

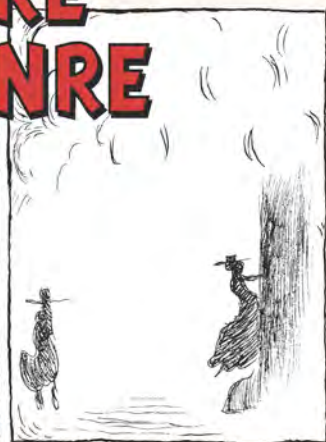
Tangi Villerbu



BD WESTERN



HISTOIRE D'UN GENRE



KARTHALA



Collection Esprit BD

BD Western. Histoire d'un genre.

La bande dessinée western d'expression française a une histoire séculaire qui est toujours entrée en dialogue avec celle de tous les autres médias créateurs et diffuseurs de récits de l'Ouest américain: la littérature populaire, le spectacle vivant, le cinéma ... Elle participe aux définitions croisées, comme en miroirs, d'une identité américaine et de celle, collective et intime, des lecteurs francophones. «Lecteurs» plus que «lectrices» sans doute, car le genre western tire sa force de sa relation aux codes de la masculinité et de la féminité. Il s'adresse aux garçons pour leur donner des clés de compréhension de leur monde qui dépendent évidemment de nombreux facteurs extérieurs et qui évoluent donc fortement. À une première période d'Ouest contemporain et dont s'empare le burlesque succèdent deux temps que l'on pourrait croire à première vue antagoniques: dans la Guerre Froide c'est l'idéal familialiste qui est mis en valeur, le héros masculin défend un monde où les pères et maris pourraient tenir leur rôle «authentique», tandis que les années 68 voient des tentatives de subversion du genre, plus ou moins abouties, en reprenant comme naturellement les éléments de base du récit de l'Ouest (les Indiens, les bandits...). Une dernière phase s'est ouverte dans les années 1980 et demeure moins lisible: dans un paysage éditorial complexe, les reprises classiques côtoient les recompositions et les alternatives en tous genres.

Tangi Villerbu, maître de conférences HDR en histoire contemporaine à l'Université de La Rochelle, est l'auteur de La Conquête de l'Ouest. Le récit français de la nation américaine au xix^e siècle (2007) et de Les missions du Minnesota. Catholicisme et colonisation dans l'Ouest américain, 1830-1860, (2014).

BD WESTERN

**HISTOIRE
D'UN GENRE**

KARTHALA sur Internet :

<http://www.karthala.com>

Païement sécurisé

Collection Esprit BD

Dirigée par Philippe Delisle

La bande dessinée est devenue un média incontournable, qualifié aujourd'hui de 9^e art. Derrière ce terme générique, se cache une production multiforme. La BD se décline en variantes nationales (école franco-belge, comics américains, mangas japonais), en types artistiques et graphiques (couleurs ou noir et blanc, planches classiques ou éclatées ...) et en divers formats, qui sont autant de reflets des sociétés dans lesquelles elle est produite. Elle est en effet aussi bien le miroir des imaginaires ambiants qu'un instrument de communication.

La collection « Esprit BD » entend se pencher sur la littérature en images, avec un regard historique et sociologique, afin de faire ressortir les représentations construites par ce média à travers le temps et des thématiques différentes. On s'interrogera par exemple sur l'image du chien dans la BD pour enfants et sur la construction d'une certaine vision de la conquête de l'Ouest. Certains thèmes qui entrent dans le « périmètre historique » de l'éditeur Karthala pourront être abordés à travers le prisme du 9^e art, comme l'histoire de la traite négrière, ou encore les religions extra-européennes.

Couverture : copyright Christophe Blain / Dargaud

Conception graphique : Cyrille Fourmy

© Éditions Karthala, 2015

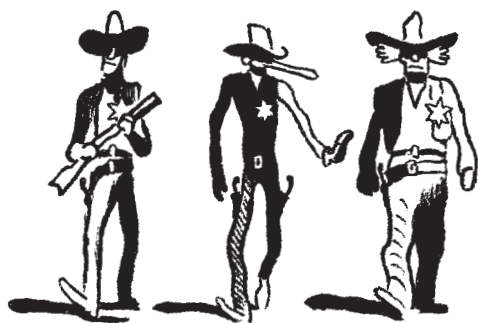
ISBN : 978-2-8111-1494-7

Tangi Villerbu

BD WESTERN

HISTOIRE D'UN GENRE

Éditions KARTHALA
22-24 boulevard Arago
75013 Paris



Introduction.

Simple ouverture et non synthèse définitive, cet ouvrage n'a d'autre prétention que d'être une tentative d'historicisation d'une forme contemporaine de narration de l'Ouest américain. Qu'il me soit permis de prendre comme point de départ une anecdote personnelle. En juin 2004, lors de la soutenance de ma thèse sur le récit français de l'Ouest américain au XIX^e siècle, un des membres du jury, Dominique Kalifa, suggérait de poursuivre mes recherches par l'exploration des discours et récits qui continuent, en France et ailleurs en Europe, d'envelopper l'Ouest américain d'un voile mythique. J'avais moi-même présenté mon travail ce jour-là en évoquant le lieutenant Blueberry, et nous avons, lors du pot final, évoqué la figure capitale de Jean-Michel Charlier, en concluant qu'il allait bien falloir qu'un historien se penche un jour sur la question. Je n'ai pas alors suivi cette voie : après avoir passé des années à scruter comment les Français et les autres ont raconté l'Ouest, je me suis consacré à la manière dont cet Ouest a été vécu et construit sur le terrain. Deux raisons m'amènent aujourd'hui à revenir à la proposition de Dominique Kalifa et à replonger dans l'univers de la culture populaire en changeant d'époque puisque c'est la production de bandes dessinées du XX^e siècle qui retient ici mon attention. D'abord, parce que l'attrait enfantin pour le media « bande dessinée » ne m'ayant jamais quitté, la proposition d'en faire un objet d'étude était alléchante. Ensuite, parce qu'il m'apparaît qu'il n'est pas de bonne histoire qui ne mêle les faits et leur mise en récit. Or si l'Ouest américain du XIX^e existe encore parmi nous, c'est uniquement parce qu'il a été et est encore mis en mots et en images et singulièrement au sein d'un espace franco-belge dont il sera exclusivement question au fil des pages qui vont suivre.

