

Les dessin de presse

Emmanuel Pernoud

DANS **REVUE DE L'ART 2004/1 N° 143**, PAGES 67 À 74
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.143.0067

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2004-1-page-67?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Le dessin de presse

Face au dessin de presse, l'historien de l'art ressent une gêne légitime. Le malaise ne provient-il pas de la locution elle-même, associant le prestige qui s'attache au *disegno* et la trivialité de la presse ? « Dessin de presse » ne sonne-t-il pas quelque peu comme « roman de gare » ? Le mot composé, ou plutôt composite, n'en dit pas moins la nature intrinsèquement duelle d'une production qui semble conçue pour répugner aux définitions *a priori*. Le contour de ce dessin n'est pas net.

C'est justement cette imprécision que nous voudrions interroger ici. Nous limiterons notre réflexion et nos exemples à la période 1880-1914, moment clef pour l'histoire du genre avec l'apparition de journaux qui ouvrent grand leurs pages au dessin de presse, voire qui accordent à ce dernier l'essentiel de leur contenu, à l'instar de *L'Assiette au beurre*. Tandis que certaines publications illustrées de la même époque tendent vers la photographie – c'est le cas de *La Revue universelle*, ou de *L'Illustration* –, tout un secteur d'entre elles, à commencer par les journaux satiriques, opte résolument pour le dessin autographe que les nouvelles techniques de reproduction – la trame, l'impression en couleurs – permettent de restituer avec une fidélité inédite.

Mais il est une autre raison pour laquelle cet âge d'or du dessin de presse doit retenir l'attention des historiens d'art : certaines de ces publications illustrées, vers 1900, sont le théâtre de rencontres vivantes et problématiques entre les impératifs journalistiques et les tendances artistiques du moment ; elles comptent même parmi leurs collaborateurs quelques grands noms des futures avant-gardes, tels Duchamp, Villon, Marcoussis, Gris, Picasso, Kupka. C'est la délicate question des relations entre l'art et l'image de masse qui se trouve ici posée, avec les choix nécessaires qu'elle entraîne pour l'historien de l'art.

L'historien et la question du style

Rappelons que la majorité des travaux consacrés au dessin de presse est le fait d'historiens : c'est naturellement sur la valeur iconographique du dessin de presse que les ouvrages ont insisté jusqu'alors, le dessin de presse constituant un témoignage irremplaçable sur l'histoire des idées politiques aux XIX^e et XX^e siècles.

Comme le relève Christian Delporte, passé le premier quart du siècle dernier où fleurissent les études sur le sujet, l'intérêt des historiens de l'art pour le dessin de presse tombe dans une léthargie qui ne se

démentira quasiment plus¹. Les exceptions viendront surtout des travaux sur le thème connexe de la caricature – rappelons pour mémoire les noms d'Ernst Gombrich, Werner Hoffman, Jean Adhémar, Jacques Lethève, Michel Melot – mais le dessin de presse en tant que tel reste l'apanage des historiens, surtout dans la perspective d'une histoire des représentations telle que l'écriront Michel Vovelle, Alain Corbin, Michelle Perrot et leurs élèves². Caricature gravée, dessin de presse : l'image en nombre – qui sera bientôt l'image de masse – offre un matériau irremplaçable pour une histoire des représentations collectives, en particulier politiques. En France, des historiens dix-neuviémistes et vingtiémistes ont récemment défriché ce terrain largement resté vierge : entre autres travaux, nous citerons ceux de Philippe Régner, Bertrand Tillier, Jean Watelet, Christian Delporte, ainsi que les catalogues accompagnant les expositions du Musée d'histoire contemporaine³.

Ayant conquis sa place dans l'histoire des mentalités et des représentations, le dessin de presse doit encore s'imposer dans une histoire des formes. Le style, en lui, manque de visibilité historique tandis que la bande dessinée, pour prendre un



1. Alain Séchas, *Musée*, 2000, sérigraphie sur polycarbonate, 175 x 118 cm, Strasbourg, musée d'Art Moderne et Contemporain.

autre aspect de la culture de masse, a déjà pu bénéficier d'approches stylistiques très approfondies, comme en témoigne par exemple la somme que David Kunzle a consacrée aux origines du genre⁴.

Une évolution est néanmoins sensible, favorisée par la vogue des travaux sur les sources des avant-gardes qui conduisent à réexaminer les années de jeunesse de certains artistes et leurs collaborations à la presse satirique illustrée. Les phases de formation se voient réintégrées à la logique d'une œuvre et avec elles des travaux dits « alimentaires », auparavant cantonnés dans une zone de non-style. Cette relecture a notamment profité à Van Dongen, Picasso, Kupka⁵. Par contamination, cet intérêt récent et très ciblé pour l'œuvre journalistique de tel ou tel peintre profite à la globalité de l'illustration de presse, tout en suscitant un débat sur les relations que peuvent entretenir des genres de productions très éloignés chez un seul et même artiste.

Autre facteur de cette réévaluation du dessin de presse, l'art contemporain. Comme souvent, les contingences du présent pèsent bien plus sur l'évolution d'une discipline

que la raison ne voudrait l'admettre : il est certain que la prédilection actuelle de certains artistes pour des expressions triviales du dessin jointe à un intérêt non démenti pour l'image d'actualité, infléchit la recherche et nous conduit à découvrir dans le passé ce que nous montrent les temps actuels.

