXe siècle la presse illustrée se plaît à « mettre en image » les représentations culturelles et artistiques de toutes sortes, qu'il s'agisse de peinture, de théâtre, de littérature, de musique, de photographie, etc. *Le Rire* publie régulièrement des parodies de toiles célèbres, des auteurs-dramaturges pastichent le modèle théâtral en proposant des pièces « en un acte, dont un prologue », des dessinateurs pastichent également la photographie, comme nous l'avons vu plus haut. Les caricaturistes citent, détournent, imitent, transforment ces « modèles esthétiques incontournables[320] ».

Ainsi on pourrait se demander comment ces dessins détournent les reproductions photographiques de la grande presse, desquelles ils paraissent s'inspirer pour certains (nous le montrerons), mais également ce qu'ils empruntent au modèle cinématographique lui-même, auquel ils se réfèrent. Comment les dessinateurs se positionnent-ils, d'un point de vue esthétique mais aussi idéologique ? Puisque, on l'a vu, la presse illustrée manifeste envers le cinéma des sentiments partagés : lorsqu'il n'est pas marqué d'indifférence, celui-ci suscite parfois la défiance et les critiques de certains auteurs (voir chapitre deux).

Du « Cinéma-Bourbon » au « Cinéblague » : que reste-t-il du cinéma ?

Parmi les images de la presse illustrée se référant explicitement au modèle cinématographique, le « Cinéma-Bourbon » de Léandre et le « Cinéblague » de Nollat nous paraissent les deux cas les plus éloquents. Ils occupent en effet une place singulière dans la ligne éditoriale du journal qui les publie, *Le Rire*. Le « Cinéma-Bourbon » d'abord, se déclinant en six planches parues entre le 14 mars et le 18 avril 1914, fait l'objet d'une annonce dans l'édition du 7 mars :

[320] Sur les parodies et pastiches visuels de l'art dans le dessin de presse, voir : Philippe Kaenel, « Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts », art. cit. (p. 65 pour cette citation).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

> La mode est au cinéma, plus encore qu'au tango ; nous avons donc pensé qu'à l'heure où nos chers (ô combien !) Q. M. se préparent à retourner vers l'électeur, il importait d'en conserver les traits pour la postérité. Nous nous sommes donc adressés au meilleur opérateur du *Rire* et nous publierons dans notre prochain numéro LE PREMIER FILM DE C. LEANDRE. Parlementaires, à vos places ! le pauvre peuple va se payer vos têtes : c'est bien son tour[321].

Présenté à la manière d'une réclame, cet encart cherche à attiser la curiosité du lecteur en entretenant une confusion entre l'objet annoncé (un film) et son support de destination (le prochain numéro du journal). Cette incohérence, appuyée par l'emploi du terme « opérateur » pour désigner le caricaturiste Charles Léandre, conduit à s'interroger non pas sur le sujet, défini assez explicitement (une satire politique en prévision des élections à venir), mais sur la forme que prendra ce prétendu « film ». De la même manière, un encart à propos de « la publication d'une très importante série inédite LE CINEMA-BOURBON » est également publié dans les pages de réclames de *Fantasio*, propriété du *Rire*, le 15 mars 1914. À notre connaissance, un tel renfort de publicité pour annoncer les dessins d'un auteur régulier du journal (quand bien même il s'agit d'une plume aussi célèbre que Léandre) est tout à fait inhabituel, pour ne pas dire inédit. Cet effet d'annonce témoigne bien de l'importance accordée à cette série par le journal.

Si le « Cinéblague » de Nollat ne fait pas l'objet du même traitement publicitaire, la série n'en reste pas moins aussi « prestigieuse ». Lancée en juin 1914 et probablement interrompue par l'entrée en guerre qui a radicalement transformé la ligne éditoriale du journal (devenu pour l'occasion *Le Rire rouge*), elle se décline sur trois numéros. Les planches occupent une page entière, parfois en couleurs comme celle sur

[321] *Le Rire*, n° 579, 7 mars 1914, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

le tour de France (4 juillet 1914), signe de l'importance que le journal lui confère, notamment en matière d'impact visuel.

Dans les deux cas il s'agit donc de séries régulières, destinées à fidéliser le lectorat, contrairement à d'autres dessins isolés. Nous mettons volontairement de côté ici les deux « scènes cinématographiques » de Jolicler mentionnées plus haut et parues dans *Le Pêle-Mêle* sous forme de courtes nouvelles, où l'image est largement en retrait par rapport au texte.

Bien qu'elles utilisent toutes deux le cinéma comme référent, les planches de Léandre et Nollat se présentent de manière assez différente. Le « Cinéma-Bourbon », annoncé comme une « série », se compose de six planches numérotées (I à VI, à l'exception de la quatrième qui ne comporte pas de numéro), à la manière d'épisodes successifs. Rappelons que le modèle littéraire du feuilleton est particulièrement en vogue à cette période dans la grande presse. *Fantasio* publie également sous cette forme dès la fin des années 1900 des « romans inédits », à raison d'un chapitre par numéro. La formule du « ciné-roman » (ou « film-feuilleton) se développe quant à elle dans les années 1910 et commence à trouver son public en France peu avant la guerre. Le roman paraît en feuilletons, accompagnant le film dont il tire son récit, lequel sort de son côté en épisodes hebdomadaires[322]. Le mode de publication du « Cinéma-Bourbon » paraît ainsi reproduire cette formule, en instaurant une uniformité thématique (chaque planche traite du monde parlementaire) et une linéarité entre les planches (certains titres d'épisodes portent la mention « *Suite* »), donnant au lecteur l'impression de suivre un feuilleton (politique).

[322] Voir notamment : Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 252 et Étienne Garcin, « L'industrie du ciné-roman », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 135-150.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Quant aux dessins eux-mêmes, le lien avec le référent cinématographique nous apparaît plus ténu. Excepté la première planche de la série, intitulée « Dernières représentations » (où les députés sont dépeints comme des sortes de « bêtes de foire »), les autres dessins ont peu de rapport, sinon aucun, avec le cinéma. Les images reprennent pour la plupart les codes du portrait-charge (dont Léandre s'est fait une spécialité dans *Le Rire* et *L'Assiette au beurre*) et recourent à certains procédés parmi les plus éculés de la caricature politique. Ainsi par exemple du « Carillon parlementaire » (épisode VI[323]) où chacun des quatre députés croqués est dépourvu de tronc et de membres, la tête apposée au sommet d'une cloche. S'inscrivant dans une forme de caricature hybride, ce type de représentation agit par métaphore (assimilant le député à une « cloche ») et régression déshumanisante. Cet écart entre l'objet annoncé (un « film » de l'opérateur Charles Léandre) et les dessins eux-mêmes (des caricatures politiques très traditionnelles) peut laisser perplexe. L'effet d'annonce, se référant à « la mode du cinéma » nous semble davantage relever de l'alibi promotionnel, d'une stratégie éditoriale du journal reposant sur la notoriété du cinéma à cette période, plus que d'une volonté du dessinateur de s'inspirer du modèle cinématographique. Il pourrait alors s'agir d'une manière pour *Le Rire* de rivaliser avec un modèle particulièrement en vogue dans la presse (le feuilleton), tout en se revendiquant de la tradition de la caricature politique, propre au journal satirique.

[323] Charles Léandre, « Cinéma-Bourbon VI (suite) », *Le Rire*, n° 585, 18 avril 1914, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 30 : Charles Léandre, « Cinéma-Bourbon I. Dernières représentations », *Le Rire*, n° 580, 14 mars 1914, n. p.

Figure 31 : Charles Léandre, « Cinéma-Bourbon VI (suite) », *Le Rire*, n° 585, 18 avril 1914, n. p.

Il en va presque de même du « Cinéblague » qui paraît quelques semaines plus tard, même si le style de Nollat s'oppose radicalement à celui de Léandre. Contrairement au « Cinéma-Bourbon », les planches ne se déclinent pas en épisodes successifs : elles ne sont pas numérotées et traitent chacune d'un thème différent (l'exposition canine, le tour de France, les boulevards parisiens en été). Les dessins sont également très différents de ceux réalisés par Léandre. Ils répondent ici à une esthétique de l'instantané. Alors que Léandre reste ancré dans le symbolisme qui caractérise l'iconographie caricaturale, Nollat fait le choix du réalisme et du naturalisme, se rapprochant davantage de l'esthétique de l'image photographique. Les arrière-plans des planches du « Cinéblague » fourmillent de détails. Urbain ou rural, le décor varie selon le lieu représenté. Sur les étapes du tour de France, des arbres et des champs bordent la route et accompagnent les cyclistes dans leur périple bucolique. De leur côté, les boulevards parisiens sont jonchés d'automobiles et de voitures à cocher, de terrasses, de kiosques à journaux et de lampadaires. Autant d'éléments qui contribuent à rendre l'image « vivante » et dynamique. Les personnages sont représentés « en action », alors qu'ils discutent, pédalent ou se promènent. En reproduisant ces scènes du quotidien, Nollat donne l'impression de capturer l'instant, saisir le moment présent.

Dans la planche sur le tour de France, le dessinateur recourt plusieurs fois aux décadrages (les personnages sont volontairement coupés par les bords du cadre), renforçant le caractère improvisé de l'image, à la manière d'une « prise de vue » réalisée dans la précipitation. Cette succession d'« instantanés » accolés les uns aux autres reproduit la mise en page de certains journaux illustrés de la presse généraliste, qui utilisent de plus en plus la photographie – et notamment les instantanés – pour agrémenter leurs rubriques. Ainsi par exemple de *La Vie au grand air*, où ce type de

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

sujet sportif occupe une place importante[324]. Dans les numéros parus à l'été 1914, consacrés en partie au tour de France cycliste, plusieurs instantanés de coureurs se succèdent de la même manière au fil des pages. Les images sont par ailleurs sous-titrées d'un commentaire sur le déroulement de la course, comme dans la planche de Nollat. Ce type d'agencement renvoie, selon Thierry Gervais, aux « productions du cinéma des premiers temps [qui] interviennent alors comme un référent visuel[325] ». Le journal présente à ses lecteurs-spectateurs, sous forme narrative, le récit en images d'une course ou de tout autre évènement ayant fait l'objet d'un reportage photographique. À la manière d'un film, la page du journal illustré est pensée comme un « ensemble dynamique oscillant entre fil narratif et "moments" d'attraction graphique[326] ». Le « Cinéblague » de Nollat emprunte manifestement à ce modèle, à mi-chemin entre presse illustrée et cinéma. Dans un contexte où la photographie commence à s'imposer face au dessin dans la presse illustrée (au sens large), ce pastiche de Nollat pourrait témoigner d'une rivalité de la presse satirique avec la presse généraliste et, de manière détournée, avec le cinéma dont le modèle tend également à se diffuser dans le monde de l'édition papier.

[324] Sur ce journal illustré, voir Thierry Gervais, « "Le petit cinéma de papier". Les mutations de l'illustration dans les magazines de la Belle Époque », art. cit.
[325] *Ibid*., p. 187.
[326] Olivier Lugon, « Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés », art. cit., p. 161.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 32 : Nollat, « Le Cinéblague. Le tour de France », *Le Rire*, n° 596, 4 juillet 1914, n. p.

Au-delà de leurs différences formelles, le « Cinéma-Bourbon » de Léandre et le « Cinéblague » de Nollat reposent sur une même posture du dessinateur, à la fois référentielle et distanciée[327]. Leurs emprunts au modèle cinématographique, contrefaits par le pastiche, pourraient se lire comme l'expression d'une résistance du dessin contre l'image photographique, à un moment où la seconde commence à prendre l'ascendant sur le premier.

Le mouvement comme point nodal de la rivalité du dessin avec le cinéma ?

Devant ces « films » de la presse illustrée une chose nous saute aux yeux : c'est évidemment l'absence de mouvement qui constitue, nous l'avons déjà souligné, l'un

[327] Philippe Kaenel, « Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts », art. cit., p. 65.

des principaux éléments de la fracture entre les deux régimes d'images, le cinéma et le dessin. Pourtant, cette question du mouvement est récurrente dans les planches se référant au cinéma. On a pu le constater notamment dans le « Cinéblague » de Nollat sur le tour de France, où les coureurs sont pour la plupart représentés en pleine course. On le voit également dans une autre planche de la série, intitulée « Sur les boulevards (revue d'été[328]) ». Plusieurs personnages, dont chacun correspond à un « type » du théâtre de boulevard (le compère, la commère, etc.), se succèdent à l'image par contiguïté, formant un continuum où chaque nouvelle figure remplace la précédente. Le mouvement est suggéré par ce « glissement » d'une figure à l'autre, à la manière d'un défilé pouvant renvoyer au défilement pelliculaire.

Figure 33 : Nollat, « Le Cinéblague. Sur les boulevards (revue d'été) », *Le Rire*, n° 598, 18 juillet 1914, n. p.

[328] Nollat, « Le Cinéblague. Sur les boulevards (revue d'été) », *Le Rire*, n° 598, 18 juillet 1914, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Nollat n'est pas le seul à recourir à ce procédé. Avant lui, Mirande a également proposé un dessin sur le même type de « motif coulissant[329] ». Intitulée simplement « Cinéma », cette planche fait *défiler* un cortège de Noël où chaque figure succède à une autre dans une longue procession[330]. Malgré la contrainte du format de la page qui induit une répartition verticale du cortège sur quatre lignes, l'effet de linéarité et d'horizontalité est renforcé par la représentation, à chaque bout de ligne, d'une amorce de la figure qui se prolonge en début de ligne suivante. Le cortège forme ainsi une bande paraissant ininterrompue, qu'on peut rapprocher d'une bande de pellicule, où chaque figure représenterait un photogramme, voire une plaque de lanterne magique (dont le procédé d'animation de l'image fonctionne également par coulissement horizontal). De la même manière qu'un spectateur de cinéma voit défiler les images projetées sur un écran, le dessinateur paraît vouloir donner au lecteur l'impression de voir défiler ces personnages sur la page du journal. C'est d'ailleurs en ce sens qu'on peut comprendre la première vignette du « Cinéblague » sur le boulevard, où un garçon de café se tient les mains dans le dos devant des chaises vides, avec comme sous-titre « Les spectateurs se font attendre ». Le lecteur est invité à s'asseoir à la terrasse de ce café pour voir défiler les promeneurs, reproduisant d'une certaine manière le mode de vision cinématographique à partir du modèle de la projection.

[329] Nous empruntons l'expression à Alain Boillat qui la propose pour qualifier ce procédé de suggestion du mouvement dans les histoires en images : « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », art. cit., p. 36.
[330] Mirande, « Cinéma », *Le Journal Amusant*, n° 652, 23 décembre 1911, p. 5.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

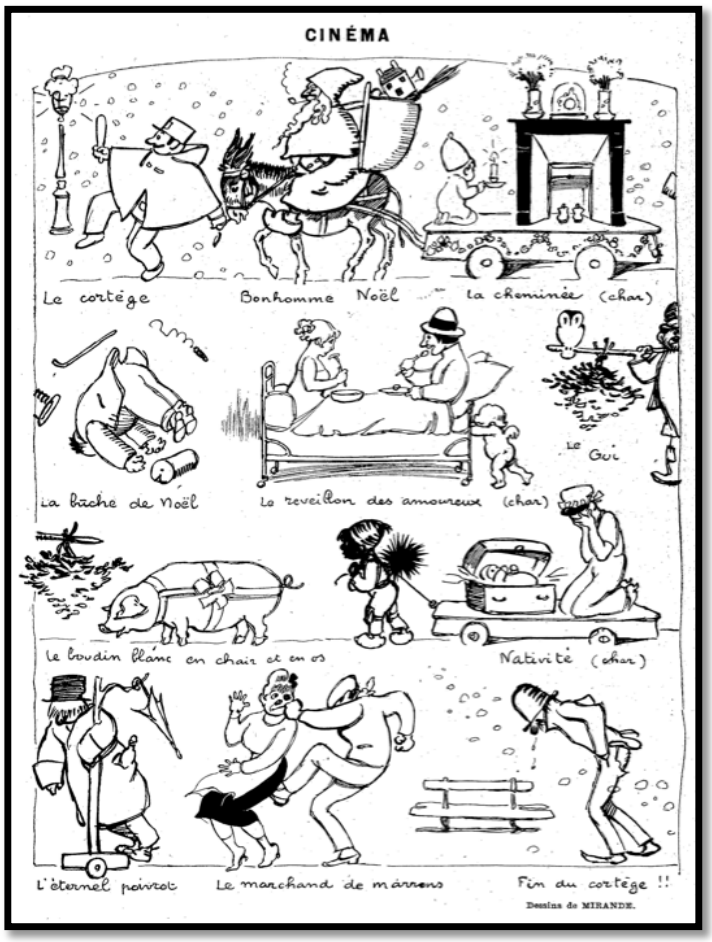


Figure 34 : Mirande, « Cinéma », *Le Journal Amusant*, n° 652, 23 décembre 1911, p. 5.

Ces planches traduisent une volonté de leurs auteurs de donner une forme dessinée à l'image animée projetée (et notamment celle du cinéma, auquel ils se réfèrent explicitement), tout en témoignant, paradoxalement, de l'impossibilité de reproduire le mouvement. À l'image mobile qui défile sur les écrans répond ici, en quelque sorte, l'image immobile de la page imprimée. Bien qu'on soit tenté, en première analyse et probablement par requalification téléologique, d'interpréter cette absence de mouvement comme une carence, une lacune du dessin face au cinéma, nous préférons y voir l'expression d'une singularité du médium imprimé.

Davantage que des images immobiles, il s'agit dans ces dessins d'images *immobilisées*, ce qui n'est pas tout à fait pareil. Avec l'essor de l'instantané photographique, l'image immobilisée comme nouveau régime de l'image non animée

connaît au début du XXe siècle une importante notoriété[331]. Nous avons d'ailleurs vu plus haut, à plusieurs reprises, ce que le dessin de presse emprunte à l'esthétique de l'instantané. Dans ces images où le temps est suspendu, figé, où l'on a « arrach[é] les images filmiques à la volatilité de la projection lumineuse[332] », le dessinateur recherche la précision du geste, d'une attitude, de « l'instant décisif ». Ainsi par exemple, dans la planche de Mirande, du personnage trébuchant sur une bûche de Noël. Son corps est figé dans les airs, tête vers le bas, prêt à retomber. Le dessin saisit cet instant précis où le personnage, après avoir heurté la bûche, est sur le point de s'affaisser, une sorte d'entre-deux, d'état intermédiaire en suspend à partir duquel le lecteur peut se représenter à la fois l'avant et l'après. À la gesticulation, au fourmillement, au désordre et à la saturation qui caractérisent l'image mobile du cinéma, le dessinateur répond par l'épure et la simplification, s'inscrivant pleinement dans la tradition du dessin de presse. Derrière ce parti pris esthétique du dessinateur se profile ainsi un positionnement idéologique, l'affirmation d'une autonomie expressive. Il s'agit pour le journal de se *réapproprier* l'image filmique, en affichant sa singularité. Ces « films » de la presse illustrée ne cherchent pas simplement à représenter l'image du cinéma, à l'imiter, ils montrent également que le dessinateur, à sa manière et avec ses outils, peut se « faire son cinéma ».

Ce resserrement du journal illustré autour de son identité pourrait alors se lire comme une résistance du média face au modèle cinématographique. En trouvant certains équivalents visuels au dessin de presse, comme des types de cadrages ou d'effets grotesques qu'on peut rapprocher du modèle caricatural, les films comiques tendent à brouiller les frontières entre les médias. Alors que la presse illustrée, au sens

[331] Olivier Lugon, « Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés », art. cit., p. 159.
[332] *Ibid*., p. 160.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

large, vit dans les années 1910 une importante crise identitaire et économique, dont le remaniement de certains standards éditoriaux est l'un des signes (parmi d'autres[333]), le cinéma de son côté commence à marquer le paysage médiatique de son empreinte, tant d'un point de vue industriel qu'esthétique, à s'affirmer comme nouvelle référence en matière d'images modernes. Certes le cinéma comique emprunte au journal illustré, mais il renouvelle dans le même temps les formes visuelles et narratives du comique au tournant des années 1910.

[333] Le secteur de la presse illustrée traverse plusieurs crises depuis les années 1890, à la fois externes (la « crise du papier » peu avant 1900) et internes (une scission importante chez les dessinateurs du *Rire*, par exemple, au début des années 1910), qui ont pour cause d'abréger la durée de vie de la plupart des périodiques trop « fragiles ». De manière plus générale, Laurent Bihl note un déclin de la presse illustrée à partir de l'année 1905 (*La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 198-204).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE QUATRE. Quand le cinéma « pille » les journaux illustrés. Un recyclage du comique ?

Si plusieurs historiens, à la fois dans le champ du cinéma et de la presse illustrée, s'accordent sur les différents emprunts, voire « pillages » auxquels se sont adonnés les premiers metteurs en scène de films, peu d'entre eux parviennent à identifier des cas aussi probants que celui du désormais emblématique et bien documenté de *L'Arroseur arrosé*[334]. Ce hiatus entre un phénomène apparemment répandu, presque naturel à en croire des auteurs comme Jasset, Arnaud et Boisyvon ou Sadoul, et l'absence de cas concrets qui permettent d'en attester peut laisser perplexe. S'agissait-il alors d'un tabou dans l'historiographie du cinéma, ou simplement du résultat de mémoires défaillantes ? Lorsque Sadoul interroge Louis Lumière à propos de ses sources pour *L'Arroseur arrosé*, celui-ci affirme en effet ne pas en avoir gardé de souvenir[335]. Nous avancerons toutefois une autre hypothèse : si les emprunts du film comique au journal illustré ont été si peu documentés[336], c'est parce qu'ils sont, pour une majorité d'entre eux, difficiles à identifier. Et cela pour plusieurs raisons.

En premier lieu, on peut imaginer que les metteurs en scène se gardent bien, à l'instar de Lumière, de divulguer leurs sources. Dans un contexte où le plagiat de certaines œuvres artistiques par le cinéma commence à faire polémique[337], il est

---

[334] Nous renvoyons le lecteur aux références fournies dans l'introduction.
[335] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma I*, *op. cit.*, p. 296-298.
[336] En France du moins. Donald Crafton fait état de quelques emprunts concrets dans un corpus de films comiques et de journaux américains : *Before Mickey*, *op*, *cit.*, p. 36-37.
[337] Alain Carou, « Le procès des auteurs, 1906-1909. Questions au cinématographe », *1895*, n° 29, décembre 1999, p. 39-60.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

possible que les scénaristes aient pu vouloir rester discrets sur les histoires qui les auraient inspirés – après 1908 surtout, puisqu'avant cela règne dans la cinématographie une absence presque totale de propriété artistique, propice à la « circulation des signes[338] ». Au contraire on pourrait aussi se dire, *a fortiori* les premières années de la cinématographie, que la pratique est tellement répandue et « naturelle » que personne ne songerait à s'y attarder.

Une autre possibilité nous semble toutefois plus probable et tient, justement, à l'intense circulation des signes dont parle Noël Burch, entraînant une grande disparité et volatilité des motifs, des figures, voire des histoires comiques. Lorsque Sadoul a trouvé la planche d'Hermann Vogel sur l'arroseur arrosé, il en a fait la source principale de la bande humoristique des Lumière. Or, on a depuis mis la main sur une bonne demi-douzaine de dessins de presse (en France comme à l'étranger) qui auraient tout aussi bien pu servir de modèle au film – de même qu'en retour, le film a également pu inspirer certains récits du même genre produits à sa suite[339]. Contrairement au cas, par exemple, du tableau vivant dont les œuvres de référence sont généralement clairement identifiables[340], car appartenant au champ très institutionnalisé de l'art pictural, les sources dessinées d'un film comique sont la plupart du temps multiples. Les motifs, les récits, les figures qui font partie d'une culture visuelle forgée, entre autres, par les journaux illustrés imprègnent les esprits en produisant un imaginaire dont s'emparent pour le reformuler, souvent plusieurs années après, les fabricants de vues et metteurs en scène de films, ressortant peut-être ces histoires du fond de leur

---

[338] De la même manière, les fabricants de vues au début du siècle ont l'habitude de se copier entre eux, d'une firme à l'autre, d'un pays à l'autre, sans être inquiétés outre mesure (voir Noël Burch, repris par Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 165).

[339] Voir par exemple Achille Lemot, « Une faute de Gugusse », *Album Noël*, 1900, p. 34 ; Ymer, « Le trempeur trempé », *La semaine de Suzette*, 28 septembre 1905 ; Pierre Falké, « Un bon tour », *L'Américain Illustré*, n° 14, 28 septembre 1907 ; etc. Ces planches sont répertoriées sur le site Internet *Töpfferiana* à l'adresse suivante : http://www.topfferiana.fr/2011/02/arroseurs-arroses-bis/

[340] Voir les travaux de Valentine Robert sur ce sujet.

inconscient. Cela pourrait expliquer, au-delà du fait qu'un même film puisse trouver plusieurs « antécédents » dessinés, l'écart temporel important entre la publication d'une caricature et la sortie d'un film qui paraît s'en inspirer. Ainsi notamment des « histoires racontées par les pieds », traitées dans le chapitre précédent en raison de leur lien concret avec les procédés formels de la caricature, mais que nous aurions très bien pu aborder dans cette partie – bien que nous ne manquions pas d'exemples tout aussi significatifs pour illustrer notre propos. Dans ces emprunts, les dessins ne sont pour l'essentiel, selon nous, que des référents lointains, certainement oubliés, ce qui les rend si difficilement identifiables. Le film les intègre à son propre imaginaire, de manière presque subliminale, pourrait-on presque dire, s'en servant comme un matériau pour développer ses propres histoires – souvent bien plus longues d'ailleurs, la durée des bandes augmentant tout au long des années 1900 et 1910[341].

C'est pourquoi il ne nous semble pas adéquat de parler de ce type de circulation en termes d'adaptation, comme on peut d'ailleurs le voir parfois[342]. S'il est évident que le cinéma *adapte* (dans le sens d'un ajustement, d'une transformation) nécessairement les éléments dont il se saisit, ne serait-ce que parce que ceux-ci transitent d'un régime d'image à un autre (voir le chapitre précédent), nous préfèrerons la notion de *recyclage*, plus adaptée à l'approche intermédiatique[343]. Dans cette perspective, le recyclage est utilisé pour signifier qu'un élément d'un média « est utilisé à nouveau pour la même fonction ou pour un autre usage », en voyant certaines de ses caractéristiques formelles

---

[341] Sur ce point, voir notamment Jean-Jacques Meusy, « Les bandes comiques face à l'arrivée des films "kilométriques" », *1895*, n° 61, *op. cit.*, p. 149-164.

[342] Peu de temps avant d'écrire ces lignes, un article anonyme paraît sur le site Internet *Töpfferiana*, établissant plusieurs parallèles très probants entre des dessins issus de divers journaux illustrés (dont des périodiques allemands) et des films Lumière. L'article (assez succinct au demeurant) prend cependant le parti de parler de ces emprunts en termes « d'adaptation », ce qui nous semble être une posture risquée, pour les raisons que nous venons d'évoquer. Voir « Films Lumière : les cases avant l'écran », http://www.topfferiana.fr/2018/06/films-lumiere-les-cases-avant-lecran/, 19 juin 2018.

[343] Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », art. cit., n. p. La définition suivante provient également de cet article.

modifiées[344]. Cette définition plus souple a l'avantage de permettre aux objets de circuler plus librement d'un média à l'autre, en leur ôtant l'obligation d'être identifiés à un référent unique (par exemple, *l'adaptation* d'une œuvre littéraire en film[345]).

La notion de recyclage permet aussi de problématiser les *passages* entre les médias. Car derrière le recyclage il y a évidemment l'idée de redonner un usage, une fonction à un objet usé ou abimé. Ainsi le cinéma n'essayerait-il pas, en recyclant des éléments du journal illustré, de les remettre à jour, de les renouveler ? Mais dans le même temps, le recyclage peut également être envisagé comme une contrainte, une nécessité. Un objet doit parfois, afin de permettre sa réutilisation (dans un autre milieu, par un autre média), être recyclé, transformé, épuré (dans l'acception industrielle du terme). Le recyclage permet alors à un élément de s'accorder à son nouvel environnement.

1. Le film comme nouveau milieu pour les histoires de la presse illustrée.

Le film ne constitue pas forcément un environnement hostile pour les récits humoristiques de la presse illustrée. On l'a vu dans le chapitre précédent, des passerelles existent entre les deux médias, permettant de faire transiter des situations absurdes, invraisemblables, et des personnages mettant au défi le « vérisme du cinéma[346] ». Cependant, le caractère réaliste de l'image cinématographique (et du film) ne saurait être minoré pour autant. Pour Petr Kràl, ce vérisme du cinéma est précisément ce qui le distingue d'autres pratiques telles que le music-hall, le cirque ou

[344] En ce sens il diffère du *réemploi*, où les caractéristiques formelles de l'objet restent inchangées d'un média à l'autre (voir *ibid*.).
[345] C'est justement une telle approche dont Jean-Baptiste montre bien les limites dans un passage de sa thèse auquel nous faisons référence dans le chapitre précédent, à propos de l'adaptation en film du *comic strip* américain *Mutt and Jeff* (*Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, *op. cit*., p. 96-100).
[346] Petr Kràl, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, *op. cit*., p. 143.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

le dessin animé, en inscrivant ses personnages dans une forme d'« irrationalité concrète » : « Au cinéma, intégré à un paysage ou un décor "réels", le comique prend au contraire une étonnante réalité jusque dans ses gestes les plus stylisés ; son maquillage même, comme nous l'avons observé, semble faire partie intégrante de son être[347]. » Pour s'accorder à ce nouveau milieu, certaines transitions s'opèrent donc nécessairement, tant sur la forme (la stylisation) que sur le contenu des histoires. Si nous avons précédemment cherché à révéler des ponts, il s'agira ici de comprendre ce qui se passe d'un média à l'autre, étudier les modalités de ce *passage*, ce qui se « gagne » et ce qui se « perd » entre le journal illustré et le film, les apports et les éléments mis de côté, ce qui échappe au nouveau média.

Des stratégies d'ajustement au milieu : distanciation et déréalisation.

La problématique des passages entre les médias, la manière dont un objet parvient ou non à s'accorder avec son nouvel environnement, s'articule facilement dans les histoires comiques à des questions sociétales du même ordre, concernant la place de l'homme dans la société – son adaptation à la nouvelle société industrielle et technicienne du XXe siècle. Ces préoccupations transcendent les deux médias, où le statut même de l'être humain est interrogé, remis en cause. L'homme au tournant du siècle apparaît dans sa vie quotidienne captif du progrès, malléable et discipliné : c'est l'ouvrier à l'usine soumis à la cadence de la machine, le passant résigné devant le flux des automobiles, le patient endormi placé entre les mains du chirurgien, etc. Il devient un « corps docile », selon François Albera[348].

---

[347] *Idem*.

[348] François Albera, « "L'école comique française", une avant-garde posthume ? », *1895*, n° 61, *op. cit.*, p. 83.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Prenons pour commencer le cas des accidentés de la route. L'arrivée de l'automobile (et dans une moindre mesure de la bicyclette) dans l'espace urbain au tournant du siècle augmente considérablement le nombre de passants tués sur la chaussée. Certains journaux de la presse généraliste consacrent même une rubrique spéciale à ces « écrasés » dont les noms s'égrènent quotidiennement dans leurs colonnes. Dans une tribune publiée dans *Le Pêle-Mêle*, le rédacteur en chef Fred Isly explique la démarche de son journal quant au traitement de cette thématique sensible :

> L'automobilisme et ses adeptes n'échappent donc pas à [la] verve satirique [du *Pêle-Mêle*]. Il faut reconnaître, du reste, que ce nouveau sport prête le flanc à de justes critiques. Les trop nombreuses victimes dont est jonchée sa route et le danger permanent qu'il fait planer sur nos têtes, lui ont aliéné bien des esprits, même parmi ceux qui aiment le progrès. Si donc, pour rester dans nos attributions, nous en rions, c'est, comme dans bien d'autres cas, pour ne pas en pleurer[349].

C'est donc une forme de distanciation, par le rire, que le journal souhaite mettre en place pour traiter cette thématique tragique. Cela se traduit chez les caricaturistes par un humour noir teinté de cynisme et d'absurde, où les victimes d'une collision gisant au sol, bras ou jambes sectionnés, font des bons mots sur leur situation (« – Ah ! mon pauvre homme… mon pauvre homme !... Voilà mon adresse ! – Vot' adresse ??... Vous devriez bien la garder pour conduire vot' machine[350] ! »). Si des dessins de ce genre, reposant sur des calembours, des double sens ou des litotes, sont difficilement transposables au cinéma (sauf à recourir à des sous-titres, mais nous n'avons pas trouvé d'exemple significatif allant en ce sens, ni dans les films ni dans les scénarios), on rencontre en revanche dans *Le Pêle-Mêle* une planche d'« accidenté reconstitué » dont on trouve des équivalents dans les films comiques. Ainsi notamment d'un film Lumière

[349] Fred Isly, « Pêle-Mêle Causette », *Le Pêle-Mêle*, n° 34, 24 août 1902, p. 2.
[350] Leroy, « Philosophe », *Le Rire*, n° 594, 20 juin 1914, n. p. Voir également Benjamin Rabier, « Après l'accident », *Le Pêle-Mêle*, n° 8, 23 février 1902, p. 2.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

de 1903, *Accident d'automobile*, et d'un film Gaumont de 1908, *Le Bon écraseur*. N'ayant pu consulter de copie de ce dernier[351], notre analyse ne portera que sur le film Lumière. La planche tout d'abord, signée C. Zard, s'intitule « Le vieil invalide, le Pêle-Mêle et l'automobile[352] ». Elle est composée de six vignettes se succédant comme suit : « Le moment critique » (un vieillard lit son journal sur la chaussée alors qu'une automobile s'approche) ; « L'accident » (l'automobile percute le vieil homme, démembré sous l'effet du choc) ; « Le rassemblage » (le tronc de l'homme se redresse, un bras en saisit un autre et le fixe à l'épaule) ; « Un oubli » (un jeune porteur avertit le vieillard que sa tête est restée au sol) ; « Réparation de l'oubli » (l'homme saisit sa tête et la porte à son cou) ; « Légère erreur » (la tête est fixée à l'envers, à 180° sur son axe horizontal).

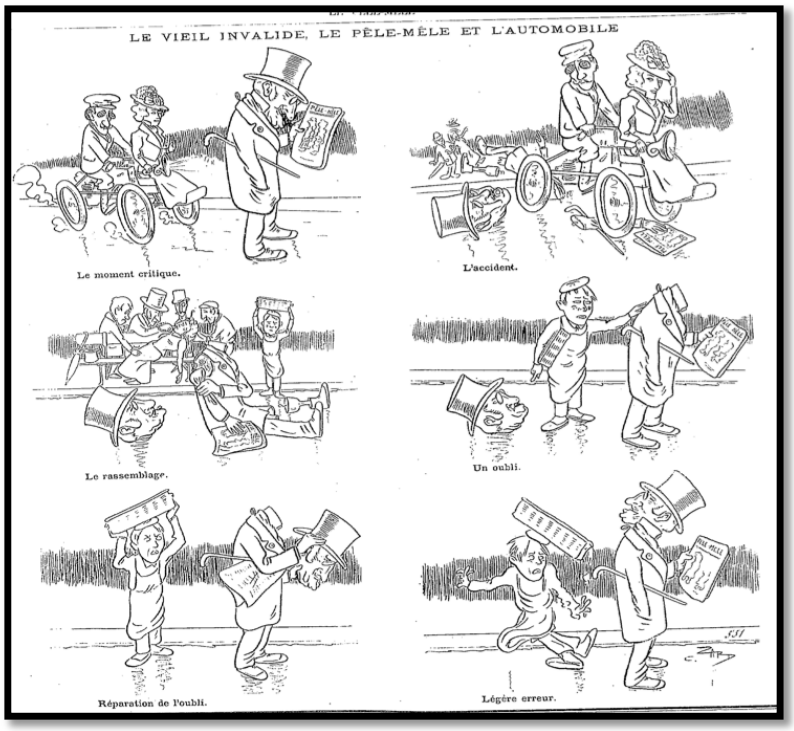


Figure 35 : C. Zard, « Le vieil invalide, le Pêle-Mêle et l'automobile », *Le Pêle-Mêle*, n° 20, 14 mai 1899, p. 9.

[351] Voici cependant ce qu'en dit son résumé dans le catalogue Gaumont de l'année 1908 : « Un brave homme est bousculé et renversé par une automobile qui lui coupe les jambes. Heureusement, le chauffeur est un habile praticien qui répare le mal séance tenante. »
[352] C. Zard, « Le vieil invalide, le Pêle-Mêle et l'automobile », *Le Pêle-Mêle*, n° 20, 14 mai 1899, p. 9.

Le film Lumière développe sensiblement le même récit. La scène (unique, car le film n'est constitué que d'un seul tableau) s'ouvre sur une chaussée vide, bordée d'un trottoir et de quelques maisons. Un mendiant au premier plan entre par la droite du cadre et commence à traverser la route lorsque survient de l'arrière plan une automobile avançant à vive allure. Cette dernière percute le piéton de plein fouet au centre du cadre, sans interrompre sa course. Le corps est disloqué par le choc et ses membres éparpillés çà et là. Des témoins accourent pour porter assistance au malheureux, dont un sergent de ville et un colleur d'affiches qui, s'affairant avec son pinceau qu'il trempe dans son pot de colle, recolle un à un les membres sectionnés : les bras, puis les jambes et enfin la tête. Les deux témoins aident le mendiant à se relever, le secouent vigoureusement et, à l'aide d'un coup de pied au derrière, le remettent en marche.

Figure 36 : *Accident d'automobile* (Lumière, 1903).

Chaque récit recourt alors à des stratégies de déréalisation afin de traiter l'accident sur le mode du comique. Ils s'appuient d'une part sur le personnage de l'accidenté qui reprend vie miraculeusement après la collision (nous sommes ici en plein comique de l'absurde), et de l'autre sur les personnages secondaire du récit. Dans la planche du *Pêle-Mêle*, un groupe de personnages au second plan de l'image assiste à

l'accident (cases 2 et 3). À partir de la troisième vignette, le jeune porteur se hisse au premier plan lorsqu'il prévient le vieil homme, d'une tape dans le dos, qu'il a laissé sa tête sur la chaussée. Quand celui-ci la fixe dans le mauvais sens, le porteur tombe à la renverse sous l'effet de la surprise. Le flegme déconcertant de l'accidenté contraste alors avec la palette d'émotions variées des autres personnages, allant de la surprise à l'effroi (la femme s'évanouissant à l'arrière-plan de la troisième vignette), en passant par l'incrédulité et la perplexité. Le récit est rendu comique par l'attitude détachée, presque débonnaire, de ce « vieil invalide », en décalage avec l'accident qu'il vient de subir et avec les personnages qui en ont été témoins. De la même manière, dans le film Lumière, les grands gestes du sergent de ville et les allers retours effectués par le colleur d'affiches du premier plan à l'arrière-plan dynamisent l'image et détournent vers eux l'attention du spectateur. La fixité du corps démembré est contrebalancée par toute cette agitation. L'effet de réel du cinéma est alors en quelque sorte atténué par l'outrance du jeu des comédiens qui exagèrent la situation (tendent vers la caricature) pour la porter un peu plus loin dans l'absurde, induisant par là-même le phénomène de distanciation propre au rire.

Lorsque ces récits sont imaginés, au tout début du XXe siècle, la médecine pratique ses premiers essais de greffes sur des animaux[353]. La greffe sur des êtres humains n'appartient alors qu'au domaine du fantasme, de l'imaginaire. Elle est le fait de chirurgiens zélés, comme dans le film d'Alice Guy, *Chirurgie fin de siècle* (Gaumont, 1900) où un patient, à l'instar de l'accidenté reconstitué, a ses membres recollés et retrouve sa pleine santé comme si de rien n'était. Cette transition nous amène vers une autre thématique tragique dont se saisissent le cinéma et la presse

[353] En France, les premières greffes sur des animaux réalisées par des chirurgiens ont lieu à partir de 1906 (David Le Breton, *La Chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, p. 264). Voir sur le sujet un dessin du *Pêle-Mêle* : Benjamin Rabier, « Greffe animale », *Le Pêle-Mêle*, n° 51, 19 décembre 1909, p. 4-5.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

illustrée : la chirurgie. Tragique en effet car malgré ses progrès au XIXe siècle (notamment dans le domaine de l'anesthésie), la chirurgie est toujours associée dans l'imaginaire collectif à la douleur et au macabre. Les médecins eux-mêmes utilisent l'humour pour tenter de surmonter l'horreur de certaines situations. Une longue tradition médicale des plaisanteries s'est constituée autour des corps mutilés, qui se perpétue au XXe siècle par les « blagues de carabins » (des fragments de corps, des doigts ou des oreilles sont glissés discrètement dans les poches d'étudiants trop sensibles ou de voyageurs dans le bus ou le métro[354]).

Le chirurgien est une figure récurrente des histoires de la presse illustrée et du cinéma comique, auquel Donald Crafton et Thierry Lefebvre ont consacré des pages très pertinentes[355]. Il ne s'agira donc pas ici de reproduire leurs analyses, mais bien plutôt de les prolonger à l'aune de notre problématique, à savoir les procédés de distanciation et de déréalisation circulant entre le film comique et le journal illustré. Dans un film assez peu commenté (comparativement à d'autres sur un sujet semblable), *Le Chirurgien distrait* (Gaumont, 1909), un malade est allongé sur une table alors qu'un praticien l'opère en décrivant la procédure à ses internes. Une fois l'opération terminée, le chirurgien s'apprête à partir quand il se rend compte qu'il a oublié son lorgnon dans le ventre du patient, déjà recousu. Il le rouvre, récupère son bien, le recoud. Puis il constate qu'il a perdu son journal. Même rengaine, il rouvre, récupère, recoud. Puis c'est son cure-dent. Puis son chapeau. Puis son portefeuille. À ce moment le patient s'éveille brusquement et s'exclame : « Ah ! Non… ça, je le garde ! » Et de quitter la salle sous le regard ahuri des internes et du chirurgien.

---

[354] David Le Breton, *ibid*., p. 20.

[355] Voir respectivement Donald Crafton, *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit*., et Thierry Lefebvre, « *Les Joyeux Microbes* : un film sous influence ? », *1895*, n° 53, *op. cit*.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Ce film, ainsi que d'autres dont il reprend sensiblement l'argument (*Une indigestion*, Méliès, 1902 ; *Opération chirurgicale*, Pathé, 1905) s'inspire probablement d'un fait divers macabre du début du siècle. En février 1901, alors qu'il effectue l'autopsie d'un sergent de ville décédé suite à une collision avec une voiture, Georges Gilles de la Tourette prélève le cerveau de celui-ci et le fait conserver afin de faire des examens plus poussés. Quelque temps après, suite à la plainte de la veuve du sergent contre l'homme responsable de l'accident, une nouvelle autopsie est demandée par le tribunal. L'opération est effectuée par un autre médecin, lequel constate que le cerveau manque au cadavre et a été remplacé par un morceau de journal. La presse, ayant eu vent de l'affaire, s'en saisit pour fustiger les médecins et les garçons d'amphithéâtre. Certaines informations circulent alors dans les journaux, indiquant que des organes auraient été trouvés en double ou que des objets, comme des mégots de cigarette, auraient été introduits dans le cadavre de l'agent[356]. Le film se serait donc saisit de cette anecdote en l'exagérant, et en accentuant davantage encore la caricature du chirurgien (notamment en pointant l'avidité supposée ce celui-ci auquel le patient s'empresse de reprendre le portefeuille). Le récit repose sur un effet d'accumulation et un comique de répétition qui caractérise bon nombre d'histoires de journaux illustrés à cette période. D'ailleurs, un court texte reprenant la même trame narrative est publié dans *Le Rire* quelques mois seulement après la sortie du film, à la seule différence qu'il s'agit ici de trois chirurgiens, chacun opérant à tour de rôle et oubliant un objet dans le corps du patient (une pince dans l'intestin pour le premier, des lunettes dans le rectum pour le deuxième et une tabatière dans le ventre pour le dernier[357]). Ainsi, la mise à

[356] Sandra Menenteau, « Le corps autopsié à l'épreuve du XIXe siècle », dans Frédéric Chauvaud, *Corps saccagés : une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 34.
[357] Gabriel de Lautrec, « Une opération », *Le Rire*, n° 353, 6 novembre 1909, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

distance du réel procède dans film comme dans cette histoire d'une même logique de l'absurde, énumérative et répétitive.

Les journaux illustrés et les films comiques se saisissent de ces questionnements liés à la place de l'homme dans un environnement qui lui est devenu hostile à travers la thématique de « l'infinie plasticité[358] » du corps humain. Brutalisé par le progrès (technique, médical, etc.), accidenté, le corps du personnage comique est décomposable et recomposable à l'envi (« Pauv' homme »[359], « Épouvantable histoire »[360], *Calino se bat en duel*, *Un portrait difficile*, Gaumont, 1908 ; *Docteur « corbillard »*, Gaumont, 1913), en proie à toutes sortes de gonflements (« Explosion »[361], *Calino s'endurcit la figure*, Gaumont, 1912 ; *Boireau Spadassin*, Pathé, 1913), de compressions ou d'aplatissements (« La croix d'un gendre ou la préméditation inutile »[362] ; « De la compressibilité des corps »[363] ; *Horrible fin d'un concierge !*, Pathé, 1903 ; *Un problème difficile*, Pathé, 1906 ; *Rosalie veut maigrir*, Pathé, 1911), d'étirements (« Étrange phénomène »[364] ; *L'Agent a le bras long*, Gaumont, 1908 ; *Onésime et l'héritage de Calino*, Gaumont, 1913).

Ces motifs de corps malmenés, déconstruits et reconstruits, circulent abondamment dans la culture visuelle et spectaculaire du tournant du siècle. Si la caricature se prête traditionnellement bien à ce type d'effets, où les déformations et transformations corporelles en tous genres sont depuis longtemps explorées par les dessinateurs (et les peintres avant eux), ces motifs de démembrements et autres

---

[358] Philippe-Alain Michaud, Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), « Introduction », *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004, n. p.
[359] Poulbot, « Pauv' homme », *La Caricature*, n° 1019, 8 juillet 1899, p. 210.
[360] Mauryce M., « Épouvantable histoire », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 10 juin 1900, p. 6.
[361] Anonyme, « Explosion », *Le Pêle-Mêle*, n° 29, 18 juillet 1897, p. 4.
[362] Daisne, « La croix d'un gendre ou la préméditation inutile », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 11 juillet 1897, p. 3.
[363] M. Chatelaine, « La physique appliquée. De la compressibilité des corps », *Le Pêle-Mêle*, n° 50, 12 décembre 1897, p. 8.
[364] Paul Calvin, « Étrange phénomène », *Le Pêle-Mêle*, n° 26, 27 juin 1897, p. 6.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

décapitations (s'accompagnant généralement du retour des membres à leur place) sont également des procédés comiques récurrents sur les scènes populaires au XIXe siècle, dans le music-hall, le café-concert ou la pantomime de cirque[365]. La dimension spectaculaire de ces effets paraît ainsi faite pour s'accorder au mieux avec le régime des attractions monstratives, et plus particulièrement l'environnement de la cinématographie-attraction[366].

Un milieu privilégié : le cinéma des attractions ? Le cas des mondes renversés.

Nous voudrions ainsi émettre l'hypothèse que les histoires de la presse illustrée, les caricatures (histoires en images et dessins satiriques, humoristiques, etc.) transitent plus naturellement dans l'environnement de la cinématographie-attraction que dans celui du cinéma-institution. Par « plus naturellement » nous entendons que les circulations sont plus évidentes, plus concrètes et surtout plus facilement identifiables[367]. Il est fréquent que les bandes cinématographiques autour des années 1900, et jusqu'à 1908-1910 environ, recyclent assez peu le matériau emprunté au journal illustré. Nous en avons vu un exemple avec le cas de l'accidenté reconstitué, dont le récit est sensiblement le même de la planche au film – de même qu'avec bon nombre d'autres films Lumière, jusqu'en 1907, débusqués récemment[368]. La teneur du matériau contenu dans le journal illustré est globalement la même dans le film, tant sur

[365] Voir par exemple : Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 215-221, et Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », art. cit., p. 115-127.

[366] Sur la distinction entre les paradigmes de « cinématographie-attraction » et « cinéma-institution », voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *op. cit.* Et plus largement sur la notion d'attraction en cinématographie (avant 1915), voir en particulier les travaux d'André Gaudreault et Tom Gunning.

[367] Dans *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*, Donald Crafton étudie brièvement le lien entre le dessin de presse et le film des premiers temps en s'arrêtant, dans les cas pris en exemple, à l'année 1908. Son choix n'est pas explicitement motivé, mais nous pensons qu'il a pu avoir inconsciemment intégré cette limite, de la même manière que la plupart des filiations établies entre films comiques et dessins de presse se cantonnent bien souvent aux premières années de la cinématographie.

[368] Anonyme, « Films Lumière : les cases avant l'écran », art. cit.

le motif utilisé que dans le contenu satirique, ce qui permet de relier facilement une histoire à l'autre. Au contraire, dans les films où prime la narration, c'est-à-dire à partir de 1910 environ, les motifs sont plus diffus, le matériau du journal est davantage recyclé, transformé pour s'accorder à son nouvel environnement – et par là-même tend à perdre de sa substance, de sa charge satirique. La durée des bandes y est évidemment pour beaucoup, puisqu'un film qui compte 50 ou 100 mètres de pellicule pourra plus facilement reproduire l'argument et l'esprit originel d'un dessin ou d'une histoire en images qu'un film de 300 mètres et plus.

Pour en faire la démonstration, nous continuerons d'aborder la thématique du statut précaire de l'homme dans la société en prenant cette fois-ci l'exemple de la figure des mondes renversés, en vogue dans les histoires comiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle[369]. Les dessinateurs en particulier font de ces mondes renversés un sujet récurrent de leurs caricatures, qui en prennent parfois même le titre[370], et dont le procédé consiste à souligner l'absurdité d'une situation en lui opposant son contraire. Ils disposent pour explorer ce monde de l'incongru et du paradoxe d'une large palette d'outils, pouvant inverser le grand et le petit, le beau et le monstrueux, le marin et le terrestre, l'humain et l'animal, etc. La critique sociale s'articule ainsi à des partis pris esthétiques ambitieux, tirant parfois vers le symbolisme et l'abstraction.

Ainsi tout particulièrement de la figure d'inversion homme/animal, questionnant entre autres la place de l'homme dans la société, au moment où il commence à être concurrencé par la machine. Plus que l'homme, c'est donc l'humanité qui est en jeu ici, les caractéristiques propres à l'humain et que l'animal permet de faire

---

[369] Bergson consacre une partie de son livre sur *Le Rire* à ce procédé (*op. cit.*, p. 72-73).