Comme toutes les formes littéraires « marginales », la bande dessinée fait l'objet depuis quelques années de tentatives, souvent abouties, de légitimation scientifique. Quand le roman d'aventure, la science-fiction et la littérature de jeunesse trouvent leurs spécialistes, la bande dessinée est elle aussi un objet de conquêtes savantes. Des Américains comme Will Eisner ou Scott McCloud ont théorisé l'art qu'ils pratiquent ; Benoît Peeters ou Thierry Groensteen depuis longtemps inventent un langage, à la manière d'un Genette, pour en explorer toutes les facettes narratives et sémiologiques, et d'autres les suivent sur cette voie, tel Thierry Smolderen ou Harry Morgan. Des revues numériques sont créées – *Neuvième Art 2.0*, *Comicalités* –, où se retrouvent tous ceux qui veulent examiner la bande dessinée en venant des champs les plus divers. Reste que les historiens demeurent discrets sur ce terrain et qu'une histoire de la bande dessinée manque encore, à côté d'une théorie de la bande dessinée : une histoire au sens disciplinaire et scientifique du terme, qui ne soit pas la seule accumulation érudite de faits, souvent utile mais qui relève de l'esprit collectionneur. Les travaux de Thierry Crépin, Philippe Delisle, Pascal Ory ou Jean-Paul Gabilliet ouvrent la voie, certes, mais de manière timide : un simple pointage sur les bases de données révèle l'extrême rareté de thèses, achevées ou en cours, sur histoire de la bande dessinée, comme de centres de recherches spécialisés, hormis le groupe « Pour une histoire culturelle de la BD » hébergé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. La luxueuse synthèse récemment publiée sous la direction de Thierry Groensteen par Citadelles & Mazenod vaut en conséquence programme autant si ce n'est plus que bilan.

C'est donc en historien que j'aborde ce domaine, sous l'angle culturel – d'autres seraient envisageables –, en historien non des pratiques sociales et culturelles françaises mais de l'Ouest américain. Car un même constat s'impose à moi

depuis longtemps, celui de la permanence, de la force, et en même temps de la plasticité du récit de l'Ouest en France, puisque c'est bien dans la bande dessinée que l'imaginaire western trouve aujourd'hui sa plus belle expression : il n'y a plus de Gustave Aimard ou de Joë Hamman, pourtant l'Ouest vit encore, il a simplement adopté un medium quasi exclusif.

La définition même du corpus pose dès lors une question que les historiens de l'Ouest se posent sans cesse : qu'est-ce que l'Ouest ? Quelles en sont ses bornes géographiques, et même ses limites temporelles ? Pour l'historien Richard White il n'y avait d'Ouest qu'au-delà du Mississippi et à partir du moment où la zone devenait la proie des États-Unis. D'autres, plus nombreux, considèrent au contraire qu'il s'agit d'une vaste région, certes sur les frontières précises de laquelle personne ne peut émettre d'avis tranché, mais qui a une histoire millénaire, débutée avec la première migration, celles des Indiens. En 1893, Frederick Jackson Turner avait affirmé que 1890 marquait la fin de la Frontière, c'est-à-dire d'un front pionnier anglo-américain que d'aucuns considèrent comme la marque de l'Ouest. Aujourd'hui pourtant les historiens de l'Ouest travaillent autant si ce n'est plus sur le XX^e siècle que sur les siècles précédents. Alors qu'est-ce que la bande dessinée « western » ? La réponse n'a rien de simple. Je pourrais avancer que c'est celle qui reprend depuis le début du XX^e siècle les canons d'un genre « western » qu'elle n'a pas inventé mais emprunté - et remanié sans cesse - au roman et au cinéma. Elle met en scène la Prairie et les Rocheuses dans leur composante étatsunienne (parfois mexicaine et canadienne mais en référence toujours à une centralité étatsunienne) et, effectivement, en limitant cette réalité au XIX^e siècle, et même à quelques décennies, des années 1860 au années 1880, comme si l'on continuait d'imaginer un Ouest « normalisé » et donc sans intérêt narratif après 1900. Mais cette définition se heurte aux œuvres elles-mêmes, celles qui sortent un tant soit peu du cadre, telles *Les Peaux-Rouges* réalisés par Hans Kresse et publiés en traduction française

entre 1974 et 1982 ou les trois volumes de *Celui-qui-est-né-deux-fois* dessinés et scénarisés par Derib (1983-1985). Il s'agit dans les deux cas de tentatives de récit « ethnographiques » d'une terre qui est indienne avant d'être de l'Ouest, dans une chronologie jamais précisée si ce n'est que les récits se déroulent avant l'arrivée des Américains. Il en va de même d'œuvres dont les auteurs ne disent pas faire de la bande dessinée western mais qui donnent à voir et à penser le sort de l'Ouest tel que les historiens américains le lisent aujourd'hui en forgeant de nouveaux concepts : les derniers volumes des *Pionniers du Nouveau Monde* (Jean-François et Maryse Charles) emmènent le lecteur dans le nord des Grands Lacs puis de la Prairie, au cœur de ce que Richard White a nommé le *middle ground* puis Theodore Binnema un *common and contested ground* ; de même dans *Missouri* les héros s'implantent au début du XVIII^e siècle au Pays des Illinois tandis que Patrick Prugne inscrit ses personnages dans une histoire française de l'Amérique et redécouvre Saint-Louis, centre de l'*American confluence* décrite par Stephen Aron. On voit par là que la mise en récit, la fictionnalisation, est aussi un moyen de penser l'histoire, celle de l'Ouest autant que celle de sa permanence narrative.

