

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Jessica KOHN

Dessinateurs satiriques ou auteurs de bande dessinée : le non-choix de l'après-guerre

Après la Seconde Guerre mondiale, le marché éditorial permet rarement aux dessinateurs-illustrateurs de se spécialiser. Dans les années cinquante et soixante, il paraît donc impossible d'opposer, du point de vue du déroulement des carrières, d'une part, les dessinateurs de bande dessinée, et d'autre part, les dessinateurs satiriques. Partant de ce constat, nous examinons dans une première partie comment les dessinateurs français et belges répondent par leur polyvalence à la demande économique. Cette polyvalence entraîne la construction d'une culture professionnelle commune que nous faisons émerger dans un deuxième temps. Enfin, il est à noter que la distinction entre l'image satirique et la bande dessinée efface les conséquences qu'eurent l'implantation de l'humour de l'absurde et la découverte des dessinateurs américains sur l'ensemble de la production graphique franco-belge après-guerre. Dans une troisième partie, nous montrons comment, pour répondre aux exigences des périodiques où ils sont publiés, les dessinateurs expérimentent la voie de l'absurde simultanément à celle de la bande dessinée : ensemble, elles dessinent les contours du métier.

Satirische Zeichner oder Comic-Autoren: die Unentschiedenheit der Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg bot der Markt den Zeichnern und Illustratoren nur selten die Möglichkeit zur Spezialisierung. In den 1950er und 60er Jahren ist es daher schwerlich möglich, in Bezug auf die jeweilige Laufbahn-Entwicklung zwischen Comic-Autoren und satirischen Zeichnern zu unterscheiden. Dementsprechend untersuchen wir im ersten Teil, auf welche Weise sich die französischen und belgischen Zeichner dank Ihrer Mehrgleisigkeit auf die ökonomische Nachfrage einstellen. Diese Mehrgleisigkeit führt zu einer spartenübergreifenden Berufskultur, der wir uns im zweiten Teil zuwenden. Es ist auch festzuhalten, dass die Unterscheidung zwischen Bildsatire und Comic den Folgen, die der absurde Humor und die Entdeckung der

amerikanischen Zeichner für die gesamte französische und belgische Graphik der Nachkriegszeit hatten, nicht Rechnung trägt. In einem dritten Teil zeigen wir, inwiefern sich die Zeichner – entsprechend den Anforderungen der Zeitungen und Zeitschriften, in denen sie veröffentlichen – zugleich dem Absurden und dem Comic widmen – und gerade das macht das Berufsbild dieser Zeit aus.

**Satirical cartoonists or comics artists:
an impossible choice in the post-war years**

After the Second World War, the publishing market seldom allowed illustrator-cartoonists to specialize in one or other field. Therefore, in the 1950s and '60s, it appears impossible to draw a line between the careers of - on the one hand – comic strip artists, and - on the other hand - satirical cartoonists. In the first part of this paper, I shall examine how French and Belgian artists developed versatility in response to economic demands. In the second part, I demonstrate that this versatility led to the construction of a common professional culture. Moreover, the artificial distinction between comics and satirical cartoons obscures the role played by the development of absurdist humour and the discovery of American cartoonists, which deeply impacted the graphic productions of France and Belgium as a whole in the post-war years. Finally, the last part shows that, in order to respond to the demands of the periodicals that publish their work, satirical cartoonists experimented with absurdist humour simultaneously with their practice of comic strips, and that both shaped the nature of their profession.

MORVANDIAU

**Un sang d'encre
Willem et Mazen Kerbaj, inventeurs de formes**

Que peuvent donc nous révéler le parcours de Willem et Mazen Kerbaj sur la double casquette d'auteur de bande dessinée et de dessinateur de presse? Comment s'alimentent et s'articulent ces deux activités, semblables par les moyens graphiques mais diverses par les temporalités et les conditions éditoriales et économiques d'élaboration ? Pour tenter de répondre à ces questions, Morvandiau, lui-même auteur, dessinateur et chercheur, dresse un portrait du Hollandais Willem, Grand Prix du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême en 2013, et s'entretient avec le Libanais Mazen Kerbaj, qui fut découvert en France en 2006 grâce au journal quotidien qu'il réalisa sous les bombardements israéliens.