[370] Voir par exemple : Anonyme, « Le monde renversé », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 28 février 1897, p. 8 ; Monnier, « Le monde renversé », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 2 mars 1902, p. 1 ; Luc Leguey, « Le monde renversé », *Le Pêle-Mêle*, n° 22, 29 mai 1904, p. 12 ; Anonyme, « Le monde à l'envers », *Le Rire*, n° 171, 12 mai 1906, n. p. ; Benjamin Rabier, « Monde renversé », *Le Journal Amusant*, n° 780, 6 juin 1914, p. 16.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

ressortir. Le procédé, consistant à donner aux animaux des attitudes ou des caractères humains (l'anthropomorphisme), repose sur les principes de physiognomonie, où l'on pense pouvoir trouver dans la physionomie d'un individu les traits de sa personnalité (par exemple, partant du principe que le lion est un animal courageux, le courage caractérise également l'homme dont la morphologie s'apparente à celle du lion). Ces théories remontent au moins à la fin du XVIe siècle avec l'alchimiste Giambattista della Porta et son *De humana physiognomonia* (1586), qui inspire notamment le peintre Charles Le Brun[371]. Elles sont par la suite réactualisées par la caricature, après 1830 puis une nouvelle fois au début du XXe siècle. Les caricaturistes multiplient alors les « régressions déshumanisantes », en recourant à un bestiaire très varié (le porc étant, dans les années 1900, l'animal le plus répandu dans la rhétorique caricaturale).

La fonction symbolique de l'animal est le plus souvent utilisée à des fins de satire sociale, comme dans cette planche de Fertom où un groupe de porcs attablés attend de se faire servir une portion de l'homme attaché sur un plateau au milieu de la table : « Ah, mes enfants ! Ça n'est pas trop tôt ! Enfin, c'est notre tour de réveillonner[372] ! » Le dessin est particulièrement frappant sur le plan visuel. Imprimé en pleine page, il cherche précisément à impressionner le lecteur, le toucher, voire le choquer.

[371] Voir : Guillaume Doizy et Jacky Houdré, *Bêtes de pouvoir*, *op. cit.*, p. 32.
[372] Fertom, « Chacun son tour », *La Caricature*, n° 1146, 14 décembre 1901, p. 396.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 37 : Fertom, « Chacun son tour », *La Caricature*, n° 1146, 14 décembre 1901, p. 396.

On pourra difficilement trouver un équivalent visuel à ce genre d'image dans le corpus filmique. Certes, l'anthropomorphisme et l'animalisation sont des procédés courants du cinéma comique[373]. Ils participent à la dimension « attractionnelle » des bandes, en même temps qu'à la charge satirique. Par exemple, dans *Patouillard et l'ours policier* (Lux, 1911), un ours est habillé comme un agent et se charge de l'arrestation des criminels. Dans la tradition caricaturale, l'ours renvoie l'image

[373] Jean Durand a d'ailleurs constitué, avec Berthe Dagmar, une véritable ménagerie chez Gaumont. Voir le documentaire *Jean Durand 1882-1946* (Gaumont, 2009), qui fournit plusieurs extraits de films avec des cas d'anthropomorphisme, notamment un singe habillé en petite fille ou un ours buvant de d'alcool.

paradoxale d'un prédateur redoutable et d'un animal dompté par l'homme, soumis et humilié, transformé en animal de foire, présupposant « une mise au pas de la force brute[374] ». En recourant à l'inversion agent/ours, le film produit un discours critique envers la force policière, renvoyant l'agent au statut de bête de foire, agissant servilement pour le pouvoir en place. De la même manière, à la fin de *Max et son chien Dick* (Pathé, 1912), Max partage un repas avec ce dernier, affublé pour l'occasion d'une immense serviette accrochée autour de son cou. Véhiculant des symboles ambivalents, comme le danger et la puissance (dans le cas de certaines races, comme le molosse) mais également la soumission (il protège son propriétaire), le chien est avec le porc l'animal le plus répandu dans la caricature. Celui de Max se tient à table, assis sur une chaise comme le ferait l'épouse de ce dernier, s'il en avait une… Et l'on pourrait citer de la même manière, mêlant toujours attraction et satire, *Le Singe August* de Pathé (1905) ou encore *Le Cochon danseur* chez Gaumont (1907) – dont la filiation avec une attraction scénique est d'ailleurs clairement attestée[375].

Toutefois, sur le plan formel, ces films peuvent difficilement rivaliser avec les journaux illustrés. Pour d'évidentes raisons pratiques, le bestiaire à disposition des metteurs en scène est plutôt restreint (on s'en tient généralement à des animaux domestiques ou apprivoisés par l'homme, comme le chien, l'ours, le singe ou des animaux de la ferme[376]). L'effet produit dépend alors en grande partie du dressage de l'animal, des accessoires utilisés, voire du déguisement dont sont affublés les acteurs (*Le Cochon danseur*). Le potentiel visuel du dessin de presse est quant à lui quasiment

---

[374] *Ibid*., p. 182.

[375] Le journal *Fantasio* consacre une page à un spectacle de music-hall dont le personnage, un porc déguisé en mondain, ressemble fortement à celui du film de Gaumont. Trois photographies accompagnent l'article, soulignant les « Quelques attitudes bien humaines du cochon mondain » (*Fantasio*, n° 16, 15 mars 1907, p. 119). Voir également Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 25-26.

[376] Voir Jacques Polet, « Un bestiaire illustré. Enjeux filmiques et symboliques du système animalier de l'écurie Pathé », dans Michel Marie et Laurent Le Forestier (dir.), *La Firme Pathé Frères*, *op. cit*.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

illimité. Outre le fait qu'il n'est pas soumis à des contraintes physiques de taille et de poids (voir par exemple le dessin d'un homme mis en cage par des souris[377]), il peut multiplier les audaces formelles en recourant par exemple à l'hybridation (combinaison de plusieurs formes animales en un seul corps), allant explorer les moindres frontières de l'humanité (et de la déshumanisation).

En outre, et pour revenir au dessin de Fertom sur le banquet des cochons, la portée du discours critique dans les films reste limitée. La planche montre davantage qu'un simple procédé symbolique d'anthropomorphisme, où les porcs prennent la place de l'homme autour de la table. Fertom met en scène la revanche de l'animal sur l'humain, en signifiant une alternance (« Chacun son tour », comme l'indique le titre). Or, pour exprimer l'alternance, le film aura plutôt tendance à recourir au montage, à la narration. Ainsi par exemple de *Calino dompteur par amour* (Gaumont, 1912) ou plus explicitement encore de *Little Moritz chasse les grands fauves* (Pathé, 1912), dépeignant également la revanche de l'animal, mais procédant d'un retournement dans le temps, d'un changement de situation s'étalant sur plusieurs scènes. Ces films, en dépit d'une indéniable valeur « attractionnelle », sont loin d'avoir le même impact visuel que le banquet des cochons, où c'est précisément la condensation qui donne toute sa force au dessin.

Pour apporter un peu plus d'eau à notre moulin, nous prendrons pour finir l'exemple des inversions adulte/enfant. Celles-ci s'inscrivent également dans le contexte de la société moderne, interrogeant les mutations en cours et tout particulièrement la redéfinition des rôles de chacun au sein de la cellule familiale. En même temps que les débats sur l'émancipation des femmes (que nous traiterons plus spécifiquement dans un chapitre suivant), plusieurs changements touchent aux rapports

[377] Anonyme, « Le monde à l'envers », *Le Rire*, *op. cit.*

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

parent/enfant. Longtemps considéré comme un élément contribuant au soutien économique de la famille, le regard sur l'enfant se transforme au XIXe siècle sous l'impulsion du développement de la société industrielle et l'avènement du capitalisme moderne. L'enfant devient désormais « économiquement inutile, mais émotionnellement inestimable[378] ». Plusieurs dessins dépeignent ce nouvel ordre en montrant toutes les attentions désormais portées à l'enfant[379]. L'importance prise par ce dernier (renforcée par les discours progressistes du XIXe siècle s'opposant au travail forcé et insistant sur l'importance d'une éducation publique) se traduit dans les représentations par l'autonomisation progressive du personnage et son émancipation vis-à-vis des adultes, avec lesquels il fait souvent jeu égal. Au cinéma, les personnages de Bébé, Toto ou Bout de Zan participent de cette tendance, alors que dans les journaux illustrés émerge la figure de « l'enfant moderne[380] » dont les attitudes et le comportement précoce renvoient directement à l'adulte. On peut voir ainsi des enfants boire de l'alcool, fumer la pipe ou le cigare, même tenter de séduire des femmes (adultes[381]).

Plusieurs situations semblables circulent entre les films et les journaux illustrés. Dans l'une d'elles, un gamin reçoit un ami pour lui faire découvrir sa ville. L'histoire paraît en juin 1901 dans *Le Pêle-Mêle*, sous la forme d'une planche de Georges Omry intitulée « Les parents de la campagne[382] » et composée de trois dessins, relativement indépendants les uns des autres. Un jeune parisien reçoit son cousin venu de province

---

[378] Viviana A. Zelizer, *Pricing the Priceless Child : The Changing Social Value of Children*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 57 (citée par Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La figure du garnement aux premiers temps du comic strip et de la cinématographie », art. cit., p. 125).

[379] Voir par exemple : Anonyme, « Le déjeuner d'un bébé en 1900 », *Le Pêle-Mêle*, n° 41, 14 octobre 1900, p. 3.

[380] Anonyme, « Enfant fin de siècle », *Le Pêle-Mêle*, n° 35, 30 août 1896, p. 2 ; O. Vide-Riche, « Les enfants d'aujourd'hui », *Le Pêle-Mêle*, n° 36, 6 septembre 1896, p. 10 ; J. Ourian, « Un enfant au XXe siècle », *Le Pêle-Mêle*, n° 10, 5 mars 1899, p. 11.

[381] On pense notamment au film *Bébé a le béguin* (Gaumont, 1911) ou, dans les journaux illustrés, à un dessin de Falco, « Amour moderne », *Le Pêle-Mêle*, n° 10, 10 mars 1901, p. 5.

[382] Georges Omry, « Les parents de la campagne », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 9 juin 1901, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pour lui faire découvrir les attraits de la capitale. Cette excursion n'est visiblement pas du goût de ce dernier : alors qu'ils prennent l'apéritif il réclame une tige de paille pour boire son absinthe, puis, lors d'une promenade sur les boulevards tous les véhicules l'effraient, enfin, il s'endort durant la représentation d'une pièce de théâtre. Une histoire sensiblement identique est racontée dans un film Gaumont sorti en 1913, *Bébé fait visiter Marseille à Toto*, où Toto, jouant le rôle du parisien indifférent et désabusé, boude la visite que lui propose son ami Bébé. Bien que ces deux histoires soient très proches, tant sur l'argument développé que sur certaines compositions d'images, costumes ou accessoires utilisés (voir ci-dessous), elles présentent des différences significatives.

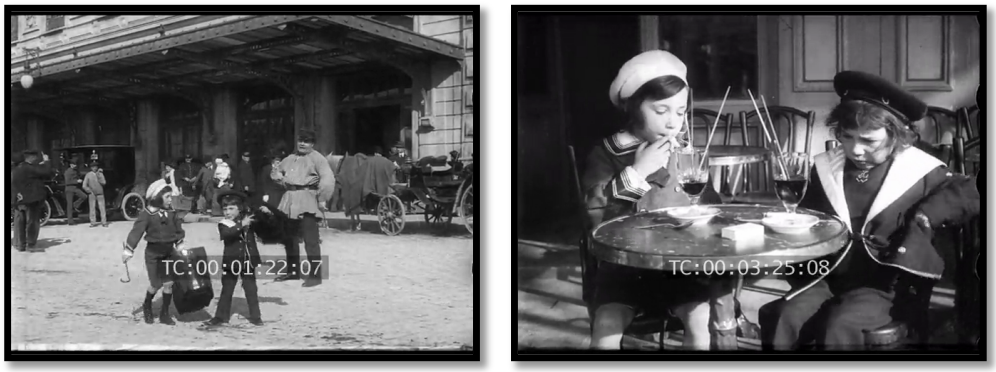


Figure 38 : *Bébé fait visiter Marseille à Toto* (Gaumont, 1910).

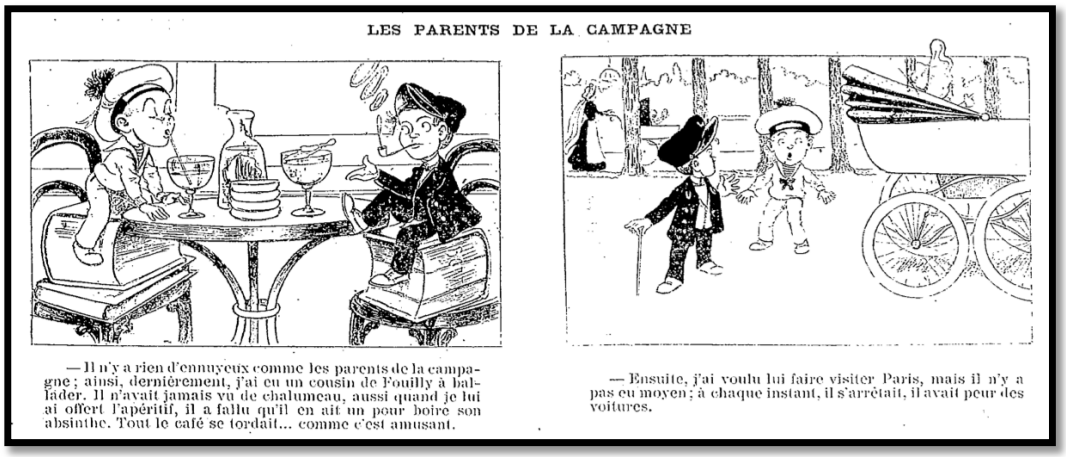


Figure 39 : Georges Omry, « Les parents de la campagne », *Le Pêle-Mêle*, n° 23, 9 juin 1901, p. 12 (extrait).

En premier lieu, l'histoire racontée par le film est beaucoup plus longue. Elle se déroule en deux temps. Le début du récit est plutôt identique à celui de la planche : les deux amis se retrouvent, prennent l'apéritif, se promènent et découvrent la ville et ses attraits (les calanques et le parc botanique dans le film, les grands boulevards et le théâtre dans le dessin). Mais dans un deuxième temps, Bébé, vexé par l'attitude de son ami, décide de se venger en mettant un crabe dans le lit de ce dernier. Toto prend peur et Bébé, fier de sa blague, vient pour le rassurer avant que les deux finissent par se réconcilier. Ce développement permet d'explorer un peu plus la psychologie de Bébé, son caractère rancunier, et ajoute au récit un comique de geste. Sur le plan formel ensuite, chacun des trois dessins d'Omry est accompagné d'un court texte en sous-titre. Il retranscrit les impressions du petit parisien, sous forme de commentaire « métatextuel » rédigé à la première personne du singulier. Il fournit donc le point de vue du personnage qui reçoit son ami, et uniquement son point de vue, faisant part de sa déception (« Pour l'amuser, je le mène au théâtre voir le plus grand succès du moment : il n'a fait que dormir pendant toute la pièce, et moi qui lui avais payé des fauteuils d'orchestre… si j'avais su ! »). Le film de son côté recourt assez peu aux dialogues (le scénario n'indique que deux sous-titres : un au début avec la lettre de Toto acceptant l'invitation de son ami, un deuxième à la fin avec une réplique de Bébé[383]). Le récit navigue entre les points de vue de chaque personnage, soulignant tout à la fois l'enthousiasme de Bébé et les réserves de Toto. À la fin du film, un petit jeu s'organise autour des savoirs de chacun, lorsque Bébé s'en va, à l'insu de son ami, chercher son panier de crabes. Il les dépose ensuite dans le lit de Toto qui, une fois seul dans sa chambre, est pris de panique et saute de son lit. On peut donc dire que le récit

[383] Il est toutefois probable que d'autres sous-titres furent ajoutés (voire retirés) par la suite, comme en témoigne un commentaire de Richard Abel sur ce film, mentionnant une allusion à la ville de Berlin (*The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 232). La copie conservée par Gaumont Pathé Archives, que nous avons consultée, ne comporte quant à elle aucun sous-titre.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

du journal illustré est en focalisation fixe (et interne) alors que celui du film est en focalisation variable (voire pas focalisé du tout, puisque le spectateur a accès à toute la scène et aux points de vue de chacun). Si l'enjeu du dessin est clairement de stigmatiser le provincial en le regardant du point de vue du parisien (il ne sait pas se comporter au café, il a peur d'une voiture à cocher, il ne sait pas apprécier le théâtre), la charge satirique contenue dans le film est plus difficile à apprécier. On pourrait y avoir, à l'instar du dessin, une charge contre la province qui, du point de vue parisien de Toto, n'a rien à apporter de plus que la capitale. Mais Bébé, en jouant ce mauvais tour à son ami, prend le parti de sa ville, la défend et montre qu'elle peut se révéler malgré tout surprenante.

Le film, qui joue à la manière d'exemples évoqués précédemment du retournement et du changement de situation, entremêle les codes du comique et de la comédie, à travers le basculement du point de vue et la répartition des savoirs[384]. Une bonne partie de la charge satirique contenue dans le dessin de presse se dilue, en quelque sorte, dans la narration du film, lequel recycle largement la figure d'inversion pour orienter le récit dans sa propre direction. Ainsi le but n'est clairement pas de reproduire une histoire déjà parue (le scénariste ou le metteur en scène du film pouvaient-ils d'ailleurs la connaître ?) mais de l'actualiser dans une forme nouvelle,

[384] De même on pourrait citer plusieurs films de Max Linder, et notamment un dont nous avons déjà proposé une analyse ailleurs (communication présentée lors du colloque « Max Linder et le comique début de siècle », 3 octobre 2012, Lausanne). Il s'agit du *Chapeau de Max* (Pathé, 1913), reprenant le motif comique du chapeau aplati. Ce type de récit est récurrent, tant au cinéma que dans la presse illustrée. Cela commence alors par exemple par une simple chute au sol, puis vient s'écraser sur le couvre-chef un pot de fleurs, puis une planche en bois, pour que finalement le chapeau s'envole et disparaisse dans un coup de vent (Léonce Burret, « Un chapeau de malheur », *Le Rire*, n° 427, 10 janvier 1903). La première partie du film de Linder partage de nombreuses similitudes avec cette planche de Burret, à ceci près que le film est doté de plans en insert octroyant un point de vue privilégié au spectateur par rapport au personnage. Cet effet, qui n'existe pas dans la planche, contribue à « narrativiser » la situation, en guidant davantage le spectateur dans le récit. Pour d'autres histoires sur le même motif, voir par exemple, dans les journaux illustrés : Jehan Testevuide, « Les mésaventures d'un chapeau », *La Caricature*, n° 1043, 23 décembre 1899, p. 404 ; [Puck], « Un trottoir glissant, un coup de vent et un chapeau neuf », *Le Pêle-Mêle*, n° 17, 29 avril 1900, p. 14. Et au cinéma : *Mésaventures d'un chapeau* (Pathé, 1905), *Un chapeau bien enfoncé* (Pathé, 1906), *La Coiffure du commissaire* (Gaumont, 1909).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

répondant à des logiques industrielles et économiques (allongement des bandes, récurrence des personnages) qui ont peu à voir avec le média illustré.

2. Le recyclage comme modernisation ? La mécanisation du rire.

Si nous pensons être parvenu à établir que le film transforme, recycle plus ou moins le matériau du journal illustré, nous voudrions montrer désormais que ce recyclage tend à remettre à jour ces histoires, à les renouveler dans un contexte de machinisme et de technicisation de la société.

L'expression de « mécanique du rire » apparaît certes comme un poncif des discours sur le comique cinématographique (surtout dans les écrits relatifs au burlesque américain des années 1920), il ne faudrait pas la disqualifier complètement pour autant. On pourrait d'ailleurs être tenté (et nous serions plusieurs dans ce cas[385]) de rapprocher le modèle séquentiel de l'histoire en images des journaux illustrés à celui du film comique (du moins le film « pluriponctuel »). Même parmi les bandes ne répondant pas forcément à une logique narrative, les plans sont ordonnés selon « une chaîne de causalité bi-univoque, impliquant en somme leur succession dans le temps[386] ». En écrivant ces lignes, Noël Burch pense tout particulièrement au modèle du film à poursuite, avec lequel sont apparus selon lui les premiers raccords de continuité au cinéma, c'est-à-dire la concaténation des plans. L'enchaînement des effets comiques s'apparente alors bien à une mécanique, comme le note par ailleurs Bergson à propos des histoires en images :

[385] Jared Gardner, *Projections : Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford (CA), Stanford University, 2012 ; Josh Lambert, « "Wait for the Next Pictures" : Intertextuality and Cliffhanger Continuity in Early Cinema and Comic Strips », *Cinema Journal*, vol. 2, n° 48, 2009, p. 3-25. Je remercie Philippe Gauthier de m'avoir fourni ces références.
[386] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, p. 148.

> Dans les « histoires sans paroles » que crayonnent les dessinateurs comiques, il y a souvent un objet qui se déplace et des personnes qui en sont solidaires : alors, de scène en scène, le changement de position de l'objet amène mécaniquement des changements de situation de plus en plus graves entre les personnes.[387]

Ce schéma comique évoque à Bergson l'image d'une boule de neige qui grossit à mesure qu'elle progresse et « s'accélérant en route, court vertigineusement à la catastrophe finale[388] » – schéma qu'on peut d'ailleurs retrouver dans bon nombre de films à poursuites, mais pas seulement. Toutefois, par rapport à l'histoire en images où le lecteur peut choisir l'ordre et le rythme de la lecture, sauter des cases, revenir en arrière, faire des allers retours[389], c'est-à-dire agir lui-même sur la mécanique du récit, le cinéma rend cette logique d'enchaînement inéluctable. Le grossissement mécanique de la boule de neige dans le film est corrélé, si l'on veut, au défilement mécanique de la pellicule sur lequel le spectateur ne peut agir. Cette mécanicité intrinsèque propre au médium cinématographique, dont on ne trouve pas d'équivalent dans le dessin, accentue l'effet de linéarité et de vitesse, donnant au récit du film, plus qu'à celui du journal, l'impression d'une véritable fuite en avant.

---

[387] Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 62.
[388] *Ibid.*, p. 61.
[389] Pour davantage d'informations sur les particularités de la séquentialité et des transitions en bande dessinée, voir notamment : Éric Maigret, *La Bande Dessinée : Une Médiaculture*, Paris, Armand Colin/INA, 2012, p. 55 et p. 239-240.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

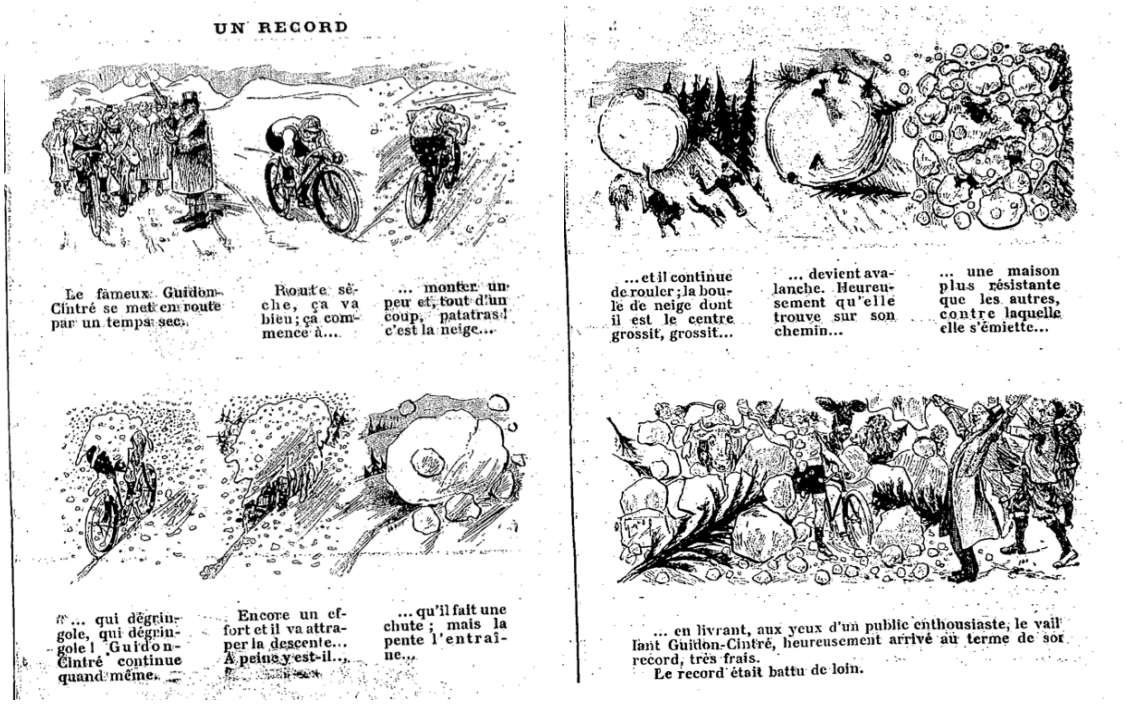


Figure 40 : Anonyme, « Un record », *Le Pêle-Mêle*, n° 7, 12 février 1905, p. 9.

« Plus vite ! Plus vite ! Toujours plus vite !... », un comique sous tension (électrique).

« Bien sûr, la "Mécanique" et les moyens techniques modernes ont pu apporter à nos rires quelques légères modifications[390]. » C'est en ces termes que Jean Nohain (le fils de Franc-Nohain) aborde la singularité du comique qui se profile au début du XXe siècle. Étrangement, le cinématographe ne fait pas partie de ces « grandes attractions électriques » qu'il cite, pêle-mêle, pour illustrer son propos : « le rotor, où les amateurs sont collés à la cuve tournante comme des mouches, le bip-bip, la cage à écureuils, le bicydrome, le chahut, les trains fantômes, le serpent du Lochness d'André Cloup, où les jeunes poussent de grands cris de joie : "Plus vite ! Plus vite ! Toujours plus vite [391] !…" ». Autant de machines, d'appareils suscitant l'émerveillement des

[390] Jean Nohain, *Histoire du rire à travers le monde*, Paris, Hachette, 1965, p. 252.
[391] *Ibid*., p. 252-253.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

contemporains mais surtout participant à développer une forme de frénésie autour de la magie produite par la Fée électricité[392].

Dès lors il n'est pas étonnant que les histoires comiques se saisissent de ce phénomène en l'associant à d'autres motifs provoquant une effervescence similaire, un même emballement des corps et de l'esprit, comme la danse notamment. Au même titre que l'électricité se diffuse, se propage, se communique d'objet en objet au travers de son réseau de fils et de bobines, les mouvements et les ondulations du corps se répandent entre les danseurs à la manière d'une contamination. Certaines danses, comme le tango, connaissent une telle vogue au tournant du siècle que des dessinateurs vont jusqu'à parler d'une épidémie[393], à la manière d'un virus qui se transmet d'un corps à l'autre. Électricité et danse se rejoignent ainsi fréquemment en s'articulant à des problématiques communes aux deux médias, en particulier la machination des corps et l'accélération de la société industrielle.

Dans une planche parue dans *Le Pêle-Mêle*, un garnement place du fil de cuivre sur le plancher où doit se tenir une réunion de la Ligue contre la danse[394]. Le fil est relié à des piles électriques et, une fois les adhérents arrivés, le gamin actionne son appareil, changeant la conférence en un bal effréné. Les personnages, pris de convulsions, se mettent à danser contre leur gré. L'électricité agit comme un fluide énergétique qui se répand et contamine les personnages, pris d'une sorte d'épidémie convulsive. On aurait du mal à citer toutes les histoires comiques sur ce thème, notamment au cinéma où la transmission d'un fluide animal est un motif contagieux récurrent : *Calino a mangé du cheval* (Pathé, 1908), *Calino a mangé du chat* (Pathé, 1911), *Un monsieur qui a mangé du taureau* (Gaumont, 1909), *Les Effets de la viande*

[392] Paul Morand, *1900*, Paris, Flammarion, 1931, p. 68.
[393] Lucien Métivet, « L'épidémie », *Le Rire*, n° 562, 8 novembre 1913, n. p.
[394] P.D. Nell, « Le bal de la ligue contre la danse », *Le Pêle-Mêle*, n° 30, 24 juillet 1904, p. 5.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

de chien (Gaumont, 1909), *Calino devient enragé* (Gaumont, 1910), etc. L'animal ingurgité transmet son énergie (souvent destructrice) au personnage, qui se met à en imiter la posture et l'attitude, provoquant chez lui toutes sortes de comportements irrationnels. Ainsi par exemple de Calino dévalant les rues à toute vitesse en tirant une charrette ou grimpant aux gouttières et sautant sur les toits, ou encore de trois convives marchant à quatre pattes et se frottant dans les jambes des passants. Rae Beth Gordon explique à ce propos que dans l'imaginaire populaire du XIXe siècle, « il y a un amalgame entre les notions concernant l'électricité galvanique et celles concernant le magnétisme animal[395] ». Ce rapprochement permet de lier les phénomènes de propagation (quels qu'ils soient) à l'emballement moderne lié à la mécanique et à la vitesse. Le motif de la danse contribue ainsi dans les histoires comiques à thématiser ces phénomènes de vitesse, de fluide, d'énergie en leur adjoignant l'idée d'une épidémie qui se propage dans la société. Le corps frénétique, contaminé, fait le lien entre l'effervescence de la ville moderne et l'univers des films et des journaux illustrés.

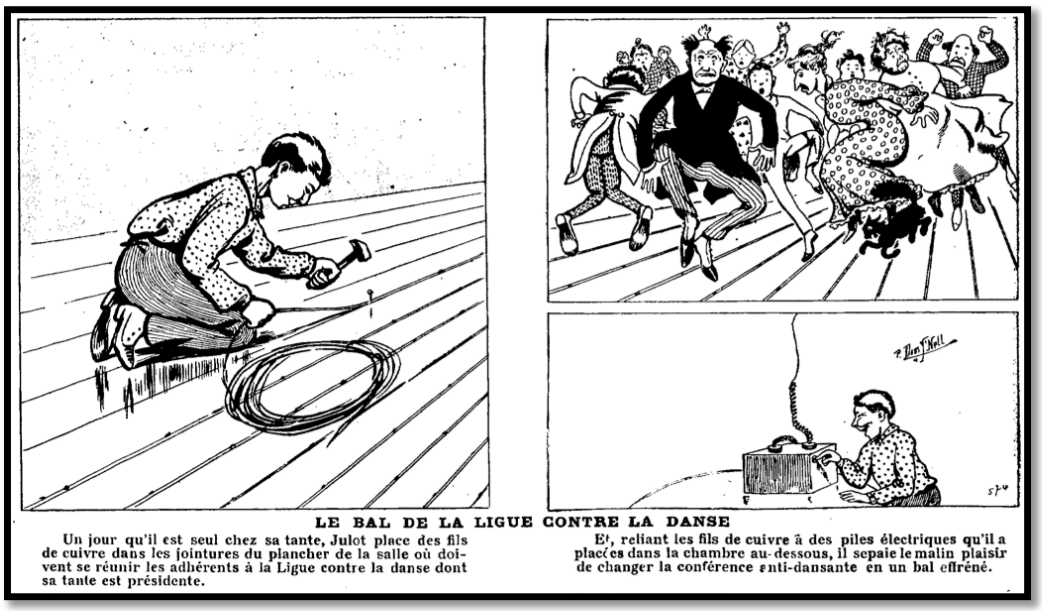


Figure 41 : P.D. Nell, « Le bal de la ligue contre la danse », *Le Pêle-Mêle*, n° 30, 24 juillet 1904, p. 5.

[395] Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 74-75.

À travers la transmission du fluide électrique, c'est surtout la question plus large du machinisme que pointe le dessin du *Pêle-Mêle*. Celui-ci met davantage l'accent, tant dans l'image (environ les trois quarts de la planche) que dans le sous-titre, sur le dispositif technique imaginé par le garnement que sur la danse elle-même, figurée par des mouvements grotesques et désordonnés. Dans une autre planche sur le même thème, la danse est impulsée par le fonctionnement d'un phonographe, jouant une musique dont les ondes agissent sur les personnages et les objets vers lesquels elles se diffusent[396]. À nouveau le dessin établit une corrélation entre la machine et les mouvements du corps, par le biais d'une contamination. L'appareil dicte son rythme au corps, lequel imite, par contagion, l'ondulation sonore. Le dessinateur choisit d'ailleurs de matérialiser ces ondes par des traits aux formes variées. Ces derniers changent selon la musique jouée, rectilignes pour une marche militaire, sinusoïdaux pour une valse ou une romance sentimentale. Ces formes se propagent alors chez les personnages dont les corps s'alignent en fonction de la courbure des ondes. Pour le dire autrement, le phonographe imprime directement son « mouvement », au sens scriptural du terme, au corps des personnages et aux objets.

[396] Moriss, « De l'influence de la musique », *Le Pêle-Mêle*, n° 36, 8 septembre 1912, p. 11.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 42 : Moriss, « De l'influence de la musique », *Le Pêle-Mêle*, n° 36, 8 septembre 1912, p. 11.

Ce motif de contagion comique est décliné au cinéma sous plusieurs formes, et selon diverses modalités. Le plus souvent la « mise en danse » des personnages est amorcée par un instrument de musique, manié par un musicien plus ou moins excentrique (*Le Piano irrésistible*, Gaumont, 1907 ; *L'Harmonie des sergents de ville*, Gaumont, 1908 ; *La Valse à la mode*, Pathé, 1908 ; *Onésime et le cœur du tzigane*, Gaumont, 1913). Le tempo musical se transmet alors aux personnages qui en imitent les variations. Plus le musicien semble « jouer vite », plus la danse s'accélère, comme en témoignent d'ailleurs les scénarios ou résumés des films : il y est question de

« danse effrénée », d'« allure vertigineuse » (*La Poudre de valse*), de « polka effrénée » (*Le Piano irrésistible*). Ces mouvements frénétiques sont alors rendus visuellement par un recours fréquent aux trucages. Dans *Onésime et le cœur de tzigane*, le rythme des images varie à plusieurs reprises, s'adaptant à celui de la musique jouée par le guitariste. Dans la cuisine de l'hôtel où sont installés les personnages, les cuisiniers commencent à balancer le haut de leur corps au ralenti, avant d'accélérer progressivement la cadence jusqu'à atteindre un rythme endiablé, comme si la folie s'emparait d'eux progressivement, leur faisant au plus fort de la danse soulever le réchaud et les meubles. C'est donc toujours bien, *in fine*, la machine qui agit sur les corps et les objets, par le biais de l'appareil de prise de vues.

Figure 43 : *Onésime et le cœur du tzigane* (Gaumont, 1913).

Mais contrairement aux dessins, où la transmission du « virus » est figurée à l'image (par le fil électrique, l'onde sonore), ce sont les films eux-mêmes qui se chargent de sa propagation. L'image cinématographique est le virus, en quelque sorte. Ce type de mise en abyme renvoie plus largement aux diverses expérimentations menées par (et sur) le médium à cette période, y compris dans le registre comique où l'on explore les effets d'accélération sous toutes ses formes (variation des cadences de

défilement, accélération partielle dans le cadre, etc.[397]). L'accélération des corps et des objets, sous l'impulsion de la machine, s'inscrit dans le contexte de l'accélération de la société industrielle et technicienne, dont le cinéma est l'un des symptômes. Avec les automobiles, les bicyclettes, les aéroplanes et autres moyens de transport modernes, c'est la ville dans son ensemble qui est vouée à la vitesse, à l'énergie décuplée, aux chocs[398].

Le cinéma est ainsi le mieux placé, si l'on peut dire, pour partager au public ce sentiment d'accélération. D'ailleurs, dans la presse illustrée, à l'échelle du corpus dans son ensemble, la figuration de la vitesse (et plus généralement du mouvement[399]) reste assez marginale. La plupart des expériences en ce sens relèvent davantage de l'abstraction, à l'instar de cette planche parue dans *Le Rire*, cherchant à donner un équivalent dessiné à cette vélocité : deux danseurs accompagnés d'un violoniste entreprennent une « valse enflammée » ; à la manière des films, le mouvement des personnages va progressivement s'accélérer, mais la comparaison s'arrête rapidement. Les personnages ne sont bientôt plus que des lignes circulaires avant de disparaître complètement, consumés par le tourbillon frénétique qui les anime[400]. Le cinéma quant à lui rend la vitesse et l'accélération bien réelles, tangibles. Cette « modernisation du rire » dont parle Nohain, sous l'impulsion de la machine, apparaît surtout comme un renouvellement de la représentation lié à la mécanisation des images et des corps.

---

[397] François Albera cite à ce propos un film étonnant (sans titre ni date, conservé en l'état dans les fonds de la Cinémathèque française), où un opérateur accélère les passants qu'il croise en les visant avec sa caméra. Autre manière de signifier la transmission d'un virus proprement cinématographique (« Émile Cohl, dans sa ligne, de la blague au trait », *1895*, n° 53, *op. cit.*, p. 250).

[398] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 15.

[399] Pour une étude de la représentation du mouvement dans le dessin, voir notamment Alain Boillat, « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », art. cit.

[400] Joseph Hémard, « Une valse enflammée », *Le Rire*, n° 349, 9 octobre 1909, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

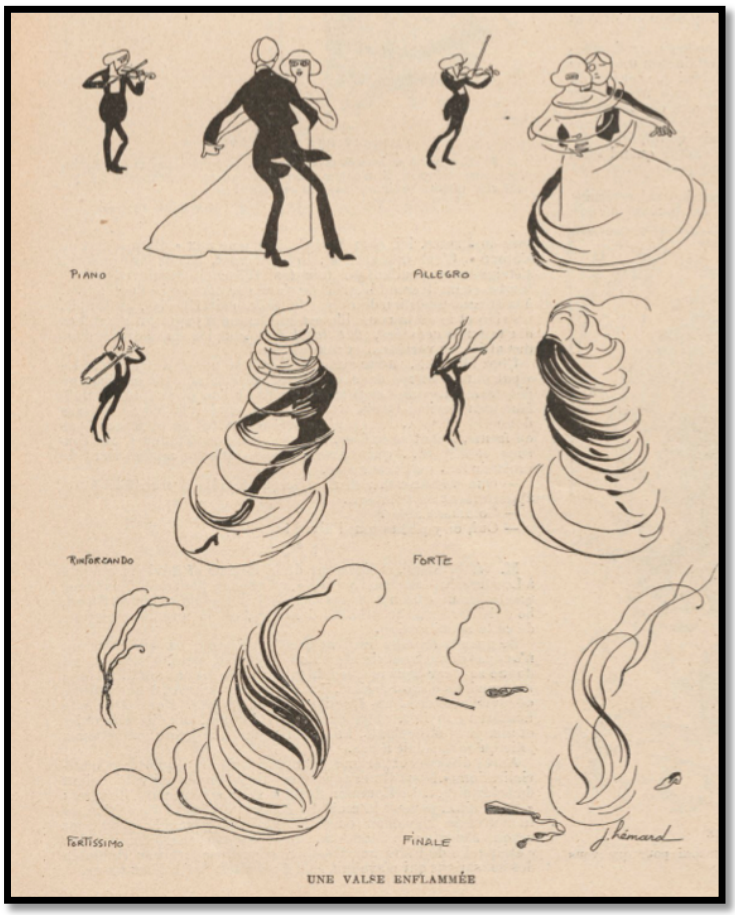


Figure 44 : Joseph Hémard, « Une valse enflammée », *Le Rire*, n° 349, 9 octobre 1909, n. p.

L'utopie du corps-machine : régression et déshumanisation.

Les effets de la machine sur le corps humain cristallisent au début du XXe siècle toutes sortes d'inquiétudes liées à la fonction de l'homme et plus largement à son devenir. C'est l'ère de l'« homme-machine », qui explore et questionne l'articulation du mécanique et du vivant. La figure de l'automate, et plus largement du corps mécanique, se répand dans la littérature et le spectacle de masse, reflétant l'engouement du public pour la technique moderne mais aussi les craintes qu'elle suscite[401].

Le Pêle-Mêle est certainement le journal illustré qui se montre le plus réceptif à ces transformations. Avec sa rubrique « Causerie artistique et scientifique », le journal

[401] Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 76.

fait régulièrement écho à toutes sortes d'inventions plus ou moins fantaisistes, comme cette « légendaire machine [américaine] dans laquelle on introduit un porc vivant et qui le rend sous forme de côtelettes, filet, saucisses et boudin[402] » à laquelle les frères Lumière ont consacré une bande en 1895 (*Charcuterie mécanique*) et qui inspirera peu après Alice Guy avec ses *Chapellerie et charcuterie mécaniques* (Gaumont, 1900). Le progrès technique permet de soulager l'homme d'une tâche pénible (ces machines sont probablement inspirées des descriptions terrifiantes, comme celle que fit Paul Bourget, des abattoirs de Chicago[403]), tout en gagnant du temps et de l'efficacité.

L'automatisation ne présente toutefois pas que des avantages pour l'homme, comme le rappellent régulièrement plusieurs dessinateurs, ainsi que bon nombre de films comiques sur le sujet. Tout en explorant le potentiel inédit de la mécanique moderne, les histoires pointent les limites de tels dispositifs. Si la machine rend service à l'homme, elle le dépossède dans le même temps de ses facultés les plus élémentaires, comme celles de se lever le matin, de s'habiller ou de se nourrir. Dans *Le Pêle-Mêle*, Monnier imagine une chambre à coucher envahie par les machines[404]. Le personnage est d'abord extrait du lit par une longue pince articulée, puis frotté et brossé dans un baquet d'eau ; une demi-douzaine de petites mains mécaniques s'affairent ensuite à le vêtir des pieds à la tête ; d'autres lui font prendre son repas en manipulant bol, cuillères et serviette ; enfin, une sorte de bras télescopique sortant par la fenêtre le dépose directement dans son automobile, un étage plus bas.

---

[402] L. Chevelot, « Causerie artistique et scientifique », *Le Pêle-Mêle*, n° 14, 4 avril 1896, p. 3.
[403] Paul Bourget, *Outre-mer. Notes sur l'Amérique*, 1895 (cité par Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », art. cit., p. 120).
[404] Monnier, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle" », *Le Pêle-Mêle*, n° 30, 28 juillet 1901, p. 4.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

LES GRANDES INVENTIONS DU «PÊLE-MÊLE»:
LA MATINALE
(Nouvelle machine à l'usage des flemmards).

Brrrrrring! à six heures tapant, un bras mis en mouvement automatiquement me saisit, me sort de ma couche, me place encore tout engourdi de sommeil en un tub dans lequel, mécaniquement, je suis lavé en un clin d'œil.

Le bras ci-dessus me place ensuite devant la machine à habiller. En un second clin d'œil, je suis prêt...

... à être porté vers un odorant chocolat que des cuillères rapides me précipitent dans le gosier, et immédiatement après...

... un mécanisme intelligent me saisit, m'enlève, m'emporte et me place, dans l'auto-rapide qui piaffe en bas de chez moi. Cinq minutes après mon réveil, montre en main, je file vers mon bureau!
C'est renversant!

COURRIER PELE-MELE

Vacances.

Monsieur le Directeur,

Il paraîtrait, d'après les journaux, qu'une de nos municipalités les plus avancées se propose la suppression des vacances dans les écoles qui dépendent d'elle. Un referendum, toujours à en qu'il paraît, serait tenté auprès des parents afin de mieux se rendre compte de leur sentiment à cet égard.

Auprès des parents, avez-vous lu. Ceci est bien l'image fidèle des trois quarts des consultations, fussent-elles faites par les commissions les plus solennellement parlementaires ou autres. Elles s'adressent à une petite catégorie de gens qui ont, à vrai dire, quelque intérêt à la réforme projetée, mais négligent totalement de s'adresser aux plus intéressés de tous; consommateurs, public, contribuables ou, dans le cas présent, écoliers, sachant trop bien la réponse qu'elles en recevraient. Car, dans le cas présent, ça dépasse tout de même un peu les bornes, et l'on montre envers ces pauvres enfants menacés moins d'égards encore qu'envers la carpe, à laquelle on demandait, au moins, à quelle sauce elle préférait être mangée.

UN CHAPEAU DE PRIX

Mme de Rasta. — Ce chapeau vous rend la figure plus courte qu'elle ne l'est réellement.
Mme de Bellorgane. — Curieux! celle de mon mari s'est allongée dès qu'il me l'a vue porter!

(Fun.)

ENTRE CHERS CONFRÈRES

Premier Acteur. — Il m'est arrivé un petit accident en scène, je me suis foulé le pied en tombant, je ne sais trop comment!
Deuxième Acteur. — Vous avez peut-être lissé sur un débris de pomme cuite!

Figure 45 : Monnier, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle" », *Le Pêle-Mêle*, n° 30, 28 juillet 1901, p. 4.

On retrouve ce motif au début du film *Onésime et l'héritage de Calino* (Gaumont, 1913). La chambre à coucher d'Onésime dispose en effet d'un appareillage tout aussi élaboré. Au moment où celui-ci se réveille, son lit glisse vers le centre de la pièce, avant de retourner quelques instants après, de lui-même, dans sa position initiale. Dans le même temps, une cloche s'agite sur le mur à la manière d'un réveille-matin mécanique, laquelle est en fait reliée à un appareil téléphonique, signalant au personnage un appel en provenance de l'extérieur.

Figure 46 : *Onésime et l'héritage de Calino* (Gaumont, 1913).

Ces représentations de machines omniprésentes et omnipotentes dans la vie quotidienne annoncent chez certains auteurs l'effacement de l'humain lui-même, remplacé par les automates, comme ce dessin de G. Ri sur un restaurant mécanisé, dont le sous-titre indique « Nouveau Restaurant entièrement automatique, plus de fatigue, plus d'efforts, plus de patron, plus de caissière, plus de garçons[405]. » Les clients sont transportés à leur table dans un fauteuil monté sur des rails, des flèches au sol indiquent le parcours à suivre au sein de l'établissement, où se succèdent un vestiaire, puis une place individuelle où le repas est apporté directement dans la bouche de l'hôte par une main mécanique, et enfin une caisse où une autre main articulée se saisit de la monnaie. De manière plus générale, ces histoires dénoncent une forme de dépendance, d'aliénation de l'homme par la machine. Assisté dans chacun de ses mouvements (enfiler une paire de chaussettes, monter un escalier, mettre une portion de nourriture dans sa bouche), l'homme est dépossédé de son corps, de ses bras, ses mains, ses jambes, et se voit traité comme un objet inerte, manipulable et malléable. Dans le film *La Maison électrique* (Pathé, 1911), la visite du personnage devient rapidement calamiteuse : bringuebalé d'un bord à l'autre par des mains articulées du même genre que celles dessinées par Monnier, il se retrouve enroulé comme un paquet et rejeté sur

[405] G. Ri, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle". Au XXe siècle, Grand restaurant automatique », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 3 mars 1901, p. 8.

la chaussée parmi les déchets (sur le même thème on peut également citer *L'Hôtel du silence*, Gaumont, 1908 ou *Electric Hôtel*, Pathé, 1908).

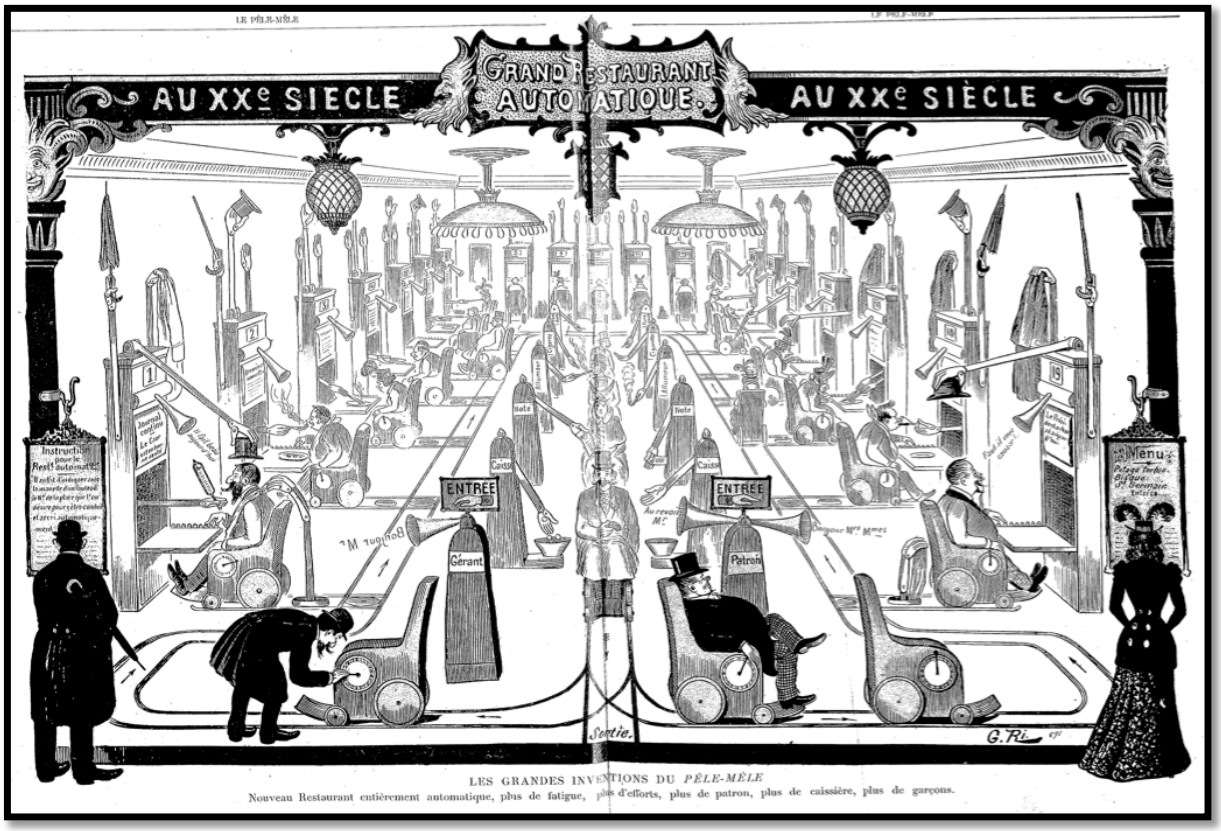


Figure 47 : G. Ri, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle". Au XXe siècle, Grand restaurant automatique », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 3 mars 1901, p. 8.