La première partie de cet essai montrera paradoxalement un Ouest au présent. Dans le premier tiers du XX^e siècle, en effet, Bécassine, Thomas Picoock ou Tintin sont des héros du présent, qui découvrent un Ouest contemporain fait d'Indiens, de bandits, de cow-boys, de toute une galerie de personnages au long héritage, mais tous en fin de course, dont le ridicule révèle la fin d'un monde et sa déchéance. Déjà le face-à-face avec l'univers cinématographique s'impose : le comique de la bande dessinée western n'est alors jamais loin du burlesque du Buster Keaton de *Go West* (1925).

Ce dialogue avec le cinéma est plus frappant encore lors de la deuxième séquence, des années 1930 aux années 1960, de la publication dans les pages de *Spirou* des aventures de

Red Ryder aux premiers exploits du lieutenant Blueberry, en passant par Jerry Spring, ses nombreux avatars, ou encore Lucky Luke et sa spécificité humoristique. C'est la période du western cinématographique classique et de sa production en masse pour un marché autant européen qu'américain. La bande dessinée n'en est pas un simple décalque, John Wayne ou James Stewart ne se cachent pas derrière chaque héros de papier, mais il y a là une construction conjointe d'un imaginaire qui cette fois-ci ancre véritablement l'Ouest dans le passé et construit un récit de fondation américain. Les rôles sont clairement distribués, le pays est bâti par des hommes blancs qui le préparent à accueillir des familles jeffersoniennes, vertueuses, républicaines et propriétaires. Ce temps des familles n'est jamais celui qui est privilégié par l'action, qui se focalise sur le combat, la lutte ardue pour imposer ce nouvel ordre, mais il représente la cause pour laquelle on se bat, l'horizon de la conquête, notamment au moment de la Guerre Froide, lorsqu'une partie de l'Occident rêve américain.

L'univers de la bande dessinée est ensuite bouleversé par de longues « années 68 », qu'il faut faire courir sur deux décennies, entre 1962 et 1981 pour prendre comme marqueur des dates clés de l'histoire politique française. Le cinéma western évolue de même : Sam Peckinpah, Arthur Penn ou des réalisateurs italiens comme Sergio Leone s'attachent à donner un sens nouveau à une histoire américaine qui n'est plus dès lors une geste héroïque. Le lieutenant Blueberry prend lui aussi de nouvelles pistes sur lesquelles il est rejoint par de nombreux autres : Manos Kelly, McCoy, Comanche, Jonathan Cartland, Buddy Longway, Durango... Tous figurent des formes de révoltes ou d'alternative, embrassent de nouvelles causes ou manifestent au contraire comme une absence de sens dans l'histoire de l'Ouest : ils disent les incertitudes du monde, celles de la fin des Trente Glorieuses en rendant compte de celles du XIX^e siècle.

La pérennité de certains de ces héros – des séries durent jusqu’aux années 2000, et Lucky Luke établit en la matière un record de longévité dont il faudrait interroger le sens – maintient vivante de manière quelque peu artificielle une lignée qui semblait cohérente. Or, à partir du milieu des années 1980, le paysage éclate. Ce n’est sans doute un hasard si, lorsque la Guerre Froide s’achève et qu’un monde nouveau aux contours flous émerge, le roman western, encore très dynamique sur le marché français jusque là, s’épuise, le western comme genre cinématographique peine à se renouveler – ce qui n’exclut pas la production régulières d’œuvres de premier plan – et l’historiographie est révolutionnée par une *New Western History* qui vise à mettre les mythes à bas et à penser l’Ouest en-dehors de la vision d’un front pionnier anglo-américain. À sa manière, la bande dessinée ne dit pas autre chose. Les auteurs, alors même que les champs « histoire savante américaine » et « bande dessinée en langue française » demeurent hermétiques l’un à l’autre, prennent acte d’une lecture complexe, éclatée, du passé de l’Ouest américain. La bande dessinée western est doublement historique : elle représente l’Ouest comme espace-temps du récit américain du XIX^e siècle, mais aussi comme moment culturel américain du XX^e siècle, en faisant des références constantes au cinéma, celui de John Ford et Raoul Walsh comme celui de Leone et Peckinpah. Elle raconte aujourd’hui le récit du récit de l’Ouest. Ce qui permet de rappeler avec Hergé que « la bande dessinée, c’est d’abord une narration¹ » et que c’est celle-ci qui sera au cœur de cet essai.

1 Entretien avec Benoit Peeters 15 décembre 1982, dans Benoit Peeters, *Le monde d’Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, p. 22.

Chapitre 1.