Willem und Mazen Kerbaj, Erfinder von Formen

Was kann uns der Werdegang von Willem und Mazen Kerbaj zeigen in Bezug auf ihre doppelte Aktivität als Autoren von Comics und Pressezeichner? Wovon nähren und wie artikulieren sich diese beiden Tätigkeiten, die sich in den grafischen Mitteln ähneln, aber verschieden sind, was den Zeitaufwand sowie die editoriales und ökonomischen Bedingungen ihrer Herstellung betrifft. Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, zeichnet Morvandiau, selbst Autor, Zeichner und Forscher, ein Porträt des Holländers Willem, welcher 2013 den Großen Preis des Internationalen Comic-Festivals in Angoulême erhielt. Und er unterhält sich mit dem Libanesen Mazen Kergal, der 2006 in Frankreich entdeckt wurde, dank seines Tagesbuchs, das er während der israelischen Bombenangriffe realisierte.

Blood and Ink: Willem et Mazen Kerbaj, comic art performers

What do the professional backgrounds of Willem and Mazen Kerbaj reveal to us about the activities of political cartoonist and graphic novelist? How are these two activities — similar in terms of graphic means but diverse in their use of time and in the economic and editorial conditions of their creation — supplied and articulated? An author, designer and researcher himself, Morvandiau paints a portrait of the 2013 Angoulême International Comics Festival's award-winning Dutch artist, Willem, and interviews Lebanese Mazen artist Kerbaj, discovered in France via his comic diary, created in 2006 in the midst of Israeli bombing raids.

Alain DELIGNE

Commentaire d'une BD de Spiegelman

Si nous avons choisi cette BD journalistique de 2015, *Notes d'un fondamentaliste de la liberté d'expression* et dessinée quelques semaines après l'attentat contre *Charlie hebdo*, c'est qu'elle se prête très bien à l'analyse d'un va-et-vient entre caricature et Bande dessinée, et ce à partir d'une unique planche. Dans un premier temps, nous situons celle-ci dans une vaste chambre d'échos graphiques, où elle gagnera en profondeur historique. Et dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur l'*intention auctoris*. La difficulté principale tient en fait à l'utilisation du masque porté par l'unique protagoniste et aux dédoublements qu'il permet.

Kommentar eines Comichildes von Spiegelman

Wir haben dieses kurz nach dem Attentat auf *Charlie hebdo* entstandene Comichild (*Notes d'un fondamentaliste de la liberté d'expression*, 2015) von Art Spiegelman ausgewählt, weil es sich sehr gut für die Analyse des Zwischenbereiches zwischen Karikatur und Comic eignet. Zuerst wird es in einen größeren historischen Bildzusammenhang eingeordnet und dann werden wir die Absicht des Autors zu ergründen suchen. Aber die Schwierigkeit der Interpretation liegt darin, dass Spiegelman sich graphisch einer Maske bedient, die vielschichtig und ambivalent ist.

Remarks on a comic strip by Spiegelman

Drawn a few weeks after the attacks on *Charlie Hebdo*, Spiegelman's 2015 journalistic comic, *First Amendment Fundamentalist*, provides an excellent opportunity to analyze the articulation of caricature and comics trip within a single cartoon. First, we will situate this image within the context of a vast graphic echo-chamber where its historic depth can be explored. Then, we will question the *intentio auctoris* in light of the difficulties created by the protagonist's mask, and the doubling effects it enables.

Benoît GLAUDE

Jijé dessinateur satirique

La veine satirique chez Jijé (Joseph Gillain, 1914-1980) n'est pas le versant majeur de son œuvre pléthorique. Pendant une carrière d'un demi-siècle, le dessin satirique fut pourtant chez lui une pratique précoce et constante, jusqu'au bout autonome, à travers le cartoon et de la caricature, mais aussi progressivement incorporée à ses feuilletons de BD réalistes. Dans les années 1960 et 1970, ces bandes dessinées devinrent perméables aux procédés satiriques (tels que la caricature et les saynètes burlesques), au moment où le dessinateur développait un style schématique humoristique, destiné à des travaux de circonstances et bandes publicitaires. Cet article retrace cette veine satirique, en marge de la bande dessinée, sur un demi-siècle.

