



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2005
Couleurs d'Amérique

« Fun in four colors »

Comment la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis

Jean-Paul Gabilliet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/319>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Jean-Paul Gabilliet, « « Fun in four colors » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 26 mars 2006, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/319>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Fun in four colors »

Comment la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis

Jean-Paul Gabilliet

- 1 La bande dessinée comme moyen d'expression autonome (c'est-à-dire, pour simplifier, une séquence d'images assorties chacune d'un texte dont l'ensemble raconte une histoire suivie) prit son essor commercial à la fin du XIX^e siècle après que les progrès technologiques de l'imprimerie de masse eurent rendu possible l'impression de dessins en couleurs. En effet, si le type de narration graphique spécifique à la bande dessinée était apparu *grosso modo* un demi-siècle auparavant avec les premières éditions piratées des récits en images du Suisse Rodolphe Töpffer en 1842, c'est seulement pendant la dernière décennie du XIX^e siècle que les journaux quotidiens publiés dans les grandes villes américaines prirent l'habitude de publier des pages illustrées en couleurs¹.
- 2 L'impression couleur existait déjà par moyens lithographiques. On trouvait un usage limité de la couleur dès les premiers numéros de l'hebdomadaire humoristique *Puck* créé en 1877.
Couverture de *Puck*, 5 mars 1890
- 3 Dans la décennie suivante, ce type de publication fut à l'avant-garde de l'impression couleur : les trois leaders du créneau des *weekly humor magazines*, qu'étaient le démocrate *Puck* et ses concurrents républicains *Judge* lancé en 1881 (dans une veine populiste) et *Life* lancé en 1883 (sur un ton plus distingué), proposaient de grandes images couleur sur des sujets politiques et sociaux en première et quatrième de couverture ainsi qu'en double page central. Le résultat était visuellement très beau mais seulement réalisable sur des tirages très inférieurs en quantité à ceux de la grande presse quotidienne².
- 4 L'impression couleur sur presse rotative à grande capacité de tirage fut mise au point en France et en Angleterre à la fin des années 1880. Aux États-Unis, la première presse de ce type fut construite à Chicago pour le quotidien *Inter Ocean* en 1892 en prévision des célébrations de l'exposition universelle de 1893 ; le *Chicago Inter Ocean* publia son premier supplément couleur en juin 1892, initialement en rouge et bleu, avant d'incorporer le jaune quatre mois plus tard, à partir du 22 octobre, ce qui permit d'élargir la palette vers l'orange, le vert, etc. L'innovation n'atteignit New York que six mois plus tard, au

printemps 1893, quand Joseph Pulitzer, apprenant que le *New York Recorder* (un de ses concurrents mineurs) allait acquérir une presse couleur, entreprit de faire de même. La première édition couleur du *New York World*, en bichromie rouge et bleu, sortit le dimanche 7 mai 1893 avec un tirage de 400 000 exemplaires deux fois plus épais qu'à l'accoutumée (110 pages au lieu de 48) ; deux semaines plus tard paraissait le premier supplément humoristique en quadrichromie, dont le contenu rappelait celui des magazines humoristiques déjà cités. Pendant deux ans, pour des raisons jamais éclaircies, le *New York World* cessa d'utiliser la couleur jaune : il fallut attendre juillet 1895 pour que la quadrichromie s'installe définitivement dans le journal de Pulitzer³.