Un Ouest burlesque au présent

De 1900 aux années 1930

En 1921 paraît *Bécassine voyage*, le huitième épisode des aventures de Bécassine, dessiné par Joseph Porphyre Pichon et scénarisé par Maurice Languereau, sous le pseudonyme de Caumery. Le voyage en question emmène outre-Atlantique la domestique bretonne et « son maître » le fantasque Pierre Kiroul, neveu de Mme de Kercoz l'employeuse de Bécassine. En route vers l'Ouest, les deux héros sont débarqués dans une gare isolée au milieu des Plaines, Rocky Halt. Apprenant qu'ils doivent attendre le lendemain pour le passage du train suivant et qu'ils sont par conséquent contraints de passer la nuit dans l'Ouest, Bécassine s'enflamme : « En une seconde repasse devant ses yeux les terribles affiches qu'un cinéma avaient posées autrefois sur les murs de Quimper : l'attaque de la diligence... et le poteau de torture... brrr ! Va-t-elle donc voir réellement ces redoutables horreurs ? » Pichon accompagne le texte d'une affiche de cinéma archétypale, *Les mystères du Far West*, où figurent effectivement attaque de diligence et poteau de torture. Kiroul et Bécassine, guère à l'aise, ne trouvent pas l'auberge que leur a indiquée le modeste chef de gare et doivent improviser un campement nocturne. Bécassine prend l'initiative, comme souvent : « Il faut faire comme j'ai vu dans vos livres, à Paris, le *cercle de feu* pour se défendre, la nuit, contre les bêtes féroces ».

Cette double référence cinématographique et littéraire est fondamentale. D'abord parce qu'elle inscrit la pratique même de Bécassine dans une histoire du voyage ; ensuite parce qu'elle place la bande dessinée à sa juste place dans un continuum médiatique. En tant que voyageuse, Bécassine agit sur le monde





en fonction de ce qu'elle en sait au préalable : elle s'attend à ce qu'elle rencontre, elle sait – et elle est persuadée de la justesse de son savoir, comme il se doit – que l'Ouest est sauvage, peuplé d'Indiens et de bêtes féroces. Elle l'a appris par le cinéma et la littérature. L'insertion au cœur d'une bande dessinée de deux autres canaux de diffusion d'une culture western en France va servir de fil conducteur à la réflexion entamée ici, pour rappeler la vanité qu'il y aurait à penser la bande dessinée en situation d'insularité culturelle.

La longue durée du récit de l'Ouest

En 1921, le cinéma est depuis vingt ans un des grands pourvoyeurs de récits de l'Ouest. Les Français ont produit des westerns massivement avant la Première Guerre mondiale – Joë Hamman en est le meilleur exemple – et en ont importé tout aussi massivement. Que Bécassine ait vu une affiche cinématographique à Quimper, même si elle ne dit pas avoir visionné le film lui-même, n'a rien que de très normal. La province fut précocement servie en la matière : par exemple, dès 1906, *L'Attaque d'une diligence* était diffusée en salle à Tours dans le cadre de la tournée Mondial Cinéma. Dans les années 1920, les films de Tom Mix circulent à Lyon mais au sein d'un espace culturel socialement différencié : les salles des quartiers les plus aisés, comme les Brotteaux, les évitent parfois, alors que les salles des quartiers populaires les acquièrent avec avidité. Le western est, d'après Renaud Chaplain, le seul genre pour lequel la diffusion des films ne se fait pas du centre vers la banlieue mais de la banlieue vers le centre. Il s'agit d'un cinéma populaire par excellence, celui dont Bécassine est en toute logique imprégnée.

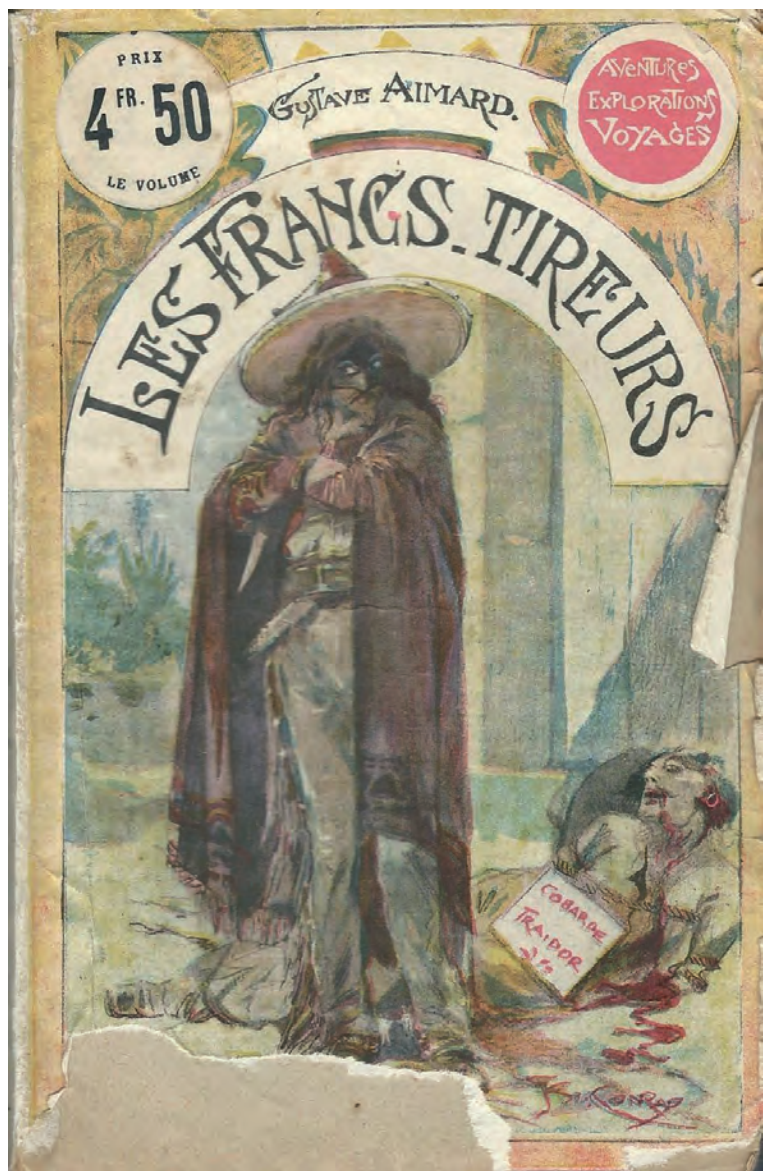
Mais si ces films innovaient parfois et s'ils étaient le fruit d'une technologie neuve, ils construisaient sur des bases déjà anciennes. Il est ainsi facile de remonter le courant, grâce à la figure de Joë Hamman, qui partit dans l'Ouest, rencontra Buffalo Bill, puis se lança dans une carrière cinématographique en France tout en imaginant un ranch « western » en Camargue. Mais aussi par la scène de l'attaque de la diligence, car celle-ci était en effet déjà un des clous des spectacles de Buffalo Bill. Metteur en scène de sa propre légende et entrepreneur de spectacles avant tout, ce dernier avait, après de brefs épisodes d'une jeunesse dans l'Ouest assez banale, monté dès 1883 un Wild West Show (le nom changera souvent) au succès national immédiat. Il part en tournée britannique en 1887 à l'occasion du jubilé de la reine Victoria, puis à Paris, en 1889, lors de l'Exposition Universelle. Il propose une performance multiforme, au sein d'un cirque ceint d'un panorama peint de paysages de l'Ouest. Y évoluent Indiens et cow-boys au fil de scènes de genre, dont, bien sûr, celle fantasmée par Bécassine: «Attaque de la Malle-Poste de DEADWOOD par les Indiens. – Défense de la Malle par les Eclaireurs et les Cowboys commandés par BUFFALO BILL² ». Et lorsque Buffalo Bill revient en France en 1905-1906, c'est à une vaste tournée dans l'hexagone qu'il se livre. Peu de villes moyennes ont alors échappé à son Ouest de spectacle vivant qui s'efface ensuite devant l'Ouest du cinéma, celui de Bécassine.