Der satirische Zeichner Jijé

Die satirische Ader bei Jijé (Joseph Gillain, 1914-1980) ist nicht der Hauptaspekt in seinem umfangreichen Werk. Im Laufe einer Karriere, die ein halbes Jahrhundert umfasst, war die satirische Zeichnung jedoch ein frühes und beständiges und bis zum

Schluss autonomes Verfahren in Cartoon und Karikatur, das jedoch auch nach und nach in seine realistischen Comicserien aufgenommen wurde.

In den 60er und 70er Jahren integrieren seine Comics satirische Verfahren (wie die Karikatur und burleske Szenen), und zwar zum Zeitpunkt, wo der Zeichner einen schematischen humoristischen Stil entwickelte, der für Gelegenheitsarbeiten und Werbecomics bestimmt war. Der vorliegende Artikel verfolgt diese satirische Ader am Rande des Comics über ein halbes Jahrhundert.

Jijé the Sarirical Cartoonist

The satirical vein in Jijé's artwork (Joseph Gillain, 1914-1980) is not the major aspect of his wide-ranging artistic activity. Over a career spanning half a century, the satirical drawing, however, was for him an early and continuous practice, both autonomous, through cartoon and caricature, and gradually incorporated into his realistic serial comics. In the 1960s and 1970s, these comics became more permeable to satirical processes (such as caricature and burlesque skits), at a time when the artist was developing a humorous schematic style, intended for occasional works and advertising comics. This paper traces this satirical vein, apart from comics, over half a century.

Eric NADAUD

Dessin satirique de presse et bande dessinée : le cas du dessinateur Robert Fuzier dans le quotidien socialiste *Le Populaire*, de 1932 à 1939

De 1932 à 1939, le dessinateur Robert Fuzier livre au quotidien central du Parti socialiste SFIO, *Le Populaire*, non seulement des dessins d'actualité satirique, mais aussi une bande dessinée hebdomadaire, *Les Aventures de Dédé et Doudou*, conçue pour renforcer l'attrait du journal, servir la propagande socialiste à destination des enfants, et appuyer le mouvement des Faucons rouges. C'est un lien fort qu'il établit entre les deux genres graphiques. La BD prolonge les dessins d'actualité en reprenant certains de leurs sujets, en donnant une autre vie à leurs personnages les plus négatifs, et en épousant plusieurs de leurs procédés stylistiques et comiques. Elle vise même à séduire leurs lecteurs, en plongeant les personnages malfaisants qui y sont « chargés » dans des histoires qui achèvent de les ridiculiser ou de les diaboliser. Ce lien entre les deux genres varie en fonction du contexte politique. Déjà bien visible quand la BD confronte ses héros à des personnages des dessins d'actualité transposés dans des lieux exotiques, puis frappant à partir de la guerre d'Éthiopie, quand elle les fait participer directement aux événements de l'heure, il devient très ténu dans les deux dernières années.

Satirische Pressezeichnung und Comic Strip: der Fall des Zeichners Robert Fuzier in der sozialistischen Tageszeitung *Le Populaire* von 1932-1939

Von 1932 bis 1939 lieferte der Zeichner Robert Fuzier dem Zentralorgan der Sozialistischen Partei SFIO, *Le Populaire*, nicht nur tagesaktuelle Karikaturen, sondern unter dem Titel *Les Aventures de Dédé et Doudou* (Die Abenteuer des Dédé und Doudou) ebenfalls eine wöchentliche Comic-Strip-Serie. Diese sollte die Zeitung attraktiver machen, als sozialistische Propaganda für Kinder dienen und die Bewegung der „Roten Falken“ unterstützen. Zwischen den beiden grafischen Genres stellte er enge Verbindung her. Die Comicserie setzt die aktuellen Karikaturen fort, indem sie einzelne ihrer Themen aufgreift, indem sie die negativsten Gestalten in einem anderen Licht erscheinen lässt und indem sie mehrere ihrer stilistischen und komischen Vorgehensweisen übernimmt. Sie sucht sogar ihre Leser zu überzeugen, indem sie die als Missetäter angeprangerten Personen in Geschichten auftreten lässt, die diese schließlich lächerlich oder diabolisch erscheinen lassen. Diese Verknüpfung der beiden Genres hängt vom jeweiligen politischen Kontext ab. Bereits deutlich sichtbar, wenn der Comic Strip seine Helden an exotischen Orten mit Personen der aktuellen Pressezeichnung konfrontiert, dann offensichtlich seit dem Krieg in Äthiopien, wenn er diese unmittelbar an den Tagesereignissen teilnehmen lässt, und schließlich nicht zu übersehen in den letzten zwei Jahren.

