

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Les déclinaisons des fables animalières de Benjamin Rabier, symbole des prémices d'un nouveau système médiatique

Myriam Bahuaud and Jessica de Bideran

Number 43, Spring 2024

fabuler

fabulating

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1111669ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1111669ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (print)

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bahuaud, M. & de Bideran, J. (2024). Les déclinaisons des fables animalières de Benjamin Rabier, symbole des prémices d'un nouveau système médiatique. *Intermédialités / Intermediality*, (43), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1111669ar>

Article abstract

If Benjamin Rabier (1864–1939) remains today associated with *La vache qui rit* and, more broadly, with an entire animal iconography, his entire production is far from limited to a single medium and reveals a complex universe that we retrospectively qualify as intermedial. This text follows the progressive construction of this universe through the lens of fable. We thus demonstrate that while this genre was exploited by Rabier, primarily in illustrated form, he also managed to detach himself from it to take advantage of all the opportunities offered by the social, artistic, technical, political, and economic changes of his time, thereby participating in the beginnings of a new media system.

Les déclinaisons des fables animalières de Benjamin Rabier, symbole des prémices d'un nouveau système médiatique

MYRIAM BAHUAUD

JESSICA DE BIDERAN

En 2016, dans l'introduction du dossier sur les circulations publicitaires de la littérature, Myriam Boucharenc, Laurence Guellec et David Martens entament leur réflexion en s'appuyant sur une réclame imprimée. Cette dernière est un dessin de Benjamin Rabier publié en 1924 dans *L'Illustration*¹. Emprunt aux fables de Jean de la Fontaine, il représente maître Corbeau sur un arbre perché, le renard s'adressant à lui pour vanter une marque de cataplasme. De fait, Rabier (1864–1939) demeure aujourd'hui associé à toute une iconographie publicitaire et animalière, à l'image du célèbre dessin de *La vache qui rit* de la marque de fromage fondu Bel (1924) et dont le personnage est symptomatique de l'univers artistique de son créateur.

Considéré comme un des plus grands dessinateurs animaliers européens, Rabier doit en effet son succès aux animaux à qui il donne des expressions humaines. Ses contemporains les retrouvent dans des dessins publicitaires comme dans des illustrés jeunesse, à l'image de *Nick le caneton*, *Tom l'ourson*, *Bobby le chien*, ou encore la série du canard *Gédéon* dont 16 albums ont été édités par la Librairie Garnier Frères de 1923 à 1939. Auteur et illustrateur, il décline aussi ses créations sur de nombreux supports, imprimés ou manufacturés, comme en témoigne par exemple la série d'animaux de la ferme en bois découpé, éditée dans les années 1910 par la maison parisienne Passerat

1. Benjamin Rabier, « Fables de la Fontaine. Le corbeau et le renard », *L'Illustration*, 1924. Collection Particulière reproduite : Myriam Boucharenc, Laurence Guellec et David Martens, « Les circulations publicitaires de la littérature. Table d'orientation », Myriam Boucharenc, Laurence Guellec et David Martens (dir.), *Interférences littéraires*, n° 18, mai 2016, p. 5.

et Radiguet et conservée aujourd'hui par le musée des Arts décoratifs de Paris². Christophe Vital, conservateur en chef des musées de la Vendée, confirmait ainsi, dans une interview accordée à francetvinfo en 2016, que Rabier avait

(...) utilisé tous les médias de son temps et en [avait] créé pratiquement de nouveaux. Donc ça c'[était] le côté extrêmement moderne finalement de cet homme qui [allait] utiliser l'animal comme moyen de médiation. Il se [rendait] compte, peut-être tout simplement, que l'animal [était] une excellente accroche pour le public, celui des enfants plus particulièrement³.

Ces histoires et figures animalières, inscrites dans la tradition littéraire des fables⁴, se déployant dans et hors les supports imprimés, destinées à des adultes comme à des enfants, attestent, chez Rabier, d'un désir de diversification de sa production dans une époque où se combinent multiplication des médias et élargissement des lectorats. Cette production prolifique illustre, *a posteriori*, le concept d'intermédialité qui, pour reprendre les termes de François Jost, « n'a d'efficacité réelle que lorsqu'il établit des passerelles entre des médias différents pour mieux construire une relation intelligible entre des causes et des effets⁵ », facilitant, autrement dit, la mise en lumière des transformations d'un contenu (textuel, iconographique, etc.) d'un support à l'autre. Suivre la construction progressive de l'œuvre de Rabier suppose donc de suivre à la trace les différents médias⁶ exploités en observant la façon dont il adapte sa pratique professionnelle et ses narrations animalières au contexte de diffusion choisi et aux nombreuses demandes auxquelles il répond. C'est ce que nous tenterons de faire dans

2. Série identifiée sous le numéro d'inventaire : 995.155.1-12 : <http://collections.madparis.fr/animaux-de-la-ferme> (consultation le 29 août 2023).

3. Reportage francetvinfo : « Benjamin Rabier, le papa de *La vache qui rit*, à l'honneur à l'Historial de la Vendée », mis en ligne le 6 décembre 2016, www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/benjamin-rabier-le-papa-de-la-vache-qui-rit-a-l-039-honneur-a-l-039-historial-de-la-vendee_3371677.html (consultation le 11 octobre 2021).

4. François Robichon, *Benjamin Rabier, l'Homme qui fait rire les animaux*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1993.

5. François Jost, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités / Intermédiality*, Montréal, n° 6, 2005, p. 109–119.

6. Notons qu'à l'époque de Rabier, les termes de « média(s) » et ses dérivés n'existaient pas. Ils ne sont apparus qu'au cours des années 1920 (avec les travaux anglo-saxons autour des *mass media*). Néanmoins, la période étudiée s'inscrit dans un mouvement d'amplification du système médiatique mis en place autour des années 1830, esquisse, comme nous le verrons dans la 1^{re} partie, du système médiatique actuel. Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au 19^e siècle », Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860–1940*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Nœud gordien », 2006, p. 11–22.

le cadre de ce texte en interrogeant l'œuvre de Rabier à l'aune du concept de fable dont la définition contemporaine est largement héritée de la production éditoriale qui s'industrialise au 19^e siècle. Rabier y participe d'ailleurs au tournant du 20^e siècle en illustrant plus de 200 fables de La Fontaine (voir la figure 1), adaptant pour les enfants, sans gravité ni lourdeur, ces histoires qui ne leur sont pas initialement destinées⁷.



Source gallica.bnf.fr / Médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération

Figure 1. Jean de La Fontaine et Benjamin Rabier, « Le Lion », *Fables de La Fontaine illustrées par Benjamin Rabier*, Paris, Édition Librairie illustrée Jules Tallandier, 1906, Médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération, numérisée et mise en ligne par la BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566933d/f25.item> (consultation le 29 février 2024).