En amont, le spectacle vivant devait lui-même beaucoup à une tradition de mise en scène de l'Ouest américain, qui en France remonte aux années 1820 au moins. David Delaunay, un Français de Saint-Louis (dans le Missouri) avait cette année-là promené des Osages du Havre à Paris, avant qu'en 1845 George Catlin, qui tournait depuis des années aux États-Unis, ne présente en France son spectacle composé d'objets, de tableaux et de scènes jouées par des Indiens. De même, en

2 Tract publicitaire distribué à l'occasion de la tournée de 1889.

1850, reprenant sans doute une version diffusée à Londres peu de temps auparavant, le théâtre des Variétés proposait un panorama, pour lequel des bâtiments furent spécialement conçus et s'appuyant sur les voyages d'exploration de John Charles Frémont pour donner un récit héroïque de la conquête de l'Ouest. C'est ce récit, transformé – notamment par l'apparition de la figure du cow-boy, j'y reviendrai – qui est repris et malaxé par Buffalo Bill puis le cinéma.

Bécassine utilise également d'autres références, livres-ques celles-ci. Sans précisions, elle affirme que c'est dans un livre qu'elle a lu que la Prairie était pleine de bêtes féroces et qu'il fallait, la nuit, allumer un cercle de feu autour du campement. *A priori* cela nous place dans le domaine de la fiction ou du récit de chasse plus ou moins mis en fiction à la manière d'un Bénédict-Henry Révoil. En 1921, les bibliothèques regorgent encore de romans de l'Ouest. On y retrouve un Buffalo Bill au don certain d'ubiquité : en 1907 l'éditeur allemand Eichler reprend le fond de l'Américain Street and Smith et publie jusqu'au déclenchement de la guerre, en 1914, trois-cent-quatre-vingt-quinze fascicules hebdomadaires de trente-deux pages aux couvertures éclatantes des aventures du fameux héros. Et Eichler n'était pas seul : Offenstadt ou la Nouvelle Populaire concurrençaient la maison de Dresde sur son terrain, tandis que Fayard renouvelait sans cesse ses collections de romans populaires et que dans les années 1920 surgissait sur ce marché un redoutable éditeur, Tallandier. Le marché à l'époque de Bécassine est complexe, car il mêle traductions de récits américains, reprises de produits européens (Karl May notamment) et production hexagonale. Et dans ce dernier cas, il faut encore distinguer les romans contemporains des rééditions. Ainsi peu après la naissance de Bécassine mourait Louis Boussenard, qui avait mis en scène l'Ouest à plusieurs reprises, en y envoyant certains de ses héros, comme Sans-le-Sou ou le gamin de Paris, tandis qu'émerge la figure de Paul d'Ivoi, qui lui y envoie Massiliague de Marseille. En



Gustave Aimard, *Les Francs-tireurs*,
Paris, Fayard, s.d (autour de 1900 - éd. originale 1861).



Gustave Aimard, *Les chasseurs d'abeilles*,
Paris, Fayard, s.d (1938 ou 1939 - édition originale 1864).

ce sens Caumery n'innove guère : les deux candides bretons de 1921 sont loin d'être les premiers de leur genre, Français perdus face au rythme et aux mœurs américains pour le plaisir d'un public avide d'aventures cocasses.