Satirical drawing for press and comic strip: the case of the cartoonist Robert Fuzier in the socialist newspaper *Le Populaire*, 1932 to 1939

From 1932 to 1939, the cartoonist Robert Fuzier not only contributed satirical cartoons, but also a weekly comic strip – *The adventures of Dede and Doudou* – to *Le Populaire*: the main daily of the socialist party SFIO [Section Française de l'Internationale Ouvrière – the French Section of the Workers' International]. These were designed to strengthen the appeal of the newspaper, serving as socialist propaganda for children, and were supportive of the movement of the Faucons rouges [Red Hawks – a socialist scouting movement]. A strong link is thus established between the two graphic genres. The comic strips elaborated on the then-current cartoons by taking up some of their subjects, giving another life to their most negative characters, and marrying many of their stylistic and comical processes. The aim was thus to beguile readers of the comics, plunging the malignant, “loaded” characters from reality into stories that end up ridiculing them or demonizing them. This interaction between the two genres varied depending on the political context. While already very apparent whenever the comic strips incorporated their heroes with real characters from the cartoons (transposed to exotic places) this became especially striking at the time of the Italian invasion of Ethiopia (1935-6), when such heroes were made to participate directly in the events of the hour. However the link became very tenuous in the following two years thereafter.

The Comedian is dead : le super-héros comme objet et sujet de la satire

Artistes et médias ont souvent recouru dans des productions restées célèbres à la figure super-héroïque pour ironiser sur le militarisme ou sur les dérives de la société de consommation, généralement en la traitant comme une allégorie ciblée des États-Unis. Cette appropriation satirique semble une conséquence logique de l'excès qui caractérise le super-héros dès son origine, tant dans ses habitudes vestimentaires que dans la morale qu'il prétend naïvement défendre, deux traits si marqués qu'ils feraient en soi signe vers la satire si tout ne prouvait que ce personnage est traditionnellement pensé au premier degré, sans conscience d'une essence satirique.

MAD, le *Spiegel*, *Gotlib* ou des artistes d'art contemporain n'ont naturellement pas la même perception du super-héros, et en livrent des interprétations qui disent probablement davantage de leur auteur, de leur lectorat, et des spécificités de la satire dans leurs formats propres que du comics super-héroïque et de ses personnages pris en tant que productions culturelles à la signification mouvante.

La satire n'est cependant pas qu'extérieure au comics super-héroïque, qui s'est également développé en mettant en place des stratégies pour s'y soustraire, quitte à la prendre en charge lui-même, ou pour se la réapproprier pleinement dans des entreprises singulières de remise en cause des fondamentaux du genre. Et c'est sans doute quand le super-héros parle du super-héros dans son environnement le plus familier, le *comic book* américain, que l'exercice de la satire peut en révéler les facettes les plus profondes et les plus modernes.

Der Komödiant ist tot : der Superheld als Objekt und Subjekt der Satire

Künstler und Medien haben sich in berühmt gebliebenen Produktionen oft auf die Figur des Superhelden bezogen, um den Militarismus oder die in der Regel als Allegorie der USA dargestellten Auswüchse der Konsumgesellschaft zu ironisieren. Diese satirische Aneignung scheint eine logische Folge der Übertreibung zu sein, die den Superhelden von Anbeginn auszeichnet, und zwar sowohl was seine vestimentären Gepflogenheiten anbelangt als auch sein Auftreten als Moralapostel. Beide Charakteristika sind so hervorstechend, dass sie bereits für sich genommen satirisch erscheinen mögen, wengleich die Person des Superhelden traditionsgemäß durchaus ernst, d.h. nicht satirisch gemeint ist.

MAD, *le Spiegel*, *Gotlib* oder Vertreter der Kunst der Gegenwart verstehen den Superhelden naturgemäß jeweils anders. Ihre Interpretation desselben orientiert sich wahrscheinlich eher an dem jeweiligen Autor, ihrer Leserschaft oder den spezifischen Eigenschaften und Formaten der Satire als an den als Superhelden auftretenden

Personen der Comics in ihrer Funktion als unterschiedlich deutbare kulturelle Produktionen.