Derniers en date, les vrais-faux dessins de presse d'Alain Séchas (fig. 1) qu'il est difficile au public d'ignorer tant nos musées les présentent⁶. L'artiste concerné ne manque pas de vanter les mérites esthétiques du dessin de presse, n'hésitant pas à établir ce qu'il appelle une « filiation linéaire » entre Rembrandt, Töpffer, Léger, Sempé, et à avancer qu'« un dessin de Sempé n'est pas une gravure de Rembrandt, mais avec les moyens qu'il emploie, il atteint tout aussi efficacement son but. ⁷ » De son côté, François Bouillon parlera d'une voie de l'expressivité du trait reliant, par-dessus les siècles, Hokusai, Toulouse-Lautrec et notre contemporain Reiser, le dessinateur de *Hara-Kiri* et de *Charlie Hebdo* (fig. 2)⁸. S'il n'est pas obligé de suivre les artistes dans leurs raccourcis historiques, l'historien de l'art serait peut-être avisé de prêter

attention à leur intuition esthétique quitte à réviser ses propres critères de jugement – ce qui, somme toute, rentre dans ses attributions, comme nous le prouve tous les jours l'histoire de la photographie en menant de front exhumation et réévaluation.

Il est une autre raison qui devrait conduire l'historien de l'art à prendre en considération la scène contemporaine dans son approche du dessin de presse : l'histoire de ce dernier est récente, ses origines sont aussi les nôtres. Avec le dessin de presse, nous nous trouvons en présence d'un enfant de l'âge industriel et de l'information. Si Daumier est notre prochain, c'est bien davantage par ses dessins du *Charivari* et de *La Caricature* que dans ses peintures de chevalier. Baudelaire le présentait en pointant la nouveauté d'un art événementiel et quotidien, rythmé par la lecture des journaux : « Je veux parler maintenant de l'un des hommes les plus importants, je ne dirai pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne, d'un homme qui, tous les matins, divertit la population parisienne [...] »⁹.

Économie du dessin de presse

Daumier, dessinateur de presse : les images qu'il crée ne sont pas des reproductions de dessin, ce sont des dessins de reproduction, des dessins conçus et réalisés pour le journal. Ici loge toute la nouveauté d'un dessin à l'ère journalistique, et bientôt photomécanique.

Les séductions du journal illustré peuvent se comprendre : grâce au perfectionnement des techniques (à la lithographie succède le gillottage – technique de report apparue dans les années 1850 – que suivra la photogravure, dans les années 1880), c'est une œuvre autographe que la presse reproduit et diffuse, court-circuitant la gravure de reproduction. Paradoxalement, les procédés photomécaniques vont consacrer la victoire de l'autographie sur l'allographie, la revanche du dessinateur sur les tailles mécaniques du graveur. Comme l'a montré Philippe Kaenel¹⁰, le procès humaniste intenté par les tenants de la gravure contre les procédés photomécaniques n'est qu'un trompe-l'œil dissimulant la confusion de la photogravure et du dessin original au bénéfice de ce dernier. L'opposition canonique entre impersonnalité graphique et individualité graphique, rengaine de la seconde moitié du XIX^e siècle, masque des clivages plus subtils : c'est ainsi que les derniers progrès dans les arts de reproduction vont rencontrer les aspirations anti-mécanistes de la fin du siècle et le culte Belle époque pour le dessin « de chic ». C'est grâce au fac-similé photomécanique que les silhouettes enlevées d'un Cappiello peuvent entrer dans la légende (fig. 3).

Avec le dessin de presse, tout se passe comme si l'industrie volait au secours du dessinateur contre l'artisanat du graveur interprète. Soutien sans contrepartie ? Une lettre de Fé-



2. Jean-Marc Reiser, dessin (1976) reproduit dans l'album *À bas tout !*, Paris, Albin Michel, 1996.

licien Rops laisse entendre que l'âme du dessinateur ne restera pas indenne d'une telle alliance :

Je veux bien collaborer à la *Vie Moderne* mais sans y faire d'« illustrations » dans le sens absolu du mot. Ils reproduiront mes dessins et tout sera dit. J'estime que le métier d'illustrateur de journaux est un triste métier et j'ai comme vous horreur de la banalité, et de la popularité même !¹¹

La popularité que dénonce Rops n'est pas l'audience dont jouit le dessin via la presse mais les contraintes que la presse font peser sur lui, la nécessaire adaptation du dessinateur à l'économie médiatique.

L'âge d'or du dessin de presse, entre 1880 et 1914, est emblématique de cette incidence du médium sur le contenu. Il importe ici de rappeler que l'extraordinaire fortune de la presse satirique illustrée, durant cette période, est à la fois liée aux conditions politiques du moment, marquées par l'antiparlementarisme, et à l'émergence d'un commerce de masse, usant de nouvelles techniques publicitaires. La logique du dessin de presse 1900 est celle de l'efficacité. À l'instar des affiches publicitaires qui fleurissent à la même époque et qui déploient des trésors d'inventivité graphique au service d'une propagande commerciale, il s'agit de convaincre, non de s'interroger.

