

Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

34 | 2018

Les avatars du chapitre en bande dessinée

Introduction. Les avatars du chapitre en bande dessinée

Raphaël Baroni and Anaïs Goudmand



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/8662>

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Brought to you by Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



This text was automatically generated on 14 December 2018.

Introduction. Les avatars du chapitre en bande dessinée

Raphaël Baroni and Anaïs Goudmand

Une segmentation exogène à la bande dessinée ?

- 1 Les articles qui constituent le présent numéro des *Cahiers de narratologie* sont issus d'un colloque organisé les 11 et 12 mai 2017 à l'Université de Lausanne. Ce colloque souligne l'intérêt pour l'étude de la bande dessinée et, plus généralement, pour les questions relevant de la narratologie transmédiatique, qui anime une équipe de chercheurs lausannois¹. L'évènement s'inscrivait également dans le cadre du Projet ANR « Pratiques et poétique du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle² » piloté par Aude Leblond, qui a débouché récemment sur la publication d'un ouvrage collectif (Colin, Conrad & Leblond 2017) ainsi que sur une rencontre à Cerisy (25 juin au 2 juillet 2018). Comme le remarque Aude Leblond dans l'argumentaire de son projet, le chapitrage n'a été érigé en objet d'étude que récemment, grâce à l'étude pionnière que lui a consacrée Ugo Dionne (2008), il y a une dizaine d'années. Cette segmentation, peut-être trop évidente pour susciter des interrogations dans le contexte littéraire, a pu sembler au contraire trop anecdotique dans le champ de la bande dessinée pour que l'on s'y intéresse, de sorte que les études portant sur ce phénomène sont demeurées extrêmement rares, pour ne pas dire inexistantes, à l'exception notoire d'un « chapitre » que lui consacre Jacques Dürrenmatt dans son ouvrage *Bande dessinée et littérature* (2013).
- 2 Le premier constat qui s'impose lorsqu'on s'interroge sur le chapitre en bande dessinée est celui d'une exogénéité de la notion, qui désigne originellement une segmentation du récit littéraire. On pourrait donc considérer que le chapitrage obéit à une conception proprement *littéraire*, et plus précisément *romanesque* du récit : il correspond au besoin de baliser la lecture d'un ensemble vaste, dont l'actualisation est inenvisageable en une seule lecture, mais qui se conçoit comme une totalité cohérente. Cependant, le phénomène du chapitrage tend aujourd'hui à concerner des médias de plus en plus divers : les menus des DVD de films comportent des chapitres qui facilitent la navigation, les saisons de séries

télévisées sont parfois chapitrées, de même que les différents volets d'une série vidéoludique. Il peut aussi arriver que l'on parle d'un nouveau chapitre dans une existence, ce qui montre bien le risque d'un basculement vers un sens purement métaphorique du terme, dont il convient de se méfier. Tous ces déplacements nous invitent néanmoins à repenser la forme et la fonction de la segmentation chapitrée en fonction de différents contextes médiatiques, ce qui implique notamment d'en déterminer les seuils minimaux de reconnaissance en dehors de la littérature. La bande dessinée, du fait qu'une partie substantielle de sa production partage le même support que les textes littéraires, est évidemment la première concernée par cet élargissement. De façon symptomatique, plusieurs interventions du colloque « Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle », organisé en 2013 par Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond, portaient sur la bande dessinée. À cette occasion, Henri Garric a formulé les remarques introductives suivantes :

Pourquoi n'y aurait-il pas des chapitres en bande dessinée ? Après tout, tout autant que la littérature, elle est liée au livre, puisque dès sa première manifestation, avec les romans en estampes de Töpffer, c'est sous la forme de « petits livres » qu'elle apparaît. Par ailleurs, la bande dessinée, bien plus que la littérature, se développe dans un contexte éditorial qui favorise la segmentation. Publiée dans des journaux, en livraisons quotidiennes ou hebdomadaires le plus souvent, puis dans des fascicules autonomes, elle apparaît très naturellement divisée en épisodes que l'édition en albums reproduit avec une forme et des effets peu différents de ceux que crée le chapitre en littérature. (Garric 2017 : 159)