Dennoch ist die Satire bei einem Superhelden-Comic nicht nur rein äußerlich. Dieses Genre hat Strategien entwickelt, um sich der Satire zu entziehen, indem es diese seinerseits in Anspruch nimmt, oder um sich diese voll und ganz anzueignen, indem es die Fundamente des Genres in Frage stellt. Und es ist wohl so, wenn der Superheld über den Superhelden in seinem vertrautesten Umfeld, dem amerikanischen *comic book* spricht, dass dann die grundlegendsten und modernsten Facetten der Satire offenbar werden können.

“The Comedian is dead”: Superheroes as the object and subject of satire

In order to joke about militarism or the excesses of consumer society - and usually as targeted allegories of the United States - artists and the media more broadly have often had recourse to the figure of the superhero (in works that have retained their prominence). This satirical appropriation seems to be a logical consequence of the excess that has characterised the superhero from its very beginning; both in terms of costume as well as in the morality that such heroes claim to be naively defending. These are two traits so evident that they would in themselves tend towards the satirical (even if it can be shown that such characters have traditionally been taken at face value, and without awareness of an underlying satirical essence).

Artists for *MAD*, *Der Spiegel*, and the likes of Gotlib [Marcel Gottlieb] and other contemporaries, naturally do not have the same perception of the superhero. They deliver interpretations that probably say more about their author, their readership, and the specifics of satire in their own formats than they do about superhero comics and characters *per se* as cultural productions with shifting meanings.

Satire, however, is not only external to the superhero comic, which as a genre has also developed either by implementing strategies to escape from a satirical essence, or even to take charge of it – to it reclaim its satirical status more fully - in standout works that question the fundamentals of the genre. It is therefore probably when the superhero discusses the superhero in his most familiar environment – the American comic book – that the exercise of satire can reveal the deepest and most modern facets of the genre.

Bernard BOUTON

Un récit dans un dessin

Raconter une histoire avec des mots ou avec des dessins obéit à des règles semblables. Une bande dessinée peut s'apparenter à un roman, une nouvelle ressemblerait plutôt à une planche, voire à un strip. Il est possible d'aller plus loin dans la concision : un récit peut être contenu dans un seul dessin.

Le lecteur est toujours plus ou moins actif dans la lecture d'une bande dessinée ou d'un strip. Mais lorsqu'il s'agit de faire surgir un récit d'une seule vignette, qui plus est, sans paroles, alors le rôle du lecteur devient particulièrement important. Il doit utiliser les indices que l'artiste a semés dans son dessin pour reconstituer l'histoire.

C'est cet échange lecteur-dessinateur, basé sur des indices identifiables, que cette étude veut mettre en lumière, en s'appuyant sur des exemples précis.

Eine Erzählung in einer Zeichnung

Eine Geschichte kann mit Worten oder mit Zeichnungen erzählt werden: beide Verfahren gehorchen ähnlichen Regeln. Ein Comic kann sich wie ein Roman geben, eine Novelle ähnelt eher einer einzelnen Zeichnung oder einem Panel. Es ist möglich, sich noch kürzer auszudrücken: eine einzelne Zeichnung kann eine ganze Erzählung enthalten.

Der Leser ist immer mehr oder weniger aktiv beim Lesen eines Comics oder eines strips. Handelt es sich aber darum, aus einem einzigen Bild, welches dazu noch keine Worte enthält, eine Erzählung entstehen zu lassen, dann wird die Rolle des Lesers besonders wichtig. Er muss die Hinweise benutzen, die der Künstler in seine Zeichnung eingewoben hat, um die Geschichte zu rekonstruieren.

Die vorliegende Analyse soll diesen Austausch zwischen Leser und Zeichner beleuchten, wobei sie sich auf entsprechende Beispiele stützt.

A single cartoon can tell a story

We can tell a story with words or with pictures; the rules are quite similar. novels are like comic books, whereas a short stories is more like a single page in a comic book or even a single comic strip. This concision can go even further: a story can be contained inside a single picture.

The reader is always more or less active when he or she is reading a comic strip. But when he or she has to retrace a story from one single picture and, what is more, without captions, then the role of the reader becomes especially important. He or she must use the clues provided by the artist in order to retrace the story.

The exchange between the cartoonist and the reader is the topic of this article. Specific examples based on identifiable clues are used to illustrate this dialogue.