Dans les films comme dans les journaux illustrés, ces représentations du corps « machiné » apparaissent donc bien comme des processus régressifs et déshumanisants. Toutefois, si de tels processus de dégradation de l'humain sont récurrents dans les histoires comiques de la presse illustrée et du cinéma (régressions vers le stade animal, végétal, alimentaire), elles n'engagent pas forcément les mêmes procédés d'un média à l'autre. Revenons un instant aux salles mécanisées reproduites ci-dessus (celles des dessins de Monnier et G. Ri, et du film avec Onésime). À la différence des dessins, où les pièces sont saturées de rails, membres articulés, pinces et autres ressorts, la machinerie dans le film est très discrète, presque masquée (il y a d'ailleurs un épais

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

rideau en guise de décor). Seuls quelques fils électriques apparaissent à l'image (ceux reliant le téléphone à la cloche). Chez Onésime, le lit donne l'impression de se déplacer tout seul, comme animé lui-même (contrairement au dessin de G. Ri où les rails sont bien visibles sur le sol du restaurant). De la même manière, au moment où le personnage s'habille, il lui suffit de disposer sa veste sur le sol et de sauter à l'intérieur de celle-ci pour s'en revêtir. Cet effet d'« habillage instantané », récurrent dans les films comiques, ne nécessite pas l'intervention de multiples bras articulés. Et pour cause : c'est la machine cinéma elle-même qui en assure l'exécution, en recourant à des trucages « invisibles » (en l'occurrence, pour l'habillage instantané, une coupe dans la bande images). Le dispositif technique est volontairement dissimulé au spectateur pour que l'effet soit donné pour « vrai », enraciné dans le réel. De même, à la fin du film, Onésime est capturé puis enterré par des cambrioleurs. Le printemps venu, il sort de terre en voyant ses doigts et son chapeau s'allonger comme poussent les fleurs et les arbres. Cette régression vers l'état végétal (obtenue par le truchement d'accessoires) est diégétisée dans le récit : un carton indique la venue du printemps. Dans un cas assez proche, Boireau est plongé dans le pétrin d'un boulanger et en ressort sous la forme d'un pain d'épices, que deux jeunes filles dégustent ensuite avec appétit. Cet équilibre, ce flottement entre un effet visuellement vraisemblable, ancré dans le réel, et un résultat invraisemblable, voire impossible (la métamorphose) semble être une caractéristique propre au cinéma comique[406].

[406] Petr Kràl parle à propos des films comiques d'un « réalisme magique », à mi-chemin entre des effets fantaisistes et le concret du réel (*Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 147).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 48 : *Onésime et l'héritage de Calino* (Gaumont, 1913).

Le dessin quant à lui fonctionne différemment. Il déconstruit le processus, l'exhibe, en expose le déroulement au lecteur[407]. On se souvient de la célèbre planche de Charles Philipon, caricaturant Louis-Philippe en lui faisant prendre peu à peu les traits d'une poire, afin d'arriver à l'idée que le Roi est une poire. De nombreux caricaturistes se sont depuis inspirés de ce procédé, y compris dans le cas de dégradations vers la machine. Ainsi de ces dessins établissant un parallèle entre un conducteur et sa machine en faisant correspondre, soit par analogie, soit par déformations successives, le visage du personnage avec la face avant de l'automobile : la calandre correspond à la bouche, les phares aux yeux masqués et le bord supérieur de l'habitacle au sommet du casque ou de la casquette (voir ci-dessous[408]). De même que le couple de danseurs vu plus haut, le dessin tend alors vers l'abstraction, la déconstruction des corps et des objets, là où le cinéma cherche davantage à reconstruire, à réifier. Cette inscription dans le réel situe non seulement le cinéma dans un régime d'images résolument modernes, mais il contribue à renouveler le mode de perception des images – en particulier du dessin – à cette période.

[407] Bertrand Tillier, *À la charge !*, *op. cit.*, p. 181-183.
[408] Voir par exemple un dessin de Haye dans *Le Pêle-Mêle*, n° 17, 26 avril 1908, p. 4.

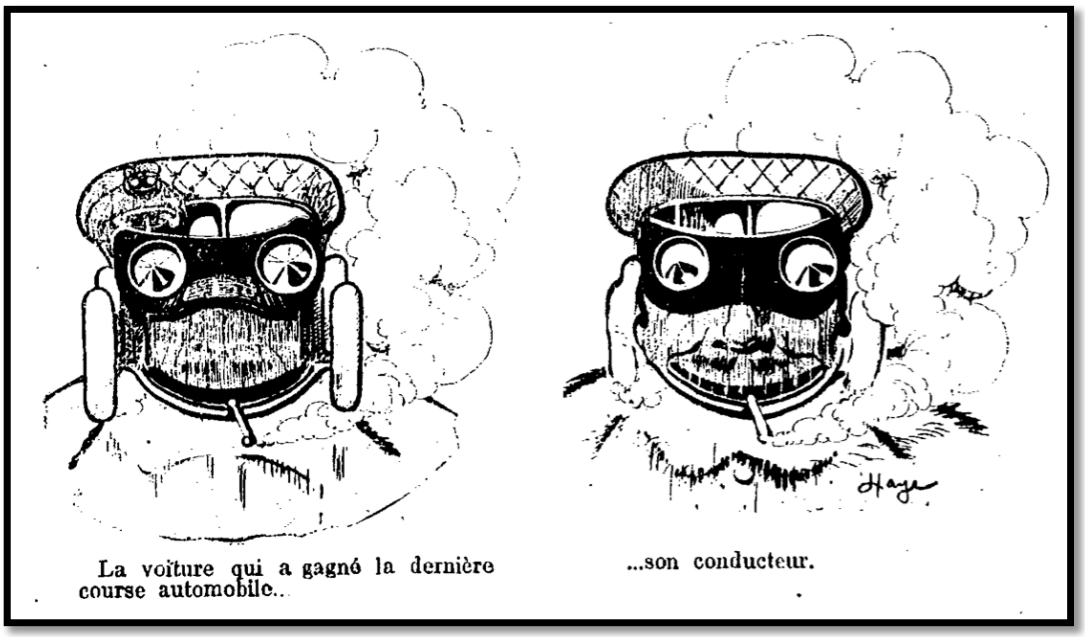


Figure 49 : Haye, *Le Pêle-Mêle*, n° 17, 26 avril 1908, p. 4.

On peut donc bien parler, comme nous l'avancions au début de ce chapitre, d'un recyclage par le cinéma des histoires comiques de la presse illustrée. Le nouveau média transforme le matériau dont il se saisit, le « machinise[409] ». Quelles conséquences tirer, dès lors, du phénomène de « pillage » décrit par les historiens ? Si les emprunts sont avérés, la convergence thématique flagrante entre les deux médias, il est tout aussi évident que le cinéma ne peut se contenter « d'imiter » tout bonnement le journal illustré. Certes il s'en rapproche à bien des égards, peut être comparé à lui dans plusieurs cas comme nous le montrons dans le chapitre trois, mais peut-on pour autant être certain que les journaux avaient conscience de ces proximités ? Car bien sûr ces derniers restent muets à ce propos. La question vaut d'autant plus la peine d'être posée qu'à partir des années 1910, avec l'allongement de la durée des films, il est de plus en plus difficile d'établir des parallèles concrets entre une caricature et un film donnés,

[409] François Albera, « "L'école comique française", une avant-garde posthume ? », art. cit., p. 81-84.

comme on pouvait le faire du temps de l'*Arroseur arrosé*. Les emprunts perdurent mais, comme nous avons voulu le montrer tout au long de ce chapitre, sont moins perceptibles, car « fondus » dans une narration et articulés à d'autres motifs, figures et modes de discours. Ainsi, sans remettre en cause la concurrence entre les films comiques et les journaux illustrés, il nous semble nécessaire d'interroger la rivalité entre les deux médias sous un autre angle, davantage lié, justement, au contexte de la modernité, du machinisme et du progrès technique.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

TROISIEME PARTIE. La fracture des médias. Presse illustrée et cinéma face à leurs publics : débats et clivages autour de la vie moderne.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

La presse illustrée, au sens large, dont l'essor au milieu du XIXe siècle est directement lié aux évolutions des techniques de reproduction d'images (en particulier la lithographie qui, pour reprendre le mot de Benjamin, « contenait virtuellement la presse illustrée[410] »), connaît avec l'arrivée de l'image photographique de profonds bouleversements. Le bond qualitatif effectué par la reproduction des photographies dans les périodiques à la fin du XIXe siècle marque le point de départ d'une nouvelle façon de concevoir le journal illustré et, dans le même temps, le métier d'illustrateur. Le dessinateur se voit menacé par la photographie, dont l'une des caractéristiques est justement l'effacement de l'auteur, de son style, au profit du sujet et de la fidélité de la représentation[411]. La « rivalité entre les moyens graphiques traditionnels et l'essor de la photographie[412] », que nous avons commencé d'aborder dans les chapitres précédents, est l'un des principaux symptômes de la mutation, tant esthétique que sociale, du secteur de l'illustré. Confrontée à la modernité, en peine crise identitaire, la presse illustrée (au sens large, encore une fois) s'adapte aux goûts du public qui montre un véritable engouement pour l'image photographique et une « vision cinématographique[413] » des évènements.

À cette période, la presse satirique prend un virage nettement conservateur, tant sur le plan politique que social, avec l'arrivée vers 1900 d'une nouvelle génération de dessinateurs (dite du « Lapin Agile ») qui se montre très critique envers le « progrès[414] ». Globalement hostiles à la machine, à l'automobile, et de manière plus générale à certains aspects de l'industrialisation qui induisent de profonds

---

[410] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *L'Homme, le Langage et la Culture. Essais*, Paris, Denoël, 1971 (1955), p. 140.
[411] Gianni Haver, « Représentations de l'acte photographique dans la presse illustrée : un dévoilement progressif. 1900-1945 », dans Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940)*, *op. cit.*, p. 224.
[412] Philippe Kaenel, « Face-à-face. Les acteurs des périodiques illustrés », *ibid.*, p. 16.
[413] Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944*, *op. cit.*, p. 135-136.
[414] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 688.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

bouleversements sociétaux (les principaux journaux satiriques s'en prennent violemment aux mouvements ouvriers du début du siècle, ainsi qu'aux velléités d'émancipation féminine), la plupart des dessinateurs s'attachent à dépeindre les travers de la vie moderne, dans des publications (notamment *Le Rire* ou *La Caricature*) qui se destinent prioritairement à un lecteur masculin plutôt aisé, issu de la bourgeoisie d'affaires et de la rangée supérieure de la classe moyenne[415].

Le cinéma de son côté, tout à la fois symptôme, acteur et symbole et la modernité, s'inscrit pleinement dans ce contexte de vie moderne, de progrès technique et de développement d'une « culture de masse[416] ». D'abord perçu comme une machine, le cinéma est rapidement identifié comme un spectacle principalement « populaire et familial[417] » (y compris par la presse illustrée : voir le chapitre deux), dont les films seraient particulièrement prisés des femmes et des enfants. Pourtant, nous l'avons vu au début de cette étude, la sociologie du spectacle cinématographique s'avère bien plus complexe que ce type de répartition simplificatrice. Plusieurs travaux récents soulignent le caractère hétérogène du public de cinéma, l'impossibilité de définir un « spectateur type », et encore moins socialement identifié[418]. On le constate notamment dans le corpus comique, où les personnages et les situations peuvent renvoyer aussi bien à une classe sociale qu'à une autre, voire à aucune du tout. Si certains films s'accordent bien aux problématiques liées aux classes laborieuses, par

---

[415] *Ibid*., p. 118.

[416] Voir notamment l'introduction du livre de Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 1-7.

[417] Rémy de Gourmont, « Cinématographe », 368e épilogue, 1er septembre 1907, dans *Épilogues – Réflexions sur la vie – 1905-1912*, Paris, Mercure de France, 1913 (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit*., p. 119).

[418] Voir par exemple : Catherine Russell, « Parallax Historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist », dans Jennifer M. Bean et Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham/London, Duke University Press, 2002, p. 552-570 ; Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 71-76.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

exemple sur la division sociale du travail[419], d'autres reflètent davantage le mode de vie de la bourgeoisie, pouvant de fait viser un public semblable à celui des illustrés satiriques (Max Linder, Rigadin, Léonce, etc.).

Ainsi, au-delà d'une rivalité dont nous avons défini certaines modalités dans la partie précédente, nous avancerons ici l'hypothèse d'une divergence des médias, sous-tendue par cet aspect idéologique sur lequel nous nous interrogerons plus spécifiquement. Dans ce contexte de modernisation technique et sociale, et d'émergence d'une culture de masse où chaque média présente des intérêts (et des désintérêts) particuliers, comment les films comiques se positionnent-ils par rapport aux journaux illustrés ? S'adressent-ils au même public ? Quels discours tiennent-ils sur la société et la modernité en général ?

[419] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 215.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE CINQ. Le « choc de la modernité » : un choc des médias ?

Dans les années 1880, le journal illustré constitue un média résolument moderne : « Le papier est nouveau, les couleurs et l'élaboration, la finition des images sont à peu près inédites, les procédés d'impression révolutionnaires[420] ». Cette floraison d'images nouvelles qui se propagent dans l'espace public à travers un large réseau de diffusion impliquant crieurs, libraires, kiosques, cafés, gares, postes, colporteurs, etc., circulant aussi d'un journal à l'autre, migrant vers d'autres supports (livres, cartons d'invitation, bannières), imposent une « culture visuelle [qui] impressionne vivement les contemporains[421] ». Sur les devantures des kiosques, les couvertures des différents titres vendus se mènent une rude compétition, cherchant à accrocher le regard du badaud par l'expressivité des motifs, des couleurs. L'opposition des tons, les aplats de couleurs franches et le discours souvent transgressif, bref la recherche d'une certaine forme de violence, d'un « choc iconique », participent à produire le « choc visuel[422] » qui caractérise alors l'image de la presse illustrée.

Une vingtaine d'années plus tard, les vues des spectacles cinématographiques constituent la nouvelle attraction visuelle, le nouveau choc visuel du siècle qui commence, davantage encore que la photographie qui déjà au tournant du siècle

[420] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 686.
[421] *Ibid.*, p. 207.
[422] Selon le mot de Gilles Feyel (cité par Laurent Bihl, *ibid.*, p. 274).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

n'apparaît plus aussi moderne[423]. Le cinéma participe pleinement du « choc de la modernité », ce monde urbain et industriel « voué à la vitesse, à l'énergie décuplée, aux chocs, à l'hétérogène[424] ». Il assigne une nouvelle place au spectateur, redéfinit le mode de vision et de consommation des images[425], les habitus, comme en témoignent les nombreuses métaphores forgées à partir du terme cinématographe : « Je lisais hier un simple fait divers, et voilà que d'un coup tout un passé m'est apparu comme dans un cinématographe rétrospectif[426] » ; « C'est un véritable cinématographe des types qui défilent dans les villes d'eaux, tantôt comiques, parfois tragiques[427] […] ». Le cinéma comme nouveau paradigme visuel s'impose dans les discours et les représentations, même dans ceux de la presse illustrée où il est perçu (avec l'automobile, l'aviation, le télégraphe, etc.[428]) comme l'un des principaux vecteurs de la modernité au XXe siècle.

Dans cette perspective, la rencontre, l'interaction entre la presse illustrée et le cinéma pourrait revenir à confronter, outre deux régimes d'images et deux modes de vision différents, deux époques distinctes : celle qui incarnait la modernité au XIXe siècle et celle qui l'incarne désormais au XXe siècle, le nouveau monde des images contre l'ancien, en quelque sorte.

Une telle conception « disruptante » de l'arrivée du cinéma parmi les dispositifs de vision et de son positionnement par rapport au journal illustré est toutefois discutable. L'hypothèse des séries culturelles, telle qu'elle est formulée par André

---

[423] François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 9-10.
[424] *Ibid*., p. 15.
[425] François Albera et Maria Tortajada, « L'Épistémè "1900" », dans André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau, *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 47. Sur cette question de la place du spectateur voir également, à propos de l'image photographique, Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (1990), p. 19-51.
[426] Pierre Véron, « La ville et le théâtre », *Le Journal Amusant*, n° 2176, 14 mai 1898, p. 2.
[427] Anonyme, « Bibliographie », *Le Journal Amusant*, n° 113, 24 août 1901, p. 3.
[428] « Nous vivons au siècle de l'automobilisme et du cinéma ; et l'on n'a pas de temps à perdre, même avec l'avenir devant soi. » (Ragotin, « Le rire au théâtre », *Le Rire*, n° 526, 1er mars 1913, n. p.).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Gaudreault et Philippe Marion, invite plutôt l'historien à replacer l'émergence d'un nouveau média dans un continuum. Un média ne surgit jamais du néant pour rompre d'emblée avec ceux qui le précèdent. Au contraire il s'inscrit dans le prolongement de pratiques existantes, instituées ou socialement reconnues, puis coexiste avec elles, les concurrençant parfois. C'est ce que nous avons cherché à montrer dans la partie précédente en nous intéressant aux proximités entre la presse illustrée et le cinéma. Partant, la divergence entre les deux médias, telle que nous en formulons l'hypothèse plus haut, ne serait pas quelque chose de « naturel », d'inné. Le cinéma ne serait pas « apparu », à la fin du XIXe siècle, en rupture avec la presse illustrée. S'il peut en effet y avoir rupture, comme nous le pensons, opposition entre les deux médias, elle s'est nécessairement construite. La question maintenant est donc de savoir comment et pourquoi.

Nous voulons montrer dans ce chapitre que cette forme de désunion du cinéma avec le journal illustré s'est constituée, du moins en partie, à travers le « choc de la modernité ». Au tournant du siècle, plusieurs bouleversements esthétiques et perceptifs sont causés par des transformations dans les domaines de l'industrie (accélération des modes de transport, de la cadence du travail), des sciences (nouveau rapport au corps) et des arts (abstraction, rupture avec le réel). Si le cinéma, notamment dans sa forme comique, s'est fait le témoin de ces transformations (voir le chapitre précédent), il en est également l'un des produits et des agents.

1. La représentation de la peinture moderne : de la posture critique à la rupture avant-gardiste.

Le tournant du siècle signe un important renouveau dans le domaine de la peinture et des arts en général consécutif à l'avènement du mode de production

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

industrielle, marqué par les manifestes symbolistes, les propositions « décadentes » puis l'essor de l'Art nouveau. Cette avant-garde, dont l'esthétique « repose sur le rapprochement brutal, le *heurt* entre des formes, des couleurs, des textures, des objets, des images ou des significations hétérogènes[429] », se caractérise idéologiquement par une volonté de certains artistes de se défaire des codes picturaux de l'art dit officiel (incarné par l'Académie des beaux-arts). En cela ces mouvements constituent bien une rupture, à la fois politique et visuelle, participant « à l'avènement […] d'un homme nouveau, adapté à ce milieu nouveau que sont les grandes métropoles, les usines et les moyens de communication de masse[430] ».

Plusieurs films comiques dans les années 1910 tournent en dérision ces velléités avant-gardistes, prolongeant les discours de la presse illustrée qui se montre également, depuis la fin du XIXe siècle, très critique envers la nouvelle peinture. Les dessinateurs s'en prennent ainsi tout à la fois aux peintres, considérés comme des farfelus, des « loufoquistes » pour reprendre le titre d'un dessin de *La Caricature*[431], aux amateurs d'art, clients et commanditaires, dépeints comme snobs et incultes, et aux œuvres enfin, raillées pour leurs outrances graphiques et le sentiment d'incompréhension qu'elles suscitent.

Cependant, certains films parmi ceux qui brocardent la nouvelle peinture présenteraient eux-mêmes des caractéristiques pouvant les rapprocher de l'esthétique, et plus largement de certaines problématiques de l'avant-garde. Ainsi par exemple de *Rigadin Peintre cubiste* (Pathé, 1912), dans lequel François Albera voit une « extension de la "révolution cubiste" au volume, aux costumes, aux décors de théâtre et,

---

[429] Patrick Marcolini, « Avant-gardes, progressismes et révolutions : le choc de la modernité », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 69, 2010, p. 6-7.
[430] *Ibid*., p. 7.
[431] Le Queux, « Les loufoquistes », *La Caricature*, n° 842, 15 février 1896, p. 55.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

potentiellement, au décor urbain[432] […] ». De la même manière, *Le Peintre néo-impressionniste* de Cohl (Gaumont, 1910), inspiré d'Alphonse Allais, « anticipe » l'essor du monochrome pictural tout en s'ouvrant, selon Denys Riout, sur le modèle spéculatif propre au commerce d'œuvres avant-gardistes[433]. En somme, ces films pourraient constituer aussi bien des satires de la peinture nouvelle que des apports singuliers à la démarche de l'avant-garde et au choc visuel de ce début de siècle.

Le positionnement de ces films conduit donc à se questionner. Entre caricature et avant-garde, comment s'affranchissent-ils de la posture du journal illustré ? Pour le déterminer, nous étudierons trois aspects de la nouvelle peinture, qui donnent lieu à trois types de discours différents dans chaque média : sur son commerce (la relation du commanditaire, de l'acheteur à l'artiste), sa réalisation (le travail de l'artiste) et son résultat (l'œuvre elle-même).

La nouvelle peinture, une affaire de snobisme ?

Si la peinture est un art, il ne faut pas oublier qu'elle est aussi une économie, un commerce dont cherchent à vivre la plupart des artistes. Et cela est d'autant plus vrai dans le cas de la nouvelle peinture que son existence dépend presque entièrement de l'achat de quelques collectionneurs fortunés, en France ou à l'étranger[434]. Cet aspect n'est d'ailleurs pas négligé par les films comiques, dont la plupart des récits à partir des années 1910 reposent sur la relation entre un artiste et son commanditaire ou client potentiel (*Le Peintre néo-impressionniste*, Gaumont, 1910 ; *Les Chefs-d'œuvre de Bébé*, Gaumont, 1910 ; *Cubiste par amour*, Gaumont, 1913 ; *Chef d'école*, Gaumont, 1914). Si certains clients sont capricieux, comme celui de Bébé qui demande à refaire

[432] François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 57.
[433] Denys Riout, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », *1895*, n° 53, *op. cit.*, p. 266-269.
[434] Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2003, p. 356.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

deux fois son portrait, d'autres se montrent davantage opportunistes, prêts à acheter des œuvres qu'ils n'aiment pas ou dont ils ne comprennent pas le sens (*Cubiste par amour*, *Le Peintre néo-impressionniste*). Cette figure du profane fortuné est également récurrente dans la presse illustrée, dès la fin du XIXe siècle. Toutefois, leur traitement ne renvoie pas toujours aux mêmes types de problématiques, ce qui tend à singulariser le discours porté par chaque média.

Les dessinateurs tournent régulièrement en dérision les amateurs d'art fantoches, dont la caricature s'inscrit plus largement dans une critique du commerce de l'œuvre d'art. La satire vise alors autant la peinture nouvelle que l'art officiel (brocardé dans les journaux illustrés depuis un demi-siècle), fustigeant ses principaux représentants comme Carolus Duran, souvent dénoncé pour sa tendance à peindre essentiellement pour la haute bourgeoisie, et que Barrère compare à un commerçant : « M. Carolus Duran. Tableaux sur mesure – Spécialités pour dames – Exportation – Garantis cinq ans[435]. » Dans cette équation où le tableau est une marchandise, les dessinateurs pointent le peu d'intérêt artistique et surtout la méconnaissance dont le public fait preuve envers les œuvres, cherchant avant tout le « bon produit », c'est-à-dire une signature célèbre ou une toile « à la mode ». Dans une planche sur la nouvelle peinture, parue dans *La Caricature* et intitulée « Un paysage impressionniste[436] », le tableau attirant la convoitise d'un client fortuné est l'œuvre non pas d'un peintre mais de son domestique. Celui-ci, voulant épousseter la toile fraichement peinte par son maître (le portrait très conventionnel d'une jeune femme assise les bras croisés), mélange les couleurs et les traits de pinceau jusqu'à en faire un aplat confus de lignes verticales, horizontales et obliques. Le maître reste bouche bée devant le désastre, mais se rassure rapidement en voyant arriver un bourgeois opulent, une liasse de billets à la

[435] Adrien Barrère, « M. Carolus Duran », *Fantasio*, n° 45, 1er juin 1908, p. 961.
[436] Godefroy, « Un paysage impressionniste », *La Caricature*, n° 914, 3 juillet 1897, p. 213.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

main qui, pensant tenir là la dernière œuvre d'un maître de l'art abstrait, paye une fortune cette toile saccagée. Le dessinateur raille tout autant l'esthétique de la peinture moderne (nous y reviendrons plus bas) que le snobisme de ce genre d'amateur peu averti, cherchant à travers l'art le moyen d'étaler sa fortune.

Figure 50 : Godefroy, « Un paysage impressionniste », *La Caricature*, n° 914, 3 juillet 1897, p. 213.

Dans le prolongement de ce discours contre le commerce de la peinture, Gaumont sort en 1914 le film *Chef d'école*, dont la trame narrative est presque

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

identique à celle de cette planche de Godefroy. Un rapin sans le sou rentre chez lui, à son atelier, où l'attend sa maîtresse. Une dispute éclate (probablement à cause des problèmes financiers du couple) et la jeune femme, dans un geste d'emportement, heurte malencontreusement avec une palette de couleurs le tableau qui trône au milieu de la pièce, représentant le portrait d'une femme. Complètement défiguré par les tâches de peinture, celui-ci ne peut plus être livré à son commanditaire. Dépité, le peintre part se coucher. Arrive alors un homme, critique d'art qui, voyant le tableau toujours sur son chevalet, est pris d'admiration pour ce style si novateur. Il publie un article élogieux à son sujet et quelque temps après, une foule d'acheteurs se précipitent chez le peintre et s'arrachent à prix d'or son tableau.

Figure 51 : *Chef d'école* (Gaumont, 1914).

On le voit, malgré les dix-sept années qui séparent ce film de la planche de Godefroy, l'argument de base est le même : une toile « académique » est défigurée et

passe pour avant-gardiste, suscitant l'engouement d'un public peu renseigné sur l'objet (et l'artiste) mais très enthousiaste à l'idée d'acquérir une œuvre d'un courant en vogue dans certains milieux. Toutefois, le film introduit dans ce récit un élément qui n'est pas présent dans le dessin : c'est le personnage du critique d'art. Si son intervention peu paraître anodine (il sert en quelque sorte de « messager » entre l'artiste et sa clientèle), elle opère une rupture substantielle avec le discours du journal illustré. Pour que les acheteurs se ruent chez le peintre, il a fallu en effet qu'un article soit écrit par ce critique et publié dans un journal, lequel est d'ailleurs brandi par la maîtresse de l'artiste qui s'empresse de le faire lire à celui-ci. Ainsi, avant que les acheteurs ne se présentent pour obtenir le tableau au prix fort, ce dernier a acquis une forme de légitimité par le biais du journaliste qui, soit par naïveté soit par malveillance (moins probable vu son enthousiasme face à l'œuvre), s'en est fait le promoteur. La charge satirique est ainsi déplacée du client (dupé mais de bonne foi, en quelque sorte) vers le critique d'art, désigné comme premier responsable, finalement, de cette supercherie.

Le film a bien pris conscience de l'importance des critiques d'art dans la structuration des mouvements d'avant-garde[437]. Jouant le rôle de pierre angulaire entre l'artiste, son œuvre et le public, sa prise de position parviendrait presque à elle seule à lancer un courant artistique. En soulignant l'implication du journaliste, le film argue que le commerce autour de la nouvelle peinture ne se résume pas simplement à une affaire de snobisme. Il y a derrière une part évidente d'idéologie, que la présence de ce personnage vient rappeler. En faisant l'impasse sur cet aspect, la planche de Godefroy tend à présenter l'avant-garde dans sa seule dimension esthétique comme une supercherie, une fraude. Le film ne se montre pas aussi absolu et vise davantage les discours qui la sous-tendent, l'articulent.

[437] Voir notamment Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin et *al*. (dir.), *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Étienne, 1989.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

En étudiant de la même manière les autres films traitant du commerce de l'art et de la relation entre artiste et client, nous pourrions vraisemblablement trouver des écarts semblables avec le discours du journal illustré. Dans son analyse du *Peintre néo-impressionniste*, Denys Riout montre justement que l'acquéreur des monochromes n'est pas forcément le personnage incrédule que l'on pourrait croire : « Ayant assimilé les mécanismes de l'avant-garde, il savait que les réprouvés du moment deviendraient les triomphateurs de demain[438]. » Ces exemples témoignent bien de la tendance de certains films comiques, tout en reprenant des figures et des thèmes éculés de la presse illustrée, à s'affranchir du discours de celle-ci, ou du moins à le nuancer.

L'artiste moderne : de l'Art nouveau à « l'art enfantin ».

Parmi, justement, les figures éculées de la presse illustrée, il y a celle de l'artiste peintre. Personnage omniprésent des journaux illustrés depuis le milieu du XIXe siècle, le rapin incarne les relations ambivalentes, souvent ambiguës, qu'entretiennent les dessinateurs avec l'art pictural. Le rapport à la peinture, et notamment celle d'avant-garde, constitue pour plusieurs dessinateurs un douloureux problème identitaire, nourri parfois d'une forme de jalousie admirative : « Impressionnisme, Symbolisme et Art Nouveau imprègnent à coup sûr les satiristes qui ne les côtoient pour la plupart que de loin, mais dont la sensibilité ou les références sont parfois voisines, le talent en moins pour la plupart[439]. » Ce type de posture ne nous semble pas transparaître dans les films, bien que certains soient réalisés, précisément, par des dessinateurs, comme Émile Cohl. En abordant au cinéma des thématiques éculées de la presse illustrée, ce dernier se présente davantage comme metteur en scène, pour ne pas dire « cinéaste », que comme dessinateur.

---

[438] Denys Riout, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », art. cit., p. 268.
[439] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 686.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Pour les caricaturistes, tous les peintres ne se valent pas : ils font une différence nette entre le rapin désargenté qui peine à régler son loyer (dont la caricature sympathique et souvent chargée d'autodérision évoque la bohème de Montmartre puis du Parnasse auxquelles appartiennent la plupart des dessinateurs[440]) et le peintre d'avant-garde, où tout est fait pour le discréditer, lui et ses toiles. On le représente comme un aliéné, un irrationnel peignant sa folie[441], voire un inconséquent. Plusieurs satiristes rapprochent son comportement de celui d'un enfant, comme Lucien Métivet à propos des peintres cubistes, en détournant une comptine bien connue :

> Faut les excuser : ce sont des enfants
> Qui sont tout petits, qui ne sont pas grands
> Et montrent leurs cubes à tous les passants.[442]

De la même manière, dans une chronique de *Fantasio* sur le Salon des Indépendants, l'auteur désigne Jean Metzinger comme un « chef d'école », avant d'ironiser sur son apparence juvénile : « Je crois qu'il a dix-sept ans, ce qui est jeune pour un général. M. Metzinger est aussi poète. Ses vers ne sont pas cubiques. Ils sont d'ailleurs plats[443]. » Présenté comme un artiste en apprentissage, en devenir, son travail est de fait assimilé à une forme de « primitivisme », comme un art en cours d'élaboration, c'est-à-dire pas vraiment un art[444].

---

[440] La pratique de l'autodérision est courante chez les dessinateurs. Voir par exemple Dorémy, « Nos artistes », *Le Pêle-Mêle*, n° 11, 14 mars 1896, p. 4 ; Anonyme, « En toute chose il faut considérer la faim », *La Caricature*, n° 953, 2 avril 1898, p. 106-107.

[441] Voir par exemple Luc, « Le … bisme expliqué », *Le Journal Amusant*, n° 698, 9 novembre 1912, p.1. Un artiste cubiste peint sous la forme de droites un modèle aux angles pourtant naturellement arrondis, justifiant son geste abstrait par une réplique qui ne fait que trahir son état d'aliénation mentale : « Je ne vous dis pas que c'est comme ça que vous la voyez. Je ne vous dis pas que c'est comme ça que je la vois. Je vous dis que c'est comme ça qu'ELLE EST. »

[442] Lucien Métivet, « Pour les "cubistes" du Salon d'Automne », *Le Rire*, n° 454, 14 octobre 1911, n. p.

[443] Le Dévernisseur, « Au Salon des Indépendants », *Fantasio*, n° 137, 1er avril 1912, p. 619.

[444] Plusieurs caricatures sur l'art nouveau remettent explicitement en cause le statut d'œuvre d'art de certains objets, comme cette assiette qui, parce qu'elle a été rayée par la pointe d'un couteau, est présentée par son propriétaire comme une œuvre moderniste (N. Schusler, « L'art nouveau », *La Caricature*, n° 1107, 16 mars 1901, p. 86).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Dans ses caricatures, Émile Cohl accorde une grande importance au registre de l'enfance, comme l'a noté par ailleurs Donald Crafton[445]. Il use régulièrement du procédé de l'infantilisation graphique, par exemple en 1898 dans un portrait représentant Toulouse-Lautrec juché en haut d'un tabouret, dans une posture évoquant celle d'un enfant. Cette rhétorique caricaturale occupe une place tout aussi importante dans les films qu'il consacre à la peinture au début des années 1910. Dans *L'Enfance de l'art*, film sur l'art au temps de l'homme préhistorique et dont le titre, pris au sens littéral, renvoie à l'infantilité de l'artiste, un animal monstrueux peint un monochrome noir avec sa queue, dans une démarche proche de celle du fameux canular « Boronali » (l'âne qui peint avec sa queue[446]). La peinture moderne y est traitée sur le mode du primitivisme, une forme d'art en gestation (la bête a ingurgité le peintre avant de prendre sa place), selon une rhétorique proche des caricatures de la presse illustrée. Mais c'est surtout avec *Les Chefs-d'œuvre de Bébé* que Cohl rend le plus explicite ce rapport entre nouvelle peinture et enfance, car ici l'artiste est un véritable enfant. À première vue, le film ne traite pas de peinture moderne. Bébé, assis au milieu de son atelier, est entouré de toiles tout à fait académiques, représentant des paysages dans un style naturaliste. Il s'agit plutôt de la figure du rapin fauché, dont les toiles s'entassent sans arriver à se vendre. Plusieurs éléments viennent toutefois orienter la suite du récit dans la direction de l'Art nouveau. À un moment où il commence à s'impatienter de ne pas trouver l'inspiration, Bébé reçoit la visite d'un homme filiforme à longue barbichette, dont l'allure ressemble à celle de Félix Fénéon. Difficile d'y voir une

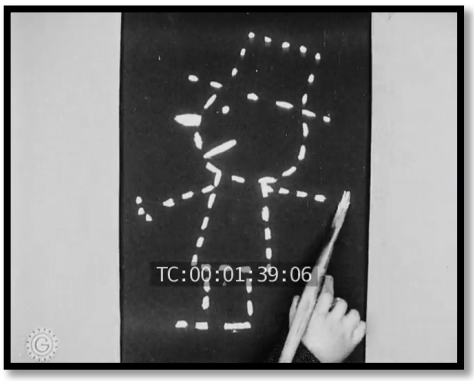
---

[445] Donald Crafton, *Emile Cohl, Caricature and Film*, *op. cit.*, p. 54-55.

[446] Une toile « moderniste » représentant soi-disant un « coucher de soleil » est exposée durant le mois de mars 1910 au Salon des Indépendants, signée d'un certain J.R. Boronali, peintre italien né à Gênes. En réalité il s'agit d'un canular dont la révélation est faite par le journal *Fantasio* qui publie dans son édition du 1er avril 1910 des images montrant un âne peignant cette toile avec sa queue. Pour plus de détails sur cette histoire, voir Daniel Grojnowski, « L'âne qui peint avec sa queue (Boronali au Salon des Indépendants, 1910), *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 41-47.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

coïncidence, Fénéon est un journaliste, critique d'art proche de l'avant-garde travaillant dans les années 1910 à la Galerie « Bernheim-Jeune frères » qui expose les toiles de nombreux modernistes, notamment Seurat, Matisse ou Braque. L'homme commande un portrait à Bébé, qui se met de suite à l'ouvrage. Les deux dessins qu'il réalise alors n'ont rien à voir avec les paysages qu'il a peints jusque là. Dans le premier, refusé par le modèle, le tracé du visage se résume à un simple cercle ; les bras et les jambes sont réduits à des segments sans volume ni épaisseur ; trois segments un peu plus courts font office de mains ; un autre segment plus épais pour le nez et la bouche et un point pour l'œil. L'analogie avec le modèle tient simplement à la présence d'un chapeau, constitué d'un carré posé sur un segment horizontal. Le second portrait est en revanche un peu plus ressemblant, mais procède toujours de la même manière de faire. Un trapèze allongé fait écho à l'allure longiligne du personnage. Deux points alignés verticalement rappellent sa longue jaquette noire et un trait oblique coupant la partie supérieure du trapèze évoque un col de chemise. Sur le visage, un triangle isocèle au dessous du menton, rempli au pinceau, donne forme à la singulière barbe taillée en pointe du personnage.



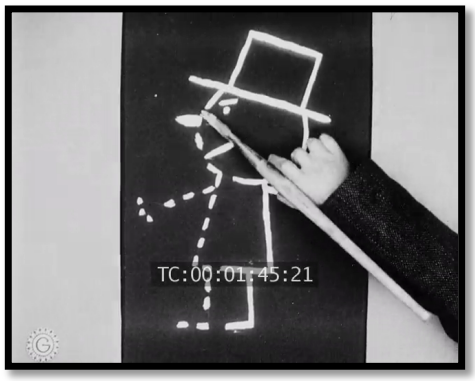


Figure 52 : *Les Chefs-d'œuvre de Bébé* (Gaumont, 1910).

Ce tracé singulier répond aux caractéristiques du « style enfantin », défini par des « figurations primitives », des combinaisons de lignes et de formes géométriques « rudimentaires[447] ». Ce style, qu'on peut apparenter à une forme d'art symboliste, renvoie directement à la rhétorique caricaturale de l'artiste-enfant des journaux illustrés. On trouve d'ailleurs des équivalents au style enfantin dans certains dessins de presse, non pas à propos du peintre moderniste mais, comme dans *Le Rire*, à propos de militaires. Le postulat de cette planche veut que les dessins et les textes aient été réalisés par les militaires, lesquels ont remplacé le dessinateur en grève (voir ci-dessous). Le discours est alors le même, il s'agit d'infantiliser l'auteur du dessin dans le but de le tourner en dérision et de le discréditer. Cohl recourt également à ce procédé dans un autre de ses films, *Le Peintre néo-impressionniste*, où l'on aperçoit dans l'atelier de l'artiste une toile répondant aux mêmes caractéristiques enfantines.

[447] Voir Franck Beuvier, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 9, 2009, p. 103-123. Le terme d'« art enfantin » aurait été proposé par le peintre et pédagogue autrichien Franz Cižek dans les années 1890.

Figure 53 : Henri Avelot, « La grève des dessinateurs humoristes », *Le Rire*, n° 173, 26 mai 1906, n. p.

Pour autant, bien que le film de Cohl, *Les Chefs d'œuvre de Bébé*, paraisse puiser dans les discours et la rhétorique caricaturale de la presse illustrée, nous pensons qu'il est possible d'y trouver un autre niveau de lecture. En effet, contrairement aux caricatures et autres formes d'infantilisation ciblant les peintres modernistes, le personnage du film, Bébé, est *véritablement* un enfant, rendant de fait inopérant tout procédé de dégradation ou de régression à son égard. L'œuvre s'identifie directement à l'artiste, sans passer par le prisme du discours infantilisant. Cette identification est d'ailleurs matérialisée dans le film par un procédé cher à Cohl, celui de la main qui dessine[448]. La présence de cette main, dont le spectateur suit le tracé à l'écran, a en outre une fonction ludique. Dans le premier dessin, elle relie entre eux les points

[448] Sur ce sujet, voir Valérie Vignaux, « De quelques signes de main dans le cinéma d'animation français des premiers temps », *1895*, n° 59, *op. cit.*, p. 97-107.

préalablement disposés sur la toile, donnant progressivement forme au personnage. L'élaboration de ce portrait schématique et vaguement anthropomorphisé peut alors renvoyer au pointillisme, technique rangée au sein du courant néo-impressionniste et à ce titre souvent raillée par les caricaturistes. Mais l'on peut également y voir un type de jeu très répandu dans les illustrés pour enfants, consistant à relier dans un ordre donné des points numérotés répartis sur la page, afin de découvrir un personnage, un animal ou un objet de la vie courante. *Le Pêle-Mêle* en publie dans certains de ses numéros, accompagnés de charades ou autres rébus.

En introduisant cette dimension ludique, Cohl prend ses distances avec la rhétorique caricaturale des journaux illustrés. L'artiste n'y apparaît plus comme un inconséquent ou un immature, mais davantage comme un joueur, s'amusant avec les formes, les objets, pour son propre agrément et non en raison d'une supposée folie qui l'habiterait. Ce plaisir de la peinture et du dessin pourrait faire écho au propre plaisir de Cohl qui, en tant qu'artiste, est celui qui « dirige » cette main depuis le hors champ. Le film offre ainsi une lecture réflexive de la pratique de l'artiste qui se superpose à la lecture « caricaturante » qu'on a pu en faire plus haut.

Avec ses différents niveaux d'interprétation possibles, ce cas est un bon exemple de film « ouvert », dans le sens du « texte ouvert » de Umberto Eco, caractérisé par la fragmentation des discours. Il peut être investi par des publics culturellement divers, adultes comme enfants (le personnage de Bébé se destine d'ailleurs probablement à un public plutôt jeune), ce qui n'est pas le cas de la plupart des journaux illustrés qui ciblent un lectorat assez précis. Cette question de l'interprétation de l'œuvre est d'ailleurs centrale dans les discours sur la nouvelle peinture.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Toiles noires et têtes carrées : les énigmes de la nouvelle peinture.

Point nodal de la relation entre le peintre et son public, l'œuvre d'art, la toile, est largement décriée dans la presse illustrée. Elle l'est également au cinéma, mais selon des modalités qui diffèrent, intégrant des problématiques, notamment visuelles, propres au nouveau média.

À la fin du XIXe siècle avec l'impressionnisme, puis à partir du début des années 1910 avec le cubisme, les caricatures soulignent le caractère pour le moins énigmatique des œuvres modernistes, comme l'illustre ce dialogue entre un peintre impressionniste et son ami :

> L'ami. – Enfin, je ne comprends pas bien ton tableau. Qu'est-ce qu'il signifie.
> Le rapin (*irrité*). – Voyons, c'est pourtant simple… le combat d'une lionne avec un nègre.
> L'ami. – Ah ! oui, c'est ça, c'est ça… mais où est la lionne et où est le nègre[449].

C'est d'ailleurs pour pasticher ce type de tableaux qu'ils considèrent « obscurs », que Paul Bilhaud, dans les années 1880, puis à sa suite Alphonse Allais à la fin des années 1890, réalisent leurs célèbres monochromes, consistant en des toiles entièrement uniformes (noire, bleue, verte, etc.) sous-titrées d'un texte fourmillant de détails. Ainsi par exemple d'un monochrome blanc intitulé « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige[450]. » Ces figurations paradoxales connaissent une certaine vogue au tournant du siècle, tant dans les salons caricaturaux[451] que dans la presse illustrée. Dans *Le Pêle-Mêle* par exemple, une

[449] O. Vide-Riche, « Messieurs les impressionnistes », *Le Pêle-Mêle*, n° 12, 14 décembre 1895, p. 7.
[450] Les monochromes d'Alphonse Allais sont réunis dans son *Album Primo-Avrilesque*, publié en 1897 par Ollendorff à Paris.
[451] Denys Riout, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », art. cit., p. 263.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

planche intitulée « Beaux arts » reproduit, parmi d'autres, un tableau entièrement noir dont la légende indique « Combat de microbes dans un vieux tuyau de pipe[452] !… »

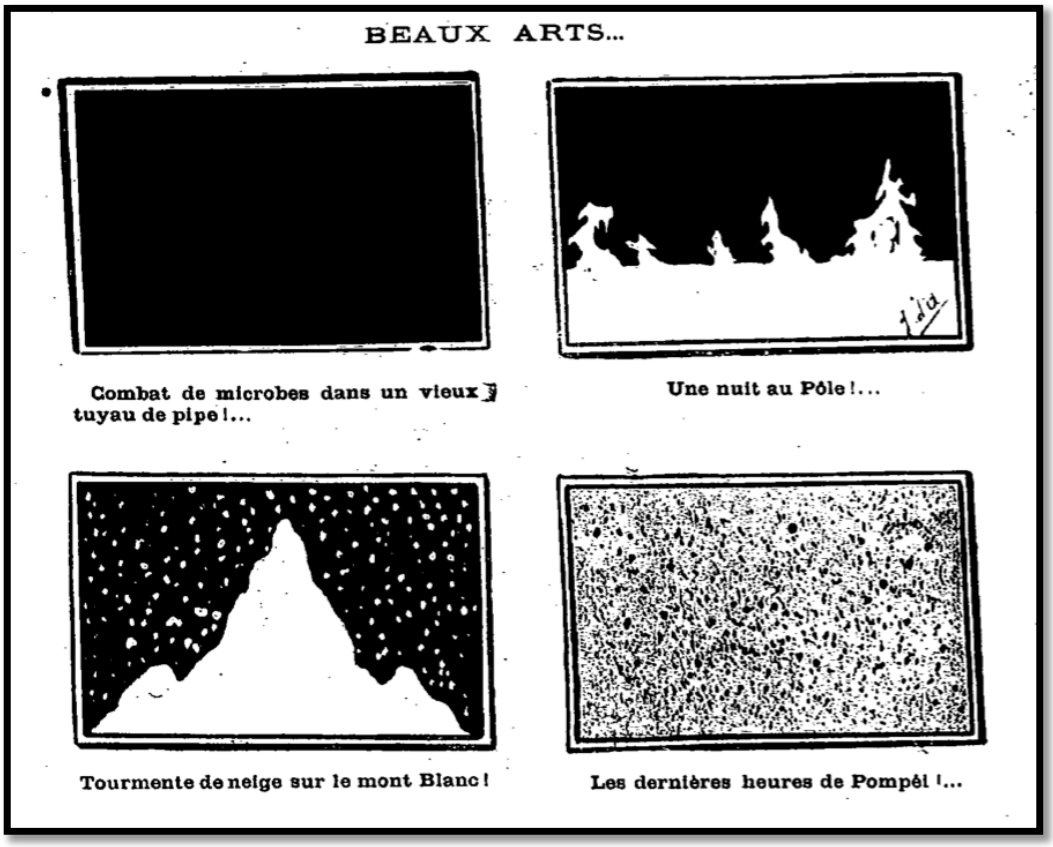


Figure 54 : [Caran d'Ache ?], « Beaux Arts… », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 10 juillet 1898, p. 5.

C'est donc à partir d'une blague largement éculée qu'Émile Cohl réalise quelques années plus tard son *Peintre néo-impressionniste*, qui reprend en l'amendant quelque peu le modèle du monochrome satirique. Un homme souhaitant acheter une toile se rend chez un peintre, lequel lui présente un lot de six monochromes, qu'il décrit de la manière suivante. Pour la toile rouge il s'agit d'« un cardinal mangeant une langouste aux tomates sur les bords de la Mer Rouge, pour la bleue, « une truite au bleu offr[ant] des myosotis à une lavandière passant son linge à la guède sur la Côte d'Azur », pour la jaune, « un Chinois transportant du maïs sur le Fleuve Jaune par un jour d'été ensoleillé », et ainsi de suite. L'originalité du film tient au fait que, lorsque le

[452] [Caran d'Ache ?], « Beaux Arts… », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 10 juillet 1898, p. 5.

client se penche sur les tableaux, ces derniers s'animent (comme souvent chez Cohl), illustrant de façon littérale le texte censé décrire la peinture. Par exemple, le monochrome rouge montre sous la forme dessinée un ecclésiastique attablé sur la rive d'un fleuve, quelques pyramides se dressant à l'arrière-plan et un homard agitant sa pince et sautant dans l'assiette du personnage.

Or, et bien qu'ils aient parfaitement resitué le film dans sa filiation satirique, les précédents commentateurs n'ont selon nous pas suffisamment insisté sur cet aspect, qui change pourtant radicalement le sens à donner à ces monochromes. Dans la copie du film conservée par Gaumont Pathé Archives, les plans animés sont intercalés au moment où le client se rapproche de chaque toile pour la scruter avec attention, comme pour en chercher les détails. Ce raccord suggère que le tableau animé est une vue « de près » de la toile exhibée par le peintre, épousant le point de vue du client. Par conséquent, ces monochromes n'en sont pas vraiment, car dès lors qu'on se met à les regarder avec attention, ils se révèlent être des dessins figuratifs, qui plus est en mouvement. Cela a pour effet de neutraliser le paradoxe précédemment introduit entre l'image monochromatique tendue par le peintre et la description qu'il en fait, car cette description correspond point par point à la toile « vue de près ». Ce faisant, Cohl rend la toile intelligible, il lui donne du sens, une cohérence dont se refusent, justement, les « vrais » monochromes. Les toiles du peintre néo-impressionniste perdent leur caractère énigmatique, ce qui les dissocie, de fait, des discours de la presse illustrée sur la nouvelle peinture dont la rhétorique repose justement sur l'incompréhensibilité des toiles.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 55 : *Le Peintre néo-impressionniste* (Gaumont, 1910).

Une fois encore, Cohl prend ses distances avec ses prédécesseurs. Son film témoigne de la singularité de son humour, déjà soulignée par François Albera : « Ainsi l'humour cohlien passe-t-il le plus souvent par l'exhibition des moyens mobilisés pour la représentation[453]. » Et ces moyens, ce sont ceux de l'animation, auxquels il recourt dans chacun des quatre films qu'il consacre à l'Art nouveau en 1910. Dans *Les Chefs-d'œuvre de Bébé*, c'est la petite main du personnage reliant d'un trait les points qu'il a auparavant pris soin de répartir sur la toile. Ici, dans *Le Peintre néo-impressionniste*, c'est la réification, toujours par le dessin, d'un texte farfelu censé ne prendre forme que dans l'esprit du spectateur. Le texte est porté à l'image, exhibé, dévoilé sous toutes ses coutures par le dessin. Non seulement Cohl prend ses distances avec les discours du journal illustré, mais il s'émancipe du médium journal en tant que support d'images

[453] François Albera, « Émile Cohl, dans sa ligne, de la blague au trait », art. cit., p. 250.

fixes, tirant sa singularité de son propre médium en exploitant le potentiel de la machine, pour traiter de façon inédite ce sujet maintes fois rabattu.