Cette efficacité joue sur différents registres. Nous en retiendrons trois qui, sans appartenir en propre au dessin de presse, constituent un faisceau de convergences stylistiques : l'efficacité de répétition, l'efficacité de contraste, l'efficacité de réduction.

L'efficacité de répétition recouvre le mécanisme du stéréotype. Le dessin de presse est une fabrique de clichés, transportant sur le terrain plastique le phénomène du slogan, politique ou commercial. La période qui nous occupe éclaire particulièrement bien la dimension compulsive du dessin de presse, la subordination de l'expression graphique à des formules indéfiniment ressassées : du *Chambard socialiste* au *Panache*, de l'extrême gauche à l'extrême droite, ce sont les mêmes allégories qui circulent, la jeunesse innocente se prostituant au financier pervers, la famille miséreuse

dans le logement sans lumière, la troupe aveugle face aux ouvriers désarmés. Toute cette iconographie du rapport de force est foncièrement consensuelle, seule varie la cause attribuée aux déterminations de masse – francs-maçons ou curés, agitateurs ou militaires. De ce point de vue, le paradoxal « carrefour des extrêmes » que représente le phénomène de *L'Assiette au beurre*, accueillant les dessinateurs de toutes obédiences, rassemblant les stéréotypes de tous bords, ne fait que résumer un mécanisme général de répétitivité¹².

Le stéréotype se répand dans les publications, il se propage aussi dans le temps : le dessin de presse se montre particulièrement propice à la reconduction des formules par-delà les ruptures historiques. 1914 en est la parfaite illustration : la Grande guerre verra nombre de dessinateurs situés à l'extrême gauche – entre autres Hermann-Paul, Steinlen, Naudin – reconvertir leur antimilitarisme d'avant-guerre en propagande militaire, sans que les procédés rhétoriques et stylistiques en soient changés le moins du monde.

Cette efficacité de répétition propre au stéréotype se combine avec une efficacité de contraste qui touche non plus l'iconographie du dessin de presse mais son écriture graphique : l'image à rythme industriel qui caractérise l'économie du dessin de presse entraîne le dessinateur à forcer la caractérisation de son dessin en imposant la signature de son style, sa « marque de fabrique », à la mémoire du lecteur quotidien, avare de son attention. Il s'agit d'émerger parmi les styles concurrents qui se bousculent souvent au sein d'un même numéro, la violence fonctionnelle de publications comme *L'Assiette au beurre* cultivant volontiers la surenchère entre les dessinateurs.

Émulation stylistique et stéréotype forment un tout logique, chaque dessin exaltant sa variante particulière sur un thème standard. Enfin, la nature événementielle des sujets, tirés de l'histoire immédiate, encourage une forme de « championnat graphique », quelque peu comparable aux concours d'improvisation. Certains sujets d'actualité, vers 1900, catalyseront l'imagination des dessinateurs : l'Alsace-Lor-



3. Leonetto Cappiello, couverture pour « Gens du monde », *L'Assiette au beurre* n°84, novembre 1902, photogravure, 32 x 24,5 cm, Paris, BNF.

raine, l'Affaire Dreyfus, les bagnes militaires, les camps de concentration au Transvaal, le massacre des Arméniens. Image industrielle, le dessin de presse est aussi une industrie du style.

La force du dessin de presse – qui fait aussi sa limite – c'est qu'il est réducteur : il réduit le contenu au slogan, la représentation au stéréotype, le style à la marque de fabrique. À l'extrémisme du propos correspond un extrémisme de la forme qui se traduit par la contraction linéaire et par la réduction chromatique aux tons primaires – avec une préférence marquée pour le rouge et le noir, couleurs antiparlementaires, symbolisant le pouvoir de la rue. Il ne s'agit pas de faire réfléchir mais de faire violence. Cette « efficacité de réduction » suscite indéniablement des innovations en matière d'effets graphiques, l'un des exemples les

plus mémorables de cette technique de commotion plastique étant offert par les dessins de Jossot, avec ses faces de juges et de curés résumées à d'épais contours en noir ou en réserve (fig. 4). Le dessin de presse repose largement sur ce que Gombrich appelle la « faculté d'éveil » de l'image, restreignant volontairement ses capacités énonciatives pour mieux retenir l'attention du regardeur et le faire réagir¹³.

Art et dessin de presse, le jeu des échanges

En théorie, la réductionnisme du dessin satirique paraissait impropre à fertiliser l'imagination des peintres : la logique d'efficacité démontre surtout son aptitude à assécher des sujets tirés de la vie, à éliminer la complexité narrative et plastique au profit d'une image im-



4. Henri-Gustave Jossot, dessin paru dans « Les tapinophages », *L'Assiette au beurre* n°24, septembre 1901, photogravure, 32 x 24,5 cm, Paris, BNF.

médiatement mémorisable, passivement mémorisée. L'exemple de Vallotton contredit ce schéma, il montre tout le parti qu'un artiste a su tirer du cliché satirique au moment même où ce dernier envahissait les kiosques.

Peintre, Vallotton est également dessinateur de presse. Dans les années 1890, il mène de front un double engagement, artistique aux côtés des Nabis, politique auprès de la mouvance anarchiste qui s'exprime à travers des journaux illustrés. On lui doit notamment un numéro complet de *L'Assiette au beurre* intitulé *Crimes et châtements* (1^{er} mars 1902).