Fonctionnement de l'image : de la monocaricature à la bande dessinée

On peut définir la caricature unique ou monocaricature comme relevant d'un mode présentatif, jouant sur la simultanéité, comme une image choc destinée à faire rire ou sourire.

Mais le dessinateur ayant souvent le souci de relier des actions entre elles, de nuancer ou préciser son propos, il recourt souvent à ce que l'on peut appeler des macédoines d'images, qui déclinent une idée en différentes séquences, qui présentent des faits qui peuvent être saisis comme simultanés. Ces macédoines sont à distinguer des successions d'images, des brèves histoires en images, dans lesquelles le mode discursif et la successivité s'imposent et dans lesquelles le rire est souvent provoqué par une pointe finale. De ces successions d'images on en arrive facilement aux comics, à la bande dessinée lorsque la narration devient prédominante, réclame un scénario.

De la monocaricature à la bande dessinée, il semble bien que l'on passe progressivement du rire immédiat au rire épisodique, de la simultanéité à la chronologie, de l'image choc au discours, du mode présentatif au mode discursif.

Wie funktionieren Bilder ? Von der Karikatur zum Comic

Man kann die einzelne Karikatur, auch Monokarikatur genannt, als eine Darstellungsform definieren, die mit der Gleichzeitigkeit mehrerer Elemente spielt und uns als „Schlagbild“ zum Lachen oder Lächeln bringt. Da der Zeichner aber oft verschiedene Geschehnisse miteinander verbinden und seine Aussage nuancieren oder präzisieren möchte, greift er gerne zurück auf etwas, was man als einen Bildersalat bezeichnen kann, wobei eine Idee in mehrere Sequenzen aufgeteilt wird, welche Tatsachen darstellen, die man simultan auffassen kann. Diese Mischungen mehrerer Bilder sind zu unterscheiden von einer Bilderfolge, kurzen Bildergeschichten, in welchen der diskursive Modus des Nacheinander bestimmend ist und das Lachen oft durch eine Schlusspointe ausgelöst wird. Es scheint so zu sein, dass man zwischen Monokarikatur und Comic schrittweise vom unmittelbaren Lachen zum episodischen Lachen übergeht, von der Gleichzeitigkeit zur Chronologie, vom „Schlagbild“ zum Diskurs, vom Repräsentationsmodus zum diskursiven Modus.

Image performance: from stand-alone caricature to comic strip

The single or stand-alone caricature can be defined as derived from the presentative mode, rooted in simultaneity: a striking image designed to make the viewer laugh or at least smile.

But since cartoonists often must create links between different actions, as well as provide nuances or more details about their remarks, they often turn to what might be called a medley of images; this medley can break an idea up into different sequences which can then be read as simultaneous. These image medleys work differently than do standard successions of images, brief image stories in which the discursive mode and successive sequences prevail and in which laughter comes after a final point or punchline. It is easy to trace a line from these successions of images to comics and to comic strips, where narration predominates, requiring a scenario. From the stand-alone caricature to the comic strip, it seems that we move progressively from immediate laughter to a more episodic humor, from simultaneity to chronology, from the striking image to discourse and from presentative modes to discursive ones.

Vincent ROBERT-NICOUD

Préhistoire de la bande dessinée : le rapport texte-image et la satire dans *Les Belles figures et drolleries de la Ligue* de Pierre de l'Estoile (1589-1600)

Cette étude examine *Les Belles figures et drolleries de la Ligue* de Pierre de l'Estoile, un recueil de libelles et de pamphlets datant de la fin des Guerres de religion, afin de mettre en lumière la séquentialité de certains récits imagés satiriques. Outre les narrations d'événements historiques, comme l'assassinat du Duc de Guise ou d'Henri III, *Les Belles figures* contiennent plusieurs exemples de récits séquentiels fictifs ou décrivant des situations plutôt que des épisodes précis. Ainsi, cette étude avance l'hypothèse selon laquelle c'est la dimension satirique, et non historique ou topique, qui constitue le facteur déterminant de la mise en séquence et en image de ces récits.