- 5 Et la bande dessinée dans tout cela ? Les premières pages de bandes dessinées mises en couleur (encore par procédé lithographique) parurent à l'été 1888 dans *Puck et Judge*⁴. Comme l'avaient fait précédemment les hebdomadaires humoristiques, la presse quotidienne introduisit l'illustration dans ses pages par le biais de dessins d'actualité en une image (*editorial cartoons*) et ne vint à la bande dessinée qu'après quelques années. Le dessin d'actualité en première page, quoique relativement ancien (on trouve un exemple dans le *New York Evening Post* en 1814⁵), ne s'était pas enraciné aux États-Unis ; c'est le *New York World* qui l'imposa comme élément indispensable du journal quotidien à partir du milieu des années 1880 : le premier dessin à introduire un commentaire politique à l'époque fut apparemment une charge du *cartoonist* Walt McDougall contre le candidat à la présidence James G. Blaine publié en première page du *World* le 30 octobre 1884 — l'image, qui représentait Blaine en train de s'empiffrer aux côtés de riches capitalistes à un festin dont étaient tenus éloignés les pauvres, lui aurait coûté la victoire, raconte la légende du journalisme américain⁶.
- 6 Quant à la première bande dessinée en noir et blanc parue dans le *New York World*, elle daterait de septembre 1894 sous la plume du dessinateur Richard Felton Outcault. Celui-ci publia sa première bande en couleurs deux mois plus tard le 18 novembre⁷ mais sa célébrité ultérieure devait venir de la création de ce qui est considéré comme le premier personnage de bande dessinée, « the Yellow Kid » dont l'aspect définitif (un gamin chauve aux oreilles décollées et aux dents proéminentes, portant une chemise de nuit jaune sali d'une marque de main noire) fut fixé dans une image publiée le 5 janvier 1896, après être apparu sous diverses formes (notamment avec des chemises de couleurs différentes) à huit reprises dans des dessins de gamins de rue publiés entre mai et décembre 1895.
Richard Felton Outcault, *New York World*, 5 janvier 1896
- 7 Là encore, il faut être prudent avec la chronologie : le mardi 15 mai 1894, le supplément pour enfants du *Chicago Inter Ocean* contenait une grande page en couleurs destinée à paraître par la suite de façon hebdomadaire et mettant en scène des gamins chinois, « The Ting Lings » ; l'auteur de ces illustrations, Charles W. Saalburg, devint par la suite rédacteur et directeur artistique des suppléments dominicaux en couleurs du *New York World*⁸. Le statut exceptionnel du personnage d'Outcault tient moins à sa priorité chronologique qu'à son statut comme premier personnage illustré de la presse quotidienne à faire l'objet de tout un marché d'objets dérivés. Comme le propos n'est pas ici de déterminer quelle fut la première bande dessinée en noir et blanc ou en couleurs parue dans la presse quotidienne, on résumera ici le contexte historique en disant qu'entre le milieu de la dernière décennie du XIX^e siècle et les premières années du XX^e siècle, la grande presse quotidienne systématisa le recours à des bandes dessinées en couleurs dans ses suppléments dominicaux où la dominante humoristique associée à la présence de dessins (par opposition aux photographies) donna par métonymie le nom de

comics ou *funnies* à ces récits dessinés. L'irruption de la couleur dans la presse quotidienne au début des années 1890 relevait de bien plus qu'une avancée technologique : les 5 cents que coûtait alors le journal dominical donnait au très large public des grandes villes américaines un accès privilégié aux images en couleurs qui étaient jusqu'alors l'apanage des hebdomadaires humoristiques à 10 cents ; les dessins en couleurs qui avaient été synonymes des revues à destination des classes moyenne et supérieure devenaient alors accessibles au lectorat infiniment plus large de la presse quotidienne. La réponse du public fut considérable, comme en témoigna l'augmentation des chiffres de ventes des journaux qui proposaient des comics : dans les mois qui suivirent son arrivée à New York en 1895 pour prendre le contrôle du *New York Journal*, W. R. Hearst débaucha la quasi-totalité du personnel du *Sunday World*, dont bien sûr Outcault, en leur offrant des salaires plus élevés. La première livraison de « The American Humorist », supplément humoristique du *Journal*, parut le 18 octobre 1896 (le personnage-fétiche d'Outcault y tenait la vedette d'une page nommée « McFadden's Row of Flats », deux semaines après sa dernière apparition dans le *New York World*) : sa première page portait en sous-titre bien visible les mots « Eight pages of polychromatic effulgence that make the rainbow look like a lead pipe. » La « splendeur polychrome » était à l'évidence le principal élément destiné à susciter l'enthousiasme des lecteurs.