7. Olivier Calon, *Benjamin Rabier*, Paris, Tallandier, 2004, p. 74.

Issue d'une longue tradition orale puis textuelle, la fable, « le plus ancien et le plus universel des genres⁸ », consiste en un bref récit dont la multiplication de cas particuliers au sein de recueils offre autant « [...] d'*exempla* qui transmettent de façon plaisante, avec quelques touches d'humour, des règles de bonne conduite (ne pas mentir, rechercher le juste équilibre et la modération en tout) et des valeurs (travail, modestie, rejet des apparences...)⁹ ». Le créateur de fable se distingue ainsi par la finalité morale de ses courtes histoires, souvent illustrées, qui exposent aux lecteurs une leçon aisément compréhensible. Inspirée de l'apologue ésope où l'animal tient la première place, la fable se démarque enfin des autres récits imaginaires, tel le conte par exemple, par l'utilisation systématique d'animaux dont les attitudes anthropomorphiques ont pour but d'illustrer, pour ne pas dire souligner, les petits travers des êtres humains. Du fait de ces relations privilégiées qui unissent la fable et l'illustration, nombre de commentaires décortiquant le travail de Rabier¹⁰ voient en lui un fabuliste qui se démarque par cette utilisation des animaux comme sujets de prédilection au sein de créations elles-mêmes déclinées sous des formes plus ou moins brèves par une diversité de médias et d'images. Toutefois, une enquête intermédiatique de sa production, et sans se limiter aux albums illustrés pour la jeunesse, permet de nuancer cette association. Faiseur d'images, il est un des premiers créateurs à travailler pour la presse et l'édition tout en illustrant des réclames, des cartes postales ou encore des objets. Une grande partie de son œuvre est ainsi constituée d'unités indépendantes où l'illustrateur finit par réduire son bestiaire de fabuliste en une forme brève et graphique qui, dans ses déclinaisons publicitaires ou manufacturées, évacue le récit (dans le sens d'une succession d'actions), et se réduit à de simples scènes humoristiques animalières que les publics peuvent rapidement observer et reconnaître.

8. Anne-Élisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 91, 1996, p. 113–124.

9. Sarah Pech-Pelletier, « Fabulario », *Strenæ*, n° 15, 2019.

10. Ainsi, la notice biographique de la BnF (Bibliothèque nationale de France) souligne que celui-ci « a développé un bestiaire de fabuliste différent de celui de ses prédécesseurs et, doué d'un savoureux humour, s'est moqué habilement de la société des hommes », <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/litterature-jeunesse/benjamin-rabier> (consultation le 29 août 2023). De même, dans sa thèse, Julien Baudry rappelle l'apport de Benjamin Rabier en termes de création graphique mais aussi de production multimédiatique, en soulignant combien ce dernier excelle « dans le genre de la fable animalière humoristique... ». Julien Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895–1974)*, thèse de doctorat, Université Paris 7, 2014, p. 292.

Pour mener à bien cette enquête intermédiatique dans la création animalière de Rabier, nous prendrons appui sur plusieurs sources documentaires et fonds avec en premier lieu celui de la médiathèque de La Roche-sur-Yon¹¹ qui concentre le fonds le plus important de ses œuvres. Nous explorerons également les collections, mises en ligne, de musées (musée des Arts décoratifs de Paris et musée de l'Image à Épinal) ainsi que le fonds numérisé de ses albums par la Bibliothèque numérique de la BnF en 2014 et mis en ligne sur Gallica¹². Ces sources sont complétées par la lecture de trois biographies consacrées à Rabier publiées entre 1981 et 2004¹³. Cette enquête sera structurée en trois axes avec, dans un premier temps, un exposé de la « drôle de vie » de Rabier, ainsi qualifiée par ses descendants. Cette drôle de vie aux multiples facettes « professionnelles » s'inscrit dans une période au cours de laquelle un certain nombre de transformations sociales, économiques, techniques et politiques esquisse un nouveau système médiatique. Ce contexte offre l'occasion à Rabier d'entrer dans une nouvelle ère de l'illustration jeunesse, et notamment de l'illustration de fables animalières comme nous le verrons dans un deuxième temps. Dans cette seconde partie, nous détaillerons les caractéristiques de ces fables animalières humoristiques et graphiques, dont il est l'auteur et / ou l'illustrateur, en insistant notamment sur la récurrence des personnages et de leurs attitudes. Enfin, par ses liens avec la sphère publicitaire, et par l'intermédiaire de la déclinaison marchande de son univers graphique, Rabier amorce les mouvements d'imbrication des sphères culturelle, commerciale et médiatique, mouvements encore très largement à l'œuvre aujourd'hui et dont on peut ici exposer les prémices. Cette déclinaison devient une opportunité financière pour Rabier. Il puise en effet dans ses précédents travaux et donc dans son

11. Site officiel du musée de La Roche-sur-Yon : www.larochesuryon.fr/musee/ (consultation le 28 février 2024) dont les œuvres sont répertoriées sur la plateforme ouverte du patrimoine : www.pop.culture.gouv.fr (consultation le 28 février 2024).

12. À cet égard, la numérisation par la BnF (Bibliothèque nationale de France) et la mise en ligne de plus de 300 documents et œuvres de Benjamin Rabier, aujourd'hui entrés dans le domaine public, ont grandement facilité cette enquête intermédiatique en nous donnant la possibilité de suivre les créations graphiques évoquées sur le temps long et avec une série de données historiques essentielles.

13. Christian Alberelli, Benjamin Rabier, Paris, Éditions Glénat, 1981; Robichon, 1993; Calon, 2004. Les plus anciennes biographies sont illustrées grâce au soutien de Madame Manoury, petite-fille de Rabier, qui a mis sa collection à la disposition des auteurs. À noter également comme source complémentaire le site officiel des héritiers de Rabier et de l'association Les amis de Benjamin Rabier : www.benjaminrabier.com; site au sein duquel se retrouvent, entre autres, les visuels de la collection de Madame Manoury.

imposant bestiaire si caractéristique pour faire de la fable illustrée une réserve de sujets marchands et intermédiatiques.

UNE « DRÔLE DE VIE » À L'AUBE D'UN NOUVEAU SYSTÈME MÉDIATIQUE

Difficile d'explicitier « l'œuvre » au singulier de Benjamin Rabier tant ses productions culturelles s'éparpillent sur tous les supports contemporains, imprimés ou non, de la fin du 19^e à la première moitié du 20^e siècle. Difficile également de le relier à un seul et unique statut professionnel. En effet, il a navigué dans différents champs culturels le jour et travaillé la nuit, de 1890 à 1910, comme employé à la caisse commerciale aux Halles de Paris. Artiste de jour, fonctionnaire cadre de nuit, il a su profiter de toutes les occasions offertes par les mutations sociales, artistiques, techniques, politiques et économiques de son époque.

Parmi elles, soulignons le changement de ton qui s'est opéré dans les journaux des années 1826–1827 avec l'instauration d'un nouveau type de périodiques comme *le Figaro* ou *La Caricature*. Alain Vaillant relève ainsi un changement de paradigme discursif, changement à l'origine de notre système médiatique actuel, avec le passage d'un modèle argumentatif et rhétorique à un modèle représentatif et narratif¹⁴. Ce changement se produit également sur différents plans. Sur le plan des formats d'abord, de nouveaux périodiques spécialisés permettent de s'adresser à d'autres segments (enfants, jeunes, filles, familles, femmes...) parallèlement au recul de l'analphabétisme¹⁵. Sur le plan des modes de gestion ensuite, pour la première fois, le titre *La Presse* d'Émile de Girardin (1836) intègre les annonces publicitaires comme moyen de financement. Sur le plan de l'indépendance de plus en plus grande à l'égard des influences politiques, la loi du 29 juillet 1881 amplifie cette libéralisation politique mais également économique. Enfin, sur le plan des innovations technologiques, tout un ensemble de progrès peut être relevé : des techniques d'impression à l'arrivée de la vapeur dans les presses, en passant par l'apparition des rotatives et le développement

14. Vaillant, 2006, p. 13.

15. Ce recul est facilité par la réforme de l'instruction universelle en France entre 1833 (loi scolaire de François Guizot) et 1882 (loi scolaire de Jules Ferry).

de la photogravure¹⁶. Cet ensemble d'innovations bouleverse le monde de l'imprimé et a pour effet immédiat un essor considérable de la presse : 3 800 journaux naissent alors en France, dont 250 à vocation satirique¹⁷. Il flotte dans l'air une soif de liberté, d'impertinence, de distraction et d'information. Jamais la France n'avait connu un tel foisonnement de nouveaux titres. L'imprimé bascule ainsi, petit à petit, dans une ère industrielle avec, de ce fait, l'obligation quotidienne de produire des titres pour raconter le monde à ses lecteurs avec des mots assurément, mais aussi avec des illustrations.