Au même moment, Fayard réédite quant à lui sans cesse les romans de Gustave Aimard, le plus important des romanciers western français du XIX^e siècle, qui, de 1858 à sa mort en 1883, pratiqua son art de manière industrielle en fournissant à ses éditeurs successifs une cinquantaine de récits dont la plupart ont pour cadre l'Ouest américain et mettent en scène des héros récurrents, à la francophonie, voire la francité, affirmée, tels Valentin Guillois, Balle-France ou Coeur Loyal. Aimard cultivait deux types d'intrigues. Certains de ses romans avaient pour cadre le nord de la Prairie au début du XIX^e siècle et légitimaient la conquête anglo-américaine, la prise en main des destinées du pays par les pionniers. D'autres, la majorité, se déroulaient dans un Sud-Ouest (du Texas à la Californie) très clairement construit par Aimard comme un Nord mexicain envahi de manière illégitime par les Américains et défendu bec et ongles par de fières nations indiennes, alliées à de nobles Mexicains et à des trappeurs canadiens. Il faudrait s'interroger sur la réception exacte de telles œuvres dans un contexte littéraire où elles sont souvent isolées, mais la manière dont elles sont retravaillées au moment précis où la bande dessinée émerge en France laisse à penser que leur sens premier et alternatif est recouvert par le récit glorieux de la conquête. Ainsi si Fayard, dans les années 1900, demeure encore fidèle à leur univers hispanique dans les couvertures qu'il offre aux romans d'Aimard, dans les années 1930 les rééditions suivantes sont pétries de références à des cow-boys logiquement absents des romans d'Aimard. C'est qu'entre-temps, dans ces années qui voient apparaître Tom Picook, Bécassine ou le Totor d'Hergé, un imaginaire en a remplacé un autre. Le roman western ne peut plus être que celui des cow-boys, des bandits et des Indiens.

On est là au bout de la chaîne de la construction transatlantique d'un imaginaire national puissant dont les moments forts nourrissent la création : lorsque les États-Unis naissent à la fin du XVIII^e siècle, le franchissement des Appalaches est la première geste américaine ; lorsque l'ère jacksonienne les redéfinit pour le meilleur et pour le pire dans les années 1830, c'est l'époque de Tocqueville et de Fenimore Cooper ; lorsque la Guerre du Mexique leur offre leur Sud-Ouest, c'est l'éclosion du roman populaire western en Europe ; lorsque la fin de la Guerre de Sécession les voit se réconcilier dans un nouvel élan conquérant, les lançant à l'assaut des Cheyennes, des Lakotas ou des Apaches. Tous, publicistes, romanciers, missionnaires, savants et autres, ont regardé les États-Unis se construire, en mettant en mots et en images leur conquête de l'Ouest, accumulant par strates discursives un riche matériau qui dresse l'inventaire identitaire de la nouvelle nation. La bande dessinée émerge à un moment bien particulier. Beaucoup de commentateurs annoncent à la fin du XIX^e siècle la fin du temps des pionniers : Buffalo Bill la met en scène dans le monde du spectacle, Frederick Jackson Turner l'expose chez les historiens, James Bryce l'affirme chez les politistes, disent la mort de l'Ouest tels qu'ils l'ont rêvé et annoncent en quelque sorte sa normalisation. Il serait devenu l'égal de l'Est, tel était son destin. Mais que reste-t-il du rêve américain s'il n'y a plus rien à conquérir ? Les auteurs de bande dessinée, à leur manière, prennent acte de cette clôture d'un cycle, tout en témoignant qu'il n'y aurait peut-être là qu'une illusion. Ils usent des armes du burlesque pour décrire un univers qui n'a plus rien pour faire rêver, où le ridicule l'emporte sur l'héroïsme. Mais dans le même temps ils continuent de le décrire au présent : en 1931, Hergé représente ainsi une nation indienne chassée de ses terres par l'armée américaine suite à la découverte de gisements de pétrole. Le processus de conquête est clairement décrit comme encore contemporain.

Trois œuvres

Plutôt que de prétendre à l'exhaustivité je vais ici concentrer mon propos sur trois œuvres qui me semblent suffisamment représentatives de leur époque : dans l'ordre d'apparition chronologique, Tom Picook, Bécassine et deux héros hergéens, l'un avorté, Totor, et l'autre promis au plus bel avenir, Tintin. Tom Picook eut une existence éphémère dans les pages d'un journal, *American illustré*³, qui se disait révolutionnaire mais qui dans les faits n'était qu'un des nombreux illustrés de la Belle Epoque. Point de politique dans ses pages pour moitié en couleurs, mais des histoires, dessinées pour la plupart et à vocation humoristique. L'ensemble « peut être laissé dans toutes les mains et être lu par tout le monde, petits et grands. » Le journal prend le pari que l'Amérique est un mythe vendeur : les artistes sont français mais publient sous pseudonyme américanisant des récits qui souvent jouent sur les poncifs véhiculés en France sur les États-Unis. Pari perdu : lancé le 29 juin 1907, *American Illustré* cesse de paraître à son quarantième numéro, le 28 mars 1908.

Difficile, donc, d'imaginer des centaines de milliers de lecteurs attendant la suite, semaine après semaine, des aventures de Tom Picook. Il n'en demeure pas moins que le détective Picook témoigne d'un état d'esprit. Créé par Thomen œuvrant sous le nom d'Harry NARTH, il témoigne de l'insertion de la bande dessinée dans un champ médiatique plus large. L'intrigue de l'unique épisode est simplissime : le notaire new-yorkais Joel Bartlett a été dévalisé et le détective Picook et ses deux adjoints poursuivent les malfrats à travers les États-Unis jusqu'à San Francisco – et au-delà puisqu'ils embarquent pour Yokohama dans une sorte de sarabande mondiale qui ne nous concerne cependant pas ici. La partie américaine de l'aventure se résume pour ainsi dire à l'Ouest, ce qui est souligné

3 La collection en a été numérisée par la Cité de la bande dessinée : <http://collections.citebd.org/american/>

5. — Thomas PICOOK, détective, par Harry NARTH (Suite.)