- 3 Pourtant, l'unité chapitrée, qui semble si naturelle quand on l'associe à un roman, au point que l'on a longtemps négligé son étude, apparaît à première vue étrangère à la segmentation du récit en bande dessinée, qui, dans sa forme classique, se décline selon un enchâssement d'unités plus ou moins spécifiques et facilement descriptibles : case, *strip*, planche, *comic book*, albums, etc. Il serait risqué de conclure trop hâtivement que l'un de ces éléments pourrait être considéré comme un simple avatar graphique du chapitrage romanesque.
- 4 Par ailleurs, les rapports entre chapitre et épisode, qui sont déjà si complexes dans le champ littéraire, deviennent dans ce cas encore plus problématiques étant donné le rôle majeur, voire même matriciel, joué par la sérialité dans l'histoire de la bande dessinée. Selon Ugo Dionne, si l'essor du roman-feuilleton correspond à une prise de conscience progressive des fonctions esthétiques que l'on peut associer à la discontinuité chapitrée, le dispositif se met en place bien avant le XIX^e siècle, notamment dans le roman d'Ancien Régime. Dans l'histoire de la littérature, le mode de publication sériel, qui segmente la narration en épisodes, est donc postérieur à la structuration des livres en chapitres, alors que c'est l'inverse dans le cas de la bande dessinée.
- 5 Il faut ajouter que l'autonomie entre segmentation épisodique et dispositif chapitré apparaît encore plus marquée dans ce média : même si la bande dessinée est dominée, jusque dans les années 1960, par la publication sérielle (l'édition en album faisant figure d'exception et suivant généralement la publication en périodique), on trouve rarement, à cette époque, des récits chapitrés. L'unité chapitrée constitue donc un type de segmentation supplémentaire et facultatif, dont le rapport avec le découpage en feuilleton doit être interrogé dans son contexte spécifique. Les avatars du chapitrage en bande dessinée, qui se développent assez tardivement – notamment, en France, à partir de la création de la revue (*À Suivre*) et, aux États-Unis, avec l'émergence du *graphic novel* –,

se situeraient ainsi sur une autre échelle et rempliraient une autre fonction que la segmentation traditionnelle de l'art séquentiel.

- 6 Alors que l'épisode du *comic book*, par son format, peut facilement être transformé en unité chapitrale (voir par exemple le chapitrage dans *Watchmen* ou dans certains romans graphiques de Daniel Clowes), en revanche, les publications sous forme de *strips*, de *pages dominicales* ou de *planches* (dans les magazines franco-belges) ne permettent généralement pas un tel transfert. Là où le chapitre représente une rupture relative au sein d'un récit continu, le *strip* ou la planche sont des unités plus petites, qui se trouvent souvent confrontées à une alternative : soit elles s'intègrent dans la continuité d'un récit, soit elles tendent vers l'autonomie, par exemple celle du gag ou du récit avec une chute. Même lorsque le transfert de l'épisode au chapitre s'opère assez naturellement, il appelle une réflexion sur le degré d'autonomie des chapitres et sur les conséquences, du point de vue de l'économie du récit, de la transformation du « paradispositif » de l'épisode en un véritable « dispositif chapitral », pour reprendre les termes utilisés par Dionne (2008 : 85).
- 7 L'idée importante à retenir, lorsque l'on s'intéresse à l'influence des conditions de production et de diffusion des bandes dessinées sur leur structuration séquentielle, c'est bien que le découpage chapitral est *optionnel*, tandis que la segmentation épisodique, qui dépend des normes adoptées par le magazine ou le *comic book*, ne l'est pas. Dans la livraison hebdomadaire ou mensuelle, les auteurs sont en effet contraints d'adapter la matière narrative à une longueur et à une mise en page très formatée, alors que le découpage en chapitres répond plutôt à des fonctions pratiques ou esthétiques au sein d'un livre d'extension variable. C'est la raison pour laquelle le chapitrage en bande dessinée n'a proliféré qu'à une période où les formats se sont partiellement libérés des standards industriels, ce qui correspond en Europe à l'émergence de nouvelles collections d'albums et de magazines à la pagination libre, et de l'autre côté de l'Atlantique, à l'apparition du *graphic novel*.
- 8 On en vient alors à la question de la stratégie de légitimation culturelle liée à l'usage ostentatoire des chapitres, qui constitue une référence directe au modèle littéraire. L'usage du chapitre marquerait une prise de distance avec la diffusion périodique : tandis que l'épisode obéit à une logique cumulative, l'inscription dans le tout n'intervenant que rétrospectivement, après l'écriture des épisodes, le chapitre correspondrait quant à lui à une logique fragmentante : il s'agirait de ménager des pauses au sein d'un tout unifié, dans le cadre d'une stratégie compositionnelle globale. La métaphore désormais figée du « découpage » chapitral montre bien qu'il s'agit de diviser *a posteriori* une matière romanesque préexistante. Ces logiques seraient donc contradictoires : le chapitre serait pris dans un dispositif surplombant, quand l'épisode serait régi par une temporalité à court terme, dictée par le contexte de la publication différée. Compris dans ce sens, le chapitrage sous-entend un renforcement de la planification de la mise en intrigue et généralement une dimension téléologique. Mais on verra que cet idéal est en réalité assez éloigné de la réalité pour des ouvrages encore largement improvisés en cours de publication et pour des auteurs qui, lorsqu'ils sont véritablement libres de choisir comment organiser la matière de leurs récits, finissent souvent par abandonner le dispositif chapitral au profit d'autres formes d'organisation plus spécifiques à leur média.
- 9 L'étude du chapitrage dans des récits en bande dessinée n'a donc rien d'anecdotique. Cela revient d'abord à poser l'hypothèse d'une validité transmédiatique du *dispositif chapitral*. La notion serait alors pertinente pour décrire l'organisation structurale de la *narrativité livresque*, et peut-être même de toute forme de *narrativité hétérochrone*³, et non en regard