Rabier bénéficie de ces mouvements de fond. À 27 ans, il signe ses premières illustrations pour les titres *La Chronique amusante* et *Le Gil Blas illustré*. Son premier dessin est daté du 21 février 1892 : il s'agit d'une bande muette de six dessins intitulée « Guillaume Tell, son fils et la pomme »¹⁸. S'il noue une collaboration régulière avec ces deux titres de presse humoristiques et satiriques pour adultes, il faut en ajouter une cinquantaine d'autres parmi lesquels *La Petite Revue*, *La Jeunesse illustrée*, *L'Assiette au beurre*, mais également *Le Rire* et *Le Pêle-Mêle*. Pour ce dernier, Rabier détient le statut de dessinateur attiré de l'hebdomadaire, l'obligeant ainsi certes à livrer un dessin ou une couverture par semaine¹⁹ mais lui conférant également une reconnaissance professionnelle dans le monde de l'imprimé.

À partir de cette reconnaissance, et en parallèle avec ses illustrations pour adultes, Rabier va élargir ses collaborations au monde de l'édition, et notamment l'édition enfantine, alors en pleine expansion, à de nombreux titres de périodiques illustrés d'horizons et de styles très divers : *La Jeunesse illustrée*, *Les Belles Images*, *Le Petit Journal illustré pour la jeunesse*, *La Joie des enfants*, *Le Jeudi de la jeunesse...* Soulignons ici une pratique intéressante dans cet univers presse et édition pour enfants, pratique toujours à l'œuvre aujourd'hui, celle de la circulation d'une œuvre d'un secteur à l'autre. La presse s'appuie sur l'édition pour augmenter sa diffusion; l'édition s'appuie

16. Relevons notamment le procédé appelé « gillotage » breveté par Charles Gillot en 1851. Plusieurs appellations lui sont attribuées : « panécographie » ou « panicographie », mais dans le langage du monde de l'imprimé, c'est le diminutif de « gillotage » qui s'est imposé. Cette technique « permet de reproduire par report à l'encre grasse une image (dessin, gravure) sur une plaque de zinc. L'encre de l'image est ensuite traitée chimiquement pour protéger la plaque de zinc de la morsure de l'acide. Il en résulte une gravure en relief qui peut être associée à des caractères typographiques dans la composition d'une page de journal », Thierry Gervais, « La similigravure », *Nouvelles de l'estampe*, n° 229, 2010.

17. Calon, 2004, p. 49.

18. *Ibid.*, p. 47.

19. *Ibid.*, p. 69.

sur la presse pour augmenter ses ventes car les mêmes éditeurs publient à la fois des livres et des périodiques et tentent d'assurer le succès des uns par les autres et des autres par les uns.

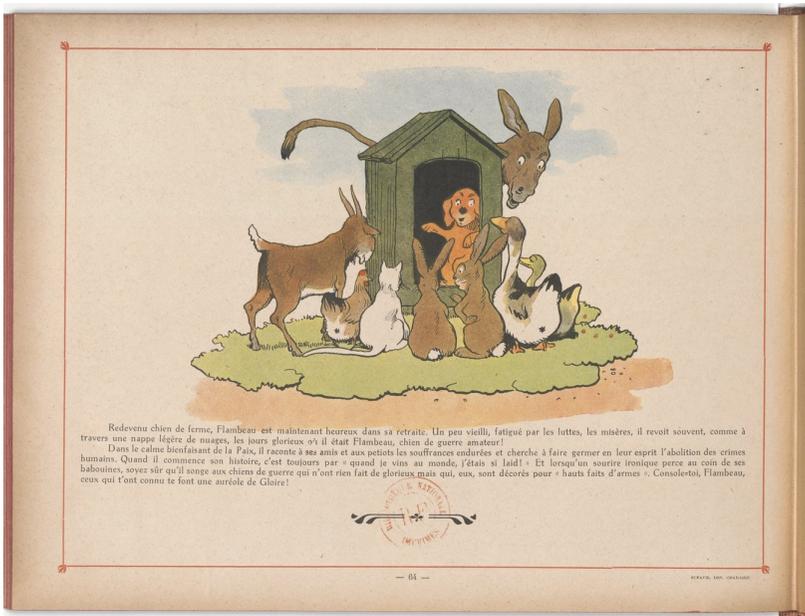
Rabier, de plus en plus sollicité par la presse et l'édition pour enfants, illustre, dès 1896, des albums et peut ainsi pallier le lent mais inéluctable essoufflement de la presse humoristique illustrée pour adultes. Il entame donc une deuxième carrière, en tant qu'illustrateur et auteur pour la jeunesse, carrière à laquelle il se consacre très largement à partir du début 20^e siècle. Tout comme pour les titres de presse, il a plusieurs éditeurs, même si Jules Tallandier et Garnier Frères sont ses deux principales maisons. Au-delà des illustrations d'œuvres classiques ou scientifiques telles *Les Fables de La Fontaine* (1906), *Le Roman de Renart* (1909) ou *L'histoire naturelle* du naturaliste Buffon (1911), Rabier est également auteur des textes et dessins de, selon les sources, 200 à 250²⁰ albums pour la jeunesse. Parmi ces titres, quelques publications significatives du positionnement artistique et éthique de Rabier peuvent être citées. Durant la Première Guerre mondiale, alors qu'un grand nombre de titres de presse pour enfants disparaît, il publie en 1916 l'album *Flambeau, Chien de Guerre*²¹ empreint de patriotisme exaltant la haine de l'ennemi et le sens du sacrifice (voir la figure 2). Alors qu'il a diversifié ses activités en déclinant ses œuvres graphiques sur de nombreux supports (nous y reviendrons dans la dernière partie), il décide, à partir de 1923, de se recentrer sur les histoires pour enfants avec *Gédéon*, un des personnages les plus populaires de l'univers enfantin de l'entre-deux-guerres. Enfin, parmi ses publications singulières, relevons, dans ses tout premiers albums, celui de *Tintin-Lutin* paru en 1898 chez l'éditeur Félix Juven²². Rabier transpose, par ailleurs, cet univers graphique en expérimentant un nouveau format visuel : celui du dessin animé. Il en crée dès 1916 en y intégrant des saynètes au graphisme lisible avec pour héros des animaux aux expressions humaines, d'abord en collaboration avec Émile

20. Gallica, « Benjamin Rabier (1864–1939) », <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/litterature-jeunesse/benjamin-rabier?mode=desktop> (consultation le 15 septembre 2022).