C'est dans son travail de xylographe – domaine qui lui vaudra le plus de reconnaissance – que Vallotton va capter les ressources du dessin de presse et leur appliquer une subtile reconversion. Ses gravures parmi les plus connues, comme *La Manifestation* et *La Charge* (1893) ne sont

rien d'autres que des stéréotypes de la presse satirique illustrée, visant à démystifier les idéaux collectifs par des scènes de panique et de confrontation sociale. La violence de l'image est conservée : mais le simplisme qui en résulte se voit insidieusement revu et corrigé par l'esthétique nabie, jouant sur le courant alterné des blanches et des noires, contrebalçant la valeur événementielle du sujet par le système décoratif (fig. 5).

L'art de Vallotton déplace ainsi l'efficacité activiste du dessin de presse pour la reclasser artistiquement.

Il n'est pas indifférent que le procédé retenu par Vallotton pour opérer la transition soit la gravure, médium à mi-chemin entre l'art du peintre et celui de l'illustrateur, plongeant ses racines historiques dans la relation de l'anecdote et de l'histoire événementielle. Cette continuité du dessin de presse et de la gravure se retrouve chez Jacques

Villon, figure notable des journaux satiriques à la Belle époque, comptant quelques 500 dessins à son actif, entre 1894 et 1910¹⁴. Continuité paradoxale puisque, si l'un et l'autre relèvent de l'image imprimée, l'estampe originale est une marchandise rare et précieuse, faite pour les collectionneurs, tandis que le journal illustré est un produit courant, non destiné à thésaurisation. La manière de procéder de Villon, durant ces années-là, n'en est que plus significative : d'un même sujet, en partant d'une esquisse-mère souvent réalisée d'après nature, il lui arrive fréquemment de tirer deux versions, l'une pour les journaux, l'autre en gravure. Par-delà les différences de style et de technique, intervient une nuance de taille : la version gravée ne comporte pas de légende. Cette menue absence traduit mieux que tout le changement fondamental de statut que représente le glissement du dessin de presse à l'estampe originale : car le déléguage émancipe grandement le dessin de sa condition secondaire, de sa servilité d'illustration, pour le rétablir dans son autonomie plastique. Tout au long de la carrière journalistique de Villon – dont ce dernier regrettait cependant la longueur : « j'ai collaboré trop longtemps aux journaux. Trois ou quatre ans de collaboration auraient suffi »¹⁵ – le dessin de presse démontre son immédiate convertibilité artistique grâce aux estampes qui le redoublent de loin en loin, avant que leur auteur ne passe définitivement

dans le camp de l'art en devenant peintre-graveur à part entière, dans les années cubistes.

D'autres exemples de reclassement artistique du dessin de presse pourraient être cités, aux alentours de 1900. Remarquable entre tous est celui de Rouault : peintres sur papier entre 1902 et 1909, ses figures de *Filles* puisent à l'évidence dans le répertoire prostitutionnel des journaux comme *L'Assiette au beurre*, mais c'est pour en servir une version distancée, dégrisée, qui désamorce l'effet satirique et met en lumière le tribunal populaire du stéréotype, dans toute son injustice¹⁶.

Le reclassement artistique du dessin de presse fait partie d'un processus qui comporte aussi sa phase de déclassement : c'est l'ensemble d'un cycle qui émerge dès qu'on entreprend d'aborder les relations vivantes entre l'art et l'image de masse. Ces deux mouvements s'enchaînent, les citations ou les réminiscences artistiques déclassées par le dessin de presse prenant valeur de repères, d'objets transitionnels – inconscients ou non – pour les peintres tentés de s'approprier des motifs ou des styles en provenance de la presse illustrée. Derrière la hiérarchie non pas des genres mais des circuits économiques et culturels, se profile une intense activité d'échanges où les transactions procèdent parfois de la citation érudite, plus souvent de la reconversion polyvalente.