du seul récit littéraire. Mais cette extension ne doit pas se faire au prix de l'oubli des spécificités médiatiques du récit. Les articles réunis dans ce dossier tentent ainsi d'éviter l'écueil qui consisterait à tirer abusivement la bande dessinée vers le modèle littéraire, en négligeant ses caractéristiques propres et son histoire éditoriale. Une telle démarche s'avèrerait en effet contraire à toute l'ambition qui anime à la fois les auteurs de bande dessinée et les chercheurs depuis plusieurs décennies : affirmer l'autonomie du média et l'envisager en recourant à des outils spécifiques, et non à des concepts indûment exportés à partir du modèle littéraire. Cela n'exclut pas que le roman puisse influencer les auteurs, mais cette influence est alors réappropriée en fonction des contraintes narratives, sémiotiques et culturelles de la bande dessinée. En d'autres termes, la notion de chapitre ne s'avère fructueuse que dans la mesure où elle s'émancipe (au moins partiellement) de son ancrage littéraire.

Histoire du dispositif chapitral

- 10 Deux orientations se dessinent dans les articles qui composent ce numéro. Certaines analyses sont consacrées aux bandes dessinées qui comportent un dispositif chapitral auto-désigné, et dont l'identification ne pose donc pas de problème particulier. Ces articles sont réunis dans la section intitulée « Histoire du dispositif chapitral en bande dessinée ». Les autres études, rassemblées dans la section « Avatars du chapitre en bande dessinée », s'interrogent sur la pertinence de la notion de chapitre pour étudier différents niveaux de segmentation comme le *strip*, l'épisode ou l'album, voire pour décrire une scansion narrative rythmée par des ruptures plus ou moins soulignées graphiquement.
- 11 Dans le cas où les bandes dessinées sont explicitement chapitrées, les questions qui se posent sont les suivantes : à quelle étape du processus éditorial le chapitrage apparaît-il ? pourquoi recourir à un tel découpage ? qu'apporte le chapitre par rapport à des segmentations plus traditionnelles en bande dessinée ? La réponse la plus évidente à cette dernière question est celle de la valeur symbolique ajoutée : le rapprochement avec la littérature constitue un outil de légitimation pour un média en quête de reconnaissance, notamment au tournant des années 1980. Mais, pour éclairante qu'elle soit, cette piste s'avère très partielle. La « littérarité » du chapitre en bande dessinée se pose en effet dans des termes différents selon l'ère culturelle concernée.
- 12 Comme le montre Raphaël Baroni, si le chapitrage connote effectivement un certain prestige symbolique dans la bande dessinée franco-belge, c'est parce qu'il instaure une rupture avec les modes de production traditionnels, en particulier en ce qui concerne la longueur et la périodicité des épisodes publiés en magazines, qui détermine l'extension et l'autonomie des segments réunis dans les albums qui en sont le prolongement. L'apparition du chapitrage repose ainsi sur un ralentissement de la périodicité dans plusieurs magazines, qui passent d'un rythme hebdomadaire à un rythme mensuel, et elle témoigne de nouvelles ambitions esthétiques visant à conquérir un nouveau public, ce tournant étant incarné en particulier par la création de la revue (*À Suivre*) en 1978 et de la collection « Romans (*À Suivre*) » chez Casterman. Baroni contraste cette situation avec le contexte américain, dans lequel le chapitrage découle plus directement de l'invention d'un nouveau format livresque, le *graphic novel*, apte à recueillir des *comic books* dans un volume unifié. Le chapitrage résulte alors souvent d'une simple intégration des épisodes dans un livre et de la suppression du lapsus temporel entre les numéros, davantage qu'il ne témoigne d'une stratégie de distinction au sens bourdieusien du terme, cette dernière