47. — Thomas Picook et ses deux fidèles luttant dans les plaines du Far-West. Le célèbre détective a pu pour la circonstance le surnom de l'un de ses amis, plus universellement connu sous le nom de Buffalo Bill. De cette façon, il espère trouver plus facilement ce qu'il cherche.

48. — Un coup de sifflet retenti! Les trois cavaliers ont joint le temps d'apercevoir le signal à pointer d'un Indien de la tribu des Talon-Roufflets.

rapidement : Picook, as du travestissement, prend les traits de « brave colonel Cody, plus universellement connu sous le nom de Buffalo Bill » pour marquer son entrée dans l'Ouest et offrir un marqueur simple au lecteur au lendemain de la tournée française du *showman*. La bande dessinée prolonge ici le spectacle vivant, elle intègre le héros à son temps selon de curieuses modalités. Picook est un personnage réel puisqu'il connaît Buffalo Bill mais il suppose que pour passer inaperçu dans l'Ouest ou à l'inverse pour impressionner, il faut se mettre dans la peau d'un entrepreneur de spectacle. L'Ouest existe-t-il vraiment, ou n'est-il qu'une vaste scène sur laquelle s'agitent des personnages fictionnels ? Il est vrai que chez Thomen nul n'est véritablement ce qu'il semble être : chacun se déguise, les frontières entre cultures, et même celles entre monde animal et humanité, sont finalement assez fragiles pour être transgressées, Picook se faisant ultérieurement passer sans difficulté majeure et durant plusieurs semaines apparemment, pour un bison.

Le fait est que la vraisemblance n'est pas le fort des aventures de Tom Picook, mais ce n'est pas l'effet recherché. Celui-ci est double, il tient du spectaculaire et du burlesque. En cela, il ne se distingue pas de l'ensemble de la production de ce début du XX^e siècle. La bande dessinée fonctionne comme le *Wild West Show* : c'est avant tout une suite de numéros spectaculaires, et la trame narrative y apparaît des plus ténue. Les héros ne font aucune pause, sautent d'une scène à l'autre, d'un espace à l'autre, sans transition aucune et ils agissent sans jamais se laisser le moindre moment de réflexion ou de repos. Tout tient dans l'action. Bécassine ne fonctionne pas autrement, et le dispositif fait inmanquablement penser au cinéma muet burlesque, celui de Charlie Chaplin, Harold Lloyd ou Buster Keaton qu'Hergé admirait et auquel son humour est redevable jusqu'à la fin. Dans *Go West (Ma vache et moi)*, Keaton donne à voir un western grotesque, où le temps ne compte pas, où les péripéties s'enchaînent, où les figures héroïques sont caricaturées mais où l'Ouest, comme dans la bande dessinée, est bien

encore au présent, les scènes finales urbaines en témoignent avec vigueur.

Il y a pourtant des différences majeures entre cinéma et bande dessinée. Le récit cinématographique se fonde sur un principe de linéarité ; le spectateur ne peut pas connaître l'image qui suit celle qui défile sous ses yeux, de même que la précédente a disparu instantanément. En théorie, tout y est imprévisible. La bande dessinée, elle, s'appuie sur la tabularité : la double page permet un regard immédiat du lecteur sur des scènes non simultanées et rend le déroulement temporel séquentiel, prévisible puis visible. D'où la nécessité pour l'auteur de recourir à des procédés pour surprendre son lecteur, inventions toute relatives puisqu'elles doivent beaucoup au feuilleton littéraire, inventé par la presse lorsque celle-ci se massifie à partir des années 1830. Il faut un effet « suspense », *stricto sensu* une suspension temporelle en fin de séquence, c'est-à-dire en fin de page.

Il n'en demeure pas moins que le cinéma fertilise la bande dessinée (l'inverse n'est pas alors d'actualité). Dans un entretien radiodiffusé le 4 mars 1942, Hergé l'exprimait parfaitement :

« Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlant à 100 % : les dialogues sortent graphiquement de la bouche des personnages (...). Il m'arrive de devoir utiliser des sous-titres, mais je ne les emploie guère que pour indiquer de temps à autre la durée. Par exemple, 'quelques jours après' ou 'pendant ce temps'. (...) Tout comme au cinéma d'ailleurs, le sentiment de la durée est une des choses les plus difficiles à rendre⁴ ».

4 Entretien à Radio-Bruxelles, 4 mars 1942, cité dans Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2007 (2006), p. 257.