Zur Vorgeschichte des Comics: der Text-Bild-Bezug und das Satirische in *Les Belles figure et drolleries de la Ligue* von Pierre de l'Estoile (1589-1600)

Die vorliegende Studie befasst sich mit den *Belles figures et drolleries de la Ligue* von Pierre de l'Estoile, einer Sammlung von Streit und Schmähschriften aus der Zeit gegen Ende der Religionskriege. Dabei wird die Sequenzialität einiger der satirischen Bildgeschichten aufgezeigt. Neben der erzählerischen Darstellung historischer Ereignisse – wie beispielsweise die Ermordung des Duc de Guise oder Heinrichs III. – enthalten die *Belles figures* mehrere Beispiele für andere Arten von Erzählungen, zum einen für fiktive sequenzielle, zum anderen für solche, die eher Situationen als präzise Geschehnisse darstellen. Dies führt zu der Hypothese, dass der ausschlagende Faktor für die sequenzielle und bildliche Umsetzung dieser Erzählungen nicht die historische oder topische, sondern die satirische Dimension ist.

**The prehistory of the comic strip: The relationship between
image-text and satire in *Les Belles figures et drolleries de la Ligue*,
by Pierre de l'Estoile (1589-1600)**

This study examines Pierre de l'Estoile's *Les Belles figures et drolleries de la Ligue*: a compilation of libels and pamphlets from the end of the French wars of religion (1562-1598), in order to highlight the sequential nature of certain satirical, illustrated narratives. In addition to narratives of historical events – such as the assassination of the Duke of Guise (1588) or of King Henry III (1589) – *Les Belles figures* offer many examples of fictional or situational sequential narratives, not necessarily pertaining to specific historical events. Thus, this study suggests that these narratives' satire – rather than their historical or topical quality – constitutes the determining factor for appreciating their sequentialization and illustration.

Nicolas LABARRE

***MAD*, la caricature en clé de voûte de la bande dessinée.**

MAD magazine est tout à la fois une publication centrale dans l'histoire de la bande dessinée nord-américaine et un point privilégié de rencontre entre bande dessinée et caricature. Cette dernière, marginale dans les premières années du titre, devient prépondérante lors d'un changement de format en 1955. Par la suite, et bien qu'il n'existe pas d'école graphique hégémonique dans le magazine, la plupart des dessinateurs vedettes qui y œuvrent possèdent des caractéristiques stylistiques communes, particulièrement en matière de représentation des corps et travaillent tous à la frontière entre typification et caricature. Le cas de Mort Drucker et des témoignages contemporains permettent de montrer en quoi la pratique de la caricature diffère de la simplification iconique typique de la bande dessinée.

***MAD* oder die Karikatur als Schlussstein des Comics**

Das Magazin *MAD* ist zugleich eine zentrale Publikation in der Geschichte des nordamerikanischen Comics und ein herausragender Begegnungsort zwischen Comic und Karikatur. Letztere war in den Anfangsjahren zunächst eine Randerscheinung und rückte erst 1955 in den Vordergrund, anlässlich der Veränderung des Formats. In der Folgezeit, und obwohl es keine dominierende Grafikschule in dem Magazin gibt, entwickelten die meisten seiner Starzeichner gemeinsame stilistische Merkmale, besonders in der Darstellung des Körpers, und sie arbeiten alle im Grenzbereich zwischen Typologisierung und Karikatur. Das Beispiel von Mort Drucker und

weiterer Zeitzeugen erlaubt zu zeigen, worin die Praxis der Karikatur sich von der für den Comic typischen ikonografischen Vereinfachung unterscheidet.

MAD: Caricature as Keystone to the Comic Strip

MAD magazine is both a keystone in the history of American comics and the site of specific hybridity between comics and caricature. Caricature was present but marginal in the early years of the publication, but it became prominent when *MAD* morphed from a comic book into a magazine. Subsequently, and though the magazine never displayed a unified graphic identity, most of its prominent artists came to exhibit shared stylistic features, which combined caricature and typification, especially in the representation of bodies. The example of Mort Drucker, as well as more contemporary testimonies make it possible to delineate in what ways the practice of caricature differs from the iconic simplification to be expected in comic strips.

Martine MAUVIEUX

« Le satellite satirique » (Agnès LANCHON)

Après une formation scientifique, Agnès Lanchon s'oriente vers les arts appliqués. D'abord illustratrice, elle a exploré avec délice le travail de Bretécher (*Les Frustrés*) et de Fred (*Philémon*) pour ses bandes dessinées qui nous transportent dans un univers fantastique où les corps s'envolent, se lient et se délient au fil des émotions. Quand elle aborde le dessin satirique, elle va à l'essentiel, ramenant ses personnages à des bonhommes têtards propres aux dessins enfantins. Pour Agnès Lanchon, le dessin est un outil d'exploration intérieure.