reposant plutôt sur le livre en tant que tel : l'opération fondamentale étant la transition des *comics* vers le *graphic novel*.

- 13 L'émergence du chapitre apparaît donc liée à des évolutions à la fois culturelles, techniques et commerciales. Pour élargir leur public, les éditeurs créent des formats moins rigides, offrant ainsi une plus grande autonomie esthétique à des auteurs qui peuvent enfin rivaliser avec la production narrative des romanciers. Mais l'évolution ne s'est pas faite à la même échelle des deux côtés de l'Atlantique : en France, une pagination plus libre n'a pas transformé radicalement les albums, mais elle a impliqué de créer de nouveaux types de périodiques aptes à recueillir les chapitres de ces futurs « romans dessinés ». Aux États-Unis, le *comic book*, par son extension et sa structuration, formait en quelque sorte un chapitre en puissance, qui n'attendait que le format du *graphic novel* pour s'intégrer dans un dispositif de rang supérieur et plus prestigieux. Les articles suivants exemplifient les variations contextuelles mises en avant par Baroni, à travers l'étude de bandes dessinées publiées dans (*À Suivre*), en ce qui concerne les deux premiers, et de *comics*, pour les trois suivants.
- 14 Intitulé « Obscurs chapitres », le témoignage de Benoît Peeters, scénariste des *Cités Obscures*, est précieux dans la mesure où il offre un éclairage de première main sur les conditions de travail des auteurs et sur leurs choix esthétiques au sein d'un réseau de contraintes éditoriales. Benoît Peeters souligne que, même dans le cadre d'une revue comme (*À Suivre*), les auteurs ont été amenés à composer avec un contexte éditorial qui détermine en partie la segmentation de leurs récits. Mais il montre aussi comment scénariste et dessinateur sont parvenus à s'approprier progressivement ces contraintes de manière créative. Il insiste en particulier sur l'évolution du découpage chapitral au fil des différents récits qui composent *Les Cités Obscures* : la segmentation est de plus en plus problématisée et thématisée, conduisant parfois à des réaménagements du découpage originel, ce qui s'explique par une prise de conscience des possibilités, inédites en termes d'ampleur, offertes par la collection « Romans (*À suivre*) ».
- 15 À l'inverse, dans l'article suivant, Thierry Groensteen montre que le chapitrage ne constitue pour Tardi qu'une étape transitoire dans sa carrière : à l'exception notable d'*Ici Même*, qui est scénarisé par Jean-Claude Forrest, la segmentation épisodique imposée par la publication en revue tend à disparaître au moment de la recomposition en album. C'est donc l'absence de chapitres dans les albums qui est significative, alors même que le péri-texte éditorial de la revue continue à présenter les épisodes comme des chapitres autonomes, pourvus d'une couverture illustrée et d'un titre. Le découpage chapitral apparaît ainsi comme une technique contre-immersive pour Tardi, qui cherche autant que possible à lisser les seuils des épisodes, prolongeant la tradition de l'album franco-belge sans pour autant renoncer à une littérisation de sa production, qui passe par d'autres canaux que le chapitrage.
- 16 Les deux articles suivants s'intéressent au cas de *comics* dont le chapitrage est marqué par une dimension à la fois téléologique et totalisante. Comme le montre Anaïs Goudmand, les douze livraisons de *La Jeunesse de Picsou* de Keno Don Rosa, qui ont été réalisées originellement pour un éditeur danois sous licence Disney, Egmont, avant d'être rapidement diffusées aux États-Unis et en Europe, puis d'être éditées dans des intégrales luxueuses chapitrées, obéissent à une forte planification, même si le chapitrage n'est pas l'objet d'un travail formel aussi poussé que dans l'exemple de *Watchmen* d'Alan Moore et de Dave Gibbons.