- 8 Dans les années suivantes, l'association entre bandes dessinées et quadrichromie resta très forte. L'équilibre apparut dans les grands journaux new-yorkais, où les dessins d'actualité paraissaient en noir et blanc en semaine tandis que les comics paraissaient en couleurs le dimanche, se diffusa progressivement dans le pays par la syndication des contenus*, et au fur et à mesure de l'acquisition de presses couleur par les journaux eux-mêmes ; ainsi le quotidien qui avait été à l'origine de l'empire Hearst, le *San Francisco Examiner*, publia-t-il des *comic strips* seulement en noir et blanc jusqu'en novembre 1900, date à laquelle il commença à diffuser le même supplément couleur que le *New York Journal*. En 1908, pratiquement trois quarts des journaux dominicaux contenaient des bandes dessinées⁹. D'une certaine façon, l'incroyable privilège que constituait pour la bande dessinée le fait d'être le seul moyen d'expression à bénéficier quasi-automatiquement de la couleur et du format considérable des pages de journaux de l'époque contribue à expliquer pourquoi la mise en place de tous ses codes narratifs fut achevée dès la première décennie du siècle, alors que le cinéma balbutiait encore, en raison des nombreuses limitations techniques qu'il lui faudrait une trentaine d'années pour surmonter.

Les couleurs des comic strips

- 9 Maîtres de leur encre de Chine comme de leurs couleurs, les dessinateurs du début de siècle se livraient à un remarquable travail de construction visuelle, dont le plus brillant représentant était Winsor McCay, auteur de « Little Nemo in Slumberland » publié dans le *New York Herald* de James Gordon Bennett entre 1905 et 1911, date à laquelle McCay rejoignit l'écurie Hearst. « Little Nemo » racontait chaque semaine les aventures oniriques d'un petit garçon qui, systématiquement, se réveillait à la dernière case. Dans sa biographie de McCay, John Canemaker a ainsi décrit la toute première page de « Little Nemo » publiée le 15 octobre 1905 :

The characters were outlined in McCay's now-familiar *art nouveau* line, a line thicker than objects (and characters) in the background, which lent a feeling of distance and perspective. McCay used color abstractly, adding to the visual intensity of the work. For example, in the premiere strip's fourth panel, Nemo's bedroom has been replaced by a lemon yellow limbo space in which Nemo sits upon

his pony, Somnus. In the next five panels the background colors change to orange, green, blue, red, and violet, reflecting the psychedelic stimulation of the boy's dream experience.

The unreal color styling extended from the backgrounds to the characters : in the sixth panel Nemo is challenged to a race by a pink monkey riding a green kangaroo, and in the next two panels they are joined by a purple rabbit astride a yellow pig, an orange frog on a red lion, an orange squirrel on a blue camel, and an orange cricket on a violet goat. The addition of the multicolored animals cavorting across the sky in action poses increased the visual energy of the strip, and McCay increased the intensity even more by bringing on an array of radiating stars¹⁰.

Winsor McCay, *New York Herald*, 15 octobre 1905

Winsor McCay, *New York Herald*, 5 août 1906

- 10 Un autre exemple est la planche publiée le 21 octobre 1906, où Nemo accompagné de la princesse du royaume des rêves, arrive en présence de son père le roi Morphée.

Winsor McCay, *New York Herald*, 21 octobre 1906

- 11 La splendeur de ces pages tenait autant à l'imagination visuelle hors du commun du dessinateur qu'à la compétence également exceptionnelle du personnel chargé de la fabrication des pages en couleur à l'imprimerie du *Herald*, alors à l'avant-garde de l'impression couleur dans la presse quotidienne¹¹.

- 12 McCay lui-même constituait un summum de sophistication graphique et visuelle qui ne fut égalé probablement que par un futur compagnon de route de Walter Gropius et du Bauhaus, le peintre allemand Lyonel Feininger. En 1906, celui-ci fut sollicité par le *Chicago Tribune* pour produire des illustrations échappant à la vulgarité des grands succès d'alors comme « The Katzenjammer Kids ». Installé à Paris, d'où il expédiait ses dessins par la poste aux États-Unis, Feininger créa alors en avril « The Kin-der-Kids » et en août, « Wee Willie Winkie's World », deux bandes dessinées qui reprenaient, en les détournant, les maniérismes de Cézanne et du Fauvisme¹².