En 1942, engagé dans la collaboration, Hergé est une célébrité belge à l'œuvre déjà largement avancée : les *Aventures de Tintin* en sont déjà à leur mitan et il peut donc en tirer des leçons, porter un regard réflexif sur son travail. Le rapport au cinéma lui semble fondamental : ses histoires ne sont que des films, sans narration ni description affirme-t-il, ce qui pose par ailleurs le problème de la définition du cinéma. Hergé soulignait également avec force que c'est bien avec le cinéma parlant que ses œuvres étaient à mettre en parallèle, sans doute parce qu'il n'interrompait pas le récit par les cartons narratifs ou descriptifs qui caractérisent le cinéma muet. Pourtant ses premiers ouvrages sont bel et bien une forme dessinée de cinéma muet. Pour reprendre les propos de Benoît Peeters, « l'histoire s'arrête quand les ressources narratives du pays visité ont été consommées : le décor est un combustible dont les signes sont épuisés à grande vitesse ; il s'agit à proprement parler de recueils de clichés, d'albums de lieux communs⁵. » Le scénario est inexistant, construit au fil de la plume et objet d'aucun travail préparatoire ; inutile donc de tenter d'appliquer à *Tintin en Amérique* la grille utilisée par Peeters pour *Les Bijoux de la Castafiore*. En trente ans, Hergé a parcouru un immense chemin et a appris à bâtir une architecture d'une grande subtilité, qui n'était pas le propre de ses travaux de jeunesse. *Tintin en Amérique*, c'est finalement encore du Tom Picook et du Bécassine : des scènes qui défilent sans véritable liant narratif et sans aucun souci d'écoulement du temps – un questionnement réel pour le Hergé de 1942.

Il y a pourtant bien une nouveauté chez Tintin : les bulles, absentes chez ses deux prédécesseurs. Hergé, sans en être l'inventeur, en est un des premiers utilisateurs et lui-même, avant Tintin, ne s'en servait pas. En 1926, il avait en effet débuté une première série, dont il était l'auteur complet, sans

5 Benoît Peeters, *Hergé... op.cit.*, p. 116-117.

les recommandations éditoriales qui ont engendré Tintin⁶ : *Les extraordinaires aventures de Totor, C. P. des Hannetons*, publiée dans *Le Boy-Scout belge*⁷. Le Hergé de 1942 aurait qualifié ces planches de « cinéma muet », à n'en pas douter : comme Tom Picook et Bécassine, Totor et ses comparses ne sont pas à proprement parler muets mais sont accompagnés d'une forme de bande-son maladroite, un récitatif permanent placé sous chaque case, même si Hergé utilise de temps à autre un phylactère exclamatif. Mais surtout, l'auteur structure chaque double page sur le même modèle : le premier tiers de la page de gauche présente Totor accoudé à une caméra et annonçant de la main gauche ses propres aventures sous cette forme : « 'United Rovers' présente : un grand film comique ». Voilà la bande dessinée immédiatement présentée pour ce qu'elle n'est pourtant pas : un film de cinéma. Mais les procédés sont tellement similaires que la confusion est possible.

Les analyses de *Tintin en Amérique* oublient souvent *Totor*. Lorsqu'à quarante ans de distance, dans ses entretiens avec Numa Sadoul, Hergé évoque les sources qui ont inspiré la troisième histoire de Tintin, il n'indique pas qu'il avait déjà traité la matière américaine. Il cite en revanche le classique de René Thévenin et Paul Coze, *Mœurs et histoire des Indiens Peaux-Rouges*, dont il faut toutefois noter qu'il fut publié en 1928 : certes il a pu inspirer la fabrication de Tintin mais Hergé avait lu l'ouvrage parce qu'il était au préalable fasciné par l'imagerie indienne, et sans doute son expérience du scoutisme n'y était-elle pas étrangère. Coze lui-même faisait partie d'un mouvement scout catholique qui, en France, se cherchait encore des repères et il était de ceux qui promouvaient davantage le contact avec la nature ; les Indiens pouvaient alors faire figure de modèle autant que la construction d'un nouvel ordre chevaleresque. Hergé a dû vivre en Belgique les mêmes débats ;

6 Hergé à Y. De Backer, 29 novembre 1943, cité dans Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2007, p. 101.

7 Réédition dans *Archives Hergé. Tome 1*, Tournai, Casterman, 1973, p. 12-37.

dès lors, pour lui, mettre en scène une rencontre en 1926 entre un chef de patrouille (Totor) et une tribu « peau-rouge » n'avait rien de surprenant.

Toujours est-il que Coze et Thévenin permettent à Hergé de compléter sa documentation et d'alimenter une passion de longue durée. Deux sources, toutes deux parues en 1930, semblent cependant plus importantes : un article du *Crapouillot*, la revue satirique de Jean Galtier-Boissière (« Les États-Unis d'Amérique », *Le Crapouillot*, 10, octobre 1930), et le livre de George Duhamel, grand succès de l'heure, *Scène de la vie future* (Paris, Mercure de France, 1930). Chacune penche du même côté, celui d'un anti-américanisme des plus primaire fondé sur cette idée si répandue depuis la fin du XIX^e siècle que les États-Unis préfigurent un sombre avenir puisqu'ils allient société de la technologie et de la consommation. La place de l'automobile, les abattoirs de Chicago comme métaphore de l'Amérique, le banditisme qui gangrène Chicago... Hergé se contente de mettre en récit dessiné, dans l'année 1931-1932, ce qu'il vient de lire lui-même, intégrant de fait une machine médiatique plus globale.

Les opinions exprimées en France par Duhamel et *Le Crapouillot* répondent parfaitement à l'idéologie véhiculée par le quotidien catholique belge *Le Vingtième Siècle*, et *a fortiori* à son supplément pour la jeunesse, *Le Petit Vingtième*, dans lequel Hergé publie les aventures de son héros. Car si Tintin est bien un héros belge, il est aussi influencé par la culture française et participe d'une culture catholique qui penche outrageusement à droite, en rejetant autant le communisme que le capitalisme à la mode américaine, leur préférant un ordre paternaliste et organiciste supposément éternel puisque voulu par la Providence. Ainsi les deux premières aventures de Tintin étaient des commandes et le directeur du *Vingtième Siècle*, l'abbé Norbert Wallez, s'est longtemps considéré comme le co-créateur, au moins, du héros, puisqu'il en avait donné les