21. La première édition est accessible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6540085m/> (consultation le 30 juin 2023); à ce sujet, on pourra consulter : Mariacristina Pedrazzini, « Le scandale de la Grande Guerre “illustré” pour les enfants : Flambeau, chien de guerre de Benjamin Rabier », Sylvie Crinquand (dir.), *Le scandale de la Grande Guerre : tuer les fils*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 33–50.

22. Les textes de Fred Isly sont accompagnés de plus de 80 dessins de Rabier, dont celui du personnage principal *Tintin*, diminutif de *Martin*, personnage et univers graphique qui inspireront des années plus tard Hergé.

Cohl puis seul de 1917 à 1922. Dans ces récits, il revisite les grands classiques de la littérature enfantine et pose les prémices d'un genre d'animation qui sera, une dizaine d'années plus tard, outre-Atlantique, fortement développé par Walt Disney²³. Au-delà de cet éclectisme et polyvalence de Rabier dans les sphères culturelles du début du 20^e siècle, c'est également un genre littéraire particulier qu'il explore dès 1910 avec l'écriture de pièces de théâtre²⁴.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2. Benjamin Rabier, *Flambeau, chien de guerre*, Paris, édition Librairie illustrée Jules Tallandier, 1916, Bibliothèque nationale de France, département « Littérature et art », numérisée et mise en ligne par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6540085m/f68.item> (consultation le 29 février 2024).

23. Précisons ici que le journal *V : magazine illustré du Mouvement de Libération Nationale* n'hésite pas à qualifier Rabier, alors décédé, d'influenceur de Walt Disney : « Les animaux de WALT DISNEY doivent leur succès à un coup de crayon maladroit de BENJAMIN RABIER », *V : magazine illustré du MLN*, 4 novembre 1944, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23717920> (consultation le 28 août 2023).

24. Alberelli, 1981, p. 73–102.

Rabier, le dessinateur humoristique, est donc peu à peu sorti du carcan de la presse pour adultes et de l'édition illustrées « pour intégrer de nouvelles logiques de création et notamment l'extension intermédiatique²⁵ ». Il s'agit pour ce créateur, non pas uniquement de transposer son œuvre d'un support à l'autre mais bien plutôt de créer une sorte d'univers singulier fait de citations et de reprises afin de s'adresser à des publics divers et variés en proposant différentes expériences de lecture. Cet univers que nous qualifions *a posteriori* d'intermédiatique repose sur la construction d'un bestiaire animalier figuratif et narratif. Ce bestiaire ne s'accompagne pas toujours de textes mais s'appuie sur la « trivialité²⁶ » de la fable, c'est-à-dire sur sa capacité, en tant que production culturelle et genre narratif hybride²⁷ — caractérisé par une forme brève, le recours aux animaux et une finalité allégorique —, à être transformée et diffusée dans différents espaces sociaux afin de répondre à des usages multiples que nous allons désormais détailler.

LE DESSINATEUR DE FABLES ANIMALIÈRES ET HUMORISTIQUES

Pour les lecteurs français, et plus largement francophones, la dimension textuelle de la fable reste sans aucun doute rattachée à la figure de Jean de La Fontaine, grand auteur des fables que tout écolier croise dans son parcours scolaire et dont les diverses sentences ont fini par passer dans le langage courant (*Rien ne sert de courir, il faut partir à point*). Cette renommée et cette longévité offrent un cadre de lecture de ce que peut être une fable dans l'univers francophone, à savoir un récit bref s'appuyant sur le recours aux animaux anthropomorphes et dont le propos est bien souvent satirique afin de dénoncer les vices et travers de l'espèce humaine (orgueil, hypocrisie, bêtise, etc.). Or, cette acception textuelle peut s'appliquer à la profusion intermédiatique des productions graphiques et narratives de Rabier caractérisée par une surreprésentation des animaux dans des saynètes au « ton humoristique, souvent

25. Julien Baudry, « Héros traditionnels et héros du progrès : chronique d'une cohabitation "intermédiatique" dans l'entre-deux-guerres », *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques : circulations, adaptations, mutations*, Villetaneuse, Université Paris 13, septembre 2014.

26. Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, 2014, p. 15.

27. Karl Canvat et Christian Vandendorpe, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 91, 1996, p. 27–56.

grinçant, où il condamne l'absurde condition humaine²⁸ ». Développant un univers original où les animaux forment une société avec ses règles, sa morale, ses bons et ses méchants, Rabier fait œuvre de fabuliste iconographique à travers les nombreuses histoires en images qu'il crée pour illustrer ses propres textes, à l'image de ses premières productions pour les imageries d'Épinal²⁹, comme pour accompagner les récits de ses illustres prédécesseurs dans l'écriture de fables.



Source gallica.bnf.fr / Ville de Paris / Fonds Heure joyeuse

Figure 3. Benjamin Rabier, *La perdrix, la dame, le chasseur & son chien*, Épinal, Pellerin & Cie, 1905, Ville de Paris / Fonds Heure joyeuse, numérisée et mise en ligne par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6512277j/f15.vertical#> (consultation le 29 février 2024).

28. Nathalie Prince, « Chapitre 1. Histoire éditoriale et sentiment de l'enfance (1699–1970) », Nathalie Prince (dir.), *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 45–82.

29. Benjamin Rabier, « La capture du lapin de garenne ou Les ressources de Monsieur Finfinet », *Histoires & scènes humoristiques, contes moraux, merveilleux*, n° 209, Épinal, Imagerie Pellerin, 1897, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938951k/> (consultation le 29 août 2023).

Au tournant du 20^e siècle, Jules Tallandier demande ainsi à Rabier d'illustrer, pour sa maison d'édition, *Les fables de La Fontaine*. D'une fable à l'autre, il joue sur la diversité des mises en scène, varie les formats ou les emplacements et fait appel à une gamme très étendue d'attitudes et de sentiments qu'il donne à ses animaux, reléguant le texte au second plan. Dans la version illustrée et éditée de 1906³⁰, Rabier reprend les éléments qui ont fait son succès auprès des adultes ainsi que dans les diverses saynètes publiées dans les journaux pour la jeunesse : des animaux domestiques (chiens, chats) ou de la ferme (vaches, chèvres, canards, lapins, etc.), auxquels s'ajoutent plus tardivement et selon les commandes des animaux plus exotiques³¹. Ces animaux côtoient et interagissent avec des humains selon des attitudes bien peu naturelles afin de s'en moquer ou de dénoncer leurs petits travers (la bêtise du chasseur — voir la figure 3 —, la maladresse de l'ivrogne³², la cruauté de la mégère³³, etc.).

Le comique des situations dessinées repose sur l'anthropomorphisme des animaux qui, sans être revêtus des atours de l'être humain, caricaturent ses attitudes grâce notamment à l'expressivité de leurs visages et une forme d'analogie dans leurs postures (chien sur les deux pattes arrière, ours dansant, chat se bouchant les oreilles, etc.). Par ailleurs, si les personnages humains sont présents dans certains de ces scénarios ou saynètes, les animaux paraissent souvent bien plus raisonnables ou ingénieux que les hommes et femmes illustrés. Rabier conforte cette opinion à l'égard d'une société animale qui lui paraît moins pervertie (par l'appât du gain, la guerre et la violence, l'hypocrisie, etc.) que la société humaine. Citons plusieurs exemples significatifs : « Pourquoi il faut être bon avec les animaux³⁴ », planche publiée dans *Le Rire : journal humoristique* (11 décembre 1897), ou le dossier

30. Jean de La Fontaine et Benjamin Rabier, *Fables de La Fontaine illustrées par Benjamin Rabier*, Paris, Édition Librairie illustrée Jules Tallandier, 1906, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566933d> (consultation le 30 juin 2023).