Lyonel Feininger, *Chicago Tribune*, « The Kin-der-Kids »

- 13 La carrière de Feininger dans la bande dessinée fut écourtée : la rédaction du *Tribune*, qui avait espéré un *comic strip* plus conventionnel, mit fin à la publication de « Kin-der-Kids » en novembre 1906, et de « Wee Willie Winkie's World » en janvier 1907.

- 14 Par-delà les graphistes hors du commun comme McCay et Feininger, la bande dessinée en couleurs constituait au début du siècle un horizon unique dans un quotidien où les autres types d'images, animés ou non, étaient encore en noir et blanc, à l'exception notable des couvertures de magazines. Il est aisé de multiplier les exemples de bandes qui, sans prétendre à la sophistication d'un McCay, témoignaient d'usages diversifiés et de la couleur.

Frederick Burr Opper, « Maud », 2 octobre 1904 (Hearst)

George McManus, « Bringing Up Father », 15 (?) mai 1921 (Hearst)

Cliff Sterrett, « Polly and Her Pals », 31 juillet 1927

(Newspaper Feature Service)

- 15 Les suppléments du dimanche en couleurs furent jusqu'aux années 20 un média en soi dont l'attrait spécifique n'était concurrencé ni par la radio ni par le cinéma. Dès le début du siècle, ils attiraient aussi bien l'attention des censeurs qui en stigmatisaient la vulgarité¹³ que de certains artistes qui se délectaient de l'inventivité graphique et visuelle qui se déployait dans leurs pages. Dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), Gertrude

Stein raconte qu'elle conservait soigneusement les suppléments dominicaux en couleurs des journaux américains qu'elle recevait à Paris : ils faisaient, en effet, les délices de Pablo Picasso qui se les disputait avec sa compagne Fernande, chaque fois que la romancière américaine lui en apportait*. Cependant, ils devinrent surtout un média familial, la partie du journal dominicale la plus directement destinée pour les jeunes lecteurs et conçue comme un magazine autonome pouvant contenir jusqu'à une vingtaine de pages illustrées en couleurs.

All in Color for a Dime

16 C'est cette autonomie du support qui fut à l'origine d'un nouveau type de publication en 1933 : le comic book fut inventé par un imprimeur du Connecticut, Eastern Color, qui avait produit pour le Ledger Syndicate un fascicule publicitaire où des planches dominicales étaient reproduites à demi-format et se rendit compte peu après que quatre grandes feuilles pliées en huit (quatre suppléments dominicaux, par exemple) formaient une liasse de trente-deux pages auxquelles il suffisait d'agrafer une couverture pour avoir entre les mains une revue de 22 x 28 cm après massicotage. Initialement, les comic books étaient des fascicules gratuits (obtenus en échange de coupons découpés sur des produits de grande consommation) ; ils ne contenaient que des réimpressions de bandes dessinées de la presse dominicale. C'est l'agent commercial d'Eastern Color qui prit l'initiative d'en mettre des exemplaires en dépôt dans des magasins au prix unitaire de 10 cents ; l'expérience fut un succès qui aboutit à la publication en mai 1934 du numéro un de Famous Funnies, premier comic book périodique, qui ne contenait que des réimpressions de planches dominicales. La concurrence débuta en fin d'année avec des fascicules proposant des histoires inédites mais en noir et blanc. Jusqu'en 1937-38, on trouvait toutes sortes de cas de figures dans les comic books : noir et blanc, bichromie, quadrichromie, parfois à l'intérieur du même fascicule ; par exemple, Action Comics #1, publié par Detective Comics au printemps 1938, contenait douze pages noir et blanc sur soixante-quatre, dont certaines étaient proposées aux jeunes lecteurs expressément pour qu'ils s'entraînent à les colorier...). Se posaient en effet de nouveaux problèmes techniques : les comic books étaient imprimés sur les mêmes presses que celles qui produisaient les suppléments des journaux, mais la mise en couleurs concernait un nombre très supérieur de pages (les premiers comic books avaient 64 pages) d'un format deux fois plus petit que celui des journaux¹⁴. C'est pourquoi la comparaison technique entre planches dominicales et planches de comic books se fit très longtemps au détriment de ces dernières.