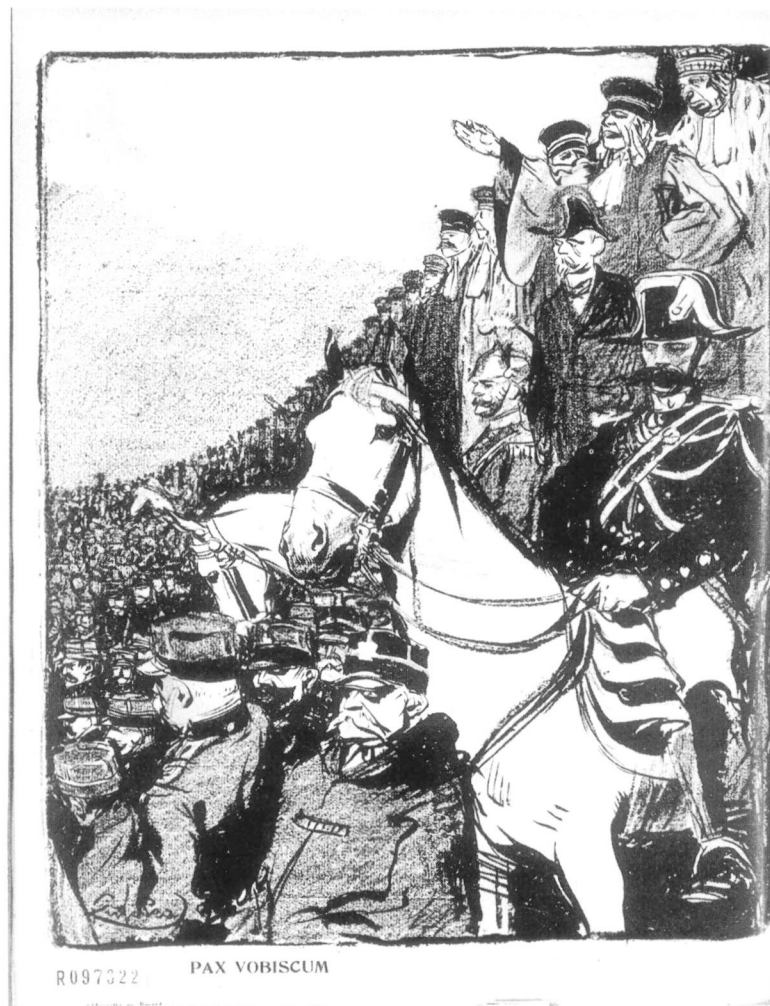


5. Félix Vallotton, *La Manifestation*, 1893, gravure sur bois, 20,3 x 32 cm, Paris, BNF.

Que certains artistes peintres soient passés par le dessin de presse à un moment de leur carrière est un fait notoire et souvent rappelé. Que des dessinateurs de presse professionnels aient eu partie liée avec la peinture de leur temps est une réalité moins souvent prise en compte. Un grand nom de la presse satirique, Hermann-Paul, outre les liens factuels que son œuvre et sa personne entretiennent avec le mouvement nabi, peut être cité en exemple des reconversions et déclassements que le dessin de presse fait subir à des motifs en provenance de la peinture. Spécialisé dans un antimilitarisme virulent – qu'il convertira en bellicisme non moins convaincu pendant la guerre de quatorze – Hermann-Paul fait un usage très calculé des citations artistiques, convoquant tour à tour Callot, Goya et Daumier pour cautionner ses réquisitoires graphiques. Les images qu'il utilise ne sont pas choisies au hasard : ce sont des œuvres classiques, déjà popularisées par la reproduction, parlant à la mémoire du lecteur de journal. Bien évidemment, le dessin militant soumet l'emprunt au régime du stéréotype : il le passe au filtre d'une réduction graphique et rhétorique qui appauvrit volontairement sa valeur énonciative, sa richesse sémantique, pour en renforcer la faculté d'éveil.

Un autre cas de figure est fourni par Kupka : non pas le peintre Kupka mais le collaborateur de *L'Assiette au beurre* et de publications apparentées – bien qu'il prétende déjà à une carrière artistique, c'est surtout comme dessinateur de presse qu'il jouit alors d'une notoriété. Ancien élève de Jean-Paul Laurens, Kupka fait bénéficier ses travaux journalistiques de sa formation artistique, il sait percevoir et utiliser les mérites de l'académisme en matière d'illustration. Mais, contrairement à Hermann-Paul, le déclassement que Kupka fait subir à la peinture dans son dessin de presse vise moins à valoriser ce dernier qu'à dévaluer ses modèles picturaux par la parodie, par la dégradation de l'éloquence académique en satire politique (fig. 6).

Inversement, dans les mêmes années, Kupka fait profiter son œuvre de peintre de son travail de dessinateur, en un résumé exemplaire des relations de réciprocité que peuvent



6. František Kupka, dessin paru dans « La Paix », *L'Assiette au beurre* n°172, août 1904, photogravure, 32 × 24,5 cm, Paris, BNF.

entretenir l'art et le dessin de presse à cette époque. Des peintures comme *L'Argent* (1899) et *Epona-Ballade* (1901-1902) affichent la franche vulgarité du dessin satirique pour démasquer le mauvais goût inavoué du tableau de Salon, la fadeur s'intitulant chef-d'œuvre. L'argot satirique s'invite dans le tableau de chevalet avec pour mission de miner l'art pompier. « Tu devrais écrire [...] un article sur la prostitution de l'art, dire une bonne fois quelle foule d'artistes sacrifient au mauvais goût et trahissent leurs propres sentiments en produisant de "sublimes" soi-disant mièvreries » écrit alors Kupka à son ami l'écrivain Machar¹⁷.

Si certaines figures jouent le rôle de passeurs entre art et dessin de presse, certains motifs semblent faire office d'intermédiaires privilégiés entre les deux registres : on cite la foule, la prostitution, le monde

des spectacles, sujets phares de la modernité, polarisant l'attention artistique du moment. Ces thèmes nodaux servent d'ascenseurs entre les styles, initiant certains peintres – Degas, Lautrec – à « l'argot plastique » (Baudelaire) de la caricature imprimée, tandis que les dessinateurs de presse empruntent le même canal iconographique pour hausser leur expression journalistique à la culture picturale.

Les dessins satiriques de Steinlen sont coutumiers de tels recyclages, se fournissant tour à tour chez Gauguin, Puvis de Chavannes, Lautrec et Degas (fig. 7). Explicitement citée, l'œuvre de ces peintres vient conférer à l'illustration de presse un label artistique qui vaudra à Steinlen les louanges des critiques et des historiens de l'art quand tant d'autres dessinateurs stagneront dans l'obscurité de leur statut.