Au moment où Cohl réalise ce film, au début des années 1910, les monochromes d'Alphonse Allais ont déjà plus d'une dizaine d'années et les regards des caricaturistes commencent à se tourner vers un nouveau courant artistique, le cubisme (et ses dérivés). La rhétorique satirique, cependant, reste la même : il s'agit toujours de railler des œuvres considérées incompréhensibles. Dans une chronique de *Fantasio* consacrée à une exposition « fauve », l'auteur se propose ainsi de « traduire » les tableaux exposés, mettant côte à côte la toile originelle (des reproductions d'œuvres de Metzinger, Gleizes ou Léger) et sa version « d'après nature », représentant le même sujet peint de manière « classique », selon les codes de l'art figuratif : « Grâce à nous, tout le monde désormais comprendra le cubisme et […] nos traductions ferventes révéleront la force d'Albert Gleizes, l'émouvante simplicité de Léger, l'élégance de Metzinger, la pureté de La Fresnaye[454]. » Finalement, ce que les satiristes reprochent à l'Art nouveau, c'est de manquer… d'académisme, comme le suggère cet autre auteur de *Fantasio* dans une chronique consacrée au Salon des Indépendants : « Vous connaissez leur théorie : Portraicturer [*sic*] trois têtes – ou davantage – d'un unique modèle sur une seule toile : la tête qu'il avait, celle qu'il aura, celle qu'il devrait avoir. Peut-être serait-il plus logique de se borner à représenter la tête qu'on a. Mais ils n'y ont pas encore songé[455]… » Ce type de positionnement ne manque pas d'ironie, quand on sait l'hostilité que les dessinateurs nourrissent envers l'académisme. Mais dans les années 1910 toute leur attention semble portée sur la modernité artistique, remettant en cause ses principes fondateurs, à savoir, justement, une rupture avec la fidélité visuelle de l'art officiel. Cela rend bien compte, comme l'a montré Laurent Bihl, de la position

[454] R. Dorgelès, « Ce que disent les cubes », *Fantasio*, n° 126, 15 octobre 1911, p. 191.
[455] Le Dévernisseur, « Au Salon des Indépendants », *Fantasio*, n° 137, 1er avril 1912, p. 619.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

d'équilibriste adoptée par les dessinateurs, qui accompagnent les avant-gardes dans leur rupture avec l'académisme tout en freinant des quatre fers dès lors que cette rupture se manifeste[456].

Cette dialectique entre académisme et Art nouveau est précisément le sujet d'un film contemporain de ces discours, *Rigadin Peintre cubiste*, sorti en 1912. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le dessinateur Adrien Barrère, collaborateur à *Fantasio* notamment, est mentionné dans le scénario pour la réalisation des toiles et dessins qui apparaissent tout au long du récit, témoignant bien de l'ancrage du film dans le champ de la caricature. Et c'est bien de caricature dont il s'agit puisque le film, à l'instar des journaux illustrés, brocarde la nouvelle peinture et tout particulièrement le cubisme. Alors qu'il se rend dans un salon de peinture, Rigadin est subjugué par ce nouveau courant artistique, à tel point qu'il tente d'y convertir sa fiancée. Mais cette dernière est la fille du maître académiste Rondebosse, dont le patronyme lui-même s'oppose au modernisme, et qui n'entend pas approuver cette union avec un adepte de l'Art nouveau. Rigadin finit tout de même par le convaincre en lui confectionnant un portrait qui paraît le ravir.

[456] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 686-690.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 56 : *Rigadin Peintre cubiste* (Pathé, 1912).

Le récit est alors celui d'une contamination. Atteint en premier du virus, Rigadin le transmet à tout son entourage, et notamment à sa bonne à qui il confectionne des vêtements entièrement taillés dans le cube, le cylindre et le cône. Cette obsession de voir et de vouloir mettre du cubisme en tout et en chacun est également un thème récurrent des journaux illustrés à cette période. Dans « Attractions comiques (considérations sur l'art cubiste) », Radiguet énumère les différentes activités touchées par les cubes : « Quand Antoine à l'Odéon fait jouer du Molière par des artistes de café-concert, il cherche à faire – et combien il a raison – sa petite manifestation cubiste. Notre Chambre des Députés a – grâce à Dieu ! – ses cubistes. Ils sont nombreux et divers[457]. » De la même manière, les réflexions de M. Pique dans « Tous cubistes » invitent son interlocuteur à percevoir le monde selon les préceptes cubistes : « Voilà, dit-il, le monument élevé à Pelletier et Cavantoux, qui ont découvert les propriétés bienfaisantes de la quinine. Ne voyez-vous pas que c'est encore l'œuvre d'un cubiste. […] Nous fîmes encore de nombreux tours dans Paris, et beaucoup de monuments nous donnèrent les preuves d'un cubisme semblable chez leurs auteurs[458]. »

[457] Radiguet, « Attractions comiques (considérations sur l'art cubiste) », *Le Pêle-Mêle*, n° 48, 1er décembre 1912, p. 4.
[458] Paul Dollfus, « Tous cubistes », *Le Pêle-Mêle*, n° 48, 26 novembre 1911, p. 4.

Comme chez Rigadin, où tout son environnement finit par être « cubisé » (tableaux, objets, costumes, meubles, etc.), ces histoires abordent le cubisme sur le mode de l'accumulation et de la saturation. Si le film paraît en ce sens rejoindre la rhétorique du journal illustré, les moyens mobilisés ne sont toutefois pas les mêmes : ce sont, justement, ceux du film, et non ceux de la peinture, de la littérature ou du dessin. Le traitement des volumes par le cube renvoie à des problématiques d'espace propres au cinéma, au théâtre, mais pas au journal illustré. Ce faisant, le film « rompt ses amarres », pourrait-on dire, avec le média illustré, instituant « son discours intrinsèque, sa réalité autonome[459] ». En « anticipant » de quelques années certaines propositions modernistes telles que « les costumes d'avant-garde du Bauhaus, de Dada, des Ballets suédois, des Ballets nègres[460] », le film introduit une conception de l'espace scénique et un type de perception visuelle jusque-là inédits dans les représentations.

On le voit une fois de plus avec ce film, au même titre qu'avec *Le Peintre néo-impressionniste*, *Les Chefs-d'œuvre de Bébé* ou même *Chef d'école*, la comparaison du film avec le journal illustré tourne court. La rupture entre les deux médias s'opère à deux niveaux. Sur le plan des discours, on constate à travers les exemples étudiés que le film, en dépit de traits communs évidents, ne reflète pas forcément le positionnement critique du journal. Son discours est souvent plus mesuré que celui du journal illustré : c'est le cas également chez Rigadin, qui laisse une ouverture à la conversion cubiste des plus réfractaires, dont le maître académiste Rondebosse. Sur le plan formel d'autre part, les films se dissocient avec des procédés visuels qui leur sont propres, qu'il s'agisse de l'animation et du trucage chez Cohl ou de l'exploration des volumes chez Rigadin. Ces films, même s'ils traitent de sujets rebattus sous d'autres formes (notamment la caricature), cherchent à produire un nouveau rapport visuel à cet objet,

[459] Henri Agel, *L'Espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978, p. 22.
[460] François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, *op. cit.*, p. 57.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

que ce soit en matière d'espace, comme dans le cas, certes singulier, du cubisme vu par Rigadin, ou bien de temps, comme nous proposons de le montrer maintenant.

2. La ville moderne représentée à travers les conséquences de la vitesse : une rupture idéologique et perceptive.

La modernité au tournant du siècle ne peut se concevoir en dehors du contexte de la ville, lieu privilégié de la circulation, des échanges dans la société industrielle et capitaliste[461]. Très tôt, le cinéma est perçu comme intrinsèquement lié à l'effervescence de l'urbanité[462]. Pour les contemporains, le mouvement et la vitesse constituent l'essence même du nouveau média. Dans sa forme comique tout particulièrement, il paraît entretenir un lien « naturel » avec la vélocité : en témoignent la frénésie des personnages, leurs corps agités, convulsés, les poursuites, les réactions en chaîne, bref l'expression pleine et entière du mouvement[463]. Les automobiles, les bicyclettes, les aéroplanes et plus largement les motifs urbains sont des thèmes récurrents des films comiques. Ils rendent compte dans le même temps de toutes les transformations, tous les travaux d'urbanisation effectués depuis la fin du XIXe siècle pour accélérer les déplacements des biens et des personnes, en particulier à Paris (développement du réseau de voies ferrées, élargissement des chaussées, aménagement de voies réservées, etc.).

Ces changements font débat dans la société, induisant des postures antagonistes entre les « progressistes » qui y voient un bienfait pour l'attractivité de la capitale et les « conservateurs », davantage préoccupés par les conséquences de la « saturation » de l'espace urbain. La presse illustrée, dans sa globalité, se montre très critique envers

[461] Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, *op. cit.*, p. 3.
[462] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 127.
[463] Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 202.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

l'urbanisation, y voyant la défiguration de la ville et, de manière plus pessimiste encore, un péril pour l'homme. Ce lamento sur la dégradation de l'espace urbain traduit l'anxiété des contemporains, en même temps qu'il stigmatise la vitesse comme fluide de la modernité.

Les représentations contrastées de l'urbanisation.

Au milieu du XIXe siècle, les grands chantiers entrepris par Haussmann à Paris cherchent à donner à la ville « un nouveau rythme[464] ». Très vite la caricature se saisit de la thématique et retranscrit, en l'accentuant évidemment, l'évolution de ces changements. Au tournant du siècle, le dessin de presse offre l'image d'une ville saturée, désolée voire dégradée, dangereuse et inquiétante. À regarder certains films comiques au contraire, tournés dans les rues de Paris ou de toute autre grande ville française, on pourrait se croire face à quelque vue de plein air, exaltant les charmes et le dynamisme de la ville à la manière d'une carte postale[465] : un plan large sur un monument ou une place célèbres, une scène s'attardant sur une avenue passante, parfois sans justification narrative particulière, confèrent à ces bandes une attractivité visuelle indiscutable. Cette différence de traitement du motif urbain est d'autant plus surprenante que films et journaux comiques abordent des thématiques très proches, recourant souvent aux mêmes figures pour traiter des conséquences de l'urbanisation.

Ainsi de l'opposition entre ville et campagne, structurant de nombreuses histoires dans un média comme dans l'autre. Le contraste de représentations entre urbanité et ruralité est un ressort comique éprouvé, dont se servent les satiristes pour

---

[464] Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse. France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 198.

[465] Au même titre que le dessin de presse, la carte postale aurait également pu « inspirer » les metteurs en scène de films au début des années 1900, selon certains historiens du cinéma. Voir notamment Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma II*, *op. cit.*, p. 313-314 et Jean-Louis Capitaine, *Les Premières Feuilles de la Marguerite. Affiches Gaumont 1905-1914*, *op. cit.*, p. 66.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

mettre en scène le « choc de la modernité ». Au calme séculaire de la campagne, dépeinte par certains dessinateurs comme une sorte d'Eden bucolique, vivant dans un temps arrêté, s'oppose le tumulte de la ville, de ses industries, ses automobiles. Dans d'autres cas, c'est la ville qui vient gangréner la campagne, comme cette planche de Mirande où une citadine (dont l'automobile est en panne sur le bord de la route) donne l'aumône à un garçonnet en guenilles venu en villégiature. À l'arrière-plan les cheminées des usines dégagent une épaisse fumée noire, accentuant l'état de délabrement d'un espace rural déserté et rongé par la misère industrielle[466].

Figure 57 : Mirande, « Le veinard », *Le Rire*, n° 554, 13 septembre 1913, n. p.

[466] Mirande, « Le veinard », *Le Rire*, n° 554, 13 septembre 1913, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

De la même manière, au cinéma, plusieurs personnages ruraux font la douloureuse expérience de la vie urbaine. *L'Odyssée d'un paysan à la ville* (Pathé, 1905), dont le titre annonce d'emblée une aventure semée d'embûches, retrace les péripéties d'un rural venu vendre ses lapins à Paris et dont l'excursion se termine en prison après avoir été volé par un garnement. Certains plans dans ce film, notamment lorsque le personnage sort de la gare ou se rend à la Bourse, renvoient directement à des motifs du dessin de presse, comme ces foules exagérées et entassées, saturant l'image et pouvant revêtir un caractère inquiétant et menaçant.

Figure 58 : *L'Odyssée d'un paysan à la ville* (Pathé, 1905)

Toujours sur le thème de la ville inhospitalière, *Jeannot veut épouser une danseuse* (Pathé, 1909) dresse le portrait très sombre (pour une scène comique) d'un monde urbain corrompu par le vice. Attiré par les charmes d'une danseuse de cabaret qu'il a aperçue sur une affiche, Jeannot abandonne sa femme à la ferme. Cette dernière, voulant le récupérer, rejoint également la ville pour devenir danseuse. Accostée dès son arrivée par trois hommes mal intentionnés qui lui font miroiter un rôle à l'opéra, elle se retrouve affublée d'une fausse barbe et d'un tutu dans le salon d'un appartement improvisé en salle de spectacle. Peu de temps après, les trois hommes tombent sur Jeannot, le détroussent et lui promettent de rencontrer une fameuse danseuse. Rendu à

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

l'appartement, le jeune paysan reconnaît sa femme et tous deux quittent la ville en se jurant de ne plus y remettre les pieds. On pourrait ainsi multiplier les exemples de récits s'articulant sur la confrontation (souvent malheureuse) du rural avec un monde qui lui est hostile et méconnu, et qu'il appréhende généralement d'une manière inappropriée (*Erreur de porte*, Pathé, 1904 ; *Le Fauteuil*, Gaumont, 1907 ; *Vous irez toujours tout droit*, Gaumont, 1907 ; *L'Échelle*, Gaumont, 1907 ; *Mathurin veut devenir mondain*, Pathé, 1910 ; *Bébé marie son oncle*, Gaumont, 1911).

Tous ces films ne sauraient toutefois être vus uniquement sous cet angle. Car les excursions citadines, aussi pénible soit leur dénouement pour le personnage, semblent parfois servir de prétexte à une visite touristique de la ville, en particulier Paris où se déroulent la plupart des histoires. Ainsi notamment de *L'Odyssée d'un paysan à la ville*, où le personnage, après son arrivée à la gare Saint-Lazare, part à la rencontre des principaux monuments et lieux historiques de la capitale, tels que les Grands Magasins Dufayel, l'Opéra, la Place de la Concorde, la Bourse, les Halles, le parc zoologique, etc. Dans ce film entièrement tourné en extérieur et en décors réels (à l'exception de la dernière scène dans la geôle), un travail important a été effectué sur la composition de l'image et la mise en scène (plusieurs mouvements panoramiques balaient l'image tout au long du film, ce qui est très rare à cette période), à tel point qu'on en vienne à se demander quel est le véritable sujet du film : la vente des lapins (qui seront finalement volés) ou la mise en valeur du patrimoine parisien. La façade des Magasins Dufayel, par exemple, est cadrée en plan général, permettant de saisir son impressionnante face vitrée dans toute sa hauteur. Le champ devant l'entrée du magasin est entièrement dégagé (on aperçoit plusieurs passants tenter une traversée du cadre et aussitôt repoussés vers le hors champ) afin de ne pas obstruer la vue. Comme nous

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

l'annoncions en préambule, ce type de film renvoie davantage au modèle de la carte postale ou à la vue touristique qu'au dessin de presse.

Figure 59 : *L'Odyssée d'un paysan à la ville* (Pathé, 1905).

Là où les caricatures mettent uniquement l'accent sur la saturation de l'espace urbain et les inconvénients liés à l'aménagement du territoire et aux transports modernes (un dessin d'André Hellé fustige l'encombrement des voies de circulation par les automobiles, les tramways et les bicyclettes, en demandant quelle place reste-t-il pour le piéton[467]), les films se montrent moins critiques, plus nuancés, voire pour certains largement complaisants avec les modes de transport décriés par les journaux

[467] André Hellé, « Une route moderne », *Le Pêle-Mêle*, n° 13, 30 mars 1902, p. 12. Sur la gauche de la chaussée, une piste est réservée aux cyclistes, au centre, une large allée pavée voit passer les automobiles et à droite, une voie ferrée permet le passage des trains et des tramways. La légende indique d'un ton railleur : « Où peut bien passer le piéton ? ». Au même moment, au congrès automobile de 1902, M. Balif propose de « faire pénétrer dans l'espace public cette nouvelle notion de la séparation des divers éléments de la circulation – la chaussée aux véhicules, les trottoirs ou les bas-côtés aux piétons –, notion rendue de jour en jour plus nécessaire par le développement des modes rapides de locomotion » (cité par Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p. 277).

illustrés. Ainsi des *Vieux Marcheurs* (Pathé, 1907), une variation autour de la poursuite dont le seul argument est de suivre la course d'un groupe de vieux messieurs après une jeune femme à travers les rues de Paris. Au milieu de leur périple, les personnages s'engouffrent dans une rame de métro aérien. S'ensuit un plan étonnant où la caméra, posée sur une rive de la Seine, suit en panotant vers la droite l'avancée de la rame sur le pont qu'elle traverse, puis, alors que celle-ci s'en va vers la profondeur de champ, une péniche surgit au premier plan dont la caméra, toujours en panotant, suit le déplacement. Ce plan est singulier à plus d'un titre. D'une part pour sa composition, presque inédite dans une scène comique à cette période : outre le mouvement de caméra, le synchronisme entre la rame s'éloignant et l'arrivée dans le champ de la péniche témoigne d'une chorégraphie parfaitement étudiée. D'autre part, la péniche est entièrement bariolée de réclames en tous genres (Picon, Bubonnet, etc.), dont on peut se demander la véritable finalité.

Figure 60 : *Les Vieux Marcheurs* (Pathé, 1907).

Il faut se rappeler en effet qu'à l'instar de la presse illustrée (où la publicité est tout aussi abondante), les bandes cinématographiques bénéficient d'une large diffusion sur le territoire, non seulement locale mais nationale, même internationale. Un film comme *Les Vieux Marcheurs*, qui semble avoir été réalisé en partie pour promouvoir la variété des modes de déplacement dans la capitale (avant de prendre le métro les personnages grimpent dans un omnibus, à côté duquel circulent des automobiles et des voitures à cocher), offre une vitrine à la capitale française, rare métropole mondiale à bénéficier d'un tel réseau de transport urbain. À destination d'un public non seulement national mais international, ce film renvoie l'image d'une « métropole rayonnante[468] », cité moderne résolument tournée vers l'avenir, pouvant se hisser parmi certaines grandes villes économiques comme Chicago ou New York. Une ville susceptible d'attirer les touristes mais également les investisseurs dans un contexte de développement à grande échelle de l'économie capitaliste (la présence de la tour Eiffel sur certaines images, comme celle du métro aérien dans *Les Vieux Marcheurs* reproduite ci-dessus, vient attester qu'il s'agit bien de la capitale française, dans le cas où se plan viendrait à être réutilisé ailleurs[469]).

C'est tout le contraire, finalement, du discours façonné par la presse illustré, pour laquelle chaque mesure d'urbanisation est un coup supplémentaire porté à la capitale, comme en témoigne cet éditorial du *Pêle-Mêle* :

> Pour ceux qui rêvent de transformer Paris en une cité américaine, qui voudraient couvrir ses rues de rails et le sillonner de tramways à vapeur ou électriques, de véritables trains comme il en existe déjà, j'écris ces quelques lignes. Qu'ils

[468] Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p. 197.

[469] On pourrait d'ailleurs émettre l'hypothèse que ce plan a pu être tourné pour une autre bande, puis inclus à ce film dans certains montages (les copies que nous avons consultées sont celles conservées par les Archives françaises du film et par Gaumont Pathé Archives).

réfléchissent bien avant de dépouiller Paris du charme et de la beauté qui font sa gloire. Il y a là plus qu'une question étroite de vanité pour les parisiens, c'est à un intérêt général qu'on porte atteinte en enlevant à Paris son bel aspect, son cachet particulier qui lui ont valu le prestige dont il jouit de par le monde[470].

Les représentations contrastées de l'urbanisation dans la presse illustrée et le cinéma paraissent donc sous-tendues par des enjeux idéologiques et politiques différents, révélant des postures contradictoires sur le développement des transports et plus largement sur la modernité. La position « conservatrice » exprimée par la presse illustrée est celle de la défense sans concession du patrimoine national, du respect de « l'aspect extérieur » de la capitale que les travaux d'urbanisation tendraient immanquablement à « défigurer[471] ». Pour le cinéma au contraire, média résolument ancré dans la vie moderne, il ne semble pas y avoir d'incompatibilité entre les progrès en matière de transport et le « charme » de la ville. Cette position s'inscrit manifestement dans l'ère du temps, puisque c'est également l'idée à laquelle souscrit Eugène Hénard, auteur d'un projet visant à améliorer la circulation à Paris au tournant du siècle, pour lequel les travaux d'urbanisation doivent privilégier « l'*efficiency* » des métropoles américaines, tout en conservant l'aspect singulier de la voirie parisienne[472]. Ainsi les films peuvent tout aussi bien exalter le patrimoine architectural de la ville que ses transports modernes, chacun participant – de manière parfois sans doute contradictoire – à son attractivité. Cette différence de positionnement entre la presse illustrée et le cinéma se traduit également dans la manière de représenter les nombreux

[470] Fred Isly, « Chronique », *Le Pêle-Mêle*, n° 2, 10 janvier 1897, p. 2.
[471] *Le Pêle-Mêle* consacre plusieurs éditoriaux à ce sujet au tournant du siècle, usant chaque fois de la même rhétorique. Voir aussi Fred Isly, « Chronique. La traction et l'attraction à Paris », *Le Pêle-Mêle*, n° 30, 25 juillet 1896, p. 2.
[472] Mathieu Flonneau, « Paris au cœur de la révolution des usages de l'automobile, 1884-1908 », *Histoire, économie & société*, vol. 2, 2007, p. 73-74.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

accidents de la route causés par les automobiles et autres machines modernes au début du siècle.

L'accident de la circulation : du choc physique au choc visuel.

Si les nouveaux modes de transport ont leurs partisans, ils ont également de nombreux détracteurs. Après une levée de bouclier contre la bicyclette à la fin du XIXe siècle, c'est l'automobile qui cristallise tous les clivages au début des années 1900. Outre l'encombrement de la chaussée, on lui reproche sa dangerosité, les risques que sa vitesse et le comportement des conducteurs font encourir aux piétons et aux animaux[473]. D'emblée, et dans le prolongement de sa rhétorique contre l'accélération de la vie urbaine, la presse illustrée se saisit du débat en se positionnant contre l'automobile, y voyant la « terreur panique du XXe siècle[474] ». Le cinéma, qui n'ignore pas non plus le phénomène – et lui est lié, en quelque sorte[475] –, joue quant à lui la carte de la tempérance. Cette différence de positionnement s'exprime en particulier dans la manière dont chaque média traite les accidents de la circulation – qu'ils soient causés par les automobiles, principal sujet des histoires comiques, mais aussi les bicyclettes, les trains ou encore les aéroplanes, dont les histoires comiques s'emparent au début des années 1910.

La représentation de l'automobiliste, quant à elle, varie peu d'un média à l'autre. Souvent trapu, vêtu d'une épaisse pelisse, sa tête est enfoncée dans un col de fourrure et son visage dissimulé par un casque et de larges lunettes, ce qui lui confère un aspect d'autant plus inquiétant et menaçant. Les dessinateurs mettent l'accent sur la

---

[473] Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p. 309.

[474] D'après une couverture du *Pêle-Mêle* : Mauryce Motet, « La terreur panique au XXe siècle », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 26 février 1904, p. 1.

[475] L'industrie du cinéma s'est développée en même temps que celle de l'automobile au début du XXe siècle, partageant davantage qu'un statut commun de « symbole de modernité » (voir Laurent Le Forestier, « The Cinema, a Car-Crazy Invention ? », art. cit.).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

déshumanisation du personnage, que ce soit par son accoutrement, et notamment sa pelisse qui le fait ressembler à un animal, ou en le comparant à sa machine (voir le chapitre quatre[476]). Ce type de régression trouve certaines équivalences dans les films comiques, comme *La Chasse à l'automobiliste* (Pathé, 1907) où un conducteur est confondu avec une bête sauvage et pris pour cible par des chasseurs. Il ne s'agit donc pas seulement de se moquer de son accoutrement, mais bien de souligner l'animalité du personnage, sa bestialité prédatrice.

Davantage que sur l'automobile, ou plus largement sur la machine (les mêmes discours sont appliqués aux bicyclettes et aux aéroplanes), les critiques se dirigent vers celui qui la conduit. Plusieurs titres d'histoires, dans la presse illustrée comme au cinéma, renvoient d'ailleurs explicitement à l'inexpérience des conducteurs d'engins, à leurs « premiers pas » dans la pratique : *Leçon de bicyclette* (Pathé, 1897), *Les Débuts d'un chauffeur* (Pathé, 1906), *Les Débuts d'un aéronaute* (Pathé, 1907), *Les Débuts d'un aviateur* (Pathé, 1908), *Nouveau Farman* (Pathé, 1908) ; « Leçon de bicyclette[477] », « Un aéronaute involontaire[478] », « Les débuts de deux aéronautes américains[479] », etc. Il faut en effet attendre plusieurs années (et de nombreux accidents) pour que des règles plus sévères et contraignantes soient instituées en matière de conduite et de circulation, en particulier concernant la formation des conducteurs (la réglementation mise en place durant les années 1890 s'avérant souvent trop laxiste[480]), dont les premiers apprennent le maniement de la machine par eux-mêmes. En écho aux nombreux discours « autophobes » qui émergent dans les années

[476] Le dessinateur met en parallèle la face avant de l'automobile avec le visage de son conducteur (Haye, *Le Pêle-Mêle*, n° 17, 26 avril 1908, p. 4).
[477] J. Belon, « Leçon de bicyclette », *Le Pêle-Mêle*, n° 29, 18 juillet 1896, p. 5.
[478] J. Belon, « Un aéronaute involontaire », *Le Pêle-Mêle*, n° 22, 30 mai 1896, p. 6.
[479] H. Avelot, « Les débuts de deux aéronautes américains », *Le Pêle-Mêle*, n° 13, 31 mars 1901, p. 10.
[480] Mathieu Flonneau, « Paris au cœur de la révolution des usages de l'automobile, 1884-1908 », art. cit., p. 73. Chaque année entre 1903 et 1914 le nombre d'accidents occasionnés par les automobiles augmente, jusqu'à devenir en 1912 la principale cause de décès sur les routes.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

1900, s'insurgeant contre la maladresse des conducteurs et leur comportement irresponsable (excès de vitesse pour l'essentiel), les journaux illustrés forgent la figure de l'automobiliste-criminel[481]. Dans une planche traitant des différentes façons d'être « coupés en morceaux », Georges Omry établit un parallèle entre le conducteur percutant des piétons dont le corps se disloque sous l'effet du choc, et l'apache se servant d'un long couteau pour parvenir au même résultat[482]. Ce type de comparaison met bien en évidence le positionnement du journal, considérant l'automobile comme un fléau urbain, et dénonçant d'une certaine manière la passivité des forces de l'ordre pour protéger le citoyen.

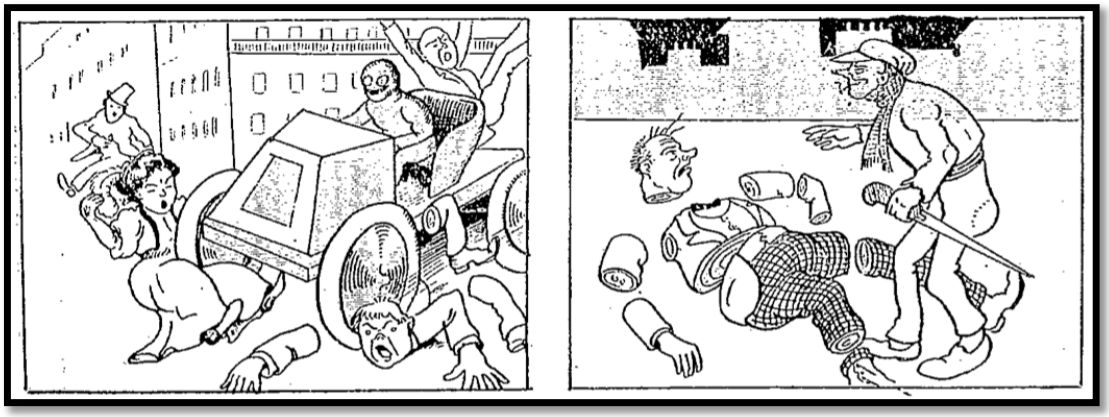


Figure 61 : Georges Omry, « La loi d'adaptation au milieu […] », *Le Pêle-Mêle*, n° 29, 21 juillet 1907, p. 10 (extrait).

Le cinéma en revanche ne va pas si loin, son propos est nettement plus mesuré. Tout en soulignant les excès liés à la vitesse et le comportement dangereux des conducteurs, les films comiques cherchent à atténuer les dommages produits lors d'accidents, là où le dessin de presse a plutôt tendance à les accentuer. Laurent Le Forestier parle à ce propos, dans certains films comiques, d'un « imaginaire pacifié[483] »

[481] De la même manière, Léon Bloy parle dans son journal de l'automobiliste comme d'un assassin (voir Laurent Le Forestier, « The Cinema, a Car-Crazy Invention ? », art. cit.).
[482] Georges Omry, « La loi d'adaptation au milieu ou La fonction crée l'organe », *Le Pêle-Mêle*, n° 29, 21 juillet 1907, p. 10.
[483] Laurent Le Forestier, « The Cinema, a Car-Crazy Invention ? », art. cit.

de l'automobile : sans refouler la menace bien réelle et socialement reconnue[484] que constitue une conduite irresponsable, il s'agit de tempérer les excès, les relativiser. Dans les films, les victimes d'accidents se relèvent après un choc, souvent d'ailleurs pour se lancer à la poursuite de leur agresseur et obtenir vengeance (*Les Débuts d'un chauffeur*, Pathé, 1906). Le récit brouille ainsi la frontière entre le conducteur-prédateur et ses « proies », assez nette dans les journaux, bien plus poreuse dans les films où les retournements de situation sont fréquents. En molestant le chauffard, les accidentés obtiennent en quelque sorte réparation des dommages subis, permettant une forme de régulation sociale, d'équilibrage. Dans les collisions les plus violentes, lorsque la victime est démembrée par le choc, sa « réparation » est quasiment systématique. Ainsi par exemple d'*Accident d'automobile*, le film Lumière que nous étudions plus haut (chapitre quatre), mais également du *Raid Paris Monte Carlo en deux heures* (Méliès, 1905), du *Bon Écraseur* déjà mentionné, et sur une thématique semblable des *Débuts d'un aviateur*. À chaque fois le corps du personnage disloqué est reconstitué à l'identique.

[484] Mathieu Flonneau, « Paris au cœur de la révolution des usages de l'automobile, 1884-1908 », art. cit., p. 64.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 62 : *Les Débuts d'un chauffeur* (Pathé, 1906).

Si le procédé de l'accidenté reconstitué est récurrent dans les films comiques, il l'est beaucoup moins dans les journaux illustrés où l'on ne dénombre qu'une poignée d'histoires de reconstitutions miraculeuses (et encore, le personnage ne parvient pas toujours à se reformer correctement[485]). Le reste du temps, la victime reste démembrée. On peut répartir ces dessins d'accidents de la circulation en deux grandes catégories. D'une part il y a ceux représentant le moment précis de l'impact, la collision. L'image est généralement saturée de corps, de fumées, d'objets en tous genres dispersés aux quatre coins du cadre, renvoyant à l'idée de saturation de l'espace urbain. L'automobile (ou quelconque machine impliquée dans l'accident) est alors montrée comme vectrice de désordre, de chaos. Davantage qu'une collision physique, matérielle, c'est le choc de deux mondes antagonistes que ces images représentent, celui du mouvement, de la vitesse contre celui de l'immobilité, de la sérénité troublée. Les dessinateurs soulignent le caractère intrusif de la machine, comme Abel Faivre dans une planche où un conducteur vient s'encastrer dans le mur d'une maison, s'invitant à la table d'une famille en plein repas[486]. Ce type de dessin s'inscrit dans la rhétorique du chamboulement urbain développée par la presse illustrée, tout en renvoyant aux

[485] Voir, dans le chapitre quatre, la planche de C. Zard, « Le vieil invalide, le Pêle-Mêle et l'automobile », parue dans *Le Pêle-Mêle*.
[486] Abel Faivre, « Villégiature… d'automobiliste », *Le Rire*, n° 25, 25 juillet 1903, n. p.

gravures de la grande presse populaire, où les accidents sont reproduits de la même manière, saisis sur le vif, pour accentuer leur impact autant symbolique que visuel. D'autre part il y a les dessins représentant l'instant qui succède à la collision. Ceux-là sont davantage épurés et se focalisent sur quelques personnages seulement, notamment la victime de l'accident, souvent démembrée. Plutôt qu'à la gravure, ces images renvoient au modèle du fait divers[487], et tout particulièrement, dans leur mise en série, à la litanie des accidentés qui défilent dans les colonnes de la presse quotidienne. L'image fixe la violence du choc, montre l'irreprésentable, dans une logique spectaculaire de sanguinolent et de surenchère morbide (atténuée toutefois dans certaines images par la contrainte matérielle et économique du noir et blanc).

Figure 63 : Abel Faivre, « Villégiature… d'automobiliste », *Le Rire*, n° 25, 25 juillet 1903, n. p.

[487] Un dessin représentant (entre autres « crimes ») un accident d'automobile est justement intitulé « Faits d'hiver », car la scène se déroule… en hiver (Fabiano, « Faits d'hiver », *Le Rire*, n° 209, 2 février 1907, n. p.).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 64 : (À gauche) Balluriau, « Consolation », *Le Pêle-Mêle*, n° 37, 12 septembre 1909, p. 11.
(À droite) Benjamin Rabier, « Après l'accident », *Le Pêle-Mêle*, n° 8, 23 février 1902, p. 2.

Quel que soit leur traitement graphique, ces accidents partent d'un choc physique pour produire un choc visuel, une image purement « attractionnelle » répondant aux standards esthétiques de la presse populaire à sensation[488]. Certains dessins sont d'ailleurs reproduits en couleurs, parfois sur une double page, comme celui d'Abel Faivre ci-dessus, maximisant ainsi leur impact visuel. La reconstitution des corps démembrés, en particulier dans les films comiques, tend au contraire à atténuer les effets de l'impact, physique et visuel, à minimiser sa violence. En relativisant les dommages subis, ces histoires marquent une distance avec l'iconographie outrancière et morbide de la presse illustrée, satirique ou non. La « réparation » des corps, s'inscrivant dans un imaginaire du corps-machine (chapitre quatre), parfois opérée grâce aux mêmes outils servant à réparer l'automobile, permet également de dédouaner le conducteur imprudent (un mécanisme est étranger à la douleur, donc personne ne peut être tenu responsable des souffrances infligées), en même temps que cela

[488] Ben Singer, « Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism », dans Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, *op. cit.*, p. 86-87. Toutefois, vouloir donner simplement une lecture « de classes » et populiste à ces dessins serait hasardeuse. Car s'ils stigmatisent en effet une élite financière (celle qui peut s'adonner aux loisirs de l'automobile, de l'aéroplane ou toute autre machine moderne), l'automobile fait des victimes partout, également parmi la bourgeoisie de centre-ville. En outre, la plupart des journaux illustrés possèdent une rubrique sportive faisant l'annonce des courses automobiles ou cyclistes passées ou à venir.

contribue à relativiser le « choc de la modernité » construit par la presse illustrée pour critiquer la vitesse (il s'agit finalement d'un choc de « deux modernités », celle du corps-machine et celle de la machine elle-même). À la modernité « destructrice » dépeinte dans les journaux illustrés à travers des images outrancières et violentes, s'oppose ainsi une modernité moins « clivante », plus apaisée en quelque sorte.

Le cinéma montre également que le temps n'est pas nécessairement figé, immuable. La reconstitution du corps fait revenir le personnage démembré à son état initial, à la manière d'un rembobinage (certains films recourent d'ailleurs vraiment au retour en arrière de la pellicule pour redonner à un objet son aspect d'origine, par exemple pour « reconstruire » un mur qui s'est affaissé). Le mouvement de la bande cinématographique, corrélé à celui de l'automobile[489], introduit par rapport au journal illustré une nouvelle perception du temps, dans un contexte d'accélération globale de la société.

L'obsession horaire : un nouveau rapport au temps.

Depuis le milieu du XIXe siècle, le rail, puis l'automobile et l'aéroplane entraînent des ruptures successives qui bouleversent le rapport à l'espace, mais également au temps. L'heure, puis la minute, deviennent les nouveaux étalons de durée, à la place du jour[490]. Au choc visuel produit par ces machines « dévorant l'espace[491] » s'ajoute celui du temps rigidifié et accéléré[492], auquel le cinéma, en particulier dans sa forme comique, vient donner une réponse singulière : « […] le geste rapide, qui s'y

[489] Nous mentionnons à ce propos dans le premier chapitre un dessin représentant le « cinéma-totaumobile », machine roulante sur laquelle une bande pelliculaire est enroulée autour d'une roue afin de se « faire redéfiler devant soi le paysage qu'on n'a pas eu le temps de regarder » (Henriot, « Échos !… », *Le Journal Amusant*, n° 88, 2 mars 1901, p. 8).
[490] Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p. 252.
[491] Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 202.
[492] Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p. 252.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

affirme avec une précision monstrueuse, comme sur une horloge à sujets, exalte les esprits des spectateurs modernes habitués déjà à vivre avec rapidité[493] ». Cette précision horlogère et cette exaltation des esprits dont parle Canudo participent de la *rupture perceptive* produite par l'émergence du cinéma au tournant du siècle.

Le changement d'échelle temporelle provoqué par la vitesse se traduit dans les histoires comiques par une obsession pour le temps qui défile, avec des personnages toujours pressés, qui se lancent dans des courses contre l'horloge. Ainsi de Calino se croyant en retard pour son premier jour de travail (*Calino Bureaucrate*, Gaumont, 1909), d'Onésime ne pouvant patienter le temps nécessaire pour toucher un héritage (*Onésime Horloger*, Gaumont, 1912) ou, dans les journaux illustrés, de piétons courant après l'omnibus[494], de touristes visitant le pays au pas de course (« – Beaux vitraux ? – Yes, mais dépêchons. Les Hudson ont visité tous les châteaux de la Loire en trois heures quatre minutes. Il faut battre leur record[495]. ») La « chronométrie » devient au début du siècle un thème comique récurrent, et l'horloge un motif omniprésent, se disputant la place dans l'espace urbain avec le lampadaire.

Les dessinateurs représentent le temps comme un instrument de contrôle. Le rythme de la vie se calque sur celui de l'horloge, comme dans cette planche de Robida où la journée d'une jeune femme se déroule selon un motif circulaire, chaque moment (le réveil, la toilette, la lecture) correspondant à une plage horaire précise pointée par l'aiguille des heures[496]. L'horloge revêt le même caractère intrusif que l'automobile, les deux motifs pouvant d'ailleurs s'entremêler. Dans l'intimité d'une chambre à coucher,

---

[493] Ricciotto Canudo, « Lettre d'art. Triomphe du cinématographique », dans *Il Nuovo giornale*, Florence, 25 novembre 1908 (traduit de l'italien par José Moure et cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 191).

[494] Haye, « Sport parisien », *Le Pêle-Mêle*, n° 44, 3 novembre 1912, p. 1.

[495] Georges Omry, « L'art et les Américains », *Le Pêle-Mêle*, n° 49, 7 décembre 1910, p. 9.

[496] Robida, « Heures parisiennes : l'heure du lever », *La Caricature* (cité par Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 728).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Mirande dessine un taximètre censé réguler la durée des amours tarifées[497]. Le temps apparaît comme une contrainte, asservissant l'homme, l'enfermant dans une sorte de boucle sans fin. Dans *Onésime Horloger* au contraire, le personnage parvient à se défaire de la contrainte horaire et retourne le temps à son avantage. L'héritage qu'il vient de recevoir d'un vieil oncle ne lui sera remis que dans vingt ans. Impatient, il se rend au bureau central des horloges pneumatiques et sabote le mécanisme de l'horloge mère, dont les aiguilles se mettent à tourner en accéléré. La ville tout entière est affectée par ce changement de rythme, rendu visuellement par l'augmentation de la cadence de défilement des images. Automobiles, voitures et piétons, chacun semble se lancer dans une course frénétique, si bien que les vingt années s'écoulent en quelques secondes.

Le cinéma comique dans son ensemble est peuplé de ces « figures agitées », sortes « d'hommes-machines infatigables, inaltérables[498] ». Les mouvements saccadés des personnages, leur nervosité redoublée d'une forme de vélocité extrême (souvent exacerbée par le procédé de l'accéléré), médiatisent le lien entre l'effervescence de la ville et l'« affolement de l'univers filmique[499] ».

À cette inflation de motifs et de figures liés à la vitesse s'oppose dans la presse illustrée une forme de ralentissement, d'immobilité contemplative. En réponse à la recrudescence des modes de transport modernes, certains dessinateurs s'alarment de la condition du cocher, voire commencent à développer une nostalgie pour le fiacre, lequel est contraint de se réfugier sur le trottoir pour éviter le flux des automobiles : « C'te pauvre vieille cocotte qui s'emballe… si ça ne fait pas rigoler à c't heure ! Puisque je te dis qu'on ne prend pas garde à toi… c'est à peine si tu fais du vingt

[497] Mirande, « Le taximètre », *Le Rire*, n° 90, 22 octobre 1904, n. p.
[498] Nicolas Dulac et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 37.
[499] Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 127.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

kilomètres à l'heure[500]. » Moriss[501] et Rabier s'interrogent sur les conséquences sociales de la disparition annoncée du cocher, et des métiers qui s'y rapportent :

> - Ah ! monsieur, les automobiles, quelle plaie ; c'est lourd, disgracieux, mastoc… parlez-moi du cheval, voilà qui est fringant, distingué…
> - Ah !... vous êtes amateur d'équitation ?...
> - Non, je suis ramasseur de crottin !…[502]

L'opposition entre automobile et voiture à cocher tourne presque systématiquement en faveur de cette dernière, le cheval suscitant une forme de sympathie ou de compassion lorsqu'il est malmené qui n'est jamais accordée à l'auto. À propos de celle-ci justement, les dessinateurs se délectent des nombreuses pannes qui l'affectent, la réduisant à l'immobilisation forcée. Jean Villemot dessine dans *Le Rire* deux automobilistes s'évertuant à réparer leur machine, tandis qu'un soldat les regarde tranquillement, amusé par la situation[503].

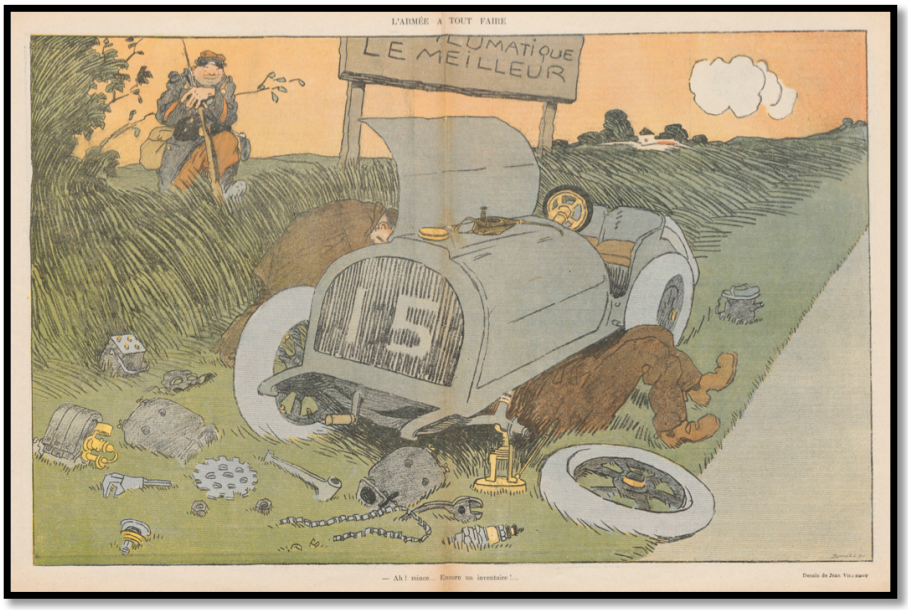


Figure 65 : Jean Villemot, « L'armée à tout faire », *Le Rire*, n° 178, 30 juin 1906, n. p.

[500] Benjamin Rabier, « Un cheval emballé en 1900 », *Le Pêle-Mêle*, n° 33, 13 août 1899, p. 1.
[501] Moriss, « Entre cochers », *Le Pêle-Mêle*, n° 13, 28 mars 1897, p. 5.
[502] Benjamin Rabier, « Rien ne va plus », *Le Pêle-Mêle*, n° 52, 25 décembre 1898, p. 1.
[503] Jean Villemot, « L'armée à tout faire », *Le Rire*, n° 178, 30 juin 1906, n. p.

De manière plus générale, la lenteur et l'immobilité deviennent des éléments comiques à part entière dans le dessin de presse à partir de la fin du XIXe siècle, alors qu'ils auraient été incompréhensibles un siècle auparavant [504] : instantanés photographiques « ratés » ou poses ridicules devant l'appareil (voir le premier chapitre), parades militaires statufiées, immobilisme du fonctionnaire et de l'appareil administratif en général, etc. Ces motifs interviennent en contrepoint de l'accélération généralisée de la société, largement décriée, comme nous l'avons montré, par les journaux illustrés. Le cinéma de son côté, en faisant de la vitesse, de la vélocité et du mouvement en général l'un des principaux moteurs de son comique jusqu'au début des années 1910 au moins [505], comme l'ont par ailleurs observé bon nombre de commentateurs depuis le début du XXe siècle [506], cultive un type de comique résolument ancré dans la modernité et participant pleinement, du même coup, de la rupture perceptive du nouveau siècle.

La transformation des modes d'existence et de perception qui accompagne le passage au XXe siècle, provoquée par une série d'évènements réunis sous le syntagme du « choc de la modernité » (l'avènement de la vitesse, l'exode rural, l'urbanisation, l'industrialisation, l'avant-garde, etc.), nous semble ainsi directement corrélée à l'affirmation du cinéma comme média singulier. La fracture de ce dernier avec le

[504] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 727.

[505] La généralisation des « comédies » autour de 1912-1914 change quelque peu la donne, atténuant le caractère « véloce » du comique (encore que le gestuelle tienne toujours un rôle prééminent dans la plupart des films même à cette période). Voir Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 66-71.

[506] Voir notamment les auteurs cités par Rae Beth Gordon, comme Canudo, Doumic ou Epstein (*De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 202-203). Sur le lien entre vélocité et comique cinématographique, voir aussi Rae Beth Gordon, « Les galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », *1895*, n° 61, *op. cit.*, p. 136-138.

journal illustré est certes probablement moins spectaculaire que le « choc des médias » annoncé en titre de ce chapitre, elle n'en est pas moins effective.

À travers cette rupture dont nous avons cherché à définir certaines modalités, tant sur le plan de la forme que sur celui des discours, se pose également la question des publics, indissociable, comme nous avons voulu le montrer, des choix esthétiques et narratifs opérés par les films. Plusieurs cas significatifs indiquent une tendance du cinéma à se montrer moins « clivant » que le journal illustré sur certains aspects du débat public. La posture de pacification sur le « problème » de l'automobile notamment, ou les appels du pied vers l'avant-garde artistique, marquent une forme de « lissage » idéologique par rapport au journal illustré, qui nous paraît témoigner d'une volonté de concilier des publics aux aspirations et aux attentes très variées.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CHAPITRE SIX. La modernisation de la société au prisme du comique. De la fracture sociale à la divergence des médias.

L'hypothèse d'un cinéma comique visant un public socialement mixte, déjà formulée ailleurs[507], va à l'encontre de certains discours qui, à cette période, ont plutôt tendance à assigner à chaque catégorie générique de films une catégorie sociale spécifique. Dans un article que le journal *Fantasio* consacre en 1914 aux audiences du cinéma (évoqué au chapitre deux), l'auteur établit une correspondance explicite entre les séries comiques et un type de public populaire : « La commerçante du quartier, elle, ne vient point pour Costello. C'est une femme sérieuse. Seuls Rigadin, Boireau ou Max l'intéressent[508]. » À la différence de classe sociale s'ajoute aussi une différence de sexe, sous-tendue par un discours assez méprisant :

> Elle vit, toute la journée, devant les confections ou derrière des camemberts. La neurasthénie s'assied avec elle, à son comptoir, et elle éprouve le besoin de voir la vie ensoleillée par la lanterne du cinéma, le soir, lorsque la devanture est fermée à tous les acheteurs et son âme grasse ouverte à toutes les émotions.
> Le mari somnole. Il n'aime pas le cinéma. Il a ses habitudes, ses manilles. Rien ne l'agite[509]. […]

Ce type de discours, qu'on peut retrouver énoncé sensiblement de la même manière au même moment dans d'autres contextes[510], est à la fois surprenant et attendu.

---

[507] Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 27.
[508] Montozon, « Cinémas », art. cit., p. 733.
[509] *Idem*.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Il est surtout pétri de présupposés idéologiques sur lesquels il nous paraît important de revenir, tant ils sont fondamentaux pour expliquer la fracture entre journaux illustrés et cinéma comique – et le fait que la presse illustrée s'est désintéressée de cette forme de cinéma.

Ce qui est surprenant, évidemment, c'est la référence à ces personnages du cinéma comique, Rigadin, Boireau et Max. Depuis 1906 qu'il existe, le journal n'a abordé le sujet des films comiques, à notre connaissance, qu'une seule fois – également en citant comme il le fait ici des personnages comme Max, Rigadin ou Bébé[511] –, et le fait au détour de ce texte, en juin 1914, de façon presque naturelle, sans aucune forme de pédagogie, comme si ces personnages faisaient depuis toujours partie du paysage, semblant partir du principe qu'ils sont connus de chacun. Le choix de ces noms a également de quoi surprendre, d'autant plus pour les identifier à un public féminin et populaire[512]. Si Boireau n'a pas d'identité sociale clairement définie, oscillant entre les classes sociales et les âges, Max et Rigadin incarnent spécifiquement la bourgeoisie et ses problématiques singulières (quête du plaisir, oisiveté). Parmi les séries comiques, d'autres personnages renvoient davantage au monde du travail et au prolétariat, comme Calino ou Patouillard[513]. Et, en 1914, il existe également des séries constituées autour de personnages féminins (Gribouillette, Pétronille, Rosalie jusqu'en 1913). Bref, le corpus filmique se caractérise par son hétérogénéité, qui témoignerait justement de la

---

[510] Rémy de Gourmont, « Cinématographe », art. cit. (cité par Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 118).

[511] Voir par exemple, quelques mois avant la parution de ce texte sur les publics du cinéma, un pastiche de texte juridique sur une « loi créant à Paris un cinéma d'État », où sont mentionnés certains personnages comme Max Linder (« jeune premier comique »), Prince-Rigadin (« premier comique ») ou encore Bout de Zan (« doyen ») et Bébé (« vice-doyen »). Dans le prolongement des théâtres subventionnés, cette entreprise satirique de « cinéma pour le peuple » montée par le journal participe bien de l'hypothèse que nous avançons dans ce chapitre (*Fantasio*, n° 180, 15 janvier 1914, p. 416).

[512] Sur l'échelle sociale, on peut situer la « commerçante de quartier » parmi les « couches nouvelles », situées juste au-dessus de la paysannerie et du prolétariat, mais en-dessous des classes moyennes (Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque, 1896-1914*, Paris, Armand Colin, 1995 [1991], p. 115-116).

[513] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 245.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pluralité de ses spectateurs, de tous âges[514], de tous sexes et origines sociales. Or, l'auteur de *Fantasio* relie tout-à-trac Boireau, Max et Rigadin à la seule classe populaire, incarnée par cette « commerçante de quartier », « neurasthénique » et à l'« âme grasse ». Si l'on peut mettre cela sur le compte de la méconnaissance du corpus comique et de sa diversité (l'auteur ne cite que les personnages parmi les plus productifs, du point de vue du nombre de films sortis), cela nous paraît davantage refléter une forme de mépris pour les classes populaires et, dans le même temps, pour le cinéma comique.