31. Benjamin Rabier, « Les singes et le pélican poursuivis par le serpent enragé : texte par un de nos petits clients », *Histoires & scènes humoristiques, contes moraux, merveilleux*, n° 225, Épinal, Imagerie Pellerin, 1897, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6939007c/> (consultation le 30 juin 2023).

32. Benjamin Rabier, « Chien d'ivrogne », *L'Esprit à 4 pattes*, Épinal, Pellerin & Cie, 1905, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k651227j/f8.item> (consultation le 30 juin 2023).

33. Benjamin Rabier, « Une histoire judiciaire », *Le Pêle-Mêle : journal humoristique hebdomadaire*, Paris, 23 octobre 1898, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5527015c/f6.item> (consultation le 30 juin 2023).

34. Benjamin Rabier, « Pourquoi il faut être bon avec les animaux », *Le Rire*, Paris, Édition F. Juven, 1897, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11730698/f4.item> (consultation le 30 juin 2023).

destiné aux adultes « *Bêtes et gens* », critique au vitriol des relations entretenues par l'espèce humaine avec le règne animal (*L'Assiette au beurre*, 1902, voir la figure 4)³⁵, voire encore sa critique et virulente illustration anticoloniale publiée en première page du *Pêle-Mêle* le 26 novembre 1899³⁶.



Source gallica.bnf.fr / Médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération

Figure 4. Benjamin Rabier, « Le Boucher », *L'Assiette au beurre*, Paris, 1902, Médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération, numérisée et mise en ligne par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566329f/f4.item#> (consultation le 29 février 2024).

35. Benjamin Rabier, *L'Assiette au beurre. Bêtes et gens*, 1902, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566329f/> (consultation le 30 juin 2023).

36. Benjamin Rabier, « La Civilisation », *Le Pêle-Mêle : journal humoristique hebdomadaire*, Paris, 26 novembre 1898, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5528668w/f1> (consultation le 30 juin 2023).

Ces exemples exclusivement destinés aux adultes sont néanmoins des exceptions, car à l'opposé de la plupart des dessinateurs de son temps, Rabier ne semble pas concerné par la satire sociale ou politique : « La vie politique l'a laissé indifférent — on ignore d'ailleurs tout de ses opinions politiques — et il en donne en de rares occasions une image plutôt désabusée³⁷. » Rabier choisit plus globalement une fantaisie simple et le registre d'un humour bon enfant, immédiatement compréhensible par un large public et s'adaptant à de nombreux contextes de lecture. Il alterne ainsi les commandes d'illustration d'ouvrages savants (*Le Buffon de Benjamin Rabier*³⁸, publié en 1913 par Garnier Frères et comportant 459 pages dont 250 figures et 35 planches illustrées), érudits (*Le Roman du Renard*³⁹, adapté et édité par Tallandier en 1909), ou plus utilitaires dont la réception dépasse l'Hexagone⁴⁰) avec des créations qui lui sont propres. Citons également l'exemple, en 1909, de *Scènes de la vie privée des animaux* (éditions Garnier Frères). Cet album comporte quarante planches dont une pour laquelle ce créateur « touche-à-tout » se permet de réécrire, à sa manière, la fable du corbeau et du renard : aux deux protagonistes de la fable de Jean de La Fontaine se joint un troisième larron, un écureuil qui, connaissant ses classiques et donc par cœur la célèbre fable intervint pour récupérer le fromage⁴¹ !

Simple illustrateur ou créateur d'un ensemble de scènes associant dessins et textes, Rabier développe de fait dans ses différentes réalisations tout un bestiaire qui s'adapte à des contextes de diffusion fort différents au sein desquels les lecteurs retrouvent la clarté du dessin, le jeu des expressions et le recours aux couleurs primaires, rendant particulièrement limpides les scènes et compositions proposées. Le dessin épuré prime largement sur le texte et devient compréhensible par tous, quel que soit l'âge du

37. Robichon, 1993, p. 19.

38. Georges-Louis Buffon et Benjamin Rabier, « Le Buffon de Benjamin Rabier », Paris, Éditions Garnier Frères, 1913, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65706116/> (consultation le 30 juin 2023).

39. Dont la préface précise d'ailleurs : « Notre dessein a été de présenter au public la grande épopée animale du Moyen-Âge sous une forme aisément accessible, tout en respectant, autant qu'il se pouvait, la couleur si pittoresque et si savoureuse de l'original » : Benjamin Rabier, *Le Roman du Renard*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1909, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566860z/> (consultation le 29 août 2023).

40. Pour exemple ses illustrations des partitions réunies dans l'ouvrage : Jane Vieu, *Pictures and Music for the Young. Musikalische Bilder. Les Images en musique, morceaux très-faciles à 2 et 4 mains pour piano*, illustré par Benjamin Rabier, Paris, Édition M. et J. Vieu, 1908, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9117443n/> (consultation le 29 août 2023).

41. Benjamin Rabier, *Scènes de la vie privée des animaux*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1909, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6513978p/f25.item> (consultation le 29 août 2023).

lecteur. Cette lecture par divers publics est aussi facilitée par le caractère non engagé et non polémique de l'œuvre de Rabier, à l'exception des quelques exemples cités ci-dessus. Et si les relectures contemporaines du bestiaire de Rabier soulignent la cruauté et la bêtise de ces aventures qui incitent les plus jeunes « à se réjouir féroce­ment des déboires » des différents protagonistes, notamment humains⁴², il convient de rappeler que cette production s'inscrit dans le paysage littéraire et iconographique de la fin du 19^e et début 20^e siècle où les conceptions pédagogiques sont bien différentes de celles qui nous préoccupent aujourd'hui. Laurence Olivier-Messonnier relève ainsi que l'univers graphique et narratif construit par Rabier « reproduit les exigences morales d'une société en mal de repères tout en permettant à l'animal de s'émanciper et de tourner en ridicule ceux de ses congénères qui sont au service de l'homme⁴³ ».