- 17 Quoique destinée à un public fort différent de celui de *La Jeunesse de Picsou*, *Watchmen* obéit à une logique comparable, ainsi que l'analyse Alain Boillat. Il signale que Moore revendiquait d'emblée la conception d'une histoire complète en douze chapitres, les douze bornes du récit ayant été définies d'emblée, à l'encontre du principe de prolongement indéfini qui prévaut en régime sériel. Alors que le terme « chapitre » n'apparaît pas dans la publication en *comic books*, il est présent dans toutes les éditions en volume, et il est l'objet d'un traitement diégétique très soigné autour du motif de l'horloge et du compte-à-rebours. On assiste ici à une construction de l'auteur comme demiurge, maîtrisant toutes les étapes de la conception et de la publication.
- 18 Dans ces deux cas, la clôture du récit est déterminée en amont, avant la réalisation des planches. Il est intéressant de noter que *Watchmen* et *La Jeunesse de Picsou* ont fait l'objet d'éditions très soignées et très documentées, qui offrent une place importante à la génétique de l'œuvre. Leurs éditions en volume consacrent ainsi l'institutionnalisation d'œuvres « culte » et marquent la volonté des auteurs comme des éditeurs de mettre en avant un travail de composition et de réalisation extrêmement minutieux.
- 19 Enfin, l'article de Côme Martin insiste sur le fait que la notion de chapitre peut, au contraire, permettre d'éclairer les brouillages temporels instaurés par certains auteurs. Il met en avant une tension entre segmentation et agrégation chez Chris Ware, l'*Acme Novelty Library* conservant partiellement une économie périodique, tout en s'orientant vers la constitution de romans graphique très soigneusement organisés. Les modifications entre les versions périodiques et livresques permettent de corriger d'éventuelles contradictions et de donner à l'œuvre une consistante logique et cohérence sémantique que ne possédaient pas les épisodes, largement improvisés. Les œuvres les plus récentes de Ware, notamment son dernier roman graphique *Building Stories*, mettent en évidence l'exploration de formes de segmentation innovantes, qui n'ont plus grand-chose à voir avec le chapitrage linéaire des œuvres romanesques classiques, ce qui nous amène sur le seuil de la deuxième partie de notre dossier.

Avatars du chapitre

- 20 Dans les articles de cette section, il s'agit d'étudier un découpage qui n'est pas désigné explicitement comme un chapitre et de voir si la notion permet d'éclairer certains phénomènes de segmentation, ce qui pose le problème de l'identification du chapitre autant que celui de sa fonction esthétique. Les critères définitoires retenus peuvent être liés au format (longueur) ou à l'agencement du récit (continuité narrative et unité du segment).
- 21 Jan Baetens choisit d'analyser la place et la fonction du chapitre dans un genre peu connu, le roman dessiné, qui se situe au carrefour de la bande dessinée, du cinéma et du roman-photo. La notion de chapitre est ici explorée en lien avec la dynamique du feuilleton et sa structuration ternaire prototypique, qui implique la présence d'un *rappel*, l'introduction d'une *nouvelle étape* dans le déroulement de l'action, et la production finale d'un *effet d'attente*, idéalement sous forme de *cliffhanger*. Baetens montre comment ce genre populaire réagence cette structure ternaire, aussi bien dans la publication périodique que lors de la publication sous forme d'un récit complet. Dans ce nouveau format, la scansion épisodique, qu'il interprète comme une forme de chapitrage, a tendance à disparaître en tant que principe d'organisation narrative, comme si cette

connotation littéraire devenait inutile, voire même nocive dans un contexte de consommation visant la rapidité et la légèreté. Baetens analyse cependant un cas de segmentation ostensible, qui apparaît comme un simulacre du chapitrage fonctionnant à vide. Ce faux chapitre remplit alors une fonction plus paradigmatique que syntagmatique : il s'agit alors de rappeler les origines feuilleteuses du livre plutôt que de pointer en direction du modèle littéraire du roman chapitré.