Ce mépris du « peuple » est justement ce qui est un peu plus « attendu » de la part du journal. *Fantasio*, et *Le Rire* qui appartient au même éditeur, se caractérisent par une ligne politique plutôt conservatrice, voire réactionnaire sur certaines thématiques. Bon nombre de dessinateurs (dont la plupart publient également dans d'autres journaux) se montrent très sévères envers le prolétariat, dans un contexte de forts clivages entre les classes sociales et les sexes. La modernisation du capitalisme et de manière plus générale l'expansion économique à la fin du XIXe siècle exacerbent les inégalités sociales. Plusieurs corps de métiers de l'industrie se mettent en grève au début des années 1900, suivis de plusieurs vagues de débrayages impliquant de nombreux secteurs d'activités jusque dans les années 1910[515]. Les principaux journaux illustrés (*Le Rire*, *La Caricature*, *Le Pêle-Mêle*) prennent clairement position contre le syndicalisme et le socialisme émergents, visant de manière détournée l'ouvrier et ses revendications (ce qu'on appelle alors pudiquement « la question sociale »). Les mouvements d'émancipation féminine qui se développent à cette période sont

[514] On sait par ailleurs que certaines séances sont exclusivement fréquentées par des écoliers, et de manière plus générale les enfants bénéficient d'un tarif réduit dans la plupart des salles de cinéma (Pierre Berneau, « Le cinéma des origines : les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux », *1895*, n° 4, 1988, p. 26-27).

[515] Charles Tilly et Edward Shorter, « Les vagues de grèves en France, 1890-1968 », dans *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 28e année, n° 4, 1973, p. 877-886.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

également sévèrement critiqués, selon une vision très conservatrice du statut de la femme et de la famille.

Le discours de *Fantasio*, faisant correspondre le cinéma comique au public spécifiquement populaire (et féminin) – et dont on retrouvera des formulations ultérieures, dans des contextes et pour des raisons différentes[516] – nous paraît donc conditionné par des divergences politiques et idéologiques assez nettes entre les journaux illustrés et les films comiques. Nous voulons montrer dans ce chapitre comment s'opèrent ces divergences, en étudiant le positionnement des bandes comiques par rapport aux journaux illustrés, à travers les questions de société traitées souvent synchroniquement dans les histoires des deux médias. Nous pensons ainsi pouvoir établir une corrélation entre les clivages sociaux du début du XXe siècle et la divergence des deux médias à cette même période.

1. Un équilibre précaire : la « femme moderne » et l'émancipation féminine.

Dans la presse au sens large (généraliste, spécialisée, quotidienne, hebdomadaire, illustrée ou non), les espaces de la plupart des journaux sont rigoureusement cloisonnés, les uns destinés à un lectorat masculin, les autres féminin. Ce type de compartimentation, bien que ses effets sociaux soient difficiles à appréhender[517], est également perceptible dans les illustrés satiriques où la plupart des sections des journaux s'adressent à un public résolument masculin. S'il est difficile de cerner un « lectorat type », Laurent Bihl avance néanmoins que « la quasi-totalité du

[516] Notamment chez André Beucler dans les années 1920 (cité par Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 17).
[517] Guillaume Pinson, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009.

lectorat [de la presse humoristique parisienne] est masculine[518] », en mettant tout de même un bémol pour *Le Pêle-Mêle*, qui cible la famille dans son ensemble. Les métiers liés à la presse illustrée sont également très masculins, et les dessinatrices peuvent se compter sur les doigts d'une main. Bref, il s'agit pour l'essentiel de journaux « faits par des hommes », à destination des hommes, où la représentation de la féminité est construite autour d'un idéal de beauté et de vertu, véhiculé en grande partie par les publicitaires dont les réclames inondent chaque semaine les pages de la presse illustrée. Cette féminité peut se résumer à deux traits principaux : celui d'une femme objet de désir pour l'homme, toujours séduisante et disponible, et celui d'une femme épouse aimante et dévouée. Très répandue à la fin du XIXe siècle, cette image fantasmée de la femme est toujours bien installée dans la presse illustrée des années 1900. On peut lire par exemple dans un numéro de *Fantasio* paru en 1906 :

> Il n'y a pas de femmes laides. Il n'y a que des femmes se négligeant, oubliant leur rôle charmant qui est de chercher toujours à plaire. Être belle est, pour la femme, un devoir, comme d'être bonne. Et, pour être belle, il suffit de vouloir[519].

Globalement, les histoires comiques et les dessins répondent au même type de représentation en reproduisant la hiérarchie sociale des sexes. Au cinéma, dont l'industrie est aussi presqu'exclusivement masculine, ces stéréotypes féminins, pour la plupart empruntés aux illustrés, sont également omniprésents, pour des raisons idéologiques mais aussi (et peut-être avant tout, comme le suggèrent Pierre Chemartin et Nicolas Dulac[520]), pour des raisons d'efficacité narrative. Ainsi, au début des années 1900, la brièveté des bandes contraint en quelque sorte les metteurs en scène à recourir

---

[518] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 247-248.
[519] *Fantasio*, n° 4, 15 septembre 1906.
[520] Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », art. cit., p. 149-153.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

à ces figures « figées et simplistes[521] ». On remarque cependant vers les années 1907-1908, alors que la durée des films s'allonge et les récits se développent, que des personnages féminins commencent à occuper davantage de place, à être davantage caractérisés (les premiers personnages féminins récurrents, comme Léontine, Rosalie, apparaissent vers 1910) et les représentations de la féminité de manière plus générale deviennent un peu plus ambiguës et contrastées. Si l'on peut mettre ces changements sur le compte d'une « complexification » des modes de représentation cinématographiques (c'est notamment l'hypothèse de Richard Abel pour le cas de Pathé[522]), ils pourraient tout aussi bien témoigner d'une volonté de ménager le spectatorat féminin, en proposant certains films aux accents « féministes ».

La « femme moderne » : un « problème d'homme » ?

Les débats et les inquiétudes suscités par les mouvements d'émancipation féminine à la fin du XIXe siècle se cristallisent dans la figure de la « femme moderne », qui investit de nombreux champs discursifs, aussi bien dans la littérature, le théâtre, la presse mondaine, que dans la presse illustrée et le cinéma. Chaque mode de représentation partage les mêmes stéréotypes sur les « rôles sociaux » qui incombent à la femme (en particulier ceux d'être une mère et une épouse, c'est-à-dire de « tenir » un foyer), et les mêmes angoisses de voir celle-ci manquer à ses fonctions. Passées au prisme de la satire, ces inquiétudes s'actualisent dans des récits d'abandons aussi récurrents qu'édifiants. Bon nombre de dessins de presse dépeignent ainsi le désarroi de maris délaissés par leur épouse « émancipée » et contraints d'assumer, entre autres

[521] *Ibid*., p. 139.
[522] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit*., p. 224.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

choses, l'éducation des enfants[523]. Si plusieurs films comiques reproduisent ce type de situation (*Les Résultats du féminisme*, Gaumont, 1906 ; *Madame l'avocate*, Pathé, 1908 ; *Max reprend sa liberté*, Pathé, 1912 ; *Max et la doctoresse*, Pathé, 1913), le regard porté sur les personnages féminins et masculins n'est toutefois pas toujours le même d'un média à l'autre.

On constate néanmoins certains invariants dans la représentation satirique de la « femme moderne ». Prenant sa source dans l'imaginaire anxiogène de la « fin d'un sexe » et de la masculinisation de la femme[524], elle est le produit, pourrait-on dire, d'une triple inversion : inversion des rôles sociaux (la femme manifeste de l'intérêt pour des activités traditionnellement dévolues à l'homme, comme le jeu, le café, etc.), inversion des genres (elle se vêt à la manière d'un homme) et inversion de la hiérarchie des sexes (elle prend les décisions et impose ses choix au sein du foyer). La plupart des récits comiques, tant dans la presse illustrée qu'au cinéma, peuvent alors se résumer à des variations autour de l'une ou plusieurs de ces inversions (parfois les trois en même temps, comme dans *Les Résultats du féminisme*). Le discours comique repose en général uniquement sur cet aspect[525].

Les dessinateurs ne cachent pas leur hostilité envers la femme moderne et l'émancipation de manière plus générale, certains voyant dans celle-ci une sorte de maladie qu'il conviendrait de soigner à l'aide d'une potion médicale[526]. Dans plusieurs dessins la femme est figurée en tenue d'extérieur, avec veste et chapeau, sur le départ,

---

[523] Dépaquis, « Oh ! les femmes », *La Caricature*, n° 904, 24 avril 1897, p. 135 ; Drisme, « Féminisme », *Le Pêle-Mêle*, n° 10, 6 mars 1898, p. 9 ; Weilluc, « Femme nouvelle », *Le Pêle-Mêle*, n° 27, 3 juillet 1898, p. 7 ; Duch, « La femme du XXe siècle », *Le Pêle-Mêle*, n° 40, 7 octobre 1900, p. 10.

[524] Guillaume Pinson, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », art. cit., p. 214.

[525] Dans un passage consacré à l'inversion comique, Bergson prend justement comme exemple le cas d'un rapport de couple, avec la figure de la femme acariâtre, récurrente dans les récits de la presse illustrée et du cinéma (*Le Rire*, *op. cit.*, p. 72).

[526] Weilluc, « Femme nouvelle », *op. cit.*

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

exprimant ainsi son caractère « volatile » et son détachement du foyer. Le mari quant à lui est affecté aux tâches ménagères, il prépare le repas, s'occupe des enfants, recoud son veston. Au-delà de l'incongruité de la situation, propre à la logique d'inversion, ces dessins transpirent d'un moralisme stigmatisant, où la femme apparaît comme celle qui *abandonne* sa famille : c'est assez explicite dans la planche de Weilluc citée plus haut, la femme partant sur sa bicyclette, laissant à l'arrière-plan le mari avec leurs deux enfants dans les bras. L'homme est dépeint comme une victime, subissant ce retournement de l'ordre social. Toute la charge satirique repose alors sur la femme moderne, présentée comme irresponsable, voire dangereuse (un dessin de Gatcombe caricature une jeune femme à bicyclette sous forme d'hydre à trois têtes[527]).

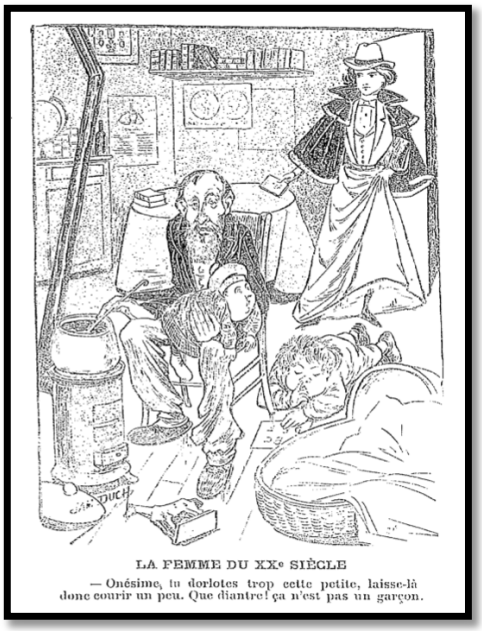


Figure 66 : (à gauche) Duch, « La femme du XXe siècle », *Le Pêle-Mêle*, n° 40, 7 octobre 1900, p. 10.
(à droite) Drisme, « Féminisme », *Le Pêle-Mêle*, n° 10, 6 mars 1898, p. 9.

Dans les films comiques au contraire, si certains récits n'échappent pas à la dimension moralisatrice qui contamine alors le discours social (la femme abandonnant son foyer), la satire peut tout aussi bien viser les personnages masculins. Ainsi de

[527] Gatcombe, *Le Pêle-Mêle*, n° 27, 3 juillet 1898, p. 7.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Calino, contraint de préparer le repas pour ses amis suite à une dispute conjugale. Incapable de préparer une omelette (il casse un nombre incalculable d'œufs, renverse la poêle à chaque fois), ses maladresses conduisent à la destruction totale de l'appartement (*C'est Calino qui fait l'omelette*, Gaumont, 1911). De même, la femme de Max quitte le foyer après une dispute, laissant ce dernier tout seul (*Max reprend sa liberté*, Pathé, 1912). D'abord satisfait de la situation, Max prend rapidement conscience des tâches qui désormais lui incombent (faire la vaisselle, le marché, la cuisine, le linge, le ménage) et se révèle tout aussi maladroit et incapable que Calino de s'en sortir par lui-même. Cherchant désespérément une cravate il met à sac tout l'appartement, jusqu'au retour de sa femme qui sonne comme un soulagement. Le film développe également un autre aspect intéressant sur la question du mariage. Lorsque Max revient de l'épicerie les bras chargés, il croise une femme qu'il connaît et s'empresse de cacher ses provisions dans son dos. Ce geste pourrait s'interpréter de deux manières. Si son interlocutrice ignore que Max est marié, cela voudrait dire que celui-ci cherche manifestement à cacher son célibat, situation difficile à assumer dans une société où le mariage constitue la « norme impérieuse[528] ». Si au contraire il s'agit d'une amie qui sait Max marié, en dissimulant ses provisions ce dernier souhaite par la même occasion cacher le fait que son épouse ne remplit pas son rôle au sein du foyer, et par conséquent qu'il ne parvient pas à se faire respecter en tant que mari. En d'autres termes, Max cherche à sauver les apparences de son mariage, ce qu'on pourrait lire comme une critique de l'institution matrimoniale qui privilégie le paraître (une « bonne situation ») au bonheur et à l'amour.

[528] Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 157.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 67 : *Max reprend sa liberté* (Pathé, 1912).

Nous ne cherchons cependant pas à dire que ces films se montrent « progressistes » ou subversifs sur les questions de couple ou sur le rôle de la femme au sein du foyer. Ils ont d'ailleurs plutôt tendance à renforcer le stéréotype de la femme-mère ou maîtresse de maison, continuant d'entretenir, à l'instar du journal illustré, une vision traditionnelle de la vie conjugale. Mais leur approche du mariage et des personnages féminins en particulier présente certaines singularités. La femme émancipée dans la presse illustrée a systématiquement le « mauvais rôle », celui d'une mauvaise mère, d'une mauvaise épouse. De manière plus générale, les dessinateurs posent sur leurs personnages féminins un regard empreint de paternalisme. Considérées comme irresponsables (la femme nouvelle, la prostituée[529]), dépendantes (la demi-mondaine, la petite bonne), les femmes dans la caricature sont soit aliénées, soit mythifiées (la Marianne). Il règne dans cette presse illustrée un antiféminisme latent, souvent inavoué mais largement répandu[530].

[529] La frontière est parfois mince dans les journaux illustrés entre la femme émancipée et la prostituée. Devant l'influence croissante des femmes sur le champ politique, un auteur du *Rire* explique ainsi que « Les ministères sont envahis par des cabotines et des grues… Un vieil huissier à chaîne d'argent qui, depuis trente ans, veille dans l'antichambre de nos plus importants ministères, me disait avec tristesse : – Monsieur, il y a des jours où je me demande si je ne suis pas dans une maison où l'on passe ! » (Pick-me-up, « Le Rire de la semaine », *Le Rire*, n° 582, 28 mars 1914, n. p.). Un peu plus tard, un dessin dépeint un bureau de vote tenu par des femmes, où défilent des prostituées remontant leur robe sur leur tête pour s'en faire un isoloir (Vallée, « Quand les femmes voteront », *Le Rire*, n° 587, 2 mai 1914, n. p.). Nous reviendrons plus bas sur cet aspect plus « politique » de la femme nouvelle.

[530] Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre »*, *op. cit.*, p. 161.

En infantilisant le personnage masculin (au lieu de simplement le poser en victime), les films comiques cherchent davantage à valoriser la femme, en la rendant non pas irresponsable, mais indispensable (à la bonne tenue du foyer). La différence est loin d'être anodine, puisque dans cette configuration le couple tend vers davantage d'équilibre, ce qui n'est pas le cas dans la caricature où l'un des deux apparaît presque toujours subordonné à l'autre. Certes le cinéma comique ne remet pas fondamentalement en cause la hiérarchie des sexes, mais les récits jouent bien souvent sur les changements de rapport de force, donnant alternativement l'avantage à l'un puis à l'autre (le « dernier mot » revenant cependant à l'homme la plupart du temps). L'affiche du film *Casimir et Pétronille font bon ménage* (Éclair, 1912) est en cela exemplaire d'équilibre et de symétrie au sein du couple. Le dessin se compose de deux cadres juxtaposés. Dans le cadre supérieur, Pétronille dans la cuisine se tient sur la droite, brandissant une poêle et une casserole. Casimir, sur la gauche, reçoit sur la tête le coup porté par sa femme et chute en arrière. Dans le cadre inférieur, Casimir est cette fois sur la droite, une botte d'oignons menaçante dans la main, chassant sa femme d'un grand coup de pied au derrière, laquelle s'enfuit en courant par la gauche du cadre. De la même manière, dans *Les Hommes et les Femmes* (Gaumont, 1908), c'est tout le récit qui est construit de manière symétrique. Le film se compose de trois séquences, chacune contenant deux « scènes miroir ». Une première scène montre un homme incarnant une fonction d'autorité (un agent, un officier, un dompteur) qui moleste un autre personnage ou un animal, suivie d'une deuxième scène où le même homme se fait à son tour molester par sa femme.

Là où la presse illustrée se montre préoccupée par l'évolution de la place de l'homme dans la famille (et plus largement dans la société), dans un contexte où la législation tend à donner aux femmes un peu plus de droits (depuis 1907 une femme

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

mariée peut conserver la pleine propriété de son salaire), le cinéma paraît se diriger vers davantage d'équilibre dans les rapports homme/femme.

Pour un féminisme « pacifié ».

Au début des années 1900 en France, l'émancipation sociale des femmes prend une tournure résolument politique avec notamment la fondation d'un Conseil national des femmes françaises en avril 1901. Sur le modèle des suffragettes anglaises, des campagnes sont lancées en faveur du droit de vote féminin, dont certaines directement à la Chambre des députés. Cette « poussée féministe » continue tout au long des années 1900 (l'Union française pour le suffrage des femmes est fondée en 1909), jusqu'à la guerre. On remarque dans le même temps, dans la presse illustrée, un net changement de ton de la part des dessinateurs. Les dessins deviennent plus agressifs, la légèreté qu'on pouvait trouver dans certaines représentations de la jeune femme à bicyclette s'efface au profit d'un militantisme derrière lequel on peine parfois à voir le comique. Au cinéma on compte également plusieurs films sur le féminisme politique, entre le milieu des années 1900 et le début des années 1910 (*Journée d'une suffragette*, Pathé, 1908 ; *Le Rêve d'une féministe*, Pathé, 1909 ; *Méfaits de suffragettes*, Gaumont, 1913), l'un d'eux étant même réalisé par une femme, Alice Guy (*Les Résultats du féminisme*). Si certaines thématiques et figures recoupent directement celles de la presse illustrée (la femme pugiliste par exemple), ces films sont plus difficiles à situer sur le plan idéologique. La place accordée aux personnages féminins, même s'il s'agit souvent de les tourner en dérision, est importante au point que Richard Abel a pu classer certaines bandes dans un genre qu'il nomme les « woman on top comedies[531] », c'est-à-dire des

[531] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 224.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

films où les femmes « prennent le dessus » (sur les hommes). Le cinéma comique aurait-il des accents féministes ?

Dans les films comme dans les journaux illustrés, la figure de la militante féministe est pourtant traitée de manière plutôt péjorative. La plupart des effets comiques dans *Journée d'une suffragette* reposent par exemple sur l'agressivité des personnages féminins, qui s'exprime dans des déchaînements de violence burlesque dirigés contre des agents puis des militaires. De même, dans *Le Rêve d'une féministe*, un groupe de militantes s'offre une séance de pugilat contre un mannequin à l'effigie d'un homme. Au-delà du comique de geste, cette fureur renvoie aux discours sur l'hystérie et le nervosisme féminins[532] qui définissent la femme en être de nature, conduite par ses émotions et par conséquent incapable d'action raisonnée. Cette tendance à décrédibiliser toute action politique entreprise par les femmes apparaît comme une constante des histoires comiques sur les suffragettes ou plus généralement les militantes féministes. En atteste à ce titre, s'il fallait encore chercher des exemples, le patronyme de la protagoniste principale d'*À bas les hommes*, Madame Lablague, qui place d'emblée chacune de ses revendications sous le signe de la dérision – des revendications par ailleurs absentes du film, sinon celle se résumant au fait de « détester les hommes ». La conclusion du récit – le retour de la femme auprès de son mari – met un point final à toute velléité émancipatrice.

Plusieurs dessinateurs cherchent de la même manière à discréditer les militantes féministes en les rapportant à leur féminité, comme unique argument les disqualifiant d'action politique. La caricature flirte alors volontiers avec la grivoiserie, comme dans ce dessin où une jeune femme à la poitrine dénudée parle en ces termes des élections : « Hein ! ma petite, si les femmes se présentaient aux élections, tu parles que je n'aurais

[532] Voir par exemple Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs*, *op. cit.*, p. 70-73 et Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 161-163.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

pas à craindre le ballotage[533] ! » Ce jeu de mot est fréquemment utilisé pour traiter du vote féminin, comme dans cette histoire en images, parue dans *Le Rire*, où un candidat député juge du « ballotage » du scrutin en manipulant la poitrine d'une fermière[534]. Dans un autre dessin du *Rire*, une oratrice féministe réclamant à la tribune l'égalité avec les hommes et notamment le droit de se présenter aux élections municipales, est interrompue durant son discours par son propre… accouchement[535] ! Cette manière de rapporter la femme au seul statut de mère renvoie à l'imaginaire masculin de la *madone*, image idéalisée de la femme en « Vierge mère » qui s'impose au XIXe siècle[536] et sur laquelle s'appuie une bonne part de la rhétorique des discours hostiles à l'émancipation féminine.

Au cinéma comme dans la presse illustrée, il s'agit donc de discréditer la militante féministe en la montrant incapable d'agir politiquement. Toutefois le discours qui sous-tend ces représentations n'implique pas forcément le même type de positionnement idéologique d'un média à l'autre. Dans la presse illustrée, le discours comique est clairement régi par un rapport de domination, de pouvoir de l'homme (le dessinateur ?) sur la femme, confinant dans certains cas à la misogynie. Albert Guillaume publie dans un numéro du *Rire* une série de dessins où le thème du droit de vote des femmes est considéré exclusivement sous l'angle d'un rapport entre le masculin et le féminin[537]. L'un d'entre eux, intitulé « Les femmes candidats », représente de dos une militante du droit des femmes, élégamment vêtue, au côté d'un *gentleman* tout aussi élégant. Ce dernier, une main posée sur la fesse de la jeune femme, lui dit en souriant : « Ça serait très gentil… Vous n'auriez plus à refuser à vos

---

533 Jean Tild, « Féminisme », *La Caricature*, n° 1107, 16 mars 1901, p. 87.
534 Bofa, « Le candidat candide », *Le Rire*, n° 378, 30 avril 1910, n. p.
535 Grandjouan, « Féminisme », *Le Rire*, n° 183, 4 août 1906, n. p.
536 Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 153.
537 Albert Guillaume, « Les femmes candidats », « Les femmes électeurs », « La reconstruction de la Chambre des députés », « Les femmes ne votent pas mais… », *Le Rire*, n° 170, 5 mai 1906, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

électeurs ?… » Cette réplique chargée de sous-entendus laisse entendre au moins deux choses. Il est question d'une part du processus électoral lui-même où la femme, pour être élue, serait censée devoir jouer de ses charmes auprès de l'électorat masculin. Ce qui reviendrait à se faire élire non pas sur un programme et des idées, c'est-à-dire des critères politiques, mais sur des critères simplement physiques (encore une fois, la nature au lieu de la culture). D'autre part, une fois élue, la femme deviendrait redevable de ses électeurs (d'avoir voté pour elle et non pour un homme comme le voudrait la tradition) et devrait par conséquent se laisser séduire par eux. Cela réintroduit dans le rapport entre l'élue et ses électeurs une forme de supériorité masculine, où la femme serait mise à disposition de ceux-ci. On en revient une fois de plus à la vision (fabriquée également par les réclames des journaux et plus généralement le discours ambiant) d'une femme objet de désir de l'homme : la femme « belle et bonne[538] ».

Figure 68 : (à gauche) Albert Guillaume, « Les femmes candidats », *Le Rire*, n° 170, 5 mai 1906, n. p.
(à droite) Vallée, « Quand les femmes voteront », *Le Rire*, n° 587, 2 mai 1914, n. p.

[538] En référence à la citation extraite de *Fantasio* reproduite plus haut : « Être belle est, pour la femme, un devoir, comme d'être bonne. »

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Ce rapport de séduction n'est pas absent des films, mais ne reproduit pas forcément un point de vue uniquement masculin comme dans les dessins de presse. Dans *À bas les hommes*, une militante profère à la tribune un discours véhément, suscitant l'approbation d'une foule enthousiaste. Pendant ce temps, l'époux de l'oratrice, qui s'est vu confier la surveillance du bébé, essaie tant bien que mal de calmer les pleurs de ce dernier. À bout de patience, il se décide à pénétrer dans le bureau de sa femme, dont l'entrée est en principe « interdite aux hommes ». Débarquant dans la pièce, le mari ne tarde pas à s'attirer les sympathies de l'assistance : les militantes tombent sous son charme et se laissent aller dans ses bras. Bien qu'il s'agisse ici d'exposer la supposée fragilité du mouvement féministe, mis à mal par la versatilité de ses militantes dont les idées politiques ne résistent pas aux appels du cœur, ce film est loin de diffuser la même misogynie que certaines caricatures (voir ci-dessus). Il fournit certes une vision idéalisée de la féminité et du couple (la séduction, l'amour, le « coup de foudre »), mais dans une perspective romantique et romancée, telle qu'on peut la trouver dans la littérature pour jeune fille, et notamment dans les romans-feuilletons sentimentaux de la grande presse. Ce type de situation pourrait alors tout à fait correspondre à la grille de lecture d'un public féminin, recoupant des thématiques et des stéréotypes largement intériorisés par les femmes elles-mêmes[539].

Ainsi, ce serait mal interpréter ces films que de les définir comme féministes, mais il serait tout aussi incorrect de les considérer comme antiféministes. Il s'agirait plutôt d'une posture intermédiaire en quelque sorte, celle d'un féminisme « pacifié », à l'instar des films offrant une vision pacifiée de l'automobile (chapitre cinq). Nous en voulons pour preuve deux productions, émanant respectivement des maisons Pathé et

[539] Guillaume Pinson, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », art. cit., p. 220-223. Voir également le « Petit dictionnaire des stéréotypes en vigueur entre 1900 et 1914 » établi par Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 150-151.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Gaumont, sorties toutes deux au début des années 1910 : *À bas le féminisme* (1910) et *Bébé devient féministe* (1911). Dans ces films, les personnages masculins cultivent une sérieuse aversion envers les femmes. Pas simplement envers le féminisme, mais envers tout ce qui a trait au genre féminin. L'homme d'*À bas le féminisme*, non content de diriger un groupe militant opposé à la revendication du droit de vote des femmes, s'en prend lors d'une promenade à une boulangère, des musiciennes de rue, puis une cochère à laquelle il vole la voiture. Bébé de son côté est décrit comme « mépris[ant] le sexe faible en général et sa sœur en particulier » (d'après le scénario du film). Mais leur rapport aux femmes change subitement à un moment où ils se retrouvent en difficulté. Dans *À bas le féminisme*, l'homme provoque une série d'accidents après avoir perdu le contrôle de sa voiture. Il est poursuivi par la foule, puis arrêté et jugé. Au tribunal, une avocate plaide en sa faveur et obtient son acquittement. Bébé, se prenant pour un cavalier, parcourt l'appartement en brisant tout ce qui se trouve sur son passage. Il est interrompu par une chute sévère qui lui laisse une marque sur le front. Sa petite sœur arrive pour l'aider et lui fait un bandage pour l'apaiser. Peu après, lorsque maman entre et constate les dégâts, elle s'apprête à gronder Bébé mais sa sœur se dénonce à sa place. L'attitude altruiste des personnages féminins change le regard que l'homme et l'enfant portent sur les femmes, pouvant également conduire le spectateur, peut-être, à réviser le sien propre.

On note cependant qu'en dépit de son titre, *Bébé devient féministe* n'apporte guère d'élément au sujet du débat sur l'émancipation féminine ou le droit de vote des femmes. Pour Bébé, le fait de « devenir féministe » semble surtout se résumer à cesser de mépriser sa petite sœur. De la même manière, s'il apparaît clairement qu'au début d'*À bas le féminisme* le personnage est hostile au suffrage féminin, rien n'indique par la suite que sa position sur ce point ait évolué. Si ces récits cherchent manifestement à

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

valoriser les personnages féminins, à leur donner le « bon rôle », on n'y décèle pas de véritable soutien aux revendications des militantes, notamment pour ce qui concerne le droit de vote des femmes. Ces films paraissent plutôt rendre compte d'une volonté d'apaisement, dans un contexte social tendu. Il s'agirait en quelque sorte de calmer la situation en adoptant une position qui ne soit pas, contrairement à d'autres postures, hostile au féminisme – sans pour autant et loin de là adhérer à ses principes. Le titre du film de Pathé, *À bas le féminisme*, nous semble assez bien représentatif de cette démarche. Son ton délibérément provocateur laisse présager un positionnement résolument opposé aux revendications féministes, pour ne pas dire franchement haineux. Mais le déroulement du récit, en donnant à la femme avocate le rôle de « sauveuse », conduit à désamorcer le conflit et le clivage instaurés par le titre.

Contrairement aux journaux illustrés qui se positionnement ouvertement contre le féminisme et toute velléité d'émancipation féminine en général, renforçant par certaines charges le clivage homme/femme, le cinéma se montre plus équilibré. Les films répondent aussi bien à une vision traditionnelle de la femme et du couple qu'ils prennent soin de ne pas s'aliéner le public féminin, à l'instar du film d'Alice Guy mentionné plus haut, *Les Résultats du féminisme*, pas franchement « progressiste » dans son discours (les hommes reprennent finalement « leur place » en molestant leurs épouses) mais dont la charge satirique est égalitairement répartie entre les personnages masculins et féminins[540]. Cette volonté d'apaisement entretenue par le cinéma comique se retrouve à travers d'autres thématiques qui alimentent le débat social, comme les

[540] Comme la plupart des autres films sur le féminisme, celui-ci cultive une certaine ambiguïté idéologique. Dans son livre sur Alice Guy, Alison McMahan se montre d'ailleurs nuancée quant au positionnement de la cinéaste sur ce sujet, louant d'un côté son indépendance mais rappelant de l'autre sa conception « victorienne » de la famille (*Alice Guy Blaché : Lost Visionary of the Cinema*, New York/London, Continuum, 2002, p. 237).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

mouvements ouvriers qui secouent l'industrie française et la société tout entière au tournant du siècle.

2. Du mépris de classe à l'apaisement social : les « drôles de grèves » de la presse illustrée et du cinéma.

On pourra nous objecter, à juste titre, que si le cinéma paraît vouloir ménager ses spectatrices à travers certains récits sur le thème du féminisme, le milieu social représenté dans la plupart de ces films est circonscrit à une bourgeoisie plutôt aisée. Sur le thème du travail des femmes, il est d'ailleurs davantage question de carrières d'avocates ou de doctoresses que d'ouvrières pourtant de plus en plus nombreuses à être contraintes de travailler pour compléter les revenus du ménage. Il en va de même dans la presse illustrée où la question de la femme moderne contribue finalement à creuser les écarts entre classes sociales dans une société qui avance à deux vitesses.

Si la croissance économique dans la deuxième moitié du XIXe siècle a permis d'améliorer le niveau de vie moyen des citoyens, elle a dans le même temps accentué les contrastes entre richesse et pauvreté. La hausse des prix au tournant du siècle n'est pas accompagnée par une hausse des salaires chez les ouvriers, dont les conditions de vie, déjà affectées par les effets de l'industrialisation et de la mécanisation (augmentation des cadences de travail, stricte hiérarchisation dans l'entreprise, fin de l'autonomie artisanale), tendent parfois à se dégrader[541]. Ces disparités cristallisent des tensions qui s'expriment au début du siècle par une série de grèves dont l'apogée se situe en 1906, année du drame de Courrières (un coup de grisou provoque la mort de 1200 mineurs) qui paralyse le nord du pays durant plusieurs mois. Jusqu'à la guerre, les mouvements ouvriers font partie du quotidien de la société française.

[541] Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 142-144.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Les secteurs de l'édition et de l'industrie cinématographique sont également, plus ou moins directement, concernés par les débrayages. Une grève des imprimeurs en 1906 contraint le journal *Le Rire* à adapter sa ligne éditoriale[542]. Dans les salles de cinéma, les grèves d'électriciens en 1908 conduisent à annuler certaines séances[543], de même qu'une grève des musiciens prive un établissement Pathé de son orchestre[544]. La firme Éclair sort en 1911 un film intitulé *Comment le Cinéma se défend contre la grève*, où un directeur d'usine cinématographiste [*sic*] cherche des solutions pour pallier les manques de main d'œuvre et contrer les sabotages. Si la presse illustrée et le cinéma paraissent ainsi « subir » les conséquences des grèves, ils ne sont pas pour autant « égaux » devant la condition ouvrière. Les dessinateurs, qui pour la plupart appartiennent aux milieux de la bourgeoisie et connaissent assez mal le prolétariat[545], se montrent franchement hostiles à la grève et surtout aux syndicats qui les organisent, traduisant le positionnement de la bourgeoisie et des classes moyennes auxquelles, rappelons-le, s'adressent principalement ces journaux. Le cinéma quant à lui, industrie nouvelle et en plein essor, voit son nombre de films produits et la longueur des bandes augmenter considérablement tout au long des années 1900 et 1910. La main d'œuvre dans les usines augmente également, se diversifie, et commence peu à peu à s'organiser en syndicats (un syndicat des opérateurs, par exemple, est formé en avril 1908). En outre, contrairement aux journaux illustrés, le cinéma, surtout à partir des années 1910, a un public bien plus varié, allant, comme l'expriment certains discours, du mondain à l'ouvrier[546]. Comment ces différences entre les deux médias se traduisent-elles dans les

---

[542] « Toujours la grève ! », *Le Rire*, n° 166, 7 avril 1906, n. p.
[543] « La grève des électriciens », *Ciné-Journal*, n° 1, 15 août 1908, p. 7.
[544] « La grève au Cinéma-Exploitation », *Ciné-Journal*, n° 22, 14 janvier 1909, p. 4-5.
[545] Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre »*, *op. cit.*, p. 118.
[546] Voir notamment François Albera, « Le paradigme cinématographique », art. cit., p. 33. On peut lire également dans le texte promotionnel du film *Une aventure de Bout de Zan* (Gaumont, 1913), annonçant le retour en grandes pompes du personnage jouant pour l'occasion son propre rôle : « Notre jeune

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

histoires comiques ? Comment concilier des publics aux origines sociales et aux horizons aussi disparates ?

La foule et l'individu, deux visions contrastées de la grève.

C'est surtout à partir de l'année 1906, quand le nombre de grévistes se multiplie soudainement par trois (passant de 150 000 environ à 450 000[547]), que le thème de la grève commence à s'installer véritablement et durablement dans les histoires comiques. Au cinéma, il s'institue en motif récurrent jusqu'au début des années 1910, à la manière du film à poursuite quelques années auparavant : *La Grève des bonnes* (Pathé, 1906), *La Grève des nourrices* (Pathé, 1907), *La Grève des apaches* (Gaumont, 1907), *La Grève des gosses* (Pathé, 1908), *La Grève des déménageurs* (Gaumont, 1908), *Les Sergents de ville sont en grève* (Pathé, 1909), *La Grève des maçons* (Gaumont, 1911), *La Grève des midinettes* (Gaumont, 1911), *La Grève des domestiques* (Gaumont, 1912), etc. Chaque film (en particulier parmi ceux sortis avant 1910 – nous reviendrons plus bas sur les autres) répond sensiblement au même schéma narratif (l'organisation, la contestation, la répression) et reproduit les mêmes types de figures et de motifs : la formation d'un groupe solidaire et grotesque, la manifestation, la bagarre burlesque avec les forces de l'ordre, etc. Dans la presse illustrée au contraire, les manifestations et les représentations de foules sont rares, pour ne pas dire inexistantes. Les dessins sur les grèves sont généralement resserrés autour de figures individuelles, impliquant tout au plus deux ou trois personnages, et se situent rarement dans la rue mais dans des intérieurs souvent cossus. L'humour consiste alors en un bon mot, un calembour ou

---

gentilhomme, engagé comme vedette – et quelle vedette ! – au « Mondial-Cinéma », est devenu la coqueluche de tout Paris ; et de Paris, franchissant les frontières à pieds joints, sa réputation s'est étendue au monde entier. […] Bourgeois, ouvriers, mondains se pressent au "Mondial-Cinéma" pour contempler ce jeune phénomène […] ».

[547] Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 147.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

autre double sens. Cette différence flagrante dans le traitement graphique et comique de la grève (la foule, la rue et le chaos burlesque d'un côté, l'individu, l'appartement ou la maison et le trait d'esprit de l'autre) est surtout l'expression d'une différence d'idéologie entre les deux médias.

Dans les films comiques, la constitution d'un collectif marque une étape importante dans le récit. Plusieurs scènes prennent pour cadre la Bourse du Travail (*La Grève des bonnes*, *des nourrices*, *des apaches*), symbole de la contestation qui prend forme, s'agrège, et d'une réalité sociale largement absente des dessins de presse (nous y reviendrons). Même lorsque le récit s'ouvre sur un personnage en particulier, celui-ci se fond rapidement dans un groupe. *La Grève des nourrices* commence ainsi par une dispute entre un couple de bourgeois et leur nourrice. Cette dernière s'en va frapper à toutes les portes de l'immeuble et réunit autour d'elle une petite troupe très motivée. À la manière de la boule de neige qui grossit en roulant, la masse des grévistes se densifie jusqu'à saturer presque chaque plan. Le déplacement de cette foule produit désordre et chaos sur lesquels reposent la plupart des effets comiques du film. Les différentes altercations avec les agents donnent lieu à bagarres frénétiques où la gestualité désordonnée des protagonistes participe du comique de gestes. Le récit fait ainsi se succéder les scènes de pugilat, entrecoupées de mouvements de foule tout aussi loufoques (les nourrices, mais également les enfants dont elles ont la charge, qui eux aussi se mettent en grève, et les agents).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 69 : *La Grève des nourrices* (Pathé, 1907).

Si l'on peut voir au travers de ces scènes d'affrontements grotesques (qu'on retrouve sous des formes équivalentes dans plusieurs films, comme *La Grève des bonnes*, *des gosses*, *des midinettes* ou encore *des sergents de ville*) le résultat de l'entêtement des manifestants, participant autant de leur caricature que d'un comique de l'accumulation, on pourrait également interpréter le désordre engendré par la grève comme une forme d'émancipation sociale. Ces luttes sont avant tout des luttes de classes, mettant en tension deux groupes sociaux antagonistes, le plus souvent la bourgeoisie et le prolétariat. Qu'il s'agisse des domestiques, des bonnes, des nourrices ou des gosses, tous protestent contre une forme d'oppression, revendiquant de meilleures conditions de travail (c'est le cas notamment au début de *La Grève des nourrices*, lorsque la jeune femme quitte son poste après avoir été admonestée par son employeur), ou simplement leur liberté (les enfants de *La Grève des gosses* brandissent des pancartes « Liberté et école buissonnière »). Ces velléités anarchistes apparaissent

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

au grand jour dans *La Grève des apaches*, où ces derniers décident brusquement de mettre fin à toutes leurs activités criminelles. Cela a pour conséquence de désorganiser le travail de la justice et de la police. Les tribunaux se vident et les magistrats ne savent plus comment s'occuper. Devenus inutiles, ces derniers sont contraints de rendre leur défroque et le commissaire de police et ses agents sont suspendus de leurs fonctions. Le message véhiculé par ce film est on ne peut plus subversif : la justice et la police, qui constituent deux des principaux piliers de la société bourgeoise, entretiennent le crime pour subsister (au cours du récit, les magistrats imaginent plusieurs stratagèmes pour « provoquer » les apaches et justifier leur répression). Sans le désordre, incarné par les apaches, le maintien de l'ordre n'aurait pas lieu d'être, conduisant de fait à dévoiler la vacuité de certaines institutions. Le crime finalement vient autant de l'État que de ceux qu'il condamne. Nous nuancerons cependant un peu cette lecture « libertaire », puisque la plupart des récits, dont cette *Grève des apaches*, se concluent par un retour à l'ordre établi, avec l'arrestation et la mise sous geôle des manifestants.

Dans la presse illustrée, la figure du gréviste est étonnamment absente des dessins, ou alors elle est sortie de son contexte. Le thème est la plupart du temps traité sur un ton léger, parfois grivois comme dans cette planche intitulée « La grève des électriciens » où une jeune femme raconte à un ami de quelle manière elle s'est fait pincer les fesses dans le noir : « – Figurez-vous, cher ami, que je me trouvais l'autre soir chez madame votre tante, quand soudain la lumière s'éteint et je me sens pincer… par derrière. – Phénomène électrique bien connu, chère madame ; vous avez été électrocutée[548] ! » De même, dans *Le Rire* également, un ouvrier rentre chez lui et trouve sa femme assise nue devant le poêle à bois : « – Ben quoi ! C'est comme ça qu'tu prépares le brifton ? – T'as dit que, pendant la grève, on vivrait d'amour et d'eau

[548] Jean Villemot, « La grève des électriciens », *Le Rire*, n° 107, 18 février 1905, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

fraîche… Je fais chauffer le rôti[549] ! » La caricature renvoie directement à l'imaginaire de la sexualité des classes populaires, la « fille du peuple » de petite vertu[550] et l'ouvrier qui n'a pas l'argent mais le plaisir. Cette façon de représenter la grève, en contournant délibérément le sujet pour l'aborder selon des thèmes domestiques, très éloignés de la réalité de la rue et de l'usine, est surtout un moyen d'évacuer les revendications du monde ouvrier, de les occulter. Certes on peut parler de la méconnaissance des dessinateurs du contexte des travailleurs, mais cela dénote aussi le désintérêt du journal pour les mouvements sociaux, voire son mépris pour l'ouvrier. *La Caricature* publie en couverture une planche d'Alexis Boulot [*sic* !], intitulée « Le peuple s'amuse », où trois édiles bourgeoisement vêtus proposent de « jouer la grève » au zanzi, un jeu de dés en vogue à cette période dans les milieux populaires[551]. Cette comparaison condescendante témoigne bien du positionnement de la rédaction et, une fois encore, l'ouvrier reste hors champ du dessin, marginalisé au sens propre comme au figuré.

Figure 70 : (à gauche) Jean Villemot, « La grève des électriciens », *Le Rire*, n° 107, 18 février 1905, n. p.
(à droite) Emmanuel Barcet, « Monsieur est servi !… », *Le Rire*, n° 177, 23 juin 1906, n. p.

[549] Emmanuel Barcet, « Monsieur est servi !… », *Le Rire*, n° 177, 23 juin 1906, n. p.
[550] Dans *Le Rire*, ces jeunes femmes dénudées sont souvent représentées avec des bourgeois opulents, qui les entretiennent financièrement.
[551] Alexis Boulot, « Le peuple s'amuse », *La Caricature*, n° 1120, 15 juin 1901, p. 185.

Le Rire ne cache d'ailleurs pas sa défiance envers les conflits sociaux en cours. Au moment de la grève des imprimeurs, le journal explique à ses lecteurs que : « Nous sommes dans l'obligation, cette semaine encore, de nous excuser auprès de nos lecteurs, la grève de notre imprimerie se poursuivant[552]. » Le caractère lapidaire de cette note – qui ne donne aucun détail sur les revendications de l'imprimeur ou plus généralement le motif de cette grève – ainsi que le ton et le lexique employés (« obligation »), mettent le journal dans la position d'une victime, qui subit semaine après semaine un conflit sur lequel il n'a pas prise. En outre, le titre de la note – « Toujours la grève ! » – pourrait laisser entendre une forme de lassitude, mêlée d'exaspération, vis-à-vis de cette situation. Loin de prendre parti pour ses employés, le journal adopte plutôt le positionnement de la contrariété et du mécontentement, témoignant peu d'intérêt pour la cause ouvrière. De la même manière, plusieurs histoires comiques adoptent ce point de vue en traitant des conséquences « pratiques » des grèves, faisant l'inventaire des désagréments qu'elles engendrent. Les récits décrivent le quotidien du citoyen pendant la grève des transports, des chemins de fer, ou celle des postes[553]. Dans un texte ironiquement intitulé « Vive la grève[554] ! », Jacques Noirot narre les mésaventures d'un homme qui, ayant « bien travaillé toute la semaine », a l'intention de passer le dimanche avec sa maîtresse. La grève des postes en a décidé autrement et suite à une série d'imbroglios et de télégrammes en retard ou égarés, le personnage perd son travail, est trompé par sa maîtresse et se voit dépouillé d'un héritage auquel il aurait dû prétendre. En prenant ce point de vue, les auteurs

[552] « Toujours la grève ! », *Le Rire*, n° 166, 7 avril 1906, n. p.
[553] Voir par exemple Pierlis, « Sous le règne du roi Pataud », *Le Rire*, n° 326, 1er mai 1909, n. p. ; Abel Faivre, « Incident de grève », *Le Rire*, n° 403, 22 octobre 1910, n. p.
[554] Jacques Noirot, « Vive la grève ! », *Le Rire*, n° 324, 17 avril 1909, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

redistribuent les cartes du conflit social, en stigmatisant le gréviste tout en faisant reposer le statut de victime sur le citoyen méritant qui travaille.

Le positionnement du journal illustré traduit alors celui de ses lecteurs, probablement davantage concernés par cet aspect de la grève que par les foules manifestantes qu'ils ne voient défiler que de loin, d'un regard amusé lorsqu'il s'agit de jeunes femmes[555]. Les films comiques mettent au contraire le gréviste au centre du récit. La foule se constitue à la fois en motif comique et en outil d'émancipation, dans un esprit parfois anarchisant qui renvoie aux préoccupations et aux fantasmes d'un public populaire[556]. On constate toutefois à partir de l'année 1910 environ des changements dans les discours de la presse illustrée et du cinéma, correspondant à des changements de stratégies face à un conflit qui s'implante durablement dans le débat social.

Des changements de stratégies : d'un « durcissement » à la recherche du consensus.

La mise en série des histoires comiques et des dessins relatifs à la grève dans la presse illustrée et le cinéma nous conduit à observer, vers la fin des années 1900 et jusqu'à la guerre, certaines inflexions dans la manière de traiter les mouvements ouvriers, à la fois sur le plan de la forme et des discours. On pourrait relier ce phénomène à un regain de mobilisation des grévistes, dont le nombre repasse largement au-dessus de la barre des 200 000 alors qu'il avait tendance à diminuer depuis le pic de 1906 et la sévère répression de Clémenceau (« seulement » 197 800 grévistes en 1907

[555] Ainsi notamment d'une vignette de Radiguet consacrée à « La grève des midinettes révolutionnaires », où un couple de bourgeois commente le défilé d'un groupe de « petites femmes », à l'arrière-plan du cadre, dont certaines ont le jupon relevé : « – Celle qui chante "l'Internationale" je la reconnais… C'est celle à qui Alphonse XIII a sucé la pomme rue de la Paix, pour la remercier de lui avoir lancé des fleurs. » (« Échos du Rire », *Le Rire*, n° 396, 3 septembre 1910, n. p.).
[556] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*, p. 58.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

par rapport aux plus de 400 000 l'année précédente[557]). Mais l'étude de ces changements révèle surtout des logiques « internes » propres à chaque média, qui continuent de creuser l'écart idéologique entre eux.

Au cinéma tout d'abord, on constate l'abandon du schéma narratif décrit ci-dessus, où prédomine l'action collective et impersonnelle, au profit de récits aux thématiques plus variées et articulées autour d'un personnage principal. Un symptôme est particulièrement révélateur de ce retournement : la syntaxe formatée des titres utilisés jusque-là (« La grève des … ») laisse place à des titres individualisés, dont la plupart évincent même le mot « grève » (*Bidachou Facteur*, Pathé, 1909 ; *Purotin veut travailler*, Pathé, 1910 ; *Fouinard n'est pas syndicaliste*, Pathé, 1912 ; *Onésime et la grève des mineurs*, Gaumont, 1912 ; *Rigadin mauvais ouvrier*, Pathé, 1914 ; *Boireau sert les maçons*, Pathé, 1914). Ce resserrement de l'intrigue autour d'un personnage central n'est évidemment pas propre aux films sur la grève. Il s'agit d'une tendance générale du cinéma comique à cette période (fin des années 1900), liée à l'apparition de personnages récurrents, notamment pour fidéliser le public dans un contexte de sédentarisation des salles[558].

Le motif de la grève varie alors en fonction du personnage, selon son caractère et « l'esprit » de la série comique. Chez Rigadin par exemple, l'accent est mis sur les fourberies et la ruse afin de construire une intrigue dans la durée (la fille d'un patron d'usine met au point un stratagème pour licencier Rigadin sans s'attirer les foudres des autres ouvriers). Boireau fait quant à lui la part belle à l'impertinence, aux gesticulations frénétiques et à l'enchaînement des actions (refusant un ordre de grève, il continue un chantier avec un enthousiasme dévastateur). Au-delà de ces écarts, qui ont

[557] Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 147.
[558] Laurent Guido et Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 14.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

surtout trait aux procédés comiques employés (le quiproquo d'un côté, les chutes et les cascades de l'autre), des similitudes apparaissent rapidement entre ces différents personnages. Chacun d'eux incarne à sa manière une figure intermédiaire entre deux parties en lutte : en cristallisant les tensions suscitées par la grève, ils parviennent à s'aliéner à la fois les ouvriers et les patrons. C'est le cas de Rigadin et Boireau, ainsi que de Fouinard, embauché pour suppléer les ouvriers grévistes mais exigeant de son employeur un traitement de faveur disproportionné.

Le discours de ces films n'est alors plus le même que celui des productions antérieures étudiées plus haut. La présence de ce personnage supplémentaire apporte de la complexité, de la nuance au récit. Alors que la grève est traitée jusque-là de façon manichéenne, mettant d'un côté des manifestants (agents du désordre) et de l'autre la police ou la troupe (agents de l'ordre) dans une logique d'affrontement, on montre désormais d'autres voies possibles, la résolution du conflit ne passe plus seulement par la seule force de la loi. Est-ce le signe d'un traumatisme lié aux sévères répressions policières sous le ministère de Clémenceau, entre 1906 et 1909 ? Ou bien un positionnement du cinéma en faveur d'une sortie de crise ? Certains films explorent le chemin d'une réconciliation entre grévistes et patrons.