Les diverses réceptions de l'œuvre complexe de Rabier attestent par ailleurs de la capacité de ce créateur prolifique de capter l'air du temps en s'adaptant à de nombreux cadres de production. Reconnu comme dessinateur animalier, des galeries d'art exposent certaines de ses créations comme de véritables œuvres d'art; il est l'auteur de plusieurs dizaines d'aquarelles, de dessins au trait, de lithographies et de quelques peintures à l'huile répartis aujourd'hui chez des particuliers ou dans des musées tels que celui de La Roche-sur-Yon. En juillet 1910, la galerie parisienne Deplanche expose ainsi une quarantaine de ses aquarelles. Dans la préface du catalogue de l'exposition, le poète Guillaume Apollinaire écrit : « Avant de connaître Rabier, je pensais qu'il fût bossu comme Ésope et distrait comme La Fontaine. Il n'est ni l'un ni l'autre. [...] Au demeurant, malgré des différences très marquées, l'artiste qui nous occupe rappelle par plus d'un trait les deux fabulistes et avant tout parce que, s'ils écrivaient des fables, lui en dessine⁴⁴. » L'historien d'art, François Robichon, souligne plus récemment les spécificités du monde animal de Rabier qui « a sa propre morale, qui le différencie de l'humanité, tout en le reflétant. C'est en cela que Rabier fait œuvre de fabuliste, mais différemment des La Fontaine et Florian qui se sont servis des animaux pour incarner les vices et les vertus des hommes⁴⁵. » L'historien d'art cite plusieurs exemples, parmi lesquels *Maman Cabas*. Dans cet album, Plumet, chien laid voulant une queue aussi

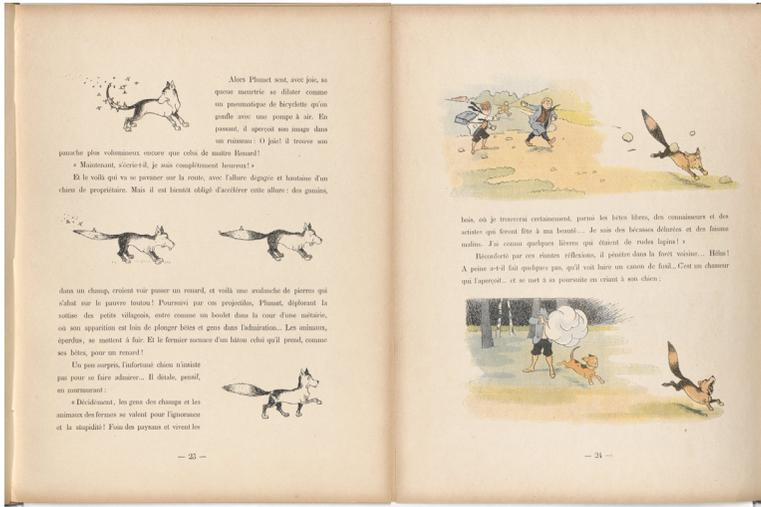
42. Natha Caputo, « Les Albums Roses le sont-ils vraiment ? », *Cahiers du CRILJ, Peut-on tout dire (et tout montrer) dans les livres pour enfants ?*, Orléans, CRILJ, 2009, p. 10.

43. Laurence Olivier-Messonnier, « La question animale dans l'entre-deux-guerres : renouveau iconographique et mutation axiologique dans *Gédéon* (1923–1939) », *Strenæ*, n° 6, 2013.

44. Calon, 2004, p. 97.

45. Robichon, 1993, p. 70.

belle que le renard, fait enfler la sienne au moyen de piqûres d'abeilles. Pris pour un renard, il est chassé de la ferme et tué par des chasseurs dans les bois (voir les figures 5 et 6). Les animaux de Rabier forment une véritable société, avec ses règles et sa morale.



Figures 5 et 6. Georges Trémisot, « Orgueil puni », *Maman Cabas*, illustré par Benjamin Rabier, Paris, 1900, Société Française d'éditions d'Art L.-Henry May, Médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération, numérisées et mises en ligne par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566549w/f27.item>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566549w/f28.item> (consultation le 26 février 2024).

Dans l'exemple ci-dessus, comme dans le suivant, si l'homme y est déclaré supérieur à l'animal, chacun a son caractère propre et obéit à un ordre : social pour le premier, naturel pour le second. Ainsi dans ses *Fables comiques* (1928), le chien Faraud, le prétentieux, veut nager comme le canard : un magicien lui donne des pattes palmées et il se fait renverser par une voiture; puis il obtient des ailes et, en survolant le village, se fait tuer par un chasseur. « Vous voyez, mes enfants, dit Grognard, où peuvent conduire la présomption et la vanité. Acceptons sans récriminer la destinée qui nous est réservée. Le Créateur a bien fait toutes choses; vouloir corriger son œuvre, c'est aller déjà dans le domaine de la folie. » Se moquer des petites gens de l'être humain, exalter l'esprit de la patrie avec *Flambeau, chien de guerre*, ou construire un conte philosophique avec *Gédéon* dans l'entre-deux-guerres, le bestiaire de Rabier est *in fine* capable de soutenir différentes logiques sociales en répondant à plusieurs usages

simultanés ou successifs. Nous allons à présent approfondir la façon dont ce créateur aux multiples talents puise dans ce bestiaire pour répondre aux sollicitations de nombreuses marques et publicitaires.

LA CIRCULATION D'UN BESTIAIRE DE FABULISTE SUR DIFFÉRENTS SUPPORTS

Peut-être pour échapper aux diktats de l'industrie de l'imprimé de plus en plus standardisée, où la concurrence entre les dessinateurs, illustrateurs et caricaturistes est rude et la pression des responsables de journaux très forte, Benjamin Rabier entame à partir du début du 20^e siècle une carrière de dessinateur publicitaire. En cela, il rejoint ses contemporains tels que Cassandre, Cappiello, Paul Colin (plutôt spécialisés en réalisation d'affiches publicitaires) et des dessinateurs tels que Maurice Berté (illustrant des catalogues pour Le Bon Marché), Félix Lorioux (dessinant des réclames pour des constructeurs automobiles) et O'Galop (inventeur de Bibendum). Les atouts de Rabier pour les marques sont en effet nombreux. En premier lieu, sa notoriété auprès du grand public, son univers fantaisiste, son style identifiable par tous, sa longue expérience d'illustrateur presse et édition sont plébiscités par les annonceurs contemporains qui reconnaissent en son travail sa capacité à capter l'attention des petits et grands consommateurs : « Le procédé est ingénieux et dénote beaucoup de psychologie. L'œil, qu'on promène indifférent sur la quatrième page du journal, est accroché par cette parabole ingénue, qu'a burinée le crayon si expressif de M. Benjamin Rabier...⁴⁶ » précise ainsi, en 1921, la revue *La publicité*. L'humour dont fait preuve le dessinateur dans ses créations, et ses « dessins amusants⁴⁷ », sont ainsi considérés comme d'excellents moyens pour les annonceurs d'attirer les regards, que ce soit des passants dans la rue ou des lecteurs dans les journaux. En second lieu, sa maîtrise de l'art de la composition et son talent de coloriste se conjuguent avec un avantage supplémentaire : celui d'un stock considérable de dessins, publiés ou non. Les marques peuvent ainsi puiser parmi des milliers de dessins, les réutiliser (voire y effectuer quelques retouches), et ce, à un coût bien moindre qu'une création et pour un usage immédiat. L'illustration publicitaire permet ainsi au dessinateur d'ajouter

46. *La Publicité : journal technique des annonceurs*, Paris, n° 156, 1^{er} février 1921, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9820838h> (consultation le 30 juin 2023).