17 À la fin des années 30, tous les comic books étaient en couleur mais la quadrichromie restait un argument de vente fort : en 1939, Dell lançait la série simplement intitulée *Four-Color* dont chaque numéro présentait l'histoire d'un personnage différent. Et quelle quantité de couleurs ! Là où il n'y avait qu'un supplément dominical par semaine (ou deux dans les grandes villes), il paraissait chaque semaine plusieurs comic books contenant une cinquantaine de pages. À partir des années 40, « *four-color* » devint (avec *comic* et *funny*) l'adjectif le plus employé dans la presse pour faire allusion au contenu des comic books. Au moment de la campagne d'opinion contre les comic books dans la décennie d'après-guerre fleuriraient des expressions comme « *four-color nightmares* » pour qualifier les revues de bandes dessinées. Avant la systématisation de la photo couleur, du cinéma en couleur, de la télévision couleur, de la vidéo, les bandes dessinées étaient l'espace privilégié de récits dont l'attrait était rehaussé par l'emploi des couleurs.

Les couleurs des comic books

- 18 En effet, la division du travail qui présidait à la fabrication des comic books avait abouti à la multiplication des coloristes. Au contraire des dessinateurs de la presse quotidienne qui décidaient des couleurs de leurs bandes, ceux employés sur les comic books déléguèrent l'entière responsabilité chromatique de leurs pages aux coloristes : ceux-ci étaient rattachés à la maison d'édition ou à l'atelier de gravure préparant les fascicules pour l'imprimeur et travaillaient sur des *silver prints*, copies des planches originales réduites au format de publication, qui leur permettaient de tester les combinaisons de couleurs les plus appropriées.
- 19 La mise en couleurs est en pratique la dernière étape de fabrication du support narratif (après encrage et lettrage). Jusqu'aux années 1980, elle devait tenir compte des contraintes techniques imposées par le procédé linotypique de séparation des couleurs, qui nécessitait pour chaque page l'élaboration de trois transparents bleu, rouge et jaune ensuite recombinaisonnés pour créer, à partir de la juxtaposition de minuscules points de couleurs (les Ben Day dots rendus célèbres par le peintre Roy Lichtenstein) une palette chromatique limitée de soixante-quatre teintes. Dès le début des comic books, le travail des coloristes (qui étaient parfois simultanément séparateurs) relevait d'une compétence technique autant que narrative : un exemple de compétence technique était la couverture d'*Action Comics* #1¹⁵, où apparut le personnage de Superman — c'est le coloriste Ed Eisenberg qui, à la dernière minute, choisit une couleur verte pour la voiture portée par Superman ; dans le projet initial, elle était rouge et atténuait ainsi l'impact de la cape du personnage¹⁶. La règle n'a jamais changé : avec des personnages tels que les super-héros, dont les costumes reposent sur des schémas de couleurs intangibles, les coloristes doivent colorier les protagonistes en premier (ce qui pose des problèmes si les dessinateurs, qui travaillent en noir et blanc, ont placé côte à côte des personnages aux couleurs identiques) et déterminer les couleurs du décor ensuite. L'exercice n'est pas toujours aisé car les changements de couleurs de décors servent à accentuer les distinctions entre lieux (passage d'une pièce à l'autre¹⁷, par exemple) et un coloriste qui manque d'expérience risque d'affadir la dimension visuelle de la narration s'il ne parvient pas à jouer correctement sur les contrastes de couleurs entre les cases.
- 20 Un coloriste de la maison d'édition DC, Anthony Tollin, a défini sa fonction dans les termes suivants : « Comic book coloring [...] should draw attention to what's important in the specific panel and in the specific page and in the entire story. The emphasis should be put where it belongs—where the artist and writer have hopefully put it earlier. »¹⁸ C'est ce qui fait que les couleurs sont également susceptibles de rehausser des pages narrativement médiocres en noir et blanc¹⁹. Bob Sharen, qui travailla longtemps pour Marvel, résume ainsi le travail du coloriste : « The name of the game is contrast and clarity²⁰ » ; cela signifie qu'à cause des limitations des procédés de reproduction des comic books, il faut éviter la juxtaposition de couleurs trop proches (qui pourraient devenir indifférenciées à l'impression) ou le recours à des teintes trop sombres (susceptibles de produire des masses ternes). En pratique, les limites technologiques des méthodes d'impression utilisées pour fabriquer les comic books des années 30 aux années 80 ont longtemps fait de la mise en couleurs le parent pauvre de la reproduction. Les deux grandes maisons qui sont aux commandes économiques du secteur depuis les années 60 avaient à l'époque développé chacune un style chromatique propre : palette délavée pour DC et surabondance de couleurs primaires pour Marvel²¹. La mise en couleurs, pas plus que sa qualité, n'ont jamais été pour elles des arguments commerciaux, au contraire de la qualité du papier et de l'impression à partir des années 80.