C'est le cas par exemple d'*Onésime et la grève des mineurs*. Le récit commence pourtant par mettre en opposition deux classes sociales antagonistes. D'un côté Onésime qui incarne la bourgeoisie, présenté à son réveil, chapeauté et ganté, se servant un verre d'eau dans un calice en or. De l'autre le groupe de mineurs, ouvriers crasseux et débraillés, ne se déplaçant jamais sans leurs pelles et leurs pioches. La caricature porte donc autant sur une classe que sur l'autre, dans un souci d'équilibre qui nous renvoie aux récits sur le féminisme. Onésime est chargé de mettre fin à la grève des mineurs. Après plusieurs tentatives infructueuses, il parvient à force de

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

persévérance à s'attirer la sympathie de ces derniers qui signent un accord pour reprendre le travail. Davantage qu'un compromis, le film décrit un rapprochement entre les classes sociales. À mesure que le récit progresse et que les catastrophes s'accumulent, le visage et les vêtements d'Onésime se noircissent. Du bourgeois élégant et propret (ses gants et sa chemise au début du film sont ostensiblement blancs) il commence peu à peu à ressembler aux mineurs encrassés par la suie. La dégradation physique du personnage contribue directement à faire tomber la barrière symbolique qui le séparait des ouvriers, lesquels le prennent finalement dans leur bras, paraissant l'accepter comme l'un des leurs. Le film rend ainsi compte d'un nouveau type de stratégie pour résoudre le conflit social, ne se situant plus dans la répression policière violente, mais dans la connivence et la conciliation.

Figure 71 : *Onésime et la grève des mineurs* (Gaumont, 1912).

La presse illustrée de son côté prend une tout autre voie. Dans les années 1900, nous l'avons vu, les dessins traitant de la grève sont plutôt légers, la plupart consistant en des jeux de mots ou allusions grivoises (la grève des « mineures[559] », celle « des filles » en réaction au débrayage des garçons de café[560], etc.). Au début des années 1910 le ton se durcit nettement. Les dessins se politisent davantage, abandonnant la légèreté pour le militantisme antisyndical. *Le Rire* est l'un des journaux qui se montre le plus virulent envers les syndicats, et tout particulièrement la C.G.T., principale cible des dessinateurs. Par la voix de Lucien Métivet, le journal n'hésite pas à associer celle-ci à l'ennemi allemand, accusant ses représentants de travailler pour le roi de Prusse (« Les "cégétistes" à Berlin[561] »). L'ouvrier apparaît alors manipulé par des formations syndicales qui lui imposent des grèves douloureuses et injustes. Pire : ils lui extorquent le peu d'argent dont il dispose : « Ma bonne dame…, j'suis dans une misère noire… : j'peux même pas verser ma cotisation au syndicat[562] ! » Le discours paternaliste de victimisation porte ici sur le gréviste lui-même, dépeint comme vulnérable, en position de faiblesse dans un conflit qui le dépasse.

[559] Yvan, « La grève des mineures », *La Caricature*, n° 1190, 18 octobre 1902, p. 333.
[560] Portalez, « Les grèves », *Le Rire*, n° 222, 4 mai 1907, n. p.
[561] Lucien Métivet, « Les "cégétistes" à Berlin », *Le Rire*, n° 444, 5 août 1911, n. p.
[562] Ricardo Florès, « La vraie dèche », *Le Rire*, n° 464, 23 décembre 1911, n. p.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

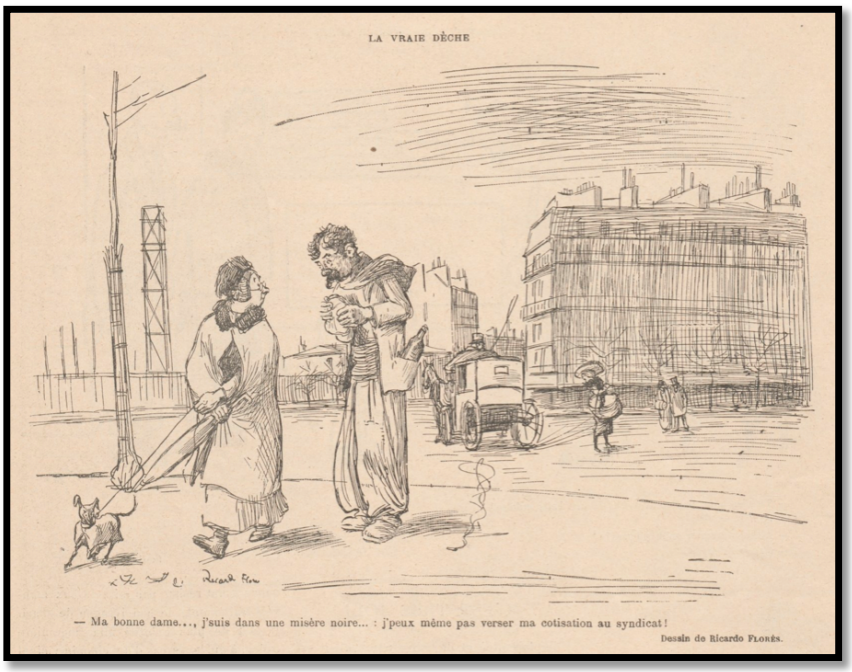


Figure 72 : Ricardo Florès, « La vraie dèche », *Le Rire*, n° 464, 23 décembre 1911, n. p.

Ce changement d'approche peut être corrélé à un repositionnement de la ligne éditoriale de certains journaux illustrés à cette période. Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier notent qu'à *L'Assiette au beurre* une scission apparaît entre 1910 et 1912 entre des dessinateurs plutôt de gauche (peu présents dans les journaux de notre corpus), prenant parti pour la cause ouvrière, et d'autres très engagés contre les syndicats. Ce partitionnement produit un déséquilibre dans la ligne éditoriale du journal, entraînant certaines confusions sur l'orientation politique du titre[563]. Cette « droitisation » du discours est le signe du développement d'un antisémitisme et d'un nationalisme politique qui s'étend à plusieurs journaux satiriques, notamment *Le Rire*, au cours des années 1910 (les dessinateurs circulant d'une publication à l'autre).

Alors qu'une partie de la presse illustrée semble adopter cette posture résolument plus agressive, les films comiques évitent quant à eux soigneusement les sujets trop « sensibles », en particulier ceux touchant à la religion ou au syndicalisme.

[563] Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre »*, *op. cit.*, p. 117.

Une recherche dans le catalogue Pathé par exemple (tous genres confondus) ne permet de faire ressortir que deux ou trois titres traitant explicitement du syndicalisme. Dans le corpus comique Pathé, *Fouinard n'est pas syndicaliste* est le seul film à notre connaissance qui en fasse mention, et encore, seulement pour le mettre à distance (il *n'est pas* syndicaliste). Cette prudence manifeste peut trouver des raisons directement au sein de l'industrie cinématographique. À cette période, plusieurs corps de métiers du cinéma se constituent en syndicats, à Paris comme dans certaines régions. En avril 1908 se forme par exemple un syndicat des opérateurs, motivé par l'envie de « soutenir le succès d'un spectacle qui a acquis la faveur du public, et travailler utilement […] pour l'avenir de la cinématographie[564] ». De la même manière, il est question en 1909 de constituer un syndicat des loueurs et un syndicat des exploitants[565], avant de voir apparaître officiellement en 1911 un syndicat réunissant « dans un groupement unique les éditeurs de films, les loueurs et les exhibiteurs[566] ». Toutes ces initiatives, qui concourent à l'institutionnalisation du cinéma, ne sont pas sans faire débat. Le *Ciné-Journal* se fait régulièrement l'écho des revendications de ces syndicats, en même temps que de certaines voix discordantes qui expriment quelques critiques à leur égard : « Pourquoi diable avoir dédié le parrainage de cette si noble cause [les droits d'auteurs du cinématographe] à un syndicat d'auteurs littéraires et autres ? Syndicat totalement inconnu lorsque le cinématographe prenait son essor, grâce à quelques hommes de bonne volonté, riches d'idées mais pauvres de moyens[567] […] ». Ce texte, sous la forme d'une lettre ouverte adressée à André Heuzé et signée Decroix (photographe), glorifie le travail individuel en dénigrant ouvertement l'action groupée

[564] « Syndicat des opérateurs », *Ciné-Journal*, n° 5, 15 septembre 1908, p. 4.
[565] « Réunions corporatives », *Ciné-Journal*, n° 31, 19-26 mars 1909, p. 9.
[566] « Organisation du Marché Français », *Ciné-Journal*, n° 125, 14 janvier 1911, p. 4.
[567] Decroix, « Lettre ouverte à M. André Heuzé », *Ciné-Journal*, n° 176, 6 janvier 1912, p. 11.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

et concertée. D'autres cas de la sorte témoignent bien des désaccords et des tensions au sein même de la profession.

En optant pour un positionnement plutôt consensuel, celui du compromis, le cinéma risque moins de s'aliéner une partie de son industrie, ainsi que son public populaire. Le discours reste en outre acceptable pour la bourgeoisie, qui peut se retrouver dans certains récits, comme celui de *Rigadin mauvais ouvrier*, mentionné plus haut (un patron d'usine parvient par la ruse – et sans déclencher de grève – à faire renvoyer Rigadin en retournant les autres ouvriers contre lui). Alors que certains journaux illustrés frappent sans retenue sur la C.G.T. et le syndicalisme en général, prenant le parti de l'exaspération et du durcissement de leur ligne politique, le cinéma se garde bien de souffler sur les braises du conflit social, et de se montrer trop clivant sur le plan politique.

3. De la politisation des médias : la République de la discorde.

La divergence idéologique de la presse illustrée et du cinéma comique, qui constitue l'hypothèse de ce chapitre, ne serait-elle pas finalement un écart de politisation entre les médias ? Bien que la tendance au tournant du siècle soit à « l'adoucissement » de la caricature[568], la satire de la vie politique occupe toujours une place importante dans la plupart des journaux illustrés de notre corpus (*Le Rire* consacre des numéros spéciaux à Clémenceau, Fallières ou Poincaré[569]). Même *Le*

[568] Aux alentours des années 1870, la caricature politique est principalement l'apanage d'une presse illustrée spécialisée, engagée et virulente, qui se distingue alors d'une presse « amusante » traitant davantage des mœurs de son époque. La multiplicité des publications au tournant du siècle tend à brouiller la frontière entre mœurs et politique. La caricature devient alors un peu plus consensuelle, perdant de son « mordant » qui la caractérisait jusque-là. Voir notamment Jacques Lethève, *La Caricature sous la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 59.

[569] *Le Rire*, n° 231, « Clémenceau l'incapable », 6 juillet 1907 ; *Le Rire*, n° 245, « M. Fallières au Loupillon », 12 octobre 1907 ; *Le Rire*, n° 525, « Marianne et Raymond. Souvenirs et espoirs », 22 février 1913.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Pêle-Mêle, publication probablement la moins virulente, commence dans les années 1910 à développer une veine antiparlementaire et antisocialiste.

Le cinéma serait-il quant à lui un média « apolitique » ? C'est du moins ce que laisse entendre un article publié dans *Fantasio* en août 1914, intitulé « Pour la première fois : Le cinéma fait de la politique[570] ». Le film dont il est question dans ce texte (une histoire sur l'affaire Caillaux, dont le titre n'est pas cité), par son sujet « brûlant » (Mme Caillaux aurait assassiné Calmette pour venger feu son mari Joseph Caillaux, ancien ministre des Finances, de la campagne de dénigrement menée par *Le Figaro*) et son actualité (la bande sera projetée le jour même du verdict du procès), constitue pour cet auteur la première incursion du cinéma sur le terrain de la politique. Aussi discutable qu'elle soit, cette assertion n'en reste pas moins révélatrice de l'image peu politisée que renvoie le cinéma à cette période[571].

Pourtant, plusieurs films tout au long des années 1900 et 1910, y compris dans le corpus comique, suivent d'assez près l'actualité politique de la Troisième République. Pathé annonce par exemple la sortie de son film *Tournée électorale* dans le catalogue d'avril-mai 1906, au moment des élections qui se tiennent en mai 1906. De même, d'après le catalogue Bousquet, *Rigadin, candidat député* (Pathé) aurait été présenté à l'Omnia Pathé de Paris du 10 au 16 avril 1914, soit une dizaine de jours avant le premier tour des élections législatives d'avril et mai 1914. La figure caricaturale du député, récurrente dans le dessin de presse, l'est tout autant dans les

---

[570] Anonyme, « Pour la première fois : Le cinéma fait de la politique », *Fantasio*, n° 193, 1er août 1914, p. 18.

[571] Plus près de nous, Florence Girgiel affirme avec Bousquet que « rien du climat politique ne transparait dans les films Pathé de 1913 » (« Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection », *1895*, hors-série « L'année 1913 en France », octobre 1993, p. 130). De même, Ada Ackerman, dans son étude sur les liens entre la caricature et les films d'Eisenstein (cinéma éminemment politique s'il en est) avance de son côté que « le cinéma des premiers temps, alors largement dominé par le paradigme de la "cinématographie-attraction", ne retient surtout de la caricature que sa valeur divertissante, et non pas sa composante critique » (*Eisenstein et Daumier*, *op. cit.*, p. 109).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

films comiques. Dès lors, comment expliquer qu'on ait ainsi pu taxer le cinéma d'apolitisme ? Le cinéma comique est-il « moins politique » que la presse illustrée ?

Aux sources de la politique d'apaisement : l'Affaire Dreyfus.

Le cinéma émerge, à la fin du XIXe siècle, dans un contexte politique très tendu, où se succèdent une série de crises qui fragilisent le pouvoir en place : les attentats anarchistes, Panama, le boulangisme, Fachoda. Les années 1898 et 1899 voient se mobiliser l'opinion publique sur la « seconde affaire Dreyfus », lancée par la lettre de Zola dans *L'Aurore*. L'ampleur médiatique de cette crise est alors inédite. L'utilisation massive de la presse, au sens large, joue un rôle clé dans l'évolution du débat public[572]. Globalement, les journaux satiriques, dont certains dessinateurs influents, comme Adolphe Willette, sont résolument antisémites, prennent parti contre Dreyfus. C'est particulièrement le cas du *Rire*, où fleurissent les dessins hostiles au capitaine déchu, et plus largement les caricatures de juifs au nez et aux doigts crochus. Des dissensions apparaissent toutefois au sein même des rédactions, reproduisant les clivages qui s'opèrent alors dans la sphère publique. Cette période de quelques mois est marquée par une « violence graphique » dont on trouvera peu d'équivalents par la suite[573].

L'Affaire constitue en revanche un tabou au cinéma. Les bandes réalisées par Méliès en 1899, sous forme d'actualités reconstituées du procès Dreyfus, et dont se sont emparés les partisans dreyfusards, sont rapidement bannies en raison du sentiment

[572] Sur la manière dont la presse française s'est emparée de l'affaire Dreyfus au tournant du siècle, voir Christophe Charle, « Naissance d'une cause. La mobilisation de l'opinion publique pendant l'affaire Dreyfus », *Politix*, n° 16, 1991, p. 65-71.
[573] Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'Affaire Dreyfus*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 175-193.

global d'antidreyfusisme qui s'exprime alors[574]. Près de dix ans plus tard, en 1908, Gaumont refuse même de distribuer un film de Camille de Morlhon, sous prétexte que son intrigue rappellerait trop l'Affaire[575]. Le cas de l'affaire Dreyfus nous semble à ce titre particulièrement symptomatique des réticences que manifestent les films comiques jusque dans les années 1910 à se positionner sur les sujets de société les plus « sensibles ».

Pathé tourne tout de même deux ans après Méliès, en 1901, une scène comique sur ce thème, dont le titre laisse peu présager de son sujet : *Une discussion politique*. Cette neutralité et ce détachement affichés d'emblée se confirment dans le film, qui s'abstient scrupuleusement de prendre position. Deux hommes sont assis côte à côte, tenant chacun un journal à la main. L'un, lisant *L'Aurore* (dreyfusard), imite Émile Zola et l'autre, lisant *L'Intransigeant* (antidreyfusard), Henri Rochefort. Ils commencent à s'invectiver, jettent au sol leurs journaux et s'agitent avec un peu plus de véhémence. Puis, s'agrippant l'un l'autre, ils se tirent sur la barbe et les cheveux, et se défont respectivement leurs postiches qu'ils jettent avec fracas. Une fois tête nue, les deux hommes se pointent du doigt en éclatant de rire.

[574] Jean-Pierre Sirois-Trahan, « 1900-1901. Movies, New Imperialism, and the New Century », dans André Gaudreault (dir.), *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2009, p. 94.
[575] Éric Le Roy, Entrée « Camille de Morlhon » dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London/ New York, Routledge, 2005, p. 239.

Figure 73 : *Une discussion politique* (Pathé, 1901).

Dans sa mise en scène et dans la composition du cadre (le centre de l'image est parcouru d'une ligne médiane de part et d'autre de laquelle se situent les personnages d'opinions contraires), le film affiche le même souci de symétrie que les dessins publiés dans certains journaux qui cherchent également à se tenir en retrait des polémiques. Ainsi notamment du *Pêle-Mêle*, journal très peu politisé du moins jusqu'aux années 1910[576], où l'on trouve un peu plus d'an avant le tournage du film de Pathé une planche sur un sujet semblable. Intitulée « Politique d'apaisement[577] », elle met en scène deux personnages plongés dans la lecture de *L'Intransigeant* pour l'un, *L'Aurore* pour l'autre. Assis chacun à une table de café, ils sont séparés par un troisième personnage qui entend trouver un moyen de les « mettre d'accord ». Pour ce faire, il confectionne sous le regard interloqué du serveur deux longues pailles afin de vider simultanément les verres de ses voisins. Ce drôle de médiateur se joue des deux parties antagonistes en trouvant un compromis qui ne contente finalement que lui-même.

[576] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 187.
[577] Ernest Thélem, « Politique d'apaisement », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 4 mars 1900, p. 9.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

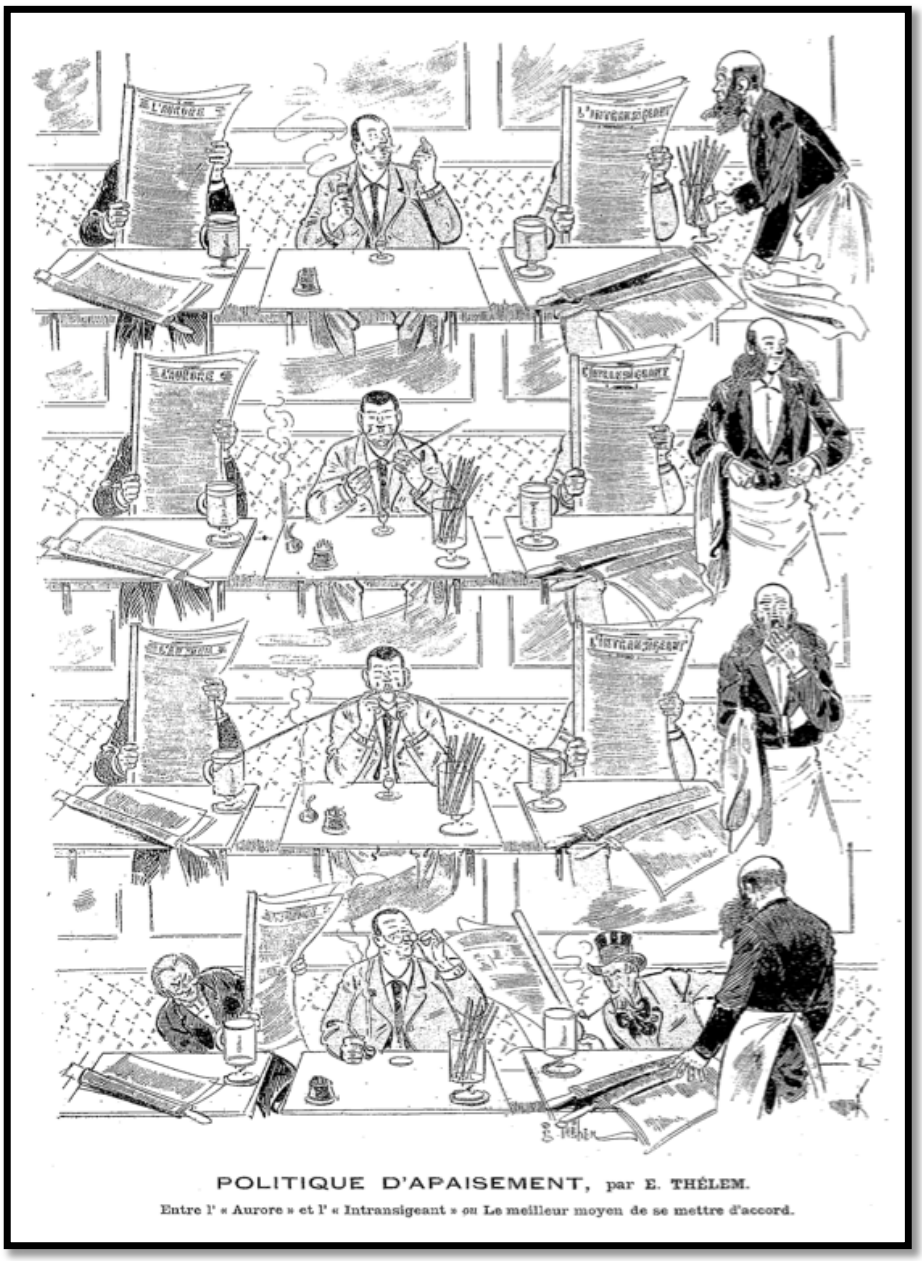


Figure 74 : Ernest Thélem, « Politique d'apaisement », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 4 mars 1900, p. 9.

Refusant explicitement le parti pris, ces histoires créent un jeu de parallèle entre les deux parties antagonistes, suggérant un rapprochement qui contraste avec leur discorde. Le comique procède alors de ce contraste, ainsi que de la répétition induite par la symétrie. Tout en montrant la propension de la politique à capter les esprits, se les approprier (voir également sur ce thème le film *La Politique m'absorbe*, Pathé, 1908), le film et la planche du *Pêle-Mêle* rendent compte de l'influence du journal sur le citoyen. Le dessin dénonce également l'aveuglement de celui-ci, et du fait qu'il se

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

rend facilement manipulable. Dans un esprit très proche, et toujours dans cette démarche de neutralité politique, *Le Pêle-Mêle* publie en 1902 « Puissance de la presse[578] », où deux journaux fictifs, *Le Canard* et *La Vessie*, se livrent un conflit autour de M. Walran Mildech (un nom vraisemblablement forgé à partir de Waldeck-Rousseau et Millerand), défendu par l'un et conspué par l'autre. Deux lecteurs de ces journaux se livrent à propos de l'homme politique une bataille acharnée. Mais un mois plus tard, *La Vessie* est décorée par l'État et change instantanément de position par rapport à Walran Mildech, qu'elle défend désormais. À l'inverse, *Le Canard* se met à le dénigrer. Les deux lecteurs reviennent alors sur leur position et de la même manière qu'auparavant continuent à se battre mais pour défendre une opinion contraire. S'il n'est pas directement question de l'affaire Dreyfus ici, la planche fonctionne également sur un rapport de symétrie, afin de souligner d'une part l'inconstance de la presse d'opinion, prête à retourner sa veste à la moindre occasion, d'autre part l'influence qu'elle exerce sur le citoyen, tout aussi versatile. La frontalité du cadrage, à l'instar des exemples précédents, permet une présentation équilibrée des tendances contradictoires, qui peut aussi s'interpréter comme une marque de désengagement de la part de l'auteur (et du journal), lequel se tient ainsi en dehors du conflit (le choix du patronyme Walran Mildech, qui synthétise deux tendances politiques opposées, participe de cette posture).

[578] Georges Omry, « Puissance de la presse », *Le Pêle-Mêle*, n° 3, 19 janvier 1902, p. 10.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

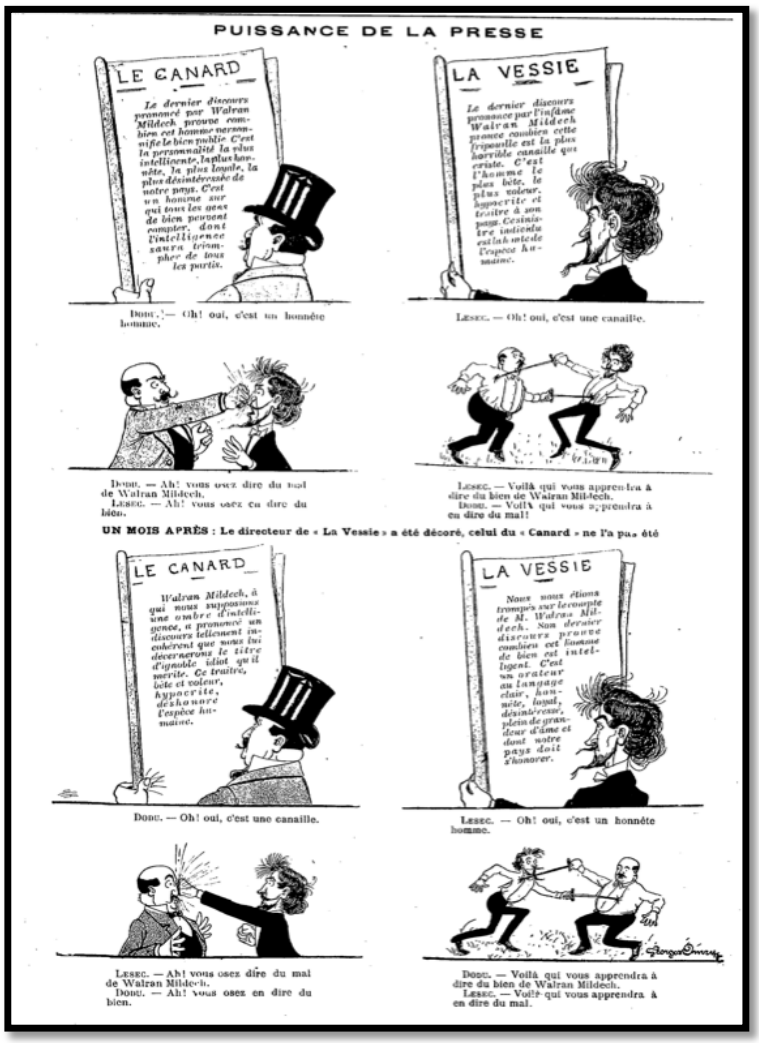


Figure 75 : Georges Omry, « Puissance de la presse », *Le Pêle-Mêle*, n° 3, 19 janvier 1902, p. 10.

Le discours et l'esthétique de ces planches publiées par *Le Pêle-Mêle* rompent avec les caricatures outrancières et partisanes que font paraître les journaux plus engagés à cette période. Laurent Bihl fait à ce propos une distinction entre deux catégories de périodiques. Il place d'un côté les journaux « fort peu engagés politiquement », comme *Le Pêle-Mêle* ou *La Caricature*, dont les dessins se situent en retrait des audaces formelles à l'œuvre chez certains de leurs homologues : le trait y serait « plus sage » et l'humour plus convenu. De l'autre il place les feuilles plus politisées, parmi lesquelles notamment *Le Rire*, où les dessins témoignent d'une « expressivité nouvelle », « parcourus de convulsions graphiques », et dont la violence

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

du trait prolonge celle du propos[579]. Ainsi il existerait une correspondance entre les caractéristiques visuelles d'une image et le degré de politisation du journal – du média – qui la publie. En s'inscrivant dans un registre esthétique (et discursif) proche du *Pêle-Mêle*, le film de Pathé *Une discussion politique* constituerait donc le signe, par sa forme même (la présentation symétrique, l'équilibre de la composition) de la dépolitisation du média dont il est issu.

Cette hypothèse mériterait probablement d'être étayée par davantage d'exemples, qui manquent malheureusement dans le cas du cinéma, du moins à propos des clivages constitués autour de l'affaire Dreyfus. Il apparaît toutefois clairement, une fois de plus, une volonté d'apaisement de la part du cinéma, d'éviter un parti pris ou une récupération qui risqueraient d'alimenter une polémique (comme ont pu le faire les films de Méliès, sans doute un peu malgré eux) et d'aller à l'encontre d'une tranche du public. La presse illustrée est quant à elle plus partagée, choisissant l'offensive (dans une direction comme dans l'autre) ou le *statu quo* selon l'engagement politique de chaque titre. Cela se vérifie également dans la manière dont les médias traitent la figure caricaturale du député.

Le calvaire électoral du député : une remise en cause de la démocratie ?

Comme dans le cas de l'affaire Dreyfus, les figures de la vie politique républicaine sont considérées quelque peu différemment selon le degré de politisation de chaque média. Dans les films comiques, de même que dans un journal comme *Le Pêle-Mêle*, les caricatures politiques visent rarement (nous verrons plus loin certaines exceptions) une personnalité en particulier. Les histoires recourent plutôt à des figures archétypales et génériques, comme « le député », « le ministre », « le Chef de l'État »,

[579] Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 693.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

ou utilisent des patronymes fictifs et humoristiques : le ministre Scrutin[580], M. Letantin-Genieux[581] dans les journaux ; *Le Sosie du ministre* (Gaumont, 1908), *Rigadin Président de la République* (Pathé, 1913), *Rigadin, candidat député* (Pathé, 1914) du côté des films. Dans un journal plus engagé comme *Le Rire*, il est courant au contraire, en plus de l'usage de stéréotypes, qu'une personnalité précise soit nommément ciblée. *Fantasio*, l'antichambre du *Rire*, publie chaque quinzaine le portrait satirique d'un personnage de la vie publique et il s'agit régulièrement d'hommes politiques (Georges Clémenceau, Aristide Briand, Armand Fallières, etc.). Toutefois, si les films comiques continuent d'afficher sur ce thème une certaine neutralité politique, l'ensemble des journaux de notre corpus, engagés ou non, se montrent bien plus critiques envers le système républicain et ses institutions, en particulier le Parlement.

Le député se retrouve en tête des figures politiques représentées dans les histoires comiques des deux médias, loin devant d'autres élus comme le maire ou le sénateur (presque inexistants) et devant aussi des membres du gouvernement comme le ministre ou le président. Cette « notoriété » peut s'expliquer assez facilement par la conjoncture, qui voit triompher le parlementarisme depuis le dernier quart du XIXe siècle, en même temps que le pouvoir exécutif s'affaiblit. Toute la politique passe par le Parlement, où les députés forment la « pièce maîtresse[582] » de la classe politique. En s'en prenant à ces derniers, le discours satirique peut atteindre les institutions républicaines, la vie politique en général et la démocratie elle-même, puisque le député est élu au suffrage universel.

La plupart des récits qui circulent entre la presse illustrée et les films comiques concernent justement les élections législatives, et plus précisément les campagnes

[580] Radiguet, « Comment le ministre Scrutin se tira d'embarras », *Le Pêle-Mêle*, n° 1, 7 janvier 1906, p. 4.
[581] Radiguet, « La réforme des impôts », *Le Pêle-Mêle*, n° 14, 8 avril 1900, p. 2-3.
[582] Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 14.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

menées par des candidats à la députation. On constate alors plusieurs similitudes entre les histoires relatées par chaque média, lesquelles prennent chaque fois l'allure d'un inexorable enlisement. La campagne est présentée comme un véritable parcours du combattant, où le prétendant à la députation accumule les déconvenues. Ainsi par exemple du *Bon Candidat* (Pathé, 1908). Après avoir distribué ses tracts sous une pluie battante, il se fait renverser un pot de colle sur la tête alors qu'il place ses affiches, puis un sac de poussière de charbon lui tombe dessus alors qu'il discute avec des mineurs. Au moment des résultats il est déclaré vainqueur mais à peine le champagne servi, on annonce qu'il y a erreur et que son adversaire l'a emporté. Tous ses invités s'en vont et sa femme lui donne une sévère correction. Un sort semblable est réservé au « candidat candide » du *Rire*, pour lequel la campagne se résume à une succession d'« épreuves », au terme desquelles il se voit « blackboulé » sans ménagement : « Le soir, malgré mes peines de ménage, il fallait haranguer les foules. Enfin les dernières épreuves. L'affiche de la dernière heure !… Enfin, enfin… Blackboulé !… Le bilan : plus de femme, plus de cordon bleu, plus d'argent[583] […]. » Il en va de même pour les candidats des récits en images « Campagne électorale[584] » et « Réunion électorale[585] », et des films *Tournée électorale* et *Rigadin, candidat député* : ils en sortent tous perdants, sans les honneurs, et parfois sévèrement amochés.

[583] Bofa, « Le candidat candide », *Le Rire*, n° 378, 30 avril 1910, n. p.
[584] Henri Jousset, « Campagne électorale », *Le Pêle-Mêle*, n° 51, 17 décembre 1905, p. 2-3.
[585] Georges Omry, « Réunion électorale », *Le Pêle-Mêle*, n° 11, 18 mars 1906, p. 12.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

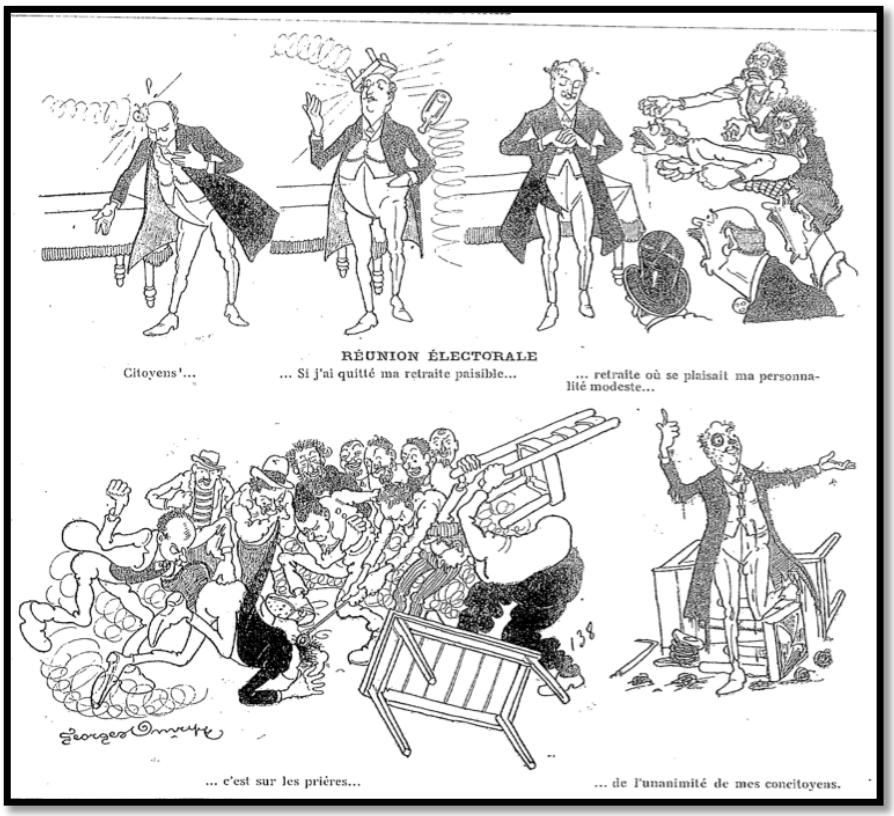


Figure 76 : Georges Omry, « Réunion électorale », *Le Pêle-Mêle*, n° 11, 18 mars 1906, p. 12.

Quelle morale doit-on alors donner à ces histoires ? On peut y voir en premier lieu une manière d'accentuer la caricature du député. Certains de ces récits présentent le candidat comme un novice en politique, arrivé là un peu par hasard :

> Je reçus, un jour, la visite d'un groupe de compatriotes qui venaient me supplier de poser ma candidature aux élections législatives. Ces aimables gens m'assurèrent que, seul, je pourrais dignement représenter l'arrondissement qui m'avait vu naître et que je serais élu député à une majorité écrasante.[586]

> Il y a quelques années […] j'étais un homme heureux. J'avais une femme charmante… un cordon bleu… une perle… quelques rentes au soleil. J'étais heureux… C'est alors que l'agent électoral est entré dans ma vie. Il entra… Il avait une circonscription prête dans sa poche, 30 000 voix sur le tapis. Le candidat seul manquait…[587]

L'inexpérience et la crédulité des personnages à qui l'on promet la lune, si elles peuvent servir à justifier en partie leur échec, font également écho aux méthodes

[586] Bofa, « Le candidat candide », *Le Rire*, *op. cit.*, n. p.
[587] Henri Jousset, « Campagne électorale », *Le Pêle-Mêle*, *op. cit.*, p. 2.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

douteuses employées par les candidats députés pour se faire élire. En parallèle de ces récits de candidats malheureux, les dessinateurs fustigent ainsi les fausses promesses tenues lors des campagnes : « M. Scrutin a promis à ses électeurs […] de défendre leurs intérêts à la Chambre. Aussi, fut-il élu[588]. » Prêts à toutes les bassesses pour se faire élire, certains n'hésitent pas à corrompre leurs électeurs, en leur offrant de l'argent ou même de l'alcool (« Trop bon candidat[589] », « Candidat[590] »). C'est également le sujet du film *Calino et les deux candidats* (Gaumont, 1913), où deux prétendants à la députation se livrent à une surenchère de politesses et de faveurs auprès de Calino, présenté comme un électeur influent. En dénonçant les travers de la campagne, ces histoires tendent finalement à remettre en cause la légitimité du député en poste. L'échec du candidat malheureux pourrait alors se concevoir comme une forme de punition, une « leçon », comme le suggère le résumé du film *Tournée électorale* (catalogue Pathé, avril-mai 1906) :

> Être candidat est chose malaisée ; il faut faire assaut d'éloquence, recevoir les solliciteurs, prodiguer sans cesse des promesses. Notre héros n'y manque pas. Hélas ! tout cela est en pure perte, puisque voici revenir le candidat l'air affaissé, la tête basse, il a été blackboulé ! dur calvaire ! Sa femme le voit revenir dans un bien piteux état ! Du moins la leçon lui servira et au diable la députation. Le malheur l'a rendu sage.

Ce texte encourage manifestement la compassion du lecteur pour le personnage. Le recours à certains termes lourdement connotés, comme « calvaire » notamment, tend à placer le candidat dans la situation d'une victime, jeté en pâture à ses électeurs. En comparant la campagne électorale à un chemin de croix sacrificiel, ce résumé exprime en creux toute l'ingratitude du citoyen qui rejette ce candidat en dépit du mal qu'il paraît s'être donné pour lui. Ces histoires de candidats malheureux peuvent ainsi être

588 Radiguet, « Comment le ministre Scrutin se tira d'embarras », *Le Pêle-Mêle*, *op. cit.*, p. 4.
589 Augros, « Trop bon candidat », *Le Pêle-Mêle*, n° 16, 22 avril 1906, p. 6.
590 Barn, « Candidat », *Le Pêle-Mêle*, n° 20, 17 mai 1908, p. 3.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

également perçues comme une remise en cause de l'élection elle-même : « au diable la députation » pourrait tout aussi bien signifier « au diable les élections ».

Dans les journaux illustrés, certains dessinateurs ne cachent d'ailleurs pas leur défiance à l'encontre des électeurs. Ces derniers sont régulièrement portraiturés en cloches, poires, oies ou moutons, autant de manières de symboliser leur candeur, leur vulnérabilité, mais surtout leur bêtise et leur propension à se laisser berner, selon la symbolique alors en vigueur dans le dessin de presse[591]. En couverture de *La Caricature*, Eugène Le Mouël dessine la rencontre d'un député opulent, engoncé dans sa pelisse, et d'un paysan entouré de son troupeau de moutons : « – Ah ! Monsieur l'Député, c'est des bêtes très commodes à mener !… On dirait quasiment d's'électeurs[592]. » La satire charge tout autant le député (en totale rupture avec l'environnement dans lequel il est dépeint) que ses électeurs, et pas n'importe lesquels : c'est surtout l'électorat populaire que stigmatisent ces dessins. *Le Rire* publie une planche de Roubille, intitulée « La voix du peuple[593] », où un ouvrier fortement aviné, qui peine à se tenir debout, est sollicité par un candidat député. En dégradant le peuple, en dépréciant la légitimité de son vote, c'est le suffrage universel et le « modèle républicain » dans son ensemble que ces dessins remettent en cause[594]. D'aucuns pourraient même y voir un appel au retour à la citoyenneté censitaire. Quelques dessins pointent d'ailleurs les limites de la démocratisation des fonctions politiques. « Le candidat pauvre[595] », publié dans *Le Pêle-Mêle*, montre par exemple que la députation est incompatible avec la pauvreté.

---

591 Voir notamment le lexique établi par Guillaume Doizy et Jacky Houdré, *Bêtes de pouvoir*, *op. cit.*

592 Eugène Le Mouël, « Paysan », *La Caricature*, n° 959, 14 mai 1898, p. 153.

593 Roubille, « La voix du peuple », *Le Rire*, n° 378, 30 avril 1910, n. p.

594 Sur le lien intrinsèque entre « modèle républicain » et suffrage universel, voir Raymond Huard, « L'organisation du suffrage universel sous la Deuxième République », dans Serge Berstein et *al.*, *Le Modèle républicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 71.

595 Georges Omry, « Le candidat pauvre », *Le Pêle-Mêle*, n° 12, 19 mars 1905, p. 9.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 77 : (à gauche) Eugène Le Mouël, « Paysan », *La Caricature*, n° 959, 14 mai 1898, p. 153.
(à droite) Roubille, « La voix du peuple », *Le Rire*, n° 378, 30 avril 1910, n. p.

Ce type de discours, ciblant spécifiquement les classes populaires, nous paraît cependant propre au journal illustré. Si l'on note plusieurs similitudes d'un média à l'autre dans la manière de traiter la figure du candidat député, les films comiques se gardent bien de stigmatiser un groupe social d'électeurs en particulier. Ainsi par exemple du motif du candidat démarchant son électeur au café (voir ci-dessus). Dans *Tournée électorale*, lorsque le candidat se retrouve dans une situation semblable, à trinquer avec ses électeurs, chaque personnage qui l'entoure représente un type social différent : le bourgeois, le militaire, l'artiste, l'ouvrier, le paysan, etc. Ce soin apporté à la mise en scène du film pour offrir un panel complet de la société – probablement à l'image du public du cinéma lui-même – est évidemment un choix politique. Il traduit une intention d'éviter tout parti pris discriminant qui pourrait induire un clivage parmi le spectatorat potentiel. On parlerait aujourd'hui d'un discours « politiquement

correct », une manière de « lisser » la représentation, là où le journal illustré n'hésite pas à marquer des différences, à afficher son positionnement.

Bribe.....	1433	Tournée électorale.....	165	330

Etre candidat est chose malaisée ; il faut faire assaut d'éloquence, recevoir les solliciteurs,

Le métrage indiqué à côté de chaque vue est approximatif.

Figure 78 : Extrait du catalogue Pathé d'avril-mai 1906.

Ce refus de prendre position est d'ailleurs le thème central de *Calino et les deux candidats*, mentionné plus haut. Pour rappel, deux candidats députés entrent en compétition pour s'attirer les faveurs de Calino, qu'ils pensent être un électeur influent. Ce dernier profite de la situation en se faisant offrir toutes sortes de services, jusqu'à ce que les candidats, épuisés, lui demandent de prendre parti pour l'un d'eux. Calino leur avoue alors ne pas pouvoir voter car il est… citoyen suisse ! Difficile de revendiquer une posture plus neutre. Tout en pointant les dérives du candidat député (le thème satirique de la corruption de l'électeur rejoint plusieurs dessins de presse de cette période), le récit ménage un effet de renversement pour renvoyer les personnages dos à dos, dans une logique de symétrie qui fait écho aux images étudiées plus haut sur l'affaire Dreyfus.

Si l'on peut en effet voir là, à l'instar de certains discours mentionnés plus haut, une marque d'apolitisme, une façon pour le cinéma de se tenir en retrait, de « botter en

touche » quand la presse illustrée choisit clairement son camp (du moins sur la question du vote populaire et plus largement d'une « popularisation » de la politique), cela nous semble surtout être le résultat d'une stratégie visant à rassembler – les groupes, les classes sociales, les publics – dans un contexte de polarisation politique et de forte poussée socialiste.

Les paradoxes socialistes.

Les premières années du XXe siècle sont marquées par la « conquête » progressive de la Chambre des députés par la gauche socialiste. À l'issue des élections législatives de 1902, le Parti socialiste français et le Parti socialiste de France possèdent 43 sièges, sur les presque six cents que compte la Chambre. Quatre ans plus tard, la SFIO et les Socialistes indépendants en obtiennent 74. En 1910 ils en totalisent 107, se rapprochant ainsi des Radicaux au pouvoir. La SFIO devient alors le troisième parti politique du pays. La progression des socialistes se confirme au terme des élections de 1914 où ils comptent 126 sièges. Parallèlement à cette tendance, on observe tout au long de la période allant du milieu des années 1900 au milieu des années 1910 une nette croissance dans les journaux illustrés du nombre de textes et de dessins pour critiquer le socialisme, signe que le thème préoccupe les auteurs. À l'inverse, le sujet n'est que très peu, pour ne pas dire quasiment pas abordé dans les films comiques. *Bébé est socialiste*, produit par Gaumont en 1911, est à notre connaissance l'un des rares films de la production comique à traiter explicitement du socialisme. Ce décalage constitue un premier paradoxe sur lequel nous reviendrons.

Le second paradoxe concerne la représentation du député socialiste, lequel bénéficie dans les journaux illustrés d'un traitement singulier par rapport aux autres députés. Plusieurs dessins lui sont spécifiquement consacrés (« Le député

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

socialiste[596] », « Chez le député socialiste[597] », « Les vacances du député socialiste[598] »), dont certains éludent même la fonction du personnage pour ne mentionner que son appartenance politique (« Les diverses phases d'un bon socialo[599] », « Le doux socialiste[600] », « Les forçats socialistes[601] », « Les "ouaou-ouaou" socialistes[602] »). Contrairement aux autres caricatures de députés à travers lesquelles s'expriment les critiques du modèle républicain, celles-ci visent clairement un parti et une idéologie. Les journaux illustrés, en particulier *Le Rire*, *La Caricature* et *Le Pêle-Mêle* (surtout à partir de 1910), ne cachent pas leur défiance envers les idées socialistes. Résolument attachés à la propriété privée, ils désapprouvent largement la conception d'un partage équitable des biens et des richesses, qui mènerait selon certains à la constitution d'un état totalitaire[603]. Jules Guesde et Jean Jaurès sont les principales cibles des dessinateurs. S'il n'est pas nommé directement (rappelons qu'un journal comme *Le Pêle-Mêle* évite de citer nommément une personnalité politique), Jaurès est aisément identifiable à sa corpulence, sa barbe fournie et ses cheveux courts coupés en brosse. Georges Omry l'imagine par exemple chez lui, entouré de ses domestiques qu'il réprimande avec véhémence :

---

[596] Géel, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 2, 12 janvier 1908, p. 10 ; Anonyme, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 20, 17 mai 1908, p. 12 ; Monnier, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 7, 14 février 1909, p. 11.

[597] Georges Omry, « Chez le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 40, 6 octobre 1907, p. 8.

[598] Lucien Métivet, « Les vacances du député socialiste », *Le Rire*, n° 547, 26 juillet 1913, n. p.

[599] Kern, « Les diverses phases d'un bon socialo », *La Caricature*, n° 1246, 14 novembre 1903, p. 367.

[600] Alex, « Le doux socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 9, 3 mars 1907, p. 12.

[601] Radiguet, « Les forçats socialistes », *Le Rire*, n° 239, 31 août 1907, n. p.

[602] Lucien Métivet, « Les "ouaou-ouaou" socialistes », *Le Rire*, n° 529, 22 mars 1913, n. p.

[603] Voir par exemple une histoire en images de Radiguet, « Le Paradis collectiviste. Image d'Épinal pour servir à l'instruction de la jeunesse », *Le Rire*, n° 179, 7 juillet 1906, n. p. Dans ce « paradis » où Jules Guesde fait office de Saint Pierre, chaque citoyen reçoit à son entrée la somme unique de 132 francs et 43 centimes. Dès le lendemain, les marchands de vin comptabilisent des bénéfices record, des citoyens s'endettent et des usuriers commencent à tirer profit de la situation. Face à ce faux départ, des lois sont votées pour empêcher de « dilapider [son argent] en se saoulant » et près d'un million [*sic* !] de « poivrots » sont exécutés.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Le Larbin. – Tant qu'il y aura des patrons, on crèvera de faim. Des patrons, en faut plus…
Le Maître. (*survenant*) – Comment ? Que dites-vous ? Je vous flanque à la porte !...
– Mais, Monsieur, je récite à l'office le dernier discours que Monsieur a fait à ses électeurs.
– Est-ce que cela vous regarde, mon discours ? Vous n'êtes pas électeur dans ma circonscription[604].

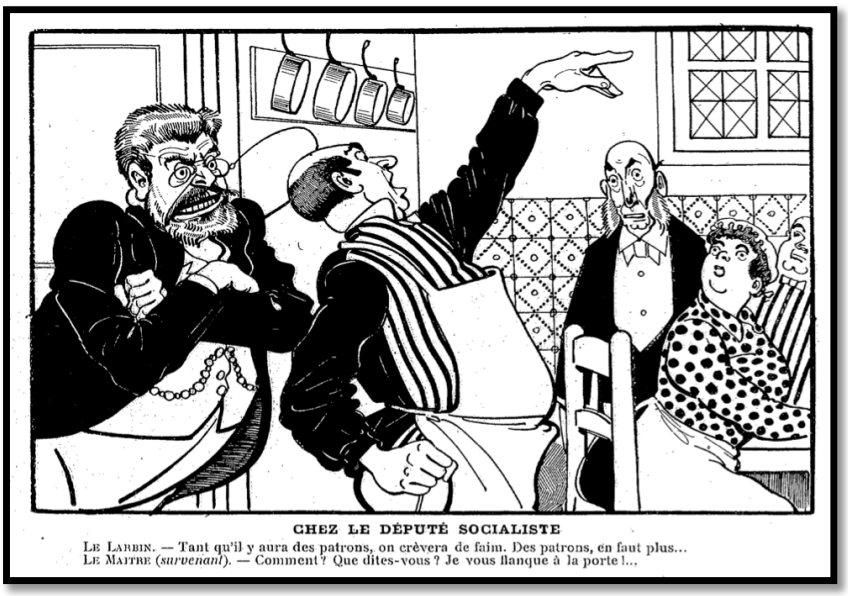


Figure 79 : Georges Omry, « Chez le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 40, 6 octobre 1907, p. 8 (détail).