47. *La Publicité : journal technique des annonceurs*, Paris, n° 144-145, février-mars 1920, p. 473, publiée le 1^{er} février 1920, : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9819124k> (consultation le 30 juin 2023).

une ultime étape au cycle de vie de ses dessins. Ceci est d'autant plus facile depuis l'usage du « gillotage » (procédé de photogravure évoqué précédemment) qui permet de réutiliser les illustrations au gré des envies des imprimeurs. Les mêmes illustrations peuvent être publiées d'abord dans un journal, avant d'être reprises dans un recueil, puis dans un almanach, puis dans un album... Beaucoup d'illustrations de Rabier suivent ce parcours à étapes. Ainsi, certaines planches (« *Le Centaure de Corneville* », « *La Pipe allumée* » ...), initialement publiées dans *Le Journal amusant*, ont ensuite été recueillies dans des albums (*Écoutez-moi*, *Le Fond du sac*...), puis utilisées à nouveau dans des images d'humour ou des cartes postales avant, enfin, de servir de supports publicitaires... Sur les 2000 dessins utilisés par les différentes marques qui ont sollicité Rabier, seuls moins d'une centaine sont des illustrations originales, créées spécialement pour l'occasion⁴⁸. Citons le dentifrice Gibbs (« Le supplice de Tantale, n'avoir que deux dents pour du Gibbs », propos de l'éléphant dessiné par Rabier); le saucisson d'Arles L'Arlatan (« *Le meilleur de moi-même* », dit un cochon hilare); l'apéritif Dubonnet (« *C'est l'heure où mon maître vient prendre son Dubonnet. Un jour, il m'en est tombé une goutte sur la langue... J'ai cru entrer au Paradis !* » dit un chien à la langue pendante); etc. Autre exemple, au-delà de *La vache qui rit*, celui de la marque de sel les Salins du Midi à qui Rabier propose d'utiliser comme logo la *Baleine*, déclinaison d'un personnage de l'album *Gédéon traverse l'Atlantique* paru en 1933⁴⁹.

Interpellé, comme d'autres illustres auteurs, peintres, dessinateurs, par le milieu professionnel publicitaire du début du 20^e siècle, Rabier va encore plus loin dans cette imbrication des arts et de la sphère marchande. En effet, il peut être considéré comme pionnier dans la pratique de ce qui sera appelé bien plus tard « les produits dérivés ». Cette pratique de déclinaison d'une œuvre en dehors de son secteur d'origine (ce qu'on appelle aujourd'hui le *licensing* ou les « droits dérivés⁵⁰ ») était pourtant, en France, très limitée à cette période. Karine Vandroux, documentaliste au Musée du jouet à Moirans-en-Montagne évoque le succès des personnages des albums et imageries de Rabier : « (...) reproduits en jouets à traîner, et présentés au public dès 1916, à l'occasion de l'exposition « Jouets artistiques », présentée à l'Union centrale des arts

48. Calon, 2004, p. 61.

49. Site officiel de la marque de sel *La Baleine*, <http://www.labaleine.fr/> (consultation le 11 octobre 2021).

50. Pour une distinction entre les expressions *licensing*, droits dérivés et produits dérivés : Myriam Bahuaud, *Droits dérivés : le cas Babar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication Sociale », 1999.

décoratifs. Vers 1925, le célèbre canard Gédéon [...] se voit également découpé dans du bois et doté de roulettes⁵¹. » Rabier ne délègue pas ces adaptations. Olivier Calon relève qu'« à partir de 1907, la conception et la décoration d'objets constituent, à côté des illustrations de presse et la réalisation d'albums, un volet important de l'activité de Rabier à laquelle il se prête de bon cœur : en plus de l'intérêt financier qu'il y trouve, il y voit l'occasion d'explorer des domaines nouveaux⁵² ». Passionné par la réalisation de jeux et de jouets, il lance en 1908 une collection d'une douzaine d'animaux en bois articulés, produits par les éditions Pierre Lafite et Cie qui en détiennent le monopole. Les héritiers de l'auteur soulignent l'importance et la diversité des produits dérivés, et ce, dans différents secteurs. Il collabore également avec des fabricants de mobilier pour enfants (entre 1925 et 1927, commande de la société CAB — Chantiers et Ateliers de Bourgogne) : lit, table de chevet, coffre à jouets, série de fauteuils, tous décorés d'animaux) et des artisans des arts de la table (*Les faïences de Sarreguemines* pour deux séries de 12 assiettes composant soit une histoire à suivre, soit des scènes individuelles inspirées des fables de La Fontaine; *Les porcelaines de Limoges* pour décorer une série d'assiettes et de tasses ainsi que pour une dinette, des porte-couteaux illustrant 12 fables de La Fontaine et des porte-noms de convives). Enfin de nombreux autres objets divers et variés deviennent également des supports de créativité pour Rabier. Il est ainsi possible de trouver des lampes de chevet, des statuettes, des coussins, des puzzles, des jeux de l'oie, des décalcomanies, des découpages, des coloriages, des cahiers, des plumiers, des serre-livres, des sabliers, des cendriers, des boîtes à cigares ou cigarettes, des bijoux, des éventails, des manches de parapluie, etc.

Au fil des années, bien que toujours très attentif à l'écho que les objets qui portent son nom rencontrent dans le public, Rabier intervient de moins en moins directement dans leur conception. Ces derniers, dans la très grande majorité, deviennent de simples supports pour le bestiaire du fabuliste et reproduisent des scènes ou des dessins déjà existants sans entraîner une création graphique ou narrative *ad hoc*. Le travail d'exploration des différents corpus aujourd'hui accessibles en ligne effectué dans le cadre de cette recherche permet de souligner que, si l'on retrouve bien sur ces multiples produits dérivés l'univers graphique de Rabier (des animaux aux attitudes humaines, rieurs, pour ne pas dire moqueurs), celui-ci ne déploie pas dans ces créations un

51. Karine Vandroux, « Les jouets à traîner », *Spirale*, n° 24, 2002, p. 129.

52. Calon, 2004, p. 133.

univers narratif particulier, à l'inverse de ce que l'on retrouve dans la presse et l'édition illustrées. De fait, à notre connaissance, la fable ne transparaît que dans une seule production manufacturée qui se caractérise par son aspect sériel puisqu'il s'agit d'une collection de 12 assiettes « Le cochon trouvé » (*Les faïences de Sarreguemines*)⁵³. Cette série raconte ainsi l'histoire d'un fermier qui trouve un cochon (assiette n° 1) et pense pouvoir le transformer aisément en charcuterie : « Comme il est joyeux... il ne s'attend pas à être bientôt transformé en galantine truffée... » (assiette n° 2). Mais, reprenant en cela le principe humoristique et allégorique de la fable, Rabier se sert des assiettes suivantes pour révéler un cochon qui s'avère finalement bien plus malin que le fermier (car c'est un cochon de cirque (assiette n° 12) — voir les figures 7–9).



Figures 7, 8 et 9. Benjamin Rabier (illustrations), « Le cochon trouvé (n° 01) : Oh ! Le beau petit cochon abandonné... », « Le cochon trouvé (n° 02) : Comme il est joyeux... » et « Le cochon trouvé (n° 12) : Le retour de l'enfant prodigue », Faïencerie de Sarreguemines (fabricant), 1900–1925, propriété de La Roche-sur-Yon, musée municipal, numérisées et mises en ligne par Collections des musées de France (Joconde) : www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07760003929; www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07760003930; www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07760003928 (consultation le 29 février 2024).