Une mémoire sélective

Il est en effet une responsabilité de l'histoire de l'art dans notre mémoire collective du dessin de presse, celle qui consista à privilégier les dessinateurs qui s'inscrivaient dans le giron des tendances artistiques de leur temps ou qu'on pouvait facilement rattacher aux expressions picturales dûment répertoriées. C'est ainsi que, de la grande vague du dessin satirique en France vers 1900, l'histoire a surtout retenu ceux qui savaient faire oublier leur condition mineure et la « vulgarité » de leur extraction en présentant des recommandations culturelles allant de Watteau à Degas, en passant par Hokusai. Toute ressemblance mise à part, Steinlen, Willette et Forain sont dans ce cas. Sans contester leurs mérites, on peut se demander s'il n'y a pas quelque contresens à tenir pour représentatifs ceux-là mêmes qui s'efforcèrent de délayer la sève argotique du dessin de presse dans le vernis du dessin de maître. En prétendant s'ouvrir au dessin de presse, l'histoire de l'art ne fait que s'autoratifier. En analysant le succès de Gavarni, Baudelaire avait déjà relevé ce genre de marché de dupes¹⁸.

De façon symptomatique, c'est parmi les plus « stylés » des dessinateurs de presse 1900 que la monumentale *Histoire de l'art* d'André Michel fera son choix, en leur consacrant quelques pages : Forain, Willette, Steinlen et Caran d'Ache¹⁹. Encore l'auteur reconnaît-il l'impact du dessin de presse sur la peinture, concluant que « salutaire ou dangereuse, cette action doit compter dans l'histoire générale de l'art.²⁰ »

Il semble que ce vœu, formulé en 1926, soit resté lettre morte, à constater l'extrême parcimonie des ouvrages d'histoire de l'art sur le sujet, comme chacun pourra le vérifier en consultant des publications récentes ou plus anciennes.

Quelles raisons donner à l'indifférence des historiens d'art à l'égard d'une zone d'expression sinon artistique elle-même du moins inséparable du mouvement des arts ?

Une première explication, la plus simple, tient à la hiérarchie traditionnelle de la peinture et de l'image imprimée, surtout quand cette

image relève de la production de masse, c'est-à-dire d'un dessin ne répondant pas au critère d'intentionnalité artistique : par statut, le meilleur des dessins de presse jouira d'une considération moindre que la plus conventionnelle des peintures. Suivant le même raisonnement, notait Didier Ottinger à propos des dessins de Willem pour *Libération*, « [...] un « artiste » a plus de chance de faire entrer au musée un urinoir, qu'un non-artiste n'en a d'y faire entrer, lui, ce qui pourrait ressembler à une œuvre d'art, un tableau, un dessin par exemple. ²¹ »

On pourrait multiplier les exemples démontrant l'arbitraire d'un tel décret qui transforme le jugement de valeur en préjugé. N'en citons qu'un seul, tout récent : *Kees Van Dongen : The Graphic Work* vient de paraître, catalogue raisonné des travaux imprimés du peintre, estampes, affiches, illustrations²². Selon des normes classiques, séparant les procédés dits originaux et les moyens de reproduction photomécaniques, cette recension exclut une part à la fois considérable et essentielle de la création graphique de Van Dongen, les dessins de presse que le peintre hollandais exécute par centaines, à l'aube du Fauvisme, entre 1901 et 1905. La survivance d'antiques cloisonnements hiérarchiques vient ici contrarier le nécessaire travail de réévaluation esthétique qui permettrait de comprendre les prémisses du Fauvisme : de fait, comme l'a excellemment démontré Anita Hopmans²³, l'expérience du dessin de presse est un maillon essentiel dans l'élaboration du dessin fauve non seulement chez Van Dongen mais également chez Derain, enfin et surtout chez Marquet dont il n'est pas inutile de rappeler tout ce que son dessin doit aux caricaturistes de la Belle époque, en particulier à Cappiello. On n'oubliera pas non plus que *La Morale des lignes* de Mécislas Golberg (1908), livre souvent cité comme le manifeste d'un nouvel art du dessin et qu'on met volontiers en parallèle avec les recherches fauves dans ce domaine, n'est autre qu'un essai consacré au caricaturiste André Rouveyre, grand dessinateur de presse de la Belle époque, collaborateur du *Rire* et du *Frou-frou*.

Représentation gratuite.



RUBEN
ER DE LA DANSE

— Qu'est-ce que notre petit Georges va donner à ses poupoles qu'ont bien gueulé la Marseillaise pour
con esta ramulo 9 217

7. Théophile-Alexandre Steinlen, dessin paru dans « 14 juillet », *L'Assiette au beurre*, n°15, juillet 1901, photogravure, 32 × 24,5 cm, Paris, BNF.