„Der satirische Satellit“ (Agnès LANCHON)

Nach einer wissenschaftlichen Ausbildung wendet sich Agnès Lanchon den angewandten Künsten zu. Zunächst Illustratorin, bezieht sie sich für ihre Comics gerne auf die Arbeiten von Bretécher (*Les Frustrés : Die Frustrierten*) und Fred (*Philémon*), die uns in ein fantasievolles Universum entführen, wo die Körper davon fliegen, um sich ihrer Gefühlslage entsprechend zu vereinen und sich wieder zu trennen. Wenn sich Agnès Lanchon mit der satirischen Zeichnung befasst, konzentriert sie sich auf das Wesentliche, indem sie ihre Personen als Kaulquappen gleichende Männlein auftreten lässt, so wie man sie in Kinderzeichnungen findet. Für Agnès Lanchon ist die Zeichnung ein Werkzeug innerer Exploration.

“The satirical satellite” (Agnès LANCHON)

Though coming from a science background, Agnès LANCHON gravitated towards graphic arts career. She started-off as an illustrator and explored with delight BRETECHER's *The Frustrated* and FRED's *Philémon*: comic books that transport us to a magical universe where bodies fly away, sway together, bind and unbind in a string of emotions. When she approaches satirical drawing, she goes to the essential, bringing back her characters to tadpole-like figures of childlike simplicity and frankness. For Agnès LANCHON, drawing is a tool of internal exploration.

Martine MAUVIEUX

« Quitter la bande dessinée... » (P. VUILLEMIN)

Vuillemin est l'auteur célèbre des *Sales Blagues de l'Écho* publiées dans le journal satirique *l'Écho des savanes* à la suite de Reiser mort en 1983. Passionné par le dessin et l'humour dès son enfance, il s'est nourri abondamment du travail des dessinateurs Reiser, Bosc, Chaval, Sempé, Crumb, Steadman et Ungerer, puisant en eux l'audace de s'exprimer librement (graphisme baveux, histoires grivoises) en dépit des critiques et de la morale « bourgeoise ». Après avoir exploré pendant de nombreuses années l'art de la bande dessinée, il préfère aujourd'hui le dessin satirique en une seule image, plus rapide, plus efficace et moins fatiguant.

„Den Comic hinter sich lassen ...“ (P. VUILLEMIN)

Vuillemin ist bekannt als Autor der *Sales Blagues de l'Écho*, der „Schmutzigen Witze“, die die Satire-Zeitschrift *L'Écho des savanes* nach Reisers Tod (1983) veröffentlichte. Von früh auf der Humorzeichnung verfallen, verschlang Vuillemin die Arbeiten von Zeichnern wie Reiser, Bosc, Chaval, Sempé, Crumb, Steadman und Ungerer. Ihnen verdankt er den Mut zum freien Ausdruck (unsauberer Strich und schlüpfrige Geschichten), ohne Rücksicht auf die Kritik oder die „bürgerliche Moral“ zu nehmen. Nach jahrelanger Beschäftigung mit Comics, widmet er sich heutzutage lieber dem satirischen Zeichnen in Form von Einzelbildern, das er als schneller, wirksamer und weniger anstrengend betrachtet.

Vuillemin: “Quitting the comic...” (P. VUILLEMIN)

Vuillemin is the celebrated author of the cartoon series “*Sales Blagues de l'Écho*” [The Echo's Dirty Jokes], published in the satirical cartoon newspaper *l'Écho des savanes*, after the death of Jean-Marc Reiser in 1983.

Passionate about drawing and humor ever since his childhood, Vuillemin sought inspiration from cartoonists Reiser, Bosc, Chaval, Sempé, Crumb, Steadman and Ungerer - all of whom sought to express themselves freely without restraint (via blurred style of drawing and dirty jokes), despite strong criticism from the prudish bourgeoisie.

After many years of exploring in depth the art of *bande dessinée*, Vuillemin nowadays prefers drawing one-frame satirical cartoons, which he finds is a more efficient, more effective, and less tedious, form of expression.