Reste que nombre de ces objets s'inscrivent dans la culture matérielle de l'enfance et ces déclinaisons animalières enfantines rencontrent un tel succès qu'elles tendent aujourd'hui à invisibiliser les réalisations pour les publics adultes⁵⁴. À une époque où l'enfant devient lui aussi un marché⁵⁵, les formes brèves de Rabier, ses scènes amusantes aux traits si reconnaissables ont réussi à se déployer sur des supports imprimés et manufacturés très divers, répondant à la demande d'éditeurs,

53. Collection du Musée d'Art et d'Archéologie. Musée de La Roche-sur-Yon.

54. Ainsi, lors de la numérisation d'une grande partie des œuvres de Rabier, la BnF le classe, dans sa bibliothèque numérique Gallica, dans la catégorie Littérature jeunesse : <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/litterature-jeunesse/benjamin-rabier/> (consultation le 26 juin 2023).

55. Michel Manson et Annie Renonciat, « La culture matérielle de l'enfance : nouveaux territoires et problématiques », *Strenæ*, n° 4, 2012.

de publicitaires et d'industriels évoluant dans des sphères professionnelles *a priori* hermétiques. Le dessinateur apparaît dès lors comme un artiste désireux de multiplier les débouchés pour son bestiaire en diversifiant ses collaborations professionnelles. Dans le reportage de francetvinfo précédemment cité, la journaliste évoque l'auteur en ces termes : « Sous ses airs de bonhomme, se cache un grand communicant. Rabier va en effet profiter de l'élan industriel de la Belle Époque pour décliner à l'envi ses dessins sur tous les supports. Il collabore aux journaux, crée des affiches pour les cabarets, on retrouve même ses personnages jusque dans les assiettes, le produit dérivé est né⁵⁶ ! » Si la naissance des produits dérivés ne peut lui être attribuée⁵⁷, il n'en demeure pas moins que le qualificatif de « grand communicant » est très intéressant parce qu'il renvoie au moins à deux prémices : d'une part, celle de la construction de grands groupes de communication telle que l'après-guerre en connaîtra, estompant les frontières entre les médias, et d'autre part, celle des logiques intermédiateuriques qui se développent de façon accrue depuis la fin du 20^e siècle, entremêlant les dimensions fictionnelles, créatrices et marchandes.

CONCLUSION

Avec Benjamin Rabier, le pluriel s'impose dans les formats, dans les supports, médiatiques ou non, et dans les genres. Au-delà de l'illustrateur, dessinateur, peintre, auteur, publiciste, Rabier, qualifié de « touche-à-tout », d'homme complexe et paradoxal⁵⁸, navigue donc dans des univers très différents et crée des fables teintées pour certaines de légèreté et pour d'autres empreintes de morale. Pour conclure, nous pouvons souligner à la fois le décroisement opéré par Rabier entre les supports et les publics d'une part et d'autre part les innovations en termes d'image animée, de traits spécifiques dans ses dessins et la création de tout un bestiaire fabuliste. S'il a lui-même participé à la marchandisation de ses propres œuvres, il l'a fait, semble-t-il, de manière artisanale, dans un esprit plus créatif que financier. Ce faisant, il a néanmoins

56. Reportage francetvinfo : « Benjamin Rabier, le papa de la Vache qui rit, à l'honneur à l'Historial de la Vendée », https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/benjamin-rabier-le-papa-de-la-vache-qui-rit-a-l-039-honneur-a-l-039-historial-de-la-vendee_3371677.html (consultation le 29 février 2024).

57. Cette pratique est en effet née aux États-Unis avec *The Brown Shoe Company*, fabricant de chaussures pour enfants, qui a été en 1904 la première entreprise à acheter le droit d'utiliser le personnage de *Buster Brown* (héros d'un *comic strip* américain).

58. Marc Faye, Antoine Dufour, Olivier Calon, Pierre Fresnault-Deruelle et Pascal Vimenet, *Benjamin Rabier l'homme qui fait rire les animaux*, Bezenac, Novanima, 2012, DVD.

participé aux prémices du nouveau système médiatique qui allait se développer après la Seconde Guerre mondiale et qui nous semble aujourd'hui si contemporain⁵⁹. Enfin, et au-delà de Rabier, le déploiement de ce bestiaire de fabuliste que nous avons tenté de suivre ici témoigne de la capacité de la fable animalière, qu'elle soit écrite ou dessinée, à être polyvalente, ou, pour reprendre le terme d'Yves Jeanneret au sujet des objets communicationnels, « polychrétique⁶⁰ ». Ainsi la fable animalière et imagée, reprenant des formes et sujets familiers qui captent l'attention, peut être reçue par les nombreux publics à qui elle s'adresse et solliciter la mémoire des destinataires.

59. Songeons, pour ne citer qu'un exemple, à la récente sortie du film *Barbie* et à la campagne marketing, mondialisée, qui a accompagné celle-ci. *Barbie*, Greta Gerwig, 2023.

60. C'est-à-dire la « polyvalence pratique des textes et des actes de communication qui sont fondamentalement capables de soutenir différentes logiques sociales et de correspondre à plusieurs usages différents à la fois », Jeanneret, 2014, p. 14.

Les déclinaisons des fables animalières de Benjamin Rabier, symbole des prémices d'un nouveau système médiatique

MYRIAM BAHUAUD

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

JESSICA DE BIDERAN

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

RÉSUMÉ :

Si Benjamin Rabier (1864–1939) demeure aujourd'hui associé à *La vache qui rit* et, plus largement, à toute une iconographie animalière, l'ensemble de sa production est loin de se limiter à un seul support et révèle un univers complexe que nous qualifions *a posteriori* d'intermédiatique. Ce texte suit la construction progressive de cet univers à l'aune de la fable. Nous montrons ainsi que si ce genre a été exploité par Rabier, sous forme illustrée essentiellement, celui-ci a aussi su s'en détacher pour profiter de toutes les occasions offertes par les mutations sociales, artistiques, techniques, politiques et économiques de son époque, participant de fait aux prémices d'un nouveau système médiatique.

ABSTRACT:

If Benjamin Rabier (1864–1939) remains today associated with *La vache qui rit* and, more broadly, with an entire animal iconography, his entire production is far from limited to a single medium and reveals a complex universe that we retrospectively qualify as intermedial. This text follows the progressive construction of this universe through the lens of fable. We thus demonstrate that while this genre was exploited by Rabier, primarily in illustrated form, he also managed to detach himself from it to take advantage of all the opportunities offered by the social, artistic, technical, political, and economic changes of his time, thereby participating in the beginnings of a new media system.

NOTES BIOGRAPHIQUES :

Jessica de Bideran est maîtresse de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Bordeaux Montaigne, Laboratoire MICA (Médiations, Informations, Communication, Arts / UR 4426). Responsable pédagogique de la Licence « Sciences de l'Information et de la Communication » de l'ISIC, Jessica de Bideran travaille sur l'incidence du numérique dans les établissements culturels et notamment sur les pratiques des professionnels chargés du patrimoine littéraire. Elle a récemment publié « Numérisation et mise en scène du patrimoine littéraire dans les maisons d'écrivains : la visite virtuelle du Centre François-Mauriac de Malagar » dans le n° 21 de *Culture & Musées*.

Myriam Bahuaud est maîtresse de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Bordeaux Montaigne, Laboratoire MICA (Médiations, Informations, Communication, Arts / UR 4426). Responsable pédagogique du Master « Communication et Générations : étude des publics », Myriam Bahuaud travaille sur les stratégies de *licensing* orchestrées au sein des industries culturelles ainsi que sur les publics cibles auxquels ces stratégies s'adressent. Elle analyse aujourd'hui plus globalement les stratégies des marques au sein des médias par le prisme de l'approche générationnelle.