À l'intégration du dessin de presse parmi les œuvres originales, on pourra opposer l'argument technique : il s'agit de reproductions photomécaniques. Ce serait ignorer la différence entre une reproduction de dessin et un dessin de reproduction, un dessin incluant l'économie de la reproduction dans son dessin même. Car le mode de reproduction, dans la genèse des dessins de presse comme en réalité Van Dongen, est incontestablement intégré au processus de création graphique : c'est comme images imprimées que de tels travaux sont conçus dès l'origine. Cette prise en charge plastique du médium imprimé est corroborée par le fait que des numéros entiers de journaux sont régulièrement confiés à tel ou tel dessinateur qui en assurera jusqu'à la mise en page et au lettrage : l'une des plus belles réalisations de Van Dongen dans ce domaine est ainsi le numéro 30 de *L'Assiette au beurre* intitulé *Petite Histoire pour petits et grands n'enfants* du 26 octobre 1901, tout en noir-crayon et de propos social (fig. 8).

Les vieux postulats sur l'originalité de l'œuvre d'art aboutissent à ce paradoxe que la plus servile des estampes de reproduction méritera davantage son certificat d'authenticité que la plus personnelle des illustrations de presse tout simplement parce que la première est rare et porte la signature autographe de l'artiste, tandis que la seconde est courante et dépourvue de signature manuscrite. Le primat technique, sinon les critères marchands, occulte une logique de création qui, elle, fait peu cas des genres et des hiérarchies.

Il en résulte que la continuité esthétique du dessin de presse et du mouvement des arts n'est pas pensée. Mais la carence de réflexion affecte aussi la discontinuité des deux, quand cette discontinuité fait sens et mériterait analyse. Revenons à Kupka : si l'histoire de l'art a mis au panthéon de l'art le pionnier de l'abstraction, elle a longtemps fait silence sur le Kupka de papier conservé dans les bibliothèques, celui du dessin de presse²⁴. En cela, Kupka s'est vu logé à peu près à la même enseigne que les autres représentants des avant-gardes ayant collaboré à leurs débuts aux journaux

satiriques illustrés, comme Villon, Duchamp, Gris, Marcoussis, Picasso. Quand on consentait à montrer ces travaux de jeunesse, c'était par effet de contraste, aux fins de valoriser les avant-gardes en soulignant la rupture qu'elles marquaient avec la banalité antérieure, avec le *vulgum* du dessin de presse. Dans le cas des grands noms, la parenthèse journalistique se voyait expédiée au rayon des travaux alimentaires, sans autre forme de procès : la rupture n'était jamais posée en termes esthétiques, la lecture anecdotique des événements ayant toujours le dernier mot.

Il n'est cependant plus à prouver que de telles fractures font sens, en histoire de l'art : si divorce il y a entre les deux Kupka, entre l'illustrateur satirique et le contemporain de Mondrian, ce divorce ne signifie pas incohérence ou futile péripétie biographique. Les ruptures sont des relations, non des carences de relation. Et le processus se répète trop souvent, à l'aube du XX^e siècle, pour ne pas mériter une attention enfin sérieuse de la part des historiens de l'art.

On ne s'engagera pas ici dans l'analyse de ces ruptures : rappelons seulement que la dénonciation récurrente, obsessionnelle de l'« anecdote », dans le discours avant-gardiste des premières décennies du vingtième siècle ne saurait s'expliquer en dehors du contexte de l'image de masse qui connaît alors un développement exponentiel. « La vie d'une œuvre d'art ne consiste pas à conter des anecdotes, ni à faire des reportages, ni à schématiser, en les interprétant, des sujets empruntés au monde extérieur »²⁵ : quand Kupka écrit ces lignes, entre 1907 et 1913, c'est de lui-même qu'il nous parle, en pointant pour la postérité l'importance décisive que prenait, chez lui comme chez d'autres, le passage de l'anecdote et du reportage – ingrédients primordiaux du dessin de presse – à « la vie d'une œuvre d'art ».

Ce congédiement par les avant-gardes de toute fonction illustrative de la peinture allait devenir, comme on le sait, l'un des credos de l'esthétique formaliste. Adorno et Horkheimer érigent les avant-gardes en pôle de résistance aux séductions de l'image industrielle, à la « guimauve » sentimentale des magazines illustrés et des productions cinéma-



Il faut bien que j' fasse, s'est dit l'enfant, comme a fait maman!...

8. Kees Van Dongen, dessin paru dans « Petite histoire pour petits et grands n'enfants », *L'Assiette au beurre* n°30, octobre 1901, photogravure, 32 x 24,5 cm, Paris, BNF.

tographiques²⁶. Clement Greenberg dénonce dans le « kitsch » l'influence pernicieuse de la culture de masse sur l'art contemporain, fustigeant au passage Norman Rockwell, l'un des plus grands dessinateurs de presse de son temps, et une revue illustrée comme *The New Yorker* qui, comme Saul Steinberg et James Thurber parmi ses collaborateurs²⁷.

La durable allégeance théorique d'une histoire de l'art universitaire au formalisme critique et aux avant-gardes peut largement s'expliquer, selon nous, l'amnésie qui frappe encore actuellement le phénomène du dessin de presse et, plus généralement, la question des relations de la peinture et de ce que l'on a coutume de ranger sous le terme expéditif de « culture de masse ».