Issu de la petite bourgeoisie, intellectuel passé par l'École normale supérieure, mais élu à la Chambre par un électorat majoritairement populaire et prolétaire, Jaurès est dépeint par les dessinateurs comme un paradoxe, sur lequel ils font reposer tout entière leur caricature du député socialiste. Figure contradictoire et contrastée, le socialiste est tiraillé entre un mode de vie bourgeois qu'il n'assume pas et la défense des classes populaires qu'il méprise et ne comprend pas. Croisant un mendiant qui lui reproche d'ignorer sa main tendue pour l'aumône, l'un d'eux répond d'un ton condescendant : « Excusez-moi, citoyen, je ne vous avais pas vu, car c'est toujours un honneur pour moi de serrer la main d'un prolétaire[605]. » Un autre s'emporte contre son domestique qu'il voit frotter un vieux costume tout rapiécé : « Qu'est-ce que vous

[604] Georges Omry, « Chez le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, *op. cit.*
[605] Anonyme, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, *op. cit.*

faites là, Jean ? Je vous ai déjà défendu de jamais nettoyer ce vêtement-là, c'est mon complet de réunion électorale[606] ! » Démagogique et populiste, le député socialiste incarne à lui seul ce que les journaux illustrés dépeignent comme la faillite de la démocratie représentative.

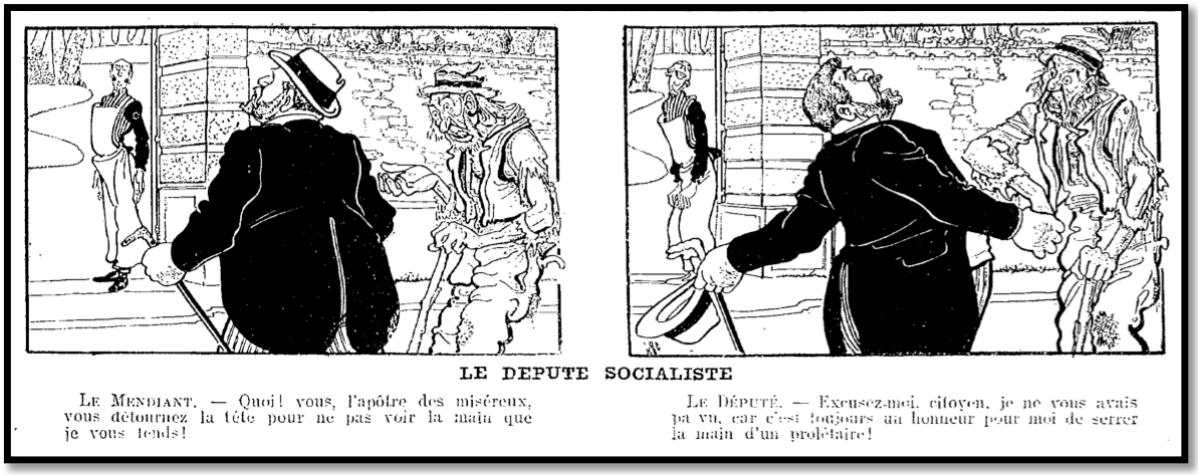


Figure 80 : Anonyme, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, n° 20, 17 mai 1908, p. 12.

Le député du film *Bébé est socialiste* répond à la même rhétorique contradictoire. Tout en défendant avec enthousiasme des idéaux socialistes, il traite les classes populaires avec mépris et condescendance. Un matin, le père de Bébé, député socialiste, répète un discours qu'il s'apprête à prononcer à la Chambre : « Tous les hommes sont frères, la main dans la main, tous pour un, un pour tous, tel est le noble idéal que le socialisme propose à l'humanité nouvelle. Camarades, asseyons-nous fraternellement à la table commune, plus de parias… » (d'après le scénario du film). Une fois parti il laisse la maison à Bébé qui, inspiré par ces paroles, décide de les mettre en application. Le jeune garçon convie un groupe d'ouvriers afin de partager avec eux tout ce que la maison contient de nourriture, de vaisselle, d'argenterie et d'objets en tous genres. Alors que Bébé fait asseoir ses invités à la table commune, son père rentre de la Chambre et découvre la situation. Furieux, il chasse tout le monde de

[606] Géel, « Le député socialiste », *Le Pêle-Mêle*, *op. cit.*

la maison. La réaction du député est semblable à celle du personnage de Georges Omry, qui réprouve les propos de son domestique alors qu'il les a lui-même tenus.

L'attitude de Bébé contraste quant à elle avec celle de son père. Porté par les idéaux de celui-ci, il joint l'acte à la parole sans préjugé. Le film offre ainsi deux regards différents sur le socialisme. L'un, celui du père, est conforme à la caricature que font les journaux illustrés du socialiste. Il vit dans l'opulence en méprisant les prolétaires dont il est censé défendre les intérêts. Le scénario du film traite d'ailleurs ce personnage avec la même distance railleuse que les dessins de presse : « Le père de Bébé, député socialiste, prépare dans le silence du cabinet un grrrand discours. » L'autre regard, celui de Bébé, paraît dénué de toute malice. Se montrant ouvert et tolérant, le jeune garçon agit avec la conviction qui manque manifestement à son père. Ce qui peut être vu comme de la naïveté enfantine est également un acte militant.

L'ambivalence du film[607] témoigne bien de la difficulté du cinéma comique à se positionner sur la question du socialisme, et plus largement à tenir une ligne politique claire. Tout comme pour le syndicalisme, mentionné dans les points précédents, le sujet est rejeté aux marges du corpus, probablement, comme nous l'avons déjà suggéré, dans un souci d'apaisement social et de conciliation. Et cela est d'autant plus notable qu'il s'agit d'un thème important de l'actualité. Alors que les journaux illustrés prennent parti, se positionnent nettement contre le collectivisme et socialisme[608], les films avancent avec davantage de précautions, en particulier sur les thèmes sociétaux les plus clivants. Si la ligne politique de publications comme *La Caricature*, *Le Rire*, voire *Le Pêle-Mêle* apparaît résolument antiparlementaire et antirépublicaine, celle des films est

[607] Laurent Guido et Laurent Le Forestier ont également pointé l'ambiguïté idéologique de ce film, en opposant les points de vue du personnage du père (le député) et de Bébé (« Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », art. cit., p. 27).

[608] Monnier, « Les deux grandes théories politiques », *Le Pêle-Mêle*, n° 28, 15 juillet 1906, p. 3. Le dessin met en opposition collectivisme et individualisme, revendiquant sa préférence pour la seconde tendance.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

moins facile à situer. Ces derniers partagent avec les journaux certaines figures et certains motifs comiques récurrents, comme ici le socialiste contradictoire, mais offrent en contrepartie des situations qui brouillent les pistes, entretiennent le flou, laissant une porte ouverte à d'autres interprétations.

Les films comiques paraissent ainsi, pour un certain nombre d'entre eux, pouvoir s'accorder aux sensibilités les plus diverses. Plusieurs cas étudiés au cours de cette partie, sur des thèmes variés (l'automobilisme, le féminisme, la grève, le socialisme, etc.), rendent compte d'une volonté d'apaisement, de consensus, en recourant à des procédés d'équilibrage, au changement de situation, à l'inversion des rôles, bref en développant des récits à forte valeur polysémique. Cela pourrait s'expliquer, comme on l'a déjà suggéré par ailleurs[609], par une stratégie – ou à tout le moins des efforts – de l'industrie cinématographique visant à conquérir un vaste public, notamment dans les classes moyennes et la bourgeoisie (des salles sont aménagées à cet effet dans les années 1910-1912, dont le prix des places est plus onéreux), tout en conservant l'audience familiale et populaire qui s'est constituée autour du spectacle cinématographique depuis le début du siècle.

Cette attention portée, dans certains films comiques, à éviter de stigmatiser telle ou telle partie de la population (notamment en évacuant les thèmes les plus clivants, comme la religion), ne se retrouve pas dans la presse illustrée qui s'en prend volontiers aux classes populaires. La ligne résolument conservatrice de la plupart des journaux illustrés au début du siècle s'exprime par un rejet global de la modernité, une défiance envers le « progrès » qu'il soit technique ou social (plus ou moins prégnante selon les publications et les auteurs), que les films comiques ont souvent tendance, comme nous

[609] Voir notamment Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*, p. 58-59.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

avons voulu le montrer au cours de cette partie, à atténuer, tempérer ou nuancer. Ce décalage idéologique aurait pu, selon nous, accentuer le rejet du cinéma comique par la presse illustrée. En ce sens, il ne nous paraît donc pas exagéré de parler d'une fracture des médias.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

CONCLUSION

L'objectif de cette thèse était de comprendre pourquoi, alors que les films comiques français ont côtoyé des années durant, ont emprunté largement des motifs, des figures, des histoires aux journaux illustrés, ces derniers les ont presque totalement ignorés. À partir de l'hypothèse que la presse illustrée a volontairement occulté le cinéma comique, nous avons ouvert plusieurs pistes de recherche afin d'en déterminer les raisons. Il nous importait en premier lieu d'appréhender la manière dont la presse illustrée a perçu l'émergence et l'essor du spectacle cinématographique au tournant du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1910. Il ne s'agissait évidemment pas de faire la réception du cinéma par les journaux illustrés (ce qui aurait probablement nécessité une thèse entière consacrée à ce sujet), mais plutôt d'interroger la réaction d'un média solidement ancré dans la société et la culture visuelle de cette période, institué depuis plusieurs décennies, face à l'arrivée dans un premier temps d'une nouvelle machine capable d'enregistrer et de projeter des vues photographiques animées, autour de laquelle se sont ensuite développées en quelques années une industrie au poids économique considérable et une nouvelle institution culturelle, pour finalement s'imposer au cours des années 1910 comme principal spectacle de masse.

Rappelons à nouveau que le cinéma ne constitue en rien un thème majeur des journaux illustrés. Sur les dizaines de milliers de dessins passés en revue au cours de cette recherche, seulement quelques dizaines sont consacrés au nouveau média, sur près de vingt années. Comme la plupart des contemporains, les journaux illustrés perçoivent

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

d'abord l'appareil cinématographique comme une curiosité scientifique. La confusion avec la photographie est fréquente dans les caricatures, les dessinateurs ne faisant d'ailleurs pas, pour certains d'entre eux, la distinction entre un appareil photographique et un cinématographe. Les auteurs mettent l'accent sur l'usage documentaire de l'appareil et des vues produites, la valeur informative et véridique de celles-ci. L'aspect divertissant, spectaculaire de la cinématographie est alors largement mis de côté, au profit de thématiques liées à une pratique domestique, individualisée et orientée vers la captation du réel. Nous avons voulu montrer que cette manière d'envisager la cinématographie au tournant du siècle prolonge en les actualisant des thématiques et des modes de discours récurrents des journaux illustrés, comme le voyeurisme photographique, la grivoiserie, l'image comme source de l'histoire, etc. L'apparition du cinématographe s'inscrit en cela dans une ligne éditoriale déjà bien établie. L'appareil cinématographique est plus une manière pour la plupart des dessinateurs de « rafraîchir » leurs caricatures que d'en proposer de nouvelles.

Vers la fin des années 1900, en parallèle des efforts de l'industrie cinématographique pour se doter d'une légitimité culturelle et artistique, les journaux illustrés commencent à percevoir le cinéma comme un prolongement possible du spectacle scénique. Plusieurs chroniqueurs dans les rubriques théâtrales de ces journaux pointent le tort que le cinéma fait à la scène, tout en louant certaines initiatives de cette dernière pour contrer son concurrent. Cette prise de position en faveur du théâtre s'explique facilement par les liens étroits que la presse illustrée parisienne entretient depuis le dernier tiers du XIXe siècle avec le milieu artiste, et tout particulièrement le Boulevard. Pour la plupart des chroniqueurs, le spectacle cinématographique apparaît comme un intrus au sein de cet environnement, déportant en quelque sorte la rivalité entre théâtre et cinéma dans la presse illustrée.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Si ces premières conclusions peuvent expliquer en partie le manque d'intérêt, voire le mépris comme certains discours tendent à le faire penser, des journaux illustrés envers le cinéma, cela ne nous semble cependant pas être la seule raison. Car il existe également, même si cela a été moins documenté, une rivalité entre le cinéma et la presse illustrée elle-même (au sens large), sous-tendue selon nous par la circulation d'histoires, de figures, de motifs entre les caricatures et les films comiques. En nous intéressant aux proximités entre films et journaux, nous avons voulu dans un premier temps déterminer certaines conditions qui permettent le croisement et la concurrence des deux médias. Pour cela il nous a fallu opérer un rapprochement – qui ne va pas de soi – entre l'image fixe dessinée et l'image photographique en mouvement, rendu possible notamment par l'exploration commune d'un comique de l'absurde (qui tend à atténuer l'ancrage du film dans le réel), un goût partagé pour les effets grotesques et plus largement certains procédés visuels et discursifs de la caricature. Le cinéma emprunte ainsi au dessin plusieurs caractéristiques formelles, des types de cadrages singuliers, une inventivité graphique qui a contribué à nourrir et à façonner certains films comiques. En retour nous avons vu également de quelle manière les dessinateurs ont pu s'inspirer du cinéma, en tant que mode de représentation, en proposant par exemple des planches se rapportant explicitement à un modèle cinématographique de défilement des images. Ces échanges réciproques montrent bien combien les frontières entre les médias peuvent se révéler poreuses, et comment chaque média se construit, se définit en partie par rapport à l'autre.

Toutefois, journaux illustrés et films comiques transforment le matériau dont ils se saisissent. Il est évident qu'un « film » dans la presse illustrée ne sera jamais un véritable film : l'exemple des planches réalisées par Charles Léandre, son « Cinéma-Bourbon », en témoigne bien. De même, le cinéma recycle, tend à moderniser les

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

motifs, les figures, les histoires des journaux. Si la plupart des emprunts peuvent sembler évidents jusqu'au milieu des années 1900 environ – ou du moins plus facilement identifiables –, l'allongement de la durée des bandes et la généralisation des films narratifs (c'est-à-dire l'institutionnalisation du média cinéma) tendent à brouiller les pistes, à opacifier le nouveau média. Le cinéma dans les années 1910 devient selon nous un milieu moins propice au dessin de presse.

Ces écarts nous semblent suffisamment importants pour parler d'une divergence entre les deux médias, qui se cristallise dans le basculement vers la modernité. Depuis la fin du XIXe siècle, l'édition de journaux illustrés traverse une période de mutations significatives, avec un passage progressif vers l'image photographique. Dans notre corpus, *Fantasio* est le seul journal qui recourt à cette technique, ce qui lui permettra peut-être de perdurer jusque dans les années 1930-1940 (malgré une courte interruption en 1914). Plusieurs titres majeurs ferment ou connaissent des difficultés financières au début du siècle, alors que le secteur dans sa globalité commence à décliner. Le cinéma de son côté, directement issu de la modernité technique et industrielle, est un média en plein essor, avec un nombre de films produits sans cesse croissant jusqu'à la guerre. Ces trajectoires opposées se traduisent par deux positionnements différents sur la vie moderne. La presse illustrée d'une part, à tendance résolument conservatrice depuis l'arrivée d'une nouvelle génération de dessinateurs autour des années 1900, se montre globalement réfractaire à la modernité. Rétrograde par tradition[610], la caricature est imprégnée des inquiétudes liées à une société qui se transforme et un ordre bourgeois ébranlé (par les scandales politiques, les attentats anarchistes, les grèves ouvrières, l'émancipation féminine, la poussée du socialisme, etc.) – cette bourgeoisie qui constitue justement le cœur de cible des journaux illustrés. Les caricatures accentuent

[610] Robert de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie. Essais sur l'évolution esthétique,* Paris, Hachette, 1902, p. 128-129 (cité par Laurent Bihl, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 710).

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

les clivages sociaux, se teintant pour la plupart d'un mépris pour les classes populaires, voire d'une posture paternaliste envers le prolétariat. La presse illustrée, du moins celle qui connaît la plus large diffusion, est profondément ancrée dans les fondations de la société bourgeoise.

Non pas que le cinéma soit, d'autre part, le média « populaire » qu'on veut souvent décrire, son positionnement est plus difficile à appréhender. À partir de la fin des années 1900 surtout, le cinéma cherche à rallier un public aussi large que possible, des classes laborieuses aux classes moyennes et bourgeoises (voire mondaines dans certains établissements prestigieux de la capitale). Cela se traduit, en particulier dans les films comiques, par des postures plus convenues, moins clivantes. Les récits adoptent le changement de position, les variations de points de vue, la nuance dans le discours, afin de se rendre acceptables pour un public aux aspirations et aux attentes très variées. Là où la presse illustrée choisit clairement son camp, le cinéma paraît vouloir contenter tout le monde, en quelque sorte. Ces divergences, idéologiques et politiques, entraînent ainsi chaque média sur des voies différentes, empêchant vraisemblablement une rencontre qui semblait pourtant à première vue inévitable.

Ces trois pistes que nous avons explorées (le désintérêt que la presse illustrée porte au cinéma en général, la rivalité et la divergence des deux médias autour du corpus comique) constituent autant de raisons possibles ayant pu conduire les journaux illustrés à ignorer les films comiques. Quant à déterminer si cela relève d'un acte volontaire, d'une occultation comme nous en avons formulé l'hypothèse au début de cette thèse, nous ne saurons l'affirmer avec certitude mais cela nous semble désormais probable. En toile de fond de cette étude s'est en effet dessinée la résistance d'un ancien média – la presse illustrée – face à l'émergence d'un nouveau – le cinéma –, et plus généralement face à la modernité. Dans cet environnement hostile aux journaux

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

illustrés, ce nouveau monde des images animées, photographiques, le cinéma apparaît comme un média prédateur, se nourrissant de tout ce qu'il trouve autour de lui. Dans sa forme comique essentiellement, le cinéma emprunte aux journaux, pille les illustrés avec cette ambition revendiquée dès le départ « de toujours mieux représenter – ou produire – le réel[611] ». Ce que nous décrivons avec Jean-Marc Larrue s'apparente au phénomène de remédiation décrit par Bolter et Grusin. Un média s'approprie les techniques, les formes et le « poids social » (*social significance*) d'un autre, dans une logique de rivalité ou de réarrangement, pour « refaire différemment » (*refashion*[612]). Ainsi, l'occultation des films comiques par les journaux illustrés pourrait se lire comme une manière, parmi d'autres, de résister à la percée du nouveau média, voire d'enrayer la mécanique remédiante du cinéma pour défendre, en quelque sorte, sa propre identité, ses propres intérêts.

Or, cette résistance est avant tout le fait d'un milieu social où opère le média, c'est-à-dire, dans le cas des journaux illustrés, de directeurs de presse, chroniqueurs, dessinateurs, journalistes, etc. Ainsi il y aurait lieu, pour prolonger cette recherche, l'approfondir, d'interroger cette sociomédialité. Dans une perspective semblable à celle de Francis Lacassin pour son étude consacrée à Jean Durand[613] (dessinateur, pour *Le Pêle-Mêle* notamment, avant d'être engagé par Pathé puis Gaumont), il serait pertinent de s'intéresser de plus près aux trajectoires et aux interactions des agents de chaque média. Cela reviendrait en d'autres termes à compléter l'étude de notre réseau de médias en l'élargissant à sa dimension sociale. C'est ce travail qu'a mené Daphné de

---

611 Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 184.
612 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 65.
613 Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, *op. cit*.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Marneffe à propos des revues littéraires belges des années 1920[614]. À partir de l'étude des relations qu'ont entretenues ces revues sur une période donnée, Marneffe a développé une conceptualisation de cet espace de relations en termes de « lieu » et de « milieu ». La notion de lieu contient un aspect textuel, en tant que « lieu d'expression », mais fait également référence, au sens physique du terme, aux endroits où les individus sont amenés à se rencontrer pour échanger (des cafés, des salons, des galeries, etc.). Le milieu se définit quant à lui à partir de la reconstitution de la trajectoire sociologique des principaux agents d'une revue et de l'analyse de leurs interactions. En explorant cet aspect avec le cinéma et la presse illustrée on découvrirait peut-être des liens, des rencontres entre des dessinateurs et les comédiens ou les metteurs en scène de films, des connivences ou des inimitiés. Il faudrait également creuser davantage les liens entre les dessinateurs et le milieu des boulevards parisiens, comme a commencé à le faire Laurent Bihl – quelles relations entretenaient-ils, par exemple, avec Prince, Mistinguett ou Linder ? Plus prosaïquement, on pourrait aussi se demander pourquoi certains dessinateurs ont « migré » vers le cinéma. S'agissait-il d'une nécessité financière, d'un attrait pour la nouveauté et la modernité, les deux à la fois ? Ces questions ont été posées notamment dans le cas d'Émile Cohl, à propos de l'ouverture de son atelier de photographie[615]. Cela nous conduirait alors, forcément, sur la piste du cinéma dit d'animation, pour lequel ont officié la plupart des dessinateurs de presse, même parmi ceux les plus en vue (Hémard, Rabier, O'Galop, etc.) – autant de personnalités qui, semble-t-il, n'ont pas cherché à « résister » au nouveau média. On se rendrait alors rapidement compte que, de la même manière que les journaux ignorent les films comiques, ils ne disent absolument rien non plus des films à trucs, hybrides et

[614] Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES*, n° 4, octobre 2008.
[615] Clément Chéroux, « La photographie n'est pas un fromage », art. cit.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

autres « dessins animés ». Encore une rencontre « évidente », « attendue », qui n'a pas eu lieu… On le voit, le chantier des reconstructions intermédiatiques est encore vaste.

Notre recherche pourra également entrer en résonnance avec des travaux plus actuels. Par exemple, ceux qui concernent l'émergence des nouveaux médias numériques, dans le sillage du développement de l'informatique et d'Internet. Souvenons-nous qu'au début des années 2000, les principaux médias d'information, comme la radio, la télévision et la grande presse, ont très largement ignoré Internet[616]. Et lorsqu'ils en parlent, c'est essentiellement pour en évoquer les aspects les plus inquiétants, comme les démantèlements de réseaux pédophiles ou les virus dévastateurs. Alors que les médias « traditionnels », bien institués, n'hésitent pas à se citer entre eux, à s'entremêler par des invitations réciproques d'« experts », de journalistes issus d'un milieu ou de l'autre (bon nombre de personnalités circulent par exemple entre radio et télévision), Internet a été longtemps mis de côté[617], voire occulté. Cette fracture des médias est d'autant plus nette qu'Internet se développe dans une sorte de circuit fermé, de manière endogame pour reprendre le mot de Cyril Fievet. Lieu de convergence infini, la toile a capté un public qui semble avoir délaissé la plupart des autres sources d'information et de divertissement : « Qui regarde encore la télévision aujourd'hui ? » dit la maxime, les émissions les plus consommées étant disponibles à la carte sur *YouTube*. Qui, aujourd'hui, lit encore la presse illustrée ? Peut-être les mêmes qui vont au cinéma…

---

[616] Cyril Fievet, « Internet et médias : la fracture », en ligne (publié le 13 juillet 2005) à l'adresse http://www.internetactu.net/2005/07/13/internet-et-mdias-la-fracture/

[617] Aujourd'hui, les *youtubeurs* commencent à envahir les plateaux de télévision, les téléfilms, séries, etc., signe d'une volonté de remédiation télévisuelle ? La piste vaudrait selon nous la peine d'être explorée.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Henri Avelot, « Photographie d'amateur », Le Pêle-Mêle, n° 23, 9 juin 1901, p. 9. 46
Figure 2 : Henri Avelot, « Quelques quadrilles », La Caricature, n° 877, 17 octobre 1896, p. 333. 51
Figure 3 : Mars, « Plaginettes », Le Journal Amusant, n° 111, 10 août 1901, p. 15. 53
Figure 4 : Publicité pour l'appareil photographique « Le Radieux » (Le Rire, n° 286, 28 avril 1900, n. p.) 53
Figure 5 : Léon Roze, « De l'utilité du cinématographe au désert », Le Pêle-Mêle, n° 50, 11 décembre 1898, p. 7 (détail). 54
Figure 6 : Anonyme, Le Charivari, 17 mai 1896. 55
Figure 7 : Bac, « La mère la pudeur », Le Journal Amusant, n° 111, 10 août 1901, p. 10. 57
Figure 8 : Mars, « Plaginettes », Le Journal Amusant, n° 7, 12 août 1899, p. 4. 57
Figure 9 : Avelot, « La lanterne magique améliorée ou cinématographe », Le Rire, n° 182, 28 juillet 1906, n. p. 59
Figure 10 : Ludovic Riezer, Le Pêle-Mêle, n° 37, 11 septembre 1904, p. 10-11. 62
Figure 11 : Anonyme, « Le reportage au cinémato », La Caricature, n° 918, 31 juillet 1897, p. 243. 63
Figure 10 : Henriot, « Regrets cinématographiques », Le Journal Amusant, n° 2219, 11 mars 1899, p. 5. 69
Figure 11 : Publicité pour « Le Physiographe » (La Caricature, n° 1109, 30 mars 1901 p. 104). 72
Figure 14 : Léonce Burret, « Le pain des vieux jours », Le Journal Amusant, n° 773, 18 avril 1914, p. 15. 118
Figure 15 : Carton de titre extrait d'une copie du film Onésime champion de boxe (Gaumont, 1913). Date inconnue. 133
Figure 16 : Adrien Barrère, lithographie couleurs, s. d. (152x113 cm). 133
Figure 17 : Adrien Barrère, lithographie couleurs, 1910 (160x120 cm). 136
Figure 18 : Roubille, Fantasio, n° 26 / 124, 15 août 1907 / 15 septembre 1911. 137
Figure 19 : Les Incohérences de Boireau (Pathé, 1913). 140
Figure 20 : Luc Leguey, « Une toile qui s'anime », Le Pêle-Mêle, n° 28, 12 juillet 1903, p. 6. 141
Figure 21 : Heidbrink, « Une histoire qui finit mal, racontée par les pieds », Le Pêle-Mêle, n° 42, 20 octobre 1901, p. 5. 145
Figure 22 : O'Galop, « Un fait divers raconté par les pieds », Le Pêle-Mêle, n° 19, 11 mai 1902, p. 5. 146
Figure 23 : Calino s'endurcit la figure (Gaumont, 1912). 154
Figure 24 : Calino à la chasse (Gaumont, 1910). 154
Figure 25 : F. Bac, « Le miracle ou la charité récompensée », Le Rire, n° 114, 8 avril 1905, n.p. 156
Figure 26 : G. Ri, « Les mamans de ces dames », La Caricature, n° 883, 28 novembre 1896, p. 381. 156
Figure 27 : La Fête à Gabrielle (Pathé, 1910). 157
Figure 28 : Falco, « Un philosophe », Le Pêle-Mêle, n° 21, 26 mai 1901, p. 12. 161
Figure 29 : La Course des sergents de ville (Pathé, 1907). 162
Figure 30 : Charles Léandre, « Cinéma-Bourbon I. Dernières représentations », Le Rire, n° 580, 14 mars 1914, n. p. 172
Figure 31 : Charles Léandre, « Cinéma-Bourbon VI (suite) », Le Rire, n° 585, 18 avril 1914, n. p. 172
Figure 32 : Nollat, « Le Cinéblague. Le tour de France », Le Rire, n° 596, 4 juillet 1914, n. p. 175
Figure 33 : Nollat, « Le Cinéblague. Sur les boulevards (revue d'été) », Le Rire, n° 598, 18 juillet 1914, n. p. 176
Figure 34 : Mirande, « Cinéma », Le Journal Amusant, n° 652, 23 décembre 1911, p. 5. 178
Figure 35 : C. Zard, « Le vieil invalide, le Pêle-Mêle et l'automobile », Le Pêle-Mêle, n° 20, 14 mai 1899, p. 9. 187
Figure 36 : Accident d'automobile (Lumière, 1903). 188
Figure 37 : Fertom, « Chacun son tour », La Caricature, n° 1146, 14 décembre 1901, p. 396. 196

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Figure 38 : Bébé fait visiter Marseille à Toto (Gaumont, 1910). 200
Figure 39 : Georges Omry, « Les parents de la campagne », Le Pêle-Mêle, n° 23, 9 juin 1901, p. 12 (extrait). 200
Figure 40 : Anonyme, « Un record », Le Pêle-Mêle, n° 7, 12 février 1905, p. 9. 205
Figure 41 : P.D. Nell, « Le bal de la ligue contre la danse », Le Pêle-Mêle, n° 30, 24 juillet 1904, p. 5. 207
Figure 42 : Moriss, « De l'influence de la musique », Le Pêle-Mêle, n° 36, 8 septembre 1912, p. 11. 209
Figure 43 : Onésime et le cœur du tzigane (Gaumont, 1913). 210
Figure 44 : Joseph Hémard, « Une valse enflammée », Le Rire, n° 349, 9 octobre 1909, n. p. 212
Figure 45 : Monnier, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle" », Le Pêle-Mêle, n° 30, 28 juillet 1901, p. 4. 214
Figure 46 : Onésime et l'héritage de Calino (Gaumont, 1913). 215
Figure 47 : G. Ri, « Les grandes inventions du "Pêle-Mêle". Au XXe siècle, Grand restaurant automatique », Le Pêle-Mêle, n° 9, 3 mars 1901, p. 8. 216
Figure 48 : Onésime et l'héritage de Calino (Gaumont, 1913). 218
Figure 49 : Haye, Le Pêle-Mêle, n° 17, 26 avril 1908, p. 4. 219
Figure 50 : Godefroy, « Un paysage impressionniste », La Caricature, n° 914, 3 juillet 1897, p. 213. 231
Figure 51 : Chef d'école (Gaumont, 1914). 232
Figure 52 : Les Chefs-d'œuvre de Bébé (Gaumont, 1910). 238
Figure 53 : Henri Avelot, « La grève des dessinateurs humoristes », Le Rire, n° 173, 26 mai 1906, n. p. 239
Figure 54 : [Caran d'Ache ?], « Beaux Arts… », Le Pêle-Mêle, n° 28, 10 juillet 1898, p. 5. 242
Figure 55 : Le Peintre néo-impressionniste (Gaumont, 1910). 244
Figure 56 : Rigadin Peintre cubiste (Pathé, 1912). 247
Figure 57 : Mirande, « Le veinard », Le Rire, n° 554, 13 septembre 1913, n. p. 251
Figure 58 : L'Odyssée d'un paysan à la ville (Pathé, 1905) 252
Figure 59 : L'Odyssée d'un paysan à la ville (Pathé, 1905). 254
Figure 60 : Les Vieux Marcheurs (Pathé, 1907). 255
Figure 61 : Georges Omry, « La loi d'adaptation au milieu […] », Le Pêle-Mêle, n° 29, 21 juillet 1907, p. 10 (extrait). 260
Figure 62 : Les Débuts d'un chauffeur (Pathé, 1906). 262
Figure 63 : Abel Faivre, « Villégiature… d'automobiliste », Le Rire, n° 25, 25 juillet 1903, n. p. 263
Figure 64 : Balluriau, « Consolation », Le Pêle-Mêle, n° 37, 12 septembre 1909, p. 11. / Benjamin Rabier, « Après l'accident », Le Pêle-Mêle, n° 8, 23 février 1902, p. 2. 264
Figure 65 : Jean Villemot, « L'armée à tout faire », Le Rire, n° 178, 30 juin 1906, n. p. 268
Figure 66 : Duch, « La femme du XXe siècle », Le Pêle-Mêle, n° 40, 7 octobre 1900, p. 10. /Drisme, « Féminisme », Le Pêle-Mêle, n° 10, 6 mars 1898, p. 9. 278
Figure 67 : Max reprend sa liberté (Pathé, 1912). 280
Figure 68 : Albert Guillaume, « Les femmes candidats », Le Rire, n° 170, 5 mai 1906, n. p. / Vallée, « Quand les femmes voteront », Le Rire, n° 587, 2 mai 1914, n. p. 285
Figure 69 : La Grève des nourrices (Pathé, 1907). 293
Figure 70 : Jean Villemot, « La grève des électriciens », Le Rire, n° 107, 18 février 1905, n. p. / Emmanuel Barcet, « Monsieur est servi !… », Le Rire, n° 177, 23 juin 1906, n. p. 295
Figure 71 : Onésime et la grève des mineurs (Gaumont, 1912). 300
Figure 72 : Ricardo Florès, « La vraie dèche », Le Rire, n° 464, 23 décembre 1911, n. p. 302
Figure 73 : Une discussion politique (Pathé, 1901). 308
Figure 74 : Ernest Thélem, « Politique d'apaisement », Le Pêle-Mêle, n° 9, 4 mars 1900, p. 9. 309
Figure 75 : Georges Omry, « Puissance de la presse », Le Pêle-Mêle, n° 3, 19 janvier 1902, p. 10. 311
Figure 76 : Georges Omry, « Réunion électorale », Le Pêle-Mêle, n° 11, 18 mars 1906, p. 12. 315
Figure 77 : Eugène Le Mouël, « Paysan », La Caricature, n° 959, 14 mai 1898, p. 153. / Roubille, « La voix du peuple », Le Rire, n° 378, 30 avril 1910, n. p. 318
Figure 78 : Extrait du catalogue Pathé d'avril-mai 1906. 319
Figure 79 : Georges Omry, « Chez le député socialiste », Le Pêle-Mêle, n° 40, 6 octobre 1907, p. 8 (détail). 322
Figure 80 : Anonyme, « Le député socialiste », Le Pêle-Mêle, n° 20, 17 mai 1908, p. 12. 323

SOURCES

Note au lecteur : nous répertorions dans cette rubrique les principaux documents consultés, classés par lieu de consultation.

❖ Bibliothèque nationale de France (Paris)

Journaux illustrés (période consultée)

Fantasio (1906-1914) – MFILM 4-Z-1752
La Caricature (1895-1904) – GALLICA
Le Journal Amusant (1896-1914) – GALLICA
Le Pêle-Mêle (1895-1914) – GALLICA
Le Rire (1895-1914) – GALLICA

Catalogues de films

Films Pathé frères (1907) – M-17693
Bulletin Pathé frères (1911-1912) – MICR D-1530

Sélection de scénarios et résumés des films déposés au titre du dépôt légal (1907-1914)

Gaumont

1907

Déménagement à la cloche de bois
Histoire d'un mari et d'un chapeau
L'Auteur à la mode
L'Échelle
L'Homme de marbre
La Bienfaitrice
La Glu
La Tignasse de Jean-Marie
Le Billet de banque
Le Bon Parapluie
Le Casque à secret
Le Cul-de-jatte emballé
Le Fauteuil
Le Jaloux puni
Le Lit à roulettes
Le Mari modèle
Essuyez vos pieds
L'Ami des chiens
La Course aux potirons
L'Estafette
L'Inspection du général
La Fiancée de l'égoutier
La Grève des apaches
La Vengeance du derviche
Le Bon Chien et le Chemineau
Le Buffet anthropophage
Le Chapeau de madame
Le Diabolo
Le Gêneur
Le Jour du frotteur
Le Mannequin est sans pitié
Le Médium

Le Petit Trou par cher
Le Récit du colonel
Le Terre-neuve
Le Tic
Le Vin mauvais
Pinces
Un achat embarrassant
Un monsieur aimanté
Une nuit agitée
Vous irez toujours tout droit
Le Piano irrésistible
La Talisman de la concierge
Le Thé chez la concierge
Le Verglas
Le Vin nouveau
Romance sentimentale
Un bon hôtel
Un sale coup pour la fanfare
Une vengeance d'étudiant

1908

Amour et Myopie
Ayez donc le sourire
Belle-maman hypnotisée
Bon chien de garde
Cambrioleurs en carton
Champion malgré lui
Comment ils écoutent
Ducrochet marie sa fille
Enfin seuls
Fragile
Il n'avait pas le choléra
L'Agent a le bras long
L'Artiste qui manque son entrée
L'Énergie vitale
L'Équilibriste
L'Harmonie des sergents de ville
L'Hôtel du silence
L'Incroyable Botaniste
La Brouette
La Chemise d'un homme heureux
La Couturière livre à domicile
La Femme ne doit pas travailler
La Gifle
La Mauvaise pièce
La Pâte épilatoire
La Soupe du chemineau
La Tournée du garde-champêtre
Le Bec de gaz
Le Canard
Le Chapeau claque
Le Chien du détective
Le Coffre-fort du charbonnier
Le Fanfaron
Le Fil aérien
Le Médium
Le Mouton enragé
Le Pardessus économique
Araignée du matin, chagrin
Ayez pitié d'un pauvre aveugle
Bien mal acquis ne profite jamais
C'est pour le cinéma
Cauchemar d'un gendre
Chut ça mord
Comment on fait une bonne maison
En regardant le diabolo
Espoir déçu
Il gèle
Imprévoyance
L'Anesthésie
L'École du soldat comique
L'Enfer d'un marchand de vin
L'Habit ne fait pas le moine
L'Homme porc-épic
L'Idée du pharmacien
L'Ordonnance de la colonelle
La Cheminée
La Coiffure impossible
La Déposition scabreuse
La Fille du garde pêche
La Grève des déménageurs
La monnaie de mille francs
La Pièce en plomb
La Table tournante
La Valise diplomatique
Le Bon Fantôme
Le Chanteur obstiné
Le Chapeau coffre-fort
Le Clou
Le Distributeur de prospectus
Le Fiancé mystifié
Le Jour de la purge
Le Monsieur qui lit son journal
Le Nez du Prince Fridolin
Le Pêcheur pêché

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Le Rémouleur
Le Revenant
Le Sauveteur
Le Sérum du singe
Le Ski
Le Sosie du ministre
Le Testament de l'oncle
Le Timbre poste récalcitrant
Les Avatars d'un amoureux
Les Crises du dompteur
Les Effets du théâtre
Les Hommes et les Femmes
Les Lapins inoculés
Les Roqueforts et les Gendarmes
Ma bonne a ses huit jours
Madame aime les moustaches
Madame attend monsieur
Madame fait la tête
Mademoiselle courez téléphoner à Durand
Monsieur Badin a la flemme
Monsieur et madame veulent divorcer
Monsieur le commissaire s'amuse
Odyssée de deux Chinois à Paris
On demande Martin
On ne plaisante pas avec le fisc
Par le balcon
Pendant l'entracte
Police magnétique
Réception mondaine
Réveillez-moi à sept heures
Si nous buvions un coup
Tartarin Fonctionnaire
Toto connaît le jiu jitsu
Toto Pompier
Un bienfait n'est jamais perdu
Un cambrioleur dans le piano
Un cocher de malheur
Un fauve dans la maison
Un fruit nouveau
Un homme fort
Un monsieur trop complaisant
Un parapluie obstiné
Un portrait difficile
Un voleur à quatre pattes
Une arrestation mouvementée
Une conversation intéressante
Une dame vraiment bien
Une femme forte
Une mâchoire décrochée
Une nombreuse famille
Une opération malheureuse
Une piqûre
Une statue qui a la vie dure
Villégiature
Vive la liberté

1909

À qui est ce cheveu-là ?
Beaucoup de bruit pour rien
Calino – vie au théâtre
Calino a peur du feu
Calino arroseur public
Calino aux bains de mer
Calino Bureaucrate
Calino se marie
Calino suit son régime
Calino voyage
Calino voyage à l'œil
Champagne réclame
Comment elles écoutent
Il ne faut pas réveiller l'agent qui dort
J'aime bien que ma ceinture soit serrée
L'Agent 324 a du chagrin
L'Automobile de l'épicier
L'Enfance de l'art
L'Éternueur
L'Ordonnance illisible
L'Ouvrier futur
La Bague
La Bouilloire magique
La Campagne à Paris
La Corne du cycliste
La Femme doit suivre son mari
La Leçon de bicyclette
La Méprise de tante Véronique
La Noce à Luna Park
Le Balayeur a bon goût
Le Billet de loterie
Le Bon Guérisseur
Le Bon Samaritain
Le Café trop sucré
Le Célibataire endurci
Le Chien et le bec de gaz

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Le Chirurgien distrait
Le Dernier Triomphe de Sherlock Holmes
Le Râtelier
Le Vainqueur de la course pédestre
Le Vieux Mélomane et sa voisine
Les Effets de la viande de chien
Moderne école
Monsieur a une maladie nerveuse
Un bienfait n'est jamais perdu
Un match sensationnel
Un petit Sherlock Holmes
Une bonne trop jolie
Une marchande des quatre saisons emballée
Voilà l'aéroplane
Le Cul-de-jatte amoureux
Le Grincheux
Le Revenant
Le Ventilateur ambulant
Les Débuts de l'aviateur Restaterre
Ma femme a la vie dure
Monsieur a mangé une éponge
Soufflez-moi dans l'œil
Un bon cigare
Un parfum enivrant
Un tireur émérite
Une canne à pêche sérieuse
Une tête bien sympathique
Voleurs modernes

1910

Bataille acharnée
Bébé a lu la fable
Bébé Apache
Bébé est sourd
Bébé flirte
Bébé Journaliste
Bébé Moraliste
Bébé Pêcheur
Calino a du monde à dîner
Calino à la pêche
Calino déjeune en ville
Calino devient enragé
Calino Facteur
Calino réveillonne
Calino veut être toréador
Comment on trouve une bonne place
L'Amiral est toujours en mer
L'Homme qui ressemble au président
La Bonne Agence
Le Baptême de Calino
Le Champion de boxe à la mode
Le Cœur n'a pas d'âge
Les Bretelles extensibles
Une robe à la mode
Bébé a la peste
Bébé agent d'assurances
Bébé court après sa montre
Bébé fait visiter Marseille à Toto
Bébé fume
Bébé Millionnaire
Bébé Nègre
Bébé Philanthrope
Calino à la chasse
Calino Avocat
Calino déménage
Calino et son chapeau
Calino Pompier
Calino se bat en duel
Calino veut se suicider
L'Ami
L'Entente cordiale
L'Indiscrétion des domestiques
La Mendicité est interdite
Le Bon Exemple
Le Chanteur à la mode
Le Triomphe du lutteur
Petit mouvement grande vitesse

1911

Bébé à la ferme
Bébé au Maroc
Bébé Chemineau
Bébé corrige son père
Bébé est myope
Bébé a le béguin
Bébé candidat au mariage
Bébé chez le pharmacien
Bébé est au silence
Bébé est socialiste

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Bébé est somnambule
Bébé et sa propriétaire
Bébé et son âne
Bébé Féministe
Bébé la Terreur
Bébé Neurasthénique
Bébé protège sa sœur
Bébé Roi mage
Bien mal acquis ne profite jamais
Calino Architecte
Calino donne une partie de chasse
Calino inspecteur du travail
Calino Polygame
Carmen
L'Amant fidèle
L'Art de plaire
La Fiancée du toréador
Le Bon Jardinier
Le Charlatan
Les Aventures de trois Peaux Rouges à Paris
Les Bottes de Calino
Une belle dame passa
Bébé et la Danseuse
Bébé et ses grands parents
Bébé fait son problème
Bébé Hercule
Bébé marie son oncle
Bébé pratique le jiu jitsu
Bébé Roi
Bébé tire à la cible
C'est Calino qui fait l'omelette
Calino Cocher
Calino et ses pensionnaires
Calino médecin par amour
Calino veut être cowboy
Comment on les prend
L'apprenti aviateur s'entraîne
La Carpe de l'Empereur
Le Bon Billet
Le Bracelet de la marquise
Les Amoureux de la caissière
Les Béquilles
Ma tante fait de la peinture

1912

Bébé adopte un petit frère
Bébé en vacances
Bébé est un ange gardien
Bébé et la Gouvernante
Bébé et la Levrette
Bébé et le Satyre
Bébé Jardinier
Bébé marie sa bonne
Bébé persécute sa bonne
Bébé se noie
Bébé trouve un portefeuille
Bébé voyage
Belle-maman a du flair
C'est Bébé qui boit le muscat
Calino dompteur par amour
Calino et les Brigands
Jeune fille moderne
La Bienfaitrice
La Lettre de démission
Le Bonheur chez soi
Le Cadeau d'Onésime
Les Audace du cœur
Miss America
Un bienfait n'est jamais perdu
Bébé Artiste capillaire
Bébé est perplexe
Bébé et la carpe reconnaissante
Bébé et la lettre anonyme
Bébé et le Financier
Bébé fait du spiritisme
Bébé Juge
Bébé Pacificateur
Bébé s'habille tout seul
Bébé soigne son père
Bébé veut payer ses dettes
Bébé, Bout de Zan et le Voleur
Bout de Zan revient du cirque
Calino Chef de gare
Calino épouse une féministe
Calino Gardien de prison
L'Apollon des roches noires
La Doctoresse
La Vengeance du sergent de ville
Le Bouton de col
Léonce veut maigrir
Les Braves Gens
Oxford contre Martigues
Un mariage au téléphone

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Une bonne leçon

1913

Avis au beau sexe
Bout de Zan Chanteur ambulant
Bout de Zan et le Chien de police
Bout de Zan et le Crocodile
Bout de Zan et le Mannequin
Bout de Zan fait les commissions
Bout de Zan par la fenêtre
Calino et la Voyante
Comédie japonaise
L'Agence Pigeonneau
L'Attaque sous bois
La Momie
Le Bon Propriétaire
Le Revenant
Léonce à la campagne
Léonce au château d'If
Léonce Célibataire
Léonce en ménage
Léonce et sa tante
Léonce et Toto
Léonce flirte
Léonce Poète
Léonce veut divorcer
Onésime aime trop sa belle-mère
Onésime correspondant de guerre
Onésime Douanier
Onésime en bonne fortune
Onésime et le mari jaloux
Quatre me suffiront
Une bonne leçon
Bout de Zan au bal masqué
Bout de Zan et le Chemineau
Bout de Zan et le Chien de ratier
Bout de Zan et le Lion
Bout de Zan et le Pêcheur
Bout de Zan fait une enquête
Bout de Zan s'amuse
Calino et les deux candidats
Cubiste par amour
L'Ange de la maison
La Belle-mère
La Tête à perruque
Le Mauvais Locataire
Le Tic des Barbassol
Léonce aime les morilles
Léonce aux bains de mer
Léonce Cinématographiste
Léonce et Poupette
Léonce et son conseil judiciaire
Léonce fait du reportage
Léonce papillonne
Léonce pot-au-feu
Les Millions de la bonne
Onésime champion de boxe
Onésime débute au théâtre
Onésime dresseur d'hommes et de chevaux
Onésime et l'affaire du Tocquard Palace
Oscar en villégiature
Une aventure de Bout de Zan

1914

Annonces matrimoniales
L'Amour vainqueur de la haine
Le Gendarme est sans culotte
Le Jocond
Léonce veut se suicider
Monsieur Smith fait l'ouverture
Bout de Zan en villégiature
Le Furoncle
Le Jockey est en retard
Le Mariage du frotteur
Ma femme veut conduire

Pathé

1907

À voleur, voleur et demi
Arrestation mouvementée

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Avez-vous des tonneaux à vendre ?
Cent francs à qui rapportera
Duel de culs-de-jatte
Histoire de fiançailles
Ingénieux cambrioleurs
Julot Homme réclame
L'Armoire
L'Homme à la tête de veau
L'Hôtel tranquille
La Bonne hérite
La Course des belles-mères
La Momie
Le Domestique se venge
Le Legs difficile
Le Nettoyeur de devantures
Les Déboires du chasseur myope
Les Exploits d'un fou
Les Lapins du professeur Virus
Madame a ses vapeurs
Moine sans vocation
On m'attend pour déjeuner
Pochard malgré lui
Ta femme nous trompe
Un homme fort
Un monsieur flegmatique
Bamboula Valet de chambre
Deux voleurs qui n'ont pas de chance
Grandeur et décadence d'un chapeau
Il ne faut pas d'enfants
J'ai gagné un cochon
L'Anglais au harem
L'Élixir d'énergie
L'Homme de paille
L'Unijambiste
La Cheminée fume
La Jolie Dactylographe
Le Domestique hypnotiseur
Le Jongleur mélomane
Le Linge mal marqué
Le Rêve de Toula
Les Débuts d'un aéronaute
Les Faux Mendiants
Les Mésaventures d'un vieux beau
Mari soupçonneux
Monsieur et madame font du tandem
Pédalard boit l'obstacle
Pour une fleur
Toto fume
Un monsieur complaisant
Une lettre pressée

1908

La Politique m'absorbe
Les Déménageurs ont soif
Les Grotesques
Une belle-mère terrible
Le Diabolo
Les Distractions des mauvais garnements
Une arrestation mouvementée
Une femme en loterie

1909

Dussoiffard et le bec de gaz
L'Obsession d'un mari jaloux
Le Mari et la Doctoresse
Une affaire d'honneur
L'Âne récalcitrant
Le Cul-de-jatte emballé
Moustache Captain Chien détective

1910

À l'assassin
Appartement à louer
Cocher au bois
Le Pardessus de l'oncle
Les Deux pardessus
Les Mésaventures d'un célibataire
Max ne se mariera pas
Poudre de vitesse
À la recherche d'une profession
Belle-maman fait du magnétisme
Fouinard est joyeux
Les Débuts d'un sergent de ville
Les Deux portraits
Mathurin veut devenir mondain
Médecin par intérim
Quel plaisir d'avoir un chien

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Rompez mon gendre
Une cheminée bien ramonée

1911

Calino a mangé du chat
Engin suspect
La Doctoresse
La Poudre de valse
Le Billet de loterie
Le Meilleur ami de Rigadin
Les Fiancés de Colombine
Pour les beaux yeux de la voisine
Rigadin Tzigane
Un oncle à héritage
Deux vieux garçons
L'Héritage manqué
La Générosité du mari
Le Billet de loterie
Le Marchand de chaussures électriques
Le Musée des grotesques
Max a trouvé une fiancée
Rigadin a l'âme sensible
Rosalie veut en finir avec la vie
Une maison bouleversée

1912

Boireau Roi de la boxe
Gribouille redevient Boireau
La Femme du barbier
Le Testament de l'oncle Anselme
Mariage au téléphone
Rigadin mange à bon compte
Entente cordiale
La Course aux bottes
Le Cauchemar d'un gendre
Madame Dranem porte la culotte
Monsieur et madame veulent divorcer
Rigadin peintre cubiste

1913

Le Billet de faveur
Le Chapeau de Max
Le Bon Juge
Mari jaloux

1914

Max et la Doctoresse

❖ CNC – Archives françaises du film (Paris, Bois d'Arcy)

Sélection de films consultés (1895-1914)

Gaumont

Air liquide ou 140° de froid, 1909
Bébé fait chanter sa bonne, 1911
Bébé Pêcheur, 1910
Calino arroseur public, 1910
Calino Facteur, 1911
Calino passager de marque, 1910
Calino travaille, 1910
Douloureux cambriolage, 1909
L'Apprenti aviateur, 1910
L'Équilibriste, 1908
Au revoir et merci, 1907
Bébé marchand des quatre saisons, 1911
Bébé veut payer ses dettes, 1912
Calino Avocat, 1910
Calino fait l'omelette, 1912
Calino Polygame, 1911
Comment on les garde, 1911
Grand-père coud un bouton, 1910
L'Émancipation de Chanteclair, 1911
L'Homme de marbre, 1907