Conclusion

- 21 Dire que la quadrichromie a créé la bande dessinée américaine relève bien sûr de la boutade. Néanmoins, le rôle joué par la couleur dans le développement de la bande dessinée aux États-Unis a été indéniable d'un point de vue culturel dans la première moitié du XX^e siècle, jusqu'à ce que le cinéma, puis la télévision, deviennent des sources de couleurs plus immédiates et quantitativement plus importantes que les pages des illustrés. L'importance du travail de la couleur dans le processus créatif de ce moyen d'expression a connu deux mouvements parallèles inverses : les suppléments dominicaux des journaux, sur plusieurs décennies, ont vu décroître leur nombre de pages à une dizaine, disparaître les grandes bandes humoristiques et épiques et diminuer radicalement la taille de reproduction des images. Au contraire, dans les comic books, les techniques de mise en couleurs par laser qui se sont banalisées dans les années 1990 ont considérablement amélioré le rendu chromatique des pages de comic books : après une stagnation technologique d'un demi-siècle où les coloristes avaient accès en tout et pour tout à 64 couleurs, ils disposent maintenant de plusieurs millions de teintes.
- 22 Alors que le chromatisme joue un rôle considérable dans la narration propre à la bande dessinée, il reste cependant totalement sous-évalué largement à cause du stigmate que constitue la stylistique visuelle attachée aux couleurs dans les comics pendant plusieurs décennies, résultante d'une technologie qui privilégiait la quantité d'exemplaires sur la qualité de la reproduction. À l'image du personnel cité en fin de génériques dans les films ou séries télévisées, les coloristes sont victimes de la division du travail au sein d'un moyen d'expression dont l'hybridité fondamentale ralentit la reconnaissance culturelle. Leur position à mi-chemin entre artisan et technicien au bout de la chaîne de production des comic books les met en retrait par rapport aux « créateurs » que sont dessinateurs et scénaristes et les exclue, y compris du point de vue des amateurs même éclairés, des mécanismes de légitimation dont ont bénéficié des auteurs travaillant seuls et en noir et blanc comme Robert Crumb ou Art Spiegelman.

BIBLIOGRAPHIE

- Bill Blackbeard, « The Yellow Kid, The Yellow Decade », in R. F. Outcault, *The Yellow Kid : A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics* (Northampton, MA : Kitchen Sink Press, 1995), 16-136.
- Pat Calhoun, « Producing Superman : Ed Eisenberg », *Comic Book Marketplace* 33 (March 1996), 30-34.
- John Canemaker, *Winsor McCay : His Life and Art* (New York : Abbeville Press, 1987).
- Ian Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945* (Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 1998).
- Roger Hill, « Silver Print Rediscovered! », *Comic Book Marketplace* 25 (July 1995), 79.
- D. A. Kraft, « Anthony Tollin », *Comics Interview* 10 (April 1984), 43-47.