NOTES

1. C. Delporte, « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, 1997, p. 113-127.
2. On se reportera à S. Michaud, J.-Y. Mollier, N. Savy (éd.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, 1992.
3. P. Régner (dir.) *La caricature entre République et censure*, Lyon, 1996 ; B. Tillier, *La République, caricature politique en France de 1870 à 1914*, Paris, 1997 ; C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, thèse, 4 vols. Institut d'études politiques, 1991 ; J. Watelet, *La Presse illustrée en France, 1814-1914*, 1998, (thèse) ; J. Watelet, *Bibliographie des articles concernant les peintres, dessinateurs et graveurs parus dans la presse illustrée, 1814-1914*, Paris, 1991.
4. D. Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*. Berkeley, Oxford, 1990.
5. *Vers des temps nouveaux : Kupka, œuvres graphiques 1894-1912*, exp. Musée d'Orsay, Paris, 2002 ; A. Hopmans, *Van Dongen retrouvé. L'œuvre sur papier, 1895-1912*. Lyon, Paris, 1996 ; *Picasso jeunesse et genèse. Dessins, 1893-1905*. Paris, 1991, Nantes, 1992, sous la direction de B. Léal.
6. Engouement dont témoignait, récemment encore, le titre d'une exposition rétrospective de la sculpture au XX^e siècle, à partir des fonds du Musée national d'art moderne : « De Derain à Séchas » (Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 7 mai-31 août 2003). On remarquera que le dessin de presse a besoin d'être signé par un artiste en titre pour recevoir l'onction muséale : au moment où Séchas brille au firmament de l'art contemporain, ses modèles avérés stagnent dans un tenace purgatoire muséal et universitaire.
7. Alain Séchas, entretien avec Jean-Philippe Antoine, dans *Alain Séchas, « El pacificador »*,

exp. XXIII^e Biennale internationale de São Paulo, Paris, 1996, p. 6.

8. Entretien avec Ph. Dagen, *Le Monde*, 23 janvier 2001, p. 32.

9. C. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français, Oeuvres complètes*, t. II, Paris, 1976, p. 549.

10. Ph. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, 1996.

11. Lettre du 11 avril 1879 à Edmond Picard (Namur, Musée Félicien Rops, ML 631/19).

12. Voir M. et E. Dixmier, *L'Assiette au Beurre, revue satirique illustrée*, Paris, 1974.

13. E.H.Gombrich, « L'image visuelle », *L'Écologie des images*, trad. Alain Lévêque, Paris, 1982, p. 323-349.

14. Voir C. de Ginestet et C. Pouillon, *Jacques Villon : les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, Paris, 1979. Cinquante huit dessins de presse supplémentaires ont été répertoriés par A. Lemarié dans *Jacques Villon et le dessin de presse*, maîtrise d'Histoire de l'art, Université de Picardie – Jules Verne, 2002.

15. Cité par Dora Vallier dans *Jacques Villon, œuvres de 1897 à 1956*, Paris, 1957, p.36.

16. Nous renvoyons à notre ouvrage, *Le Bordel en peinture*, Paris, 2001, « Rouault, la rédemption par le bleu », p. 77-80.

17. Cité dans *František Kupka ou l'invention d'une abstraction*, cat. exp. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris-musées, 1989, p. 70.

18. Baudelaire, *op. cit.* à la note 9, p. 559.

19. A. Michel, « Les humoristes », *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VIII, seconde partie, Paris, 1926, p. 898-905.

20. *Ibidem*, p. 905.

21. D. Ottinger, « L'art de Willem : un piège à conviction », *Willem*, Nîmes, École supérieure des Beaux-Arts – Gravelines, Musée du Dessin et de l'Estampe originale – Paris, 2003, p. 7, note 3.

22. J. Juffermans, *Kees van Dongen, The Graphic Work*, Lund Humphries, 2003.

23. *Op. cit.* à la note 5. Sur les relations du dessin fauve et de la caricature, on lira l'article de C. Grammont, « "L'écriture des formes". Les fauves et le dessin caricatural », *Quelque chose de plus que la couleur. Le dessin fauve, 1900-1908*, Marseille, Paris, 2002, p. 33-47.

24. Cette lacune est en partie réparée grâce à la récente exposition du Musée d'Orsay, voir note 5.

25. F. Kupka, *La Création dans les Arts Plastiques*, trad. Erika Abrams, Paris, 1989, p. 262.

26. M. Horkheimer, T. W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels.

Raison et mystification des masses », 1944, dans *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. E. Kaufholz, Paris, 1983, p. 139.

27. C. Greenberg, « Avant-garde et Kitsch » (1939), *Art et Culture, essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, 1988, p. 18 et 21.

ABSTRACT

Emmanuel Pernoud : The Press Drawings

Universally neglected by art history, press drawings nonetheless have always sustained a lively interaction with artistic currents. Focusing on the golden age of press drawings – the period 1880-1914, several determining aspects of these exchanges are evoked here: the communication of styles, circulation of subjects, and shift in what was considered finished. While the illustrated press invariably recuperated pictorial styles, turning them into stereotypes, painting nevertheless

made use of the lively implications of press drawing, as can be seen in various examples from the beginning of the 20th century. It is the entire itinerary that must be taken into account. The development of avant-gardes is an especially problematic phase in the relationship between the press and the artistic scene. Painters collaborated on illustrated journals and illustration was then vehemently rejected. Commitment then denied: the two aspects of the problem deserve to be equally studied. If art historians begin to consider this problem, they must necessarily also examine why press drawings have been neglected for so long.

Emmanuel PERNOUD, Maître de conférences, Faculté des arts, passage du logis du Roy, 80000 Amiens