L'Hôtel du silence, 1908
La Coiffure du commissaire, 1909
La Femme doit suivre son mari, 1909
La Télémécanique, 1911
La Visite du pasteur, 1912
Le Chapeau de madame, 1907
Le Gui porte-bonheur, 1909
Le Mouchoir enchanté, 1910
Le Piano irrésistible, 1907
Le Truc d'Anatole, 1911
Les Expressions photographiques, 1906
Les Lunettes féériques, 1909
Monsieur veut se marier, 1910
Oscar au bain, 1913
Une course d'obstacles, 1906
Zigoto policier, trouve une corde, 1911
La Bouilloire magique, 1909
La Femme collante, 1906
La Journée d'une paire de jambes, 1910
La Vérité sur l'homme-singe, 1906
Le Buffet anthropophage, 1908
Le Cul-de-jatte amoureux, 1909
Le Matelas épileptique, 1906
Le Pêcheur dans le torrent, 1897
Le Râtelier, 1909
Les Cerises de Bout de Zan, 1913
Les Locataires d'à côté, 1909
Ma femme a la vie dure, 1909
Non, tu ne sortiras pas sans moi, 1911
Séance de spiritisme, 1910
Une perle, 1912

Pathé

Apaches mal avisés, 1908
Au revoir et merci, 1906
Aux bains de mer, 1906
Bain forcé, 1906
Boireau cherche sa femme, 1913
Boireau en voyage, 1912
Boireau et la fille du voisin, 1912
Boireau fait la noce, 1908
Boireau s'expatrie, 1913
Boireau se venge, 1912
Cambrioleurs modernes, 1902
Cauchemar de charcutier, 1907
En vacances, 1906
Erreur d'adresse, 1909
Fâcheuse méprise, 1905
Histoire d'un pantalon, 1906
Il y a tonneau et tonneau, 1907
Je vais chercher du pain, 1906
Jockey par amour, 1913
L'Album merveilleux, 1905
L'Enlèvement de mademoiselle Biffin, 1909
L'Héritage de la vieille fille, 1908
L'Hôtel tranquille, 1907
L'Obsession de l'équilibre, 1908
La Bonne est somnambule, 1913
La Confession, 1905
La Course des sergents de ville, 1907
La Fête à Gabrielle, 1910
La Garçonnière, 1910
Au music-hall, 1907
Au voleur !, 1906
Baignade impossible, 1904
Bataille d'oreillers, 1902
Boireau en mission scientifique, 1912
Boireau et la demi-mondaine, 1912
Boireau et la Gigolette, 1912
Boireau fille de ferme, 1912
Boireau sauveteur, 1913
Ça sent le gaz, 1911
Caprice enfantin, 1911
Chez le dentiste, 1907
Entracte, 1904
Erreur de porte, 1904
Génération spontanée, 1906
Horrible fin d'un concierge !, 1903
Inspection du capitaine, 1905
Jeannot veut épouser une danseuse, 1909
L'Agent pris au piège, 1906
L'École buissonnière, 1906
L'Envers du théâtre, 1905
L'Héritage du rapin, 1908
L'Infidélité d'Ernest, 1910
La Benzine Potard détache tout, 1909
La Colle forte de Titi, 1913
La Course à la perruque, 1906
La Famille Purotin en villégiature, 1912
La Fête de Boireau, 1912
La Lampe, 1909

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

La Musique adoucit les mœurs, 1908
La Partie de campagne de monsieur le curé, 1905
La Planche, 1907
La Trompette de Tom Pouce, 1913
La Valse renversante, 1912
Le Bateau de Léontine, 1911
Le Billet de logement, 1906
Le Chapeau magique, 1904
Le Clown médecin, 1907
Le Déjeuner du savant, 1905
Le Mât de cocagne, 1905
Le Pêcheur à la ligne, 1902
Le Singe August, 1905
Le Ténor fait des conquêtes, 1909
Le Terrible Tueur de lions, 1908
Le Veuf joyeux, 1909
Les Dragées du grand-père, 1908
Les Hommes-sandwich, 1910
Les Surprises de l'amour, 1909
Les Vieux Marcheurs, 1907
Lèvres collées, 1907
Little Moritz chasse les grands fauves, 1912
Mariage enfantin, 1906
Max Jongleur, 1914
Monsieur et madame sont pressés, 1901
Noce en goguette, 1906
Opération chirurgicale, 1905
Photographie d'une étoile, 1906
Première sortie, 1905
Rempailleur de chaises, 1908
Rêves à la Lune, 1905
Richesse d'un jour, 1906
Rosalie et Léontine au théâtre, 1911
Toto ne boira plus d'apéritif, 1911
Trop aimée, 1910
Un mariage américain, 1909
Un roman passionnant, 1910
Une bonne histoire, 1903
Une douzaine d'œufs frais, 1908
Une partie de campagne, 1912
Vengeance de locataire, 1906
Vot' permis ? Viens l'chercher !, 1905

La Natte de Rigadin, 1913
La Perruque, 1905

La Saucisse mystérieuse, 1913
La Valse à la mode, 1908
Lahury Réserviste, 1901
Le Bébé gourmand, 1903
Le Bon Gendarme, 1908
Le Cireur distrait, 1905
Le Commandant a du sucre, 1909
Le Marchand de statues, 1903
Le Noël de M. Leputois, 1910
Le Rêve de Dranem, 1905
Le Suicide de Bébé, 1913
Le Terrible Brésilien, 1909
Le Thermomètre de l'amour, 1906
Les attrapera-t-il ?, 1907
Les Farces de Toto Gâte-Sauce, 1905
Les Malices de Léontine, 1911
Les Taches révélatrices, 1905
Les Voleurs noctambules, 1908
Little Moritz a mal aux dents, 1912
Madame l'avocate, 1908

Max fait du ski, 1910
Mon pantalon est décousu, 1908
Nègre gourmand, 1905
Nuit terrible, 1903
Pédalard boit l'obstacle, 1907
Première sortie de bébé, 1907
Ramoneur et Pâtissier, 1903
Repas inattendu, 1906
Rhume de cerveau, 1906
Rigadin veut mourir, 1911
Symphonies endiablées, 1908
Toto sera bon menuisier, 1911
Un chapeau bien enfoncé, 1906
Un problème difficile, 1906
Une bonne histoire, 1898
Une discussion politique, 1901
Une noce à bicyclette, 1906
Une rupture compliquée, 1911
Visite à la douane, 1905
Voyageur peu gêné, 1905

- **Gaumont Pathé Archives**
  (en ligne : http://www.gaumontpathearchives.com)

Sélection de films consultés (1895-1914)

Gaumont

Bébé a le béguin, 1911
Bébé et sa propriétaire, 1911
Bébé n'aime pas sa concierge, 1912
Bébé tire à la cible, 1911
Bébé colle des timbres, 1912
Bébé fait visiter Marseille à Toto, 1910
Bébé nègre, 1910
Bébé victime d'une erreur judiciaire, 1912

Calino achète un chien de garde, 1910
Calino Bureaucrate, 1909
Calino Chef de gare, 1912
Calino dompteur par amour, 1912
Calino s'endurcit la figure, 1912
Calino Arroseur public, 1910
Calino chasse, 1910
Calino coutier en paratonnerres, 1912
Calino joue au billard, 1910
Calino veut être cowboy, 1911

Chef d'école, 1914
L'Aveugle fin de siècle, 1898
La Course aux potirons, 1908
La Grève des apaches, 1907
La Lune de miel de Zigoto, 1912
La Vérité sur l'homme-singe, 1906
Le Billet de banque, 1907
Le Peintre néo-impressionniste, 1910
Le Râtelier, 1909
Les Chefs-d'œuvre de Bébé, 1910
Les Sept Suffragettes, 1913
Onésime a un duel à l'américaine, 1912
Onésime aux enfers, 1912
Onésime contre Onésime, 1912
Onésime dresseur d'hommes et de chevaux, 1913
Onésime et l'étudiante, 1912
Onésime et l'héritage de Calino, 1913
Onésime et la grève des mineurs 1912
Onésime et le drame de famille, 1914
Onésime Horloger, 1912
Onésime sur le sentier de la guerre, 1913

Une course d'obstacles, 1906
Zigoto et la Blanchisseuse, 1912
Zigoto et la Locomotive, 1912
Zigoto promène ses amis, 1912

Chirurgie fin de siècle, 1900
L'Hôtel du silence, 1908
La Disparition d'Onésime, 1913
LA Grève des domestiques, 1912
La Nuit de noce de Calino, 1909
Le Baptême de Calino, 1910
Le Pêcheur dans le torrent, 1897
Le Piano irrésistible, 1907
Léonce aux bains de mer, 1913
Les Conséquences du féminisme, 1906
Napoléon, Bébé et les Cosaques, 1912
Onésime aime les bêtes, 1913
Onésime champion de boxe, 1913
Onésime débute au théâtre, 1913
Onésime employé des postes, 1912

Onésime et l'étudiante, 1912
Onésime et l'œuvre d'art, 1913
Onésime et le cœur du tzigane, 1913
Onésime et le Nourrisson, 1912
Onésime se marie, Calino aussi, 1912
Onésime, tu l'épouseras quand même !, 1913
Zigoto et l'affaire du collier, 1911
Zigoto et la Cavalière, 1912
Zigoto Plombier, 1911
Zigoto, policier, trouve une corde, 1912

Pathé

Amoureux de la teinturerie, 1912
Cambrioleurs modernes, 1902
Chez le dentiste, 1907
L'Héritage du rapin, 1908
La Grève des nourrice, 1907
Le Médecin de service, 1910
Les Débuts d'un chauffeur, 1906
Les Débuts de Max au cinématographe, 1910
Les Surprises de l'amour, 1909
Les Vieux Marcheurs, 1907
Little Moritz demande Rosalie en mariage, 1911
Madame l'avocate, 1908
Max cherche une fiancée, 1911
Nègre blanc, 1910
Odyssée d'un paysan à la ville, 1905
Première sortie d'un collégien, 1905
Rigadin cuisinier malgré lui, 1912
Rigadin Domestique, 1912
Rigadin et la baguette magique, 1912
Rigadin et la poudre d'amour, 1912
Rigadin fait de la contrebande, 1911
Rigadin n'aime pas le vendredi 13, 1911
Rigadin nègre malgré lui, 1912
Rigadin peintre cubiste, 1912
Rigadin Tzigane, 1911
Calino a mangé du cheval, 1907
Cambrioleurs modernes, 1907
Entente cordiale, 1912
La Femme collante, 1906
LA Nuit de noces de Rigadin, 1914
Le Ménage de Rigadin, 1912
Les Débuts d'un patineur, 1907
Les Malice de Léontine, 1912
Les Timidités de Rigadin, 1910
Little Moritz aime Rosalie, 1911
Little Moritz enlève Rosalie, 1911
Max à Monaco, 1914
Max et l'inauguration de la statue, 1913
Nick Winter et le vol de la Joconde, 1911
Opération chirurgicale, 1905
Rigadin avale son ocarina, 1912
Rigadin défenseur de la vertu, 1912
Rigadin et l'escalope de veau, 1911
Rigadin et la Doctoresse, 1911
Rigadin Explorateur, 1912
Rigadin garçon de banque, 1912
Rigadin ne veut pas se faire photographier, 1912
Rigadin pêche à la ligne, 1911
Rigadin Rosière, 1912

- **GRAFICS (Université de Montréal)**

<u>Catalogues de films</u>

Gaumont (juin 1905)
Gaumont (juillet 1906)
Gaumont (1907)
Gaumont – Projections parlantes (1908)

BIBLIOGRAPHIE

1. Contexte historique : la Belle Époque.

ANGENOT Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, n° 63, 1989.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *L'Homme, le Langage et la Culture. Essais*, Paris, Denoël, 1971 (1955).

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989.

BERSTEIN Serge et *al*., *Le Modèle républicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BOUCHET Julien, *La Belle Époque. Citoyenneté – République – Démocratie. France 1900-1914*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2015.

BOUILLON Jean-Paul, Nicole Dubreuil-Blondin et *al*. (dir.), *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Étienne, 1989.

CHANGEUX Jean-Pierre (dir.), *L'homme artificiel*, Colloque annuel du Collège de France, Odile Jacob, Paris, 2007.

CHARLE Christophe, « Naissance d'une cause. La mobilisation de l'opinion publique pendant l'affaire Dreyfus », *Politix*, n° 16, 1991.

CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle : culture et politique*, Paris, Le Seuil, 1998.

CHAUVAUD Frédéric, *Corps saccagés : une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.

FLONNEAU Mathieu, « Paris au cœur de la révolution des usages de l'automobile, 1884-1908 », *Histoire, économie & société*, vol. 2, 2007.

GALLIANO-VALDISERRA Richard, *La France et les Français sous la IIIe République (1870-1940)*, Paris, Hachette, 2017.

KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France*, Paris, La Découverte, 2001.

KALIFA Dominique, *Crime et culture au XXe siècle*, Paris, Perrin, 2005.

LE BRETON David, *La Chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993.

LEJEUNE Dominique, *La France de la Belle Époque, 1896-1914*, Paris, Armand Colin, 1995 (1991).

MARCOLINI Patrick, « Avant-gardes, progressismes et révolutions : le choc de la modernité », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 69, 2010.

MORAND Paul, *1900*, Paris, Flammarion, 1931.

ORMEN-CORPET Catherine, *Modes. XIXe-XXe siècles*, Malakoff, Hazan, 2000.

PIERRE Michel, *1900/1910. Une presque belle époque*, Paris, Gallimard, 1999.

PINSON Guillaume, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009.

POIRIER Jean, *Histoire des mœurs* I, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990.

POIRIER Jean, *Histoire des mœurs* II, vol. 1, Paris, Gallimard, 1991.

POIRIER Jean, *Histoire des mœurs* III, vol. 1, Paris, Gallimard, 1991.

PROCHASSON Christophe, *Les Années électriques : 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991.

PROCHASSON Christophe, *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

REMOND René, *Introduction à l'histoire de notre temps, tome 2. Le XIXe siècle (1815-1914)*, Paris, éditions du Seuil, 1974.

RIOUX Jean-Pierre, *Chronique d'une fin de siècle. France, 1889-1900*, Paris, Seuil, 1991.

RIOUX Jean-Pierre et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse*, Paris, Fayard, 2002.

RIOUX Jean-Pierre et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France, tome 4. Le temps des masses. Le vingtième siècle* (1998), Paris, Seuil, 2005.

SAILLARD Denis, « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième siècle*, vol. 1, n° 93, 2007.

STUDENY Christophe, *L'Invention de la vitesse. France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

TILLY Charles et Edward Shorter, « Les vagues de grèves en France, 1890-1968 », dans *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 28e année, n° 4, 1973.

VAVASSEUR-DESPERRIERS Jean, *Les Droites en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

WINOCK Michel, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2003.

ZELIZER Viviana A., *Pricing the Priceless Child : The Changing Social Value of Children*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

2. Cinéma des premiers temps. Généralités : histoire, esthétique, technique, théorie.

ABEL Richard, *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998.

ABEL Richard (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London/ New York, Routledge, 2005.

ABEL Richard, Giorgio Berellini et Rob King (dir.), *Early Cinema and the « National »*, Herts, John Libbey Publishing, 2008.

AGEL Henri, *L'Espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978.

AGEL Henri et Geneviève Agel, *Voyage dans le cinéma*, Tournai, Casterman, 1962.

ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

ALBERA François, « Le paradigme cinématographique », *1895*, n° 66, printemps 2012.

ALBERA François et Maria Tortajada, *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

AMY DE LA BRETEQUE François, Michel Cadé, Jordi Pons i Busquet et Angel Quitana (dir.), *Les Cinémas périphériques dans la période des premiers temps*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010.

ARNAUD Étienne et Boisyvon, *Le cinéma pour tous : historique de la projection animée, la mise en scène*, Paris, Garnier, 1922.

ARNOLDY Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*, Liège, Céfal, 2004.

AUMONT Jacques, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

BANDA Daniel et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015.

BARDECHE Maurice et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935.

BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

BERNEAU Pierre, « Le cinéma des origines : les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux », *1895*, n° 4, 1988.

BASTIDE Bernard et Jean A. Gili, *Léonce Perret*, Paris/Bologne, AFRHC/Cineteca di Bologna, 2003.

BOUSQUET Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Henri Bousquet éditeur, 1993-1995.

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

CAPITAINE Jean-Louis, *Les Premières Feuilles de la Marguerite. Affiches Gaumont 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1994.

CAROU Alain, « Le procès des auteurs, 1906-1909. Questions au cinématographe », *1895*, n° 29, décembre 1999.

CAROU Alain et Béatrice de Pastre (dir.), « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911 », *1895*, n° 56, décembre 2008.

CHARDÈRE Bernard, Guy Borgé et Marjorie Borgé (dir.), *Les Lumière*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985.

CHARNEY Leo et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.

CHEMARTIN Pierre et Nicolas Dulac, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », *Cinémas*, vol. 16, n° 1, 2005.

CURTIS Scott, Philippe Gauthier, Tom Gunning et Joshua Yumibe (dir.), *The Image in Early Cinema. Form and Material*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

DESLANDES Jacques, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963.

DULAC Nicolas et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, n° 50, décembre 2006.

HENRI Fescourt, *La Foi et les montagnes ou Le septième art au passé*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Le tout premier cinéma à l'affiche, ou comment parler des images mobiles (et parfois sonorisées) avec des images fixes (et aphones) », *Visible*, n° 3, « Intermédialité visuelle », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.

GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.

GAUDREAULT André, « Réponses à *1895* », *1895*, n° 57, avril 2009.

GAUDREAULT André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné…*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAULT André (dir.), *American Cinema, 1890-1909 : Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2009.

GAUDREAULT André et Martin Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

GAUDREAULT André et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

GAUDREAULT André, Catherine Russel et Pierre Véronneau, *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004.

GAUTHIER Christophe et Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2013.

GORDON Rae Beth, *Why the French Love Jerry Lewis : from Cabaret to Early Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

GORDON Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

GRIFFITHS Alison, « Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, automne 2003.

GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

GUIDO Laurent et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé "cinéaste" », *1895*, n° 63, printemps 2011.

GUNNING Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895*, n° 50, décembre 2006.

HAMON-SIREJOLS Christine et André Gardies, *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997.

JASSET Victorin, « Étude sur la mise en scène en cinématographie », *Ciné-Journal*, n° 165, 21 octobre 1911.

JEANNE René et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1947.

KESSLER Frank, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003.

LACASSIN Francis, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

LACASSIN Francis, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma : création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.

LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan/AFRHC, 2006.

LE FORESTIER Laurent, « Repenser les rapports entre histoire et théorie du cinéma : de quelques usages possibles du non-film », dans Pierre Beylot, Isabelle Le Corff et Michel Marie (dir.), *Les Images en question – Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

LE FORESTIER Laurent et Alain Carou, *Louis Feuillade. Retour aux sources*, Paris, AFRHC/Gaumont, 2007.

LEFEBVRE Thierry, *Cinéma et discours hygiéniste (1890-1930)*, Thèse de Doctorat, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1996.

LEFEBVRE Thierry et Laurent Mannoni (dir.), « L'année 1913 en France », *1895*, hors-série, octobre 1993.

LEFEBVRE Thierry et Michel Marie, *Les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

LEVENTOPOULOS Mélisande, *Les Catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

LIGENSA Annemone et Klaus Kreimeier, *Film 1900 : Technology, Perception, Culture*, Herts, John Libbey Publishing, 2009.

MARIE Michel et Laurent Le Forestier (dir.), *La Firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004.

MCMAHAN Alison, *Alice Guy Blaché : Lost Visionary of the Cinema*, New York/London, Continuum, 2002.

MITRY Jean, *Histoire du cinéma. Art et industrie, 1 (1895-1914)*, Paris, Éditions universitaires, 1967.

MOINDROT Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, 2006.

MUSSER Charles, *The Emergence of Cinema : the American Screen to 1907*, New York/Toronto, Scribner/Collier Macmillan Canada, 1990.

PISANO Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

RUSSELL Catherine, « Parallax Historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist », dans Jennifer M. Bean et Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham/London, Duke University Press, 2002.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma I. L'invention du cinéma (1832-1897)*, Paris, Denoël, 1973 (1946).

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma II. Les pionniers du cinéma (1897-1909)*, Paris, Denoël, 1947.

SADOUL Georges, *Histoire de l'art du cinéma. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma III. Volume 1 : Le cinéma devient un art, (1909-1920)*, Paris, Denoël, 1951.

THOMPSON Kristin et David Bordwell, *Film History. An Introduction (Second Edition)*, McGraw-Hill Higher Education, 2003.

TRALONGO Stéphane, *Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Thèse de Doctorat, Université Lyon 2 et Université de Montréal, 2012.

3. Le cinéma comique. Généralités et comiques français des premiers temps.

AMY DE LA BRETEQUE François, « Collection Alan Roberts (1) : Les mauvais garnements du cinéma des premiers temps », *1895*, n° 19, juillet 1995.

DREUX Emmanuel, *Le Cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FORD Charles, *Max Linder*, Paris, Seghers, 1966.

GELY Sarah et Jérémy Houillère, « Du comique dans les catalogues Pathé. Littérarité et intertextualité dans les résumés de films », *Cinéma&Cie*, n° 21, « Regards croisés sur la société Pathé Frères », automne 2013.

HORTON Andrew S. (dir.), *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991.

KRAL Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007 (1984).

LE FORESTIER Laurent, *Les Films comiques produits par Gaumont entre 1907 et 1914*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 3, 1993.

LE FORESTIER Laurent, « Les scènes comiques du cinéma français des premiers temps : genre ou série ? », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Maison des sciences de l'homme/AFRHC, 2005.

LE FORESTIER Laurent et Laurent Guido (dir.), « Aux sources du burlesque cinématographique : les scènes comiques françaises des premiers temps », *1895*, n° 61, septembre 2010.

LEFEBVRE Thierry, « 1913 : année comique ? », dans Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), « L'année 1913 en France », *1895*, hors-série, octobre 1993.

LEFEBVRE Thierry, « D'Ernest Bourbon à Onésime, naissance d'un personnage comique », *Les Cahiers de la cinémathèque*, « La Maison Gaumont a cent ans… », n° 63-64, décembre 1995.

MARS François, *Le Gag*, Paris, Cerf, 1964.

MICHAUD Philippe-Alain, Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

MITRY Jean, « Le comique au cinéma. II. Prélude à Mack Sennett : Jean Durand », *Travelling*, n° 5, septembre 1945.

MITRY Jean, « Max Linder », *Avant scène du cinéma*, 1966.

NAGELS Katherine, « "Those funny subtitles" : Silent film intertitles in exhibition and discourse », *Early Popular Visual Culture*, vol. 10, n° 4, novembre 2012.

NYSENHOLC Adolphe, *Charles Chaplin. L'âge d'or du comique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1979.

ROBINSON David, « Rise and Fall of the Clowns », *Sight and Sound*, vol. 56, n° 3, 1987.

ROLLINI Z., « Des scènes comiques », *Cinémagazine*, n° 4, 11-17 février 1921.

ROLOT Christian et Francis Ramirez (dir.), *Cinéma. Le genre comique*, Montpellier, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1997.

SADOUL Georges, « Les gags dans le cinéma français d'avant-guerre, sources et prolongements d'un jet d'eau », *Ciné-club*, n° 3 (nouvelle série), mars- avril 1950.

4. Presse et presse illustrée humoristique et satirique. Généralités.

ADAM Jean-Michel, « Genres de la presse écrite et analyse de discours », *Semen*, n° 13, 2001.

BACOT Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIXe siècle : Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

BELLANGER Claude et *al*. (dir.), *Histoire générale de la presse française. Tome III : de 1871 à 1940*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

BOUCHARD Anne-Marie, *Figurer la société mourante. Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914*, Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 2009.

CHARLE Christophe, *Le Siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Le Seuil, 2004.

DIXMIER Élisabeth et Michel Dixmier, *« L'assiette Au Beurre ». Revue satirique illustrée : 1901-1912*, Paris, Maspero, 1974.

FEYEL Gilles, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999.

GERVAIS Thierry, « Photographies de presse ? Le journal *L'Illustration* à l'ère de la similigravure », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005.

HOGGART Richard, *La Culture du pauvre [The Uses of Literacy]*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

KAENEL Philippe (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivain, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.

LEYMARIE Michel, Jean-Yves Mollier et Jacqueline Pluet-Despatin (dir.), *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, Paris, IMEC, 2002.

LETHEVE Jacques, *La caricature et la presse sous la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 1961.

LETHEVE Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

STEAD Evanghélia et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1820-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000.

5. Caricature, dessin de presse.

ANTHOLOGIE, *Les Grandes Heures de l'Almanach Vermot, 1908-1917*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 1998.

BARIDON Laurent et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992.

BEUVIER Franck, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 9, 2009.

BOSSENO Christian, Frank Georgi et Marielle Silhouette (dir.), *Le rire au corps : grotesque et caricature*, Paris, CREDHESS, 2000.

BIHL Laurent, *La grande mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1, 2010.

DOIZY Guillaume et Jacky Houdré, *Bêtes de pouvoir : caricatures du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2010.

DUPRAT Annie, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

DUPRAT Annie, *Histoire, humour et caricatures*, Paris, CORHUM, 2007.

DURAND Michel, *Les Dessins de l'actualité*, Paris, Éditions du Chêne, 1987.

ESCARPIT Robert, « De *Punch* à *Mad*. Les bases sociales du comique dans la presse satirique de la langue anglaise », dans *Aspects du comique dans la littérature anglaise*, Paris, M. Didier et Cie, 1966.

FEUERHAHN Nelly, « La représentation de Charlot dans deux magazines pour enfant : *Mon Journal* (1881-1925) et *le Cri-Cri* (1911-1937) », dans Adolphe Nysenholc (dir.), *Charlie Chaplin. His Reflection in Modern Times*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1991.

FEUERHAHN Nelly, *Traits d'impertinence : histoire et chefs d'œuvre du dessin d'humour*, Paris, Somogy-Centre G. Pompidou, 1993.

Forton Louis et René Pellos, *100 ans. Les Pieds Nickelés : le meilleur des Pieds Nickelés de Louis Forton et René Pellos*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2008.

GOMBRICH Ernst, « The Principles of Caricature », *British Journal of Medical Psychology*, n° XVII, 1938.

GOMBRICH Ernst, *L'Arsenal des humoristes : méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, Éditions W., 1986.

GRAND-CARTERET John, *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450-1900)*, Paris, Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1928.

GROJNOWSKI Daniel, « L'âne qui peint avec sa queue (Boronali au Salon des Indépendants, 1910), *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991.

HANNOOSH Michele, *Baudelaire and Caricature : From the Comic to an Art of Modernity*, Pennsylvania State University, 1992.

JAMMES André, Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun et *al*., *Nadar. Les années créatrice : 1854-1860*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

KUNTZLE David, « Willette, Steinlen, et les histoires sans paroles du Chat noir », *Humoresques*, n°10, « *L'Humour graphique fin de siècle. De Goossens à Daumier, de Caran d'Ache à Glen* Baxter », 1999.

KUNTZLE David (dir.), *Rodolphe Töpffer : the Complete Comic Strips*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

LACASSIN Francis, *Pour un 9e art. La bande dessinée*, Paris, Union Général d'Éditions, 1971.

LETHEVE Jacques, *La Caricature sous la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 1961.

MCCAULEY Anne, « Caricature and Photography in Second Empire Paris », *Art Journal*, vol. 43, n° 4, hiver 1983.

MORIN Violette, « Le dessin humoristique », *Communications*, n° 15, « L'analyse des images », 1970.

NANCY Jean-Luc, « Le plaisir au dessin », dans *Le Plaisir au dessin*, Paris, Hazan, Musée des Beaux-arts de Lyon, 2007.

RAGON Michel, *Le Dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil, 1992.

TILLIER Bertrand, *La Républicature : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997.

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

TILLIER Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris, Éditions de l'Amateur, 2005.

TSIKOUNAS Myriam, « D'où nous viennent au juste les images ? », *Cinémas*, vol. 12, n° 3, 2002.

6. Presse illustrée et cinéma.

ACKERMAN Ada, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013.

BOILLAT Alain (dir.), *Les Cases à l'écran. Bandes dessinées et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010.

BOTTOMORE Stephen, *I Want to See this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

CRAFTON Donald, *Before Mickey. The Animated Film, 1898-1928*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 (1982).

CRAFTON Donald, *Emile Cohl, Caricature and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

DENIS Sébastien, « Cinéma et bande dessinée », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 112, octobre-décembre 2011.

FELL John L., *Film and the Narrative Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974.

GARCIN Étienne, « *L'industrie du ciné-roman* », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

GARDNER Jared, *Projections : Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford (CA), Stanford University, 2012.

GAUTHIER Philippe, « De "l'institutionnalisation" : du cinéma à la bande dessinée », dans Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli et Federico Zecca (dir.), *Cinema e fumetto*, Udine, Forum, 2009.

GUIDO Laurent et Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

HOUILLERE Jérémy, « Caricature et films comiques à la Belle Époque : quand le dessin de presse rencontre le cinéma », dans Scott Curtis, Philippe Gauthier, Tom Gunning et Joshua Yumibe (dir.), *The Image in Early Cinema. Form and Material*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

HOUILLERE Jérémy, « Le corps sous le scalpel de la presse illustrée et du cinéma », dans Marina Dahlquist, Doron Galili, Jan Olsson et Valentine Robert (dir.), *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

JEANNE René et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin, 1961.

KUNZLE David, « The Comic Strip and Film Language », *Film Quarterly*, automne 1972.

LAMBERT Josh, « "Wait for the Next Pictures" : Intertextuality and Cliffhanger Continuity in Early Cinema and Comic Strips », *Cinema Journal*, vol. 2, n° 48, 2009.

LEFEVRE Pascal, « Incompatible visual ontologies ? The problematic adaptation of drawn images, dans Ian Gordon, Mark Jancovich et Matthew P. McAllister (dir.), *Film and Comic Books*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

MASSUET Jean-Baptiste, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles. Modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation*, Thèse de Doctorat, Université Rennes 2, 2013.

RICKMAN Lance, « *Bande dessinée* and the Cinematograph : Visual Narrative in 1895 », *European Comic Art*, vol. 1, n°1, été 2008.

VIGNAUX Valérie (dir.), « Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du cinéma d'animation français », *1895*, n° 59, Paris, AFRHC, décembre 2009.

7. Humour et comique 1900. Histoire, esthétique, théorie.

ALLAIS Alphonse, *Autour du Chat Noir*, Paris, Georges Bernard, 1955.

BAR Francis, *Le Genre burlesque en France*, d'Artray, 1960.

BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1899).

BRINGER Rodolphe, *Trente ans d'humour*, Paris, Crès, 1931.

FLÖGEL Karl Friedrich et Max Bauer, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte*, Munich, Georg Müller, 1914.

SIGMUND Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1940 (1905).

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

GROJNOWSKI Daniel et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne 1870-1914*, Paris, Omnibus, 2011.

GUECHOT M., *Types populaires créés par les grands écrivains. Don Quichotte et Sancho Pança – Tartarin – Falstaff – Panurge - Gil Blas – Figaro – Scapin – Crispin - Types bourgeois – Harpagon - Sots et naïfs – Rodrigue et Chimène – Gavroche*, Paris, Armand Colin, 1907.

GUICHETEAU Gérard et Jean-Claude Simoën, *Le Rire : la Belle Époque dans toute sa vérité*, Paris, Laffont, 1981.

IEHL Dominique, *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

LAFFAY Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson, 1970.

LALO Charles, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949.

LE BERRE Aline, Florent Gabaude et Philippe Wellnitz (dir.), *Grotesque et spatialité dans les arts du spectacle et de l'image en Europe (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

NOHAIN Jean, *Histoire du rire à travers le monde*, Paris, Hachette, 1965.

POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001.

QUEMENER Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin/INA, 2014.

RATOUIS Olivier et Martin Baumeister, « Rire en ville. Rire de la ville. L'humour et le comique comme objets pour l'histoire urbaine contemporaine », *Histoire urbaine*, vol. 2, n° 31, 2011.

ROBERTSON Alton Kim, *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfurt am Main /Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996.

ROSEN Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

ROSIER Laurence et Jean-Marc Defays (dir.), *Approches du discours comique*, Bruxelles, Mardaga, 1999.

STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Paris, GF Flammarion, 2003.

8. Théorie des médias, intermédialité.

RICK Altman, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & Représentations*, n° 9, avril 2000.

AMY DE LA BRETEQUE François, Emmanuelle André, François Jost, Raphaëlle Moine, Guillaume Soulez et Jean-Philippe Trias (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

APPEL Violaine, Hélène Boulanger et Luc Massou, *Dispositifs d'information et communication : concepts, usages et objets*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

ARNOLDY Édouard, « De la dispersion en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 23, n° 1, 2012.

BAETENS Jan, Johan Callens, Michel Delville, Bertrand Gervais, Heidi Peeters, Robyn Warhol et Myriam Watthee-Delmotte, « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de "série culturelle" chez André Gaudreault et Philippe Marion », *Recherches en communication*, n° 41, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2014.

BOLTER Jay David et Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

BOSCHETTI Anna, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de "réseau" ? », dans Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, CIEL-Le Cri, 2006.

BRETON Philippe et Serge Proulx, *L'Explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (2002).

CERVULLE Maxime et Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2018 (2015).

CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (1990).

DENIS Sébastien et Jérémy Houillère (dir.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

FROGER Marion et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus, 2007.

GAUDREAULT André, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », dans Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, Forum, 1998.

GAUDREAULT André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, 2002.

GAUDREAULT André et François Jost (dir.), « La croisée des médias », *Sociétés & Représentations*, n° 9, avril 2000.

GAUDREAULT André et Philippe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, 2006.

GAUDREAULT André et Philippe Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, 2007.

GAUDREAULT André et Philippe Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », dans Diego Cavallotti, Federico Giordano et Leonardo Quaresima (dir.), *A History of Cinema without Names : A Research Project*, Milan, Mimesis International, 2016.

JEANNERET Yves, « La page à l'écran, entre filiations et filières », *Visible*, n° 3, « Intermédialité visuelle », Limoges, Pulim, 2007.

JENKINS Henry, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

JOST François, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités*, n° 6, 2005.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame/Seuil, 1968.

LARRUE Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *TRiC/RTaC*, n° 32, 2011.

LARRUE Jean-Marc et Giusy Pisano (dir.), *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

MAIGRET Éric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003.

MAIGRET Maigret, *La Bande Dessinée : Une Médiaculture*, Paris, Armand Colin/INA, 2012.

MAIGRET Éric et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, INA/Armand Colin, 2005.

MARINIELLO Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, « Naître », n° 1, printemps 2003.

MARNEFFE Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES*, n° 4, octobre 2008.

MOLLIER Jean-Yves, « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, automne 1997.

MÜLLER Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000.

VIERA Célia et Isabel Rio Novo (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

INDEX DES NOMS ET DES FILMS

A

À bas le féminisme, 287
À bas les hommes, 283, 286
Abel, 104, 148, 201, 224, 272, 276, 282, 307
Accident d'automobile, 187, 188, 261
Ackerman, 129, 166, 305
Agel, 248
Albera, 37, 55, 58, 65, 68, 94, 185, 211, 219, 226, 228, 229, 244, 248, 290
Altenloh, 112, 113
Arnaud, 13, 129, 181
Arnoldy, 23, 24
Arroseur arrosé, 8, 13, 28, 181, 220
Assassinat de la famille royale de Serbie, 75
Assassinat du duc de Guise, 55, 85
Aumont, 16
Avelot, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 61, 142, 239, 259

B

Bac, 56, 57, 154, 155, 156
Balluriau, 31, 264
Banda, 41, 42, 43, 59, 64, 66, 74, 77, 84, 87, 96, 100, 101, 103, 109, 111, 112, 113, 118, 124, 223, 266, 272
Barcet, 295
Bardèche, 13
Barrère, 12, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 230, 246
Barthes, 127
Bébé, 7, 132, 134, 199, 200, 201, 240, 244, 272, 324
Bébé a le béguin, 199
Bébé au Maroc, 134
Bébé devient féministe, 287
Bébé est socialiste, 320, 323
Bébé fait visiter Marseille à Toto, 200
Bébé marie son oncle, 253
Bébé n'aime pas sa concierge, 153
Belloï, 149, 151
Benjamin, 222
Bergson, 48, 144, 194, 203, 204, 277
Berstein, 317
Berton, 42, 60, 66, 95, 117, 119, 249, 267, 283
Besson, 26, 183
Bidachou Facteur, 298
Bihl, 18, 19, 20, 21, 28, 31, 36, 38, 39, 40, 65, 66, 73, 76, 86, 88, 96, 121, 180, 222, 225, 234, 245, 246, 266, 269, 274, 275, 308, 311, 312, 330, 333
Bing, 138
Bofa, 284, 314, 315
Boillat, 16, 17, 25, 50, 126, 129, 141, 158, 177, 211
Boireau, 17, 132, 140, 141, 143, 217, 271, 272, 298
Boireau roi de la boxe, 151
Boireau sert les maçons, 298
Boireau Spadassin, 192
Bolter, 332
Bon Candidat, 314
Bon écraseur, 187, 261
Bordat, 16
Bottomore, 8, 40, 44, 54, 55, 63, 130
Boulot, 295
Bousquet, 110, 135, 305
Bout de Zan, 132, 199, 272
Briand, 138, 313
Brisson, 84, 85, 90, 101
Burch, 182, 203, 297, 325
Burret, 116, 118, 202

C

C'est Calino qui fait l'omelette, 279
Calino, 17, 154, 155, 207, 266, 272, 279
Calino à la chasse, 152
Calino a mangé du chat, 206
Calino a mangé du cheval, 206
Calino Bureaucrate, 266
Calino devient enragé, 207
Calino dompteur par amour, 198
Calino et les deux candidats, 316, 319
Calino s'endurcit la figure, 153, 154, 192
Calino se bat en duel, 192
Calino travaille, 153
Capitaine, 134, 135, 138, 250
Caran d'Ache, 12, 124, 242
Cariten Raven, 167
Carjat, 163
Carolus Duran, 230
Carothers, 8
Casimir, 281
Casimir et Pétronille font bon ménage, 281
Chapeau de Max, 202
Chapellerie et charcuterie mécaniques, 213
Chaplin, 8, 16
Charcuterie mécanique, 213
Charney, 223, 249, 264
Chasse à l'automobiliste, 259
Chef d'école, 229, 231, 232, 248

Houillère, Jérémy. Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915 - 2019

Chefs d'œuvre de Bébé, 239
Chefs-d'œuvre de Bébé, 229, 236, 248
Chemartin, 17, 199, 275
Chéroux, 39, 163, 167, 333
Cheval emballé, 148
Chirurgie fin de siècle, 189
Chirurgien distrait, 190
Christophe, 14
Claretie, 42, 98, 111
Clémenceau, 138, 297, 299, 304, 313
Cochon danseur, 197
Cohl, 8, 12, 15, 19, 20, 26, 27, 32, 96, 129, 134, 141, 143, 163, 167, 168, 175, 190, 229, 234, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 248, 333
Comment elles écoutent, 151
Comment le Cinéma se défend contre la grève, 290
Course des sergents de ville, 158, 162, 163
Coursodon, 16
Crafton, 12, 15, 20, 27, 128, 181, 190, 193, 236
Crary, 226
Cubiste par amour, 229

D

Dagmar, 196
Débuts d'un aéronaute, 259
Débuts d'un aviateur, 259, 261
Débuts d'un chauffeur, 259, 261
Delaw, 145
Denis, 25, 26
Dépaquis, 277
Désile, 159
Deslandes, 108
Dickson, 44
Docteur, 192
Doës, 12, 124
Doizy, 150, 151, 195, 317
Doyen, 138
Dreyfus, 306, 310, 312, 319, 349
Drisme, 277, 278
Duch, 277, 278
Dulac, 17, 199, 267, 275
Duprat, 31, 129, 155
Durand, 8, 26, 27, 32, 129, 139, 167, 196, 332
Dussaud, 77

E

Échelle, 253
Eco, 240
Edison, 44
Effets de la viande de chien, 207
Electric Hôtel, 216
Enfance de l'art, 236
Erreur de porte, 253
Exploits d'un fou, 152

F

Fabiano, 263
Faivre, 262, 263, 264, 296
Falco, 70, 142, 160, 161, 199
Fallières, 138, 304, 313
Fauteuil, 253
Fell, 14, 15, 20
Fénéon, 236
Fertom, 195, 196, 198
Fête à Gabrielle, 155, 157
Feuerhahn, 8
Feuillade, 19
Feyel, 21, 222, 225
Fievet, 334
Flonneau, 257, 259, 261
Ford, 84, 124
Fouinard n'est pas syndicaliste, 298, 303
Franc-Nohain, 205
Froger, 22

G

G. Ri, 154, 156, 215, 216
Gatcombe, 278
Gaudreault, 9, 15, 16, 17, 21, 24, 37, 41, 63, 125, 193, 226, 227, 267, 307
Gauthier, 20, 21
Gervais, 24, 124, 167, 174
Gleizes, 245
Godefroy, 230, 231, 232, 233
Gombrich, 149
Gordon, 207, 269
Gourmont, 118, 223, 272
Grand-Carteret, 9, 20
Grandjouan, 284
Grève des apaches, 291, 294
Grève des bonnes, 291, 292, 293
Grève des déménageurs, 291
Grève des domestiques, 291
Grève des gosses, 291, 293
Grève des maçons, 291
Grève des midinettes, 291
Grève des nourrices, 291, 292, 293
Gribouillette, 272
Grojnowski, 236
Grusin, 332
Guesde, 321
Guido, 9, 25, 28, 48, 50, 80, 81, 124, 158, 197, 223, 269, 271, 274, 298, 324
Guillaume, 12, 124, 284, 285, 317
Gunning, 16, 17, 49, 50, 193
Guy, 41, 189, 213, 282, 288

H

Harmonie des sergents de ville, 209
Haugmard, 112
Heidbrink, 145
Hellé, 254
Hémard, 12, 129, 211, 212, 333
Hénard, 257
Hennequin, 92, 93
Henriot, 40, 48, 51, 67, 68, 69, 70, 73, 86, 265
Hermann-Paul, 40
Heuzé, 303
Homme qui marche sur l'eau, 148
Hommes et les Femmes, 281
Horn, 20
Horrible fin d'un concierge !, 192
Hôtel du silence, 216
Houdré, 150, 151, 195, 317

I

Incohérences de Boireau, 139, 143, 144
Isly, 186, 257

J

Jalousie, 135, 137
Jasset, 12, 13, 19, 31, 124, 181
Jaurès, 321, 322
Jeanne, 84, 124
Jeanneret, 131
Jeannot veut épouser une danseuse, 252
Jolicler, 167, 170
Jost, 23, 26
Journée d'une paire de jambes, 144, 146, 148
Journée d'une suffragette, 282, 283
Jousset, 314, 315

K

Kaenel, 10, 32, 168, 175, 222
Kern, 321
Kràl, 131, 184, 217
Kunzle, 14

L

L'Agent a le bras long, 192
Lacasse, 102
Lacassin, 14, 20, 27, 32, 332
Lacroix, 164, 165, 166
Langage des pieds, 144, 147, 148
Larrue, 38, 332
Le Brun, 195
Le Forestier, 7, 9, 25, 28, 30, 48, 129, 139, 149, 153, 158, 197, 223, 258, 260, 269, 271, 274, 298, 324
Le Mouël, 317, 318
Le Petit, 10, 135, 163
Leancour, 75, 78, 79, 81
Léandre, 130, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 329
Leçon de bicyclette, 259
Lefebvre, 17, 30, 63, 158, 190
Léger, 245
Leguey, 43, 140, 141, 194
Léonce, 116, 118, 132, 224
Léontine, 276
Little Moritz chasse les grands fauves, 198
Lortac, 12, 129, 145
Lourdey, 98
Lugon, 48, 50, 80, 124, 130, 167, 174, 179
Lumière, 8, 42, 43, 49, 181, 182, 183, 186, 188, 189, 193, 213, 261

M

Madame l'avocate, 277
Maigret, 88, 125, 204
Maison électrique, 215
Marie, 16, 149, 158, 197
Marion, 9, 21, 24, 37, 125, 227
Marneffe, 333
Mars, 52, 53, 56, 57, 85, 86
Massuet, 127, 128, 129, 131, 138, 139
Mathurin veut devenir mondain, 253
Matuszewski, 42, 43, 51, 77
Max, 7, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 132, 135, 136, 202, 224, 271, 272, 279
Max et la doctoresse, 277
Max et son chien Dick, 197
Max reprend sa liberté, 277, 279
McCay, 14
McLuhan, 37, 125
Méfaits de suffragettes, 282
Méliès, 64, 140, 151, 191, 261, 306, 307, 312
Mésaventures d'un chapeau, 202
Métivet, 206, 235, 301, 321
Metzinger, 235, 245
Michaud, 192
Mirande, 177, 178, 179, 251, 267
Mistinguett, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 122, 333
Mitry, 105
Moindrot, 150
Moine, 7, 26, 182
Monnier, 12, 54, 129, 194, 213, 214, 215, 216, 321, 324
Morand, 206
Morin, 127
Moriss, 208, 209, 268
Morlhon, 307
Motet, 258
Moure, 41, 42, 43, 59, 64, 66, 74, 77, 84, 87, 96, 100, 101, 103, 109, 111, 112, 113, 118, 124, 223, 266, 272
Müller, 22, 24
Musser, 124

N

Nadar, 164, 166
Nell, 206
Nohain, 205, 211
Noirot, 296
Nollat, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177
Nonguet, 75
Nouveau Farman, 259
Nysenholc, 8

O

O. Vide-Riche, 199, 241
O'Galop, 9, 12, 19, 50, 96, 126, 129, 145, 146, 149, 177, 211, 333
Odyssée d'un paysan à la ville, 252, 253, 254
Omry, 199, 200, 201, 260, 266, 310, 311, 314, 315, 317, 321, 322, 324
Onésime, 17, 132, 216, 266
Onésime champion de boxe, 132
Onésime et l'héritage de Calino, 192, 214
Onésime et la grève des mineurs, 298, 299
Onésime et le cœur du tzigane, 209
Onésime Horloger, 266
Onésime se marie, Calino aussi, 139
Opération chirurgicale, 191

P

Patouillard, 272
Patouillard et l'ours policier, 196
Peintre néo-impressionniste, 229, 234, 238, 242, 244, 248
Pétronille, 272, 281
Piana, 150, 151
Piano irrésistible, 209
Pierlis, 296
Pinces, 151
Pinson, 274, 277, 286
Pisano, 23
Poincaré, 304
Politique m'absorbe, 309
Portalez, 301
Poulbot, 192
Premier cigare d'un collégien, 148
Prince, 103, 104, 114, 150, 272, 333
Purotin veut travailler, 298

Q

Quaresima, 20, 24

R

Rabier, 12, 112, 129, 162, 186, 189, 194, 264, 268, 333
Radiguet, 41, 247, 297, 313, 316, 321
Ragon, 11
Ramirez, 16, 139
Résultats du féminisme, 277, 282, 288
Rêve d'une féministe, 282, 283
Rêve de Toula, 152
Rêves à la lune, 143
Rêves enfantins, 143
Rickman, 8
Riezer, 60, 62
Rigadin, 7, 104, 114, 224, 247, 248, 271, 272, 298
Rigadin mauvais ouvrier, 298, 304
Rigadin Peintre cubiste, 228, 246
Rigadin Président de la République, 313
Rigadin, candidat député, 305, 313, 314
Rioux, 117, 124
Rolot, 16, 139
Rosalie, 192, 272, 276
Rosalie veut maigrir, 192
Rostand, 84, 85
Roubaud, 150
Roubille, 137, 138, 317, 318
Roze, 54, 58

S

Sadoul, 13, 33, 124, 125, 181, 182, 250
Sergents de ville sont en grève, 291
Singe August, 197
Sirinelli, 117, 124
Songe d'un garçon de café, 143
Sosie du ministre, 313
Stead, 150
Steinlen, 12, 31
Studeny, 250, 254, 256, 258, 265

T

Thélem, 308, 309
Thiesse, 112, 130, 170, 286
Thomen, 8
Tic, 152
Tild, 284
Tillier, 10, 11, 23, 151, 152, 164, 166, 218, 306
Tortajada, 48, 226
Toto exploite la curiosité, 166
Tournée électorale, 305, 314, 316, 318

U

Un chapeau bien enfoncé, 202
Un mari soupçonneux, 82
Un monsieur qui a mangé du taureau, 206
Un portrait difficile, 192
Un problème difficile, 192
Une aventure de Bout de Zan, 290
Une discussion politique, 312
Une indigestion, 191

V

Valse à la mode, 209
Védrine, 150
Vieux Marcheurs, 255, 256
Vignaux, 239
Villemot, 268
Vogel, 13, 182
Vous irez toujours tout droit, 253

W

Weilluc, 277, 278
Willette, 306
Winock, 229, 279, 283, 284, 289, 291, 298

Y

Yvan, 301

Z

Zard, 187, 262

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE / ARTS LETTRES LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : **Un rendez-vous manqué. Journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915.**

Mots clés : presse illustrée ; cinéma comique ; caricature ; intermédialité ; cinéma des premiers temps

Résumé : Les liens qu'entretient le cinéma avec les journaux illustrés ont été perçus très tôt par les observateurs. Or, si les historiens semblent s'accorder sur une « influence » de la presse illustrée sur la production comique du cinéma français, les journaux humoristiques s'intéressent peu au cinéma de manière générale et ignorent complètement, ou presque, les films comiques. Comment expliquer ce phénomène ? Cette thèse propose de développer trois pistes de réflexion. En premier lieu nous tentons d'appréhender la manière dont la presse illustrée a perçu l'émergence et l'essor du spectacle cinématographique au tournant du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1910. Pour la plupart des chroniqueurs le spectacle cinématographique apparaît comme un intrus parmi les spectacles scéniques parisiens, déportant en quelque sorte la rivalité entre théâtre et cinéma dans la presse illustrée. Puis, en nous intéressant aux proximités entre films et journaux, il apparaît que le cinéma emprunte aux journaux autant qu'il recycle leurs histoires comiques, les modernise. Cela nous conduit enfin à envisager les deux médias sous l'angle de leurs divergences, à la fois idéologiques et politiques, empêchant une rencontre qui semblait pourtant à première vue inévitable.

Title : **A Missed Opportunity. Illustrated Press and Comic Films in Pre-1915 France.**

Keywords : illustrated press ; comic films ; caricature ; intermediality ; pre-cinema

Abstract : The links between the cinema and the illustrated press were perceived very early by the observers. Now, if historians seem to agree on an "influence" of the illustrated press on the comic production of French cinema, humorous newspapers are not very interested in cinema in general and completely, or almost completely, ignore comic films. How to explain this phenomenon ? This thesis proposes to develop three lines of thought. First, we try to understand the way in which the illustrated press saw the emergence and growth of the film show at the turn of the 19th century until the mid-1910s. For most chroniclers the cinema appears as an intruder among the Parisian stage shows, deporting in a way the rivalry between theater and cinema in the illustrated press. Then, by looking at the proximity between films and newspapers, it appears that cinema borrows from newspapers as much as it recycles their comic stories, modernizes them. This leads us finally to consider the two media from the angle of their differences, both ideological and political, preventing a meeting that seemed at first sight inevitable.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2