———, « Steve Oliff », *Comics Interview* 1 (February 1983), 47-50.

David Kunzle, « Precursors in American Weeklies to the American Newspaper Comic Strip : A Long Gestation and a Transoceanic Cross-breeding », in Charles Dierick & Pascal Lefèvre (eds.), *Forging A New Medium : The Comic Strip in the Nineteenth Century* (Bruxelles : VUB University Press, 1998), 157-185.

Richard Marschall, « Shibboleths : Exploding Myths, Looking for New Origins, Redefining Our Terms : The Advent of the Comic Strip », *Comics Journal* 68 (November 1981), 79-87 .

William Murrell, *A History of American Graphic Humor vol. 2 : 1865-1938* (New York : Macmillan, 1938).

Steve Ringgenberg, « Sol Harrison : « The King of Color », *Comics Journal* 169 (July 1994), 110-114.

———, « Steve Ringgenberg interviews Marie Severin », *Psychoanalysis* in « The Complete EC Library ».

Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York : Vintage, 1933).

Brian Tulley, « Bob Sharen », *Comics Interview* 6 (Aug. 1983), 36-39.

Kirk Varnedoe & Adam Gopnik (eds.), *High and Low, Modern Art and Popular Culture* (New York : Museum of Modern Art, 1990).

Doug Wheeler, Robert L. Beerbohm and Leonardo De Sá, « Töpffer in America », *Comic Art* 3 (2003), 28-47.

NOTES

1. Wheeler *et al.*

2. Blackbeard, 22, Gordon, 20, Kunzle, 159.

3. Blackbeard, 32-34.

4. Kunzle, 159.

5. Murrell, 129

6. Gordon, 13 ; le dessin était intitulé « Royal Feast of Belshazzar Blaine ».

7. R. F. Outcault, « Uncle Eben's Ignorance of City Ways », *New York World* 16 septembre 1894 ; « Origins of a New Species, Or the Evolution of the Crocodile Explained », *New York World* 18 novembre 1894. Reproduits dans Blackbeard, 22.

8. Marschall, 82.

*. Les 3 principaux *syndicates* du début de siècle étaient ceux de Hearst, McClure et World Color, gros imprimeur de l'Illinois.

9. Gordon, 39-41.

10. Canemaker, 83-85.

11. Canemaker, 85-86.

12. Varnedoe & Gopnik, 166-167.

13. Gordon, 41-42.

*. G. Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* : « "Oh I forgot to give you these," said Gertrude Stein handing Picasso a package of newspapers, "they will console you." He opened them up, they were the Sunday supplement of American papers, they were the Katzenjammer kids. Oh oui, Oh oui, he said, his face full of satisfaction, merci thanks Gertrude, and we left. » (23) ; « Fernande asked Miss Stein if she had any of the comic supplements of the American papers left. Gertrude Stein replied that she had just left

them with Pablo. / Fernande roused like a lioness defending her cubs. That is a brutality that I will never forgive him, she said. I met him on the street, he had a comic supplement in his hand, I asked him to give it to me to help me to distract myself and he brutally refused. It was a piece of cruelty that I will never forgive. I ask you, Gertrude, to give me myself the next copies you have of the comic supplement. Gertrude Stein said, why certainly with pleasure. /As we went out she said to me, it is to be hoped that they will be together again before the next comic supplements of the Katzenjammer kids come out because if I do not give them to Pablo he will be all upset and if I do Fernande will make an awful fuss. Well I suppose I will have to lose them or have my brother give them to Pablo by mistake, » 25-26.

14. Ringgenberg, 111-112.

15. http://www.comics.org/graphics/covers/97/400/97_4_0000001.jpg

16. Hill, 79 ; Calhoun, 31.

17. Kraft, « Anthony Tollin », 45.

18. Kraft, « Anthony Tollin », 47.

19. « Steve Ringgenberg interviews Marie Severin » ; Kraft, « Anthony Tollin », 45.

20. Tulley, 37.

21. Kraft, 49.