- 22 Jacques Dürrenmatt s'intéresse pour sa part à l'œuvre de Frederik Peeters, et plus particulièrement aux séries *Lupus* et *Aâma*, à travers la notion de « chapitre invisible ». En l'absence de tout marqueur péritextuel de segmentation, l'enjeu de ce chapitrage invisible est précisément de ne pas se faire sentir. Davantage que le *chapitre*, Dürrenmatt souligne que c'est peut-être la notion cinématographique de *séquence* qui s'avère la plus utile pour comprendre les articulations graphiques des récits de Frederik Peeters. Ce découpage discret, qui repose sur des moyens strictement visuels (effets de mise en page, contenu des images marquant une rupture, etc.) met en évidence l'exploration de segmentations qui s'éloignent de l'organisation littéraire et marquent l'autonomisation de la bande dessinée.
- 23 Les trois articles suivants proposent de confronter la notion de chapitre avec des unités narratives de longueur diverses : le *strip*, l'épisode et l'album. Benjamim Picado souligne d'abord que le genre du *comic strip* se caractérise à la fois par l'extrême brièveté de la séquence narrative et par son apparente autosuffisance, liée à la dynamique du gag orienté vers une chute. Il montre cependant l'existence de progressions narratives dans différentes séries, ce qui permet de considérer ces histoires courtes comme des avatars d'un chapitrage pour un récit plus vaste, marquant ainsi une tendance contemporaine dans l'évolution de l'un des genres les plus anciens de la bande dessinée.
- 24 Françoise Revaz, quant à elle, se donne pour tâche de comparer la structure des épisodes « à suivre », publiés en livraisons hebdomadaires, avec le chapitrage romanesque, en s'appuyant à la fois sur la titraison et sur la continuité séquentielle entre les segments. Ses observations la conduisent toutefois à rejeter l'hypothèse d'une simple assimilation de l'épisode au chapitre en raison de la trop grande divergence des dispositifs.
- 25 Se situant au niveau d'une unité supérieure, celle de l'album, Alain Corbellari convoque la notion de chapitre pour étudier la tomaison des aventures de *Buddy Longway*, ce qui lui permet d'élaborer une distinction entre la logique sérielle canonique des albums et la narration linéaire adoptée par Derib, qui est beaucoup plus rare, voire unique dans la production de la bande dessinée franco-belge de cette période. En envisageant les différents tomes comme des chapitres, il souligne le contraste avec le temps sériel statique et met en avant la progression et le vieillissement du héros, chaque album correspondant à la scansion des étapes de sa vie. Le recours à la notion de chapitrage ne se justifie pas seulement par l'existence d'une chronologie évolutive, mais également par une continuité narrative croissante au fil des aventures de Buddy Longway et par sa forte clôture, liée à la mort du protagoniste principal.
- 26 Enfin, le questionnement ne se limite pas aux récits fictionnels : Philippe Marion s'intéresse à différents avatars du chapitrage dans le contexte de la bande dessinée de reportage. Cette scansion narrative apparaît parfois ostensiblement, sous la forme classique d'un intertitre numéroté et marquant une progression dans un récit, mais elle peut aussi prendre l'aspect d'un égrainage des mois, comme dans les *Chroniques de Jérusalem* de Guy Delisle, ou d'un calendrier déréglé, comme dans *S'Enfuir*, du même auteur. Marion souligne aussi les fonctions proprement documentaires qui peuvent être

remplies par le dispositif, certains chapitres induisant une forme de distanciation rapprochée en mettant en scène le dessinateur-journaliste dans l'exercice de son travail. Il rejoint finalement Dürrenmatt en évoquant les incarnations les plus médiagéniques du chapitrage, qui imposent parfois d'effacer les traces les plus explicites du dispositif pour trouver des moyens plus proprement graphiques de scander le récit.

- 27 Ainsi que le démontrent ces études, en l'absence d'une auto-désignation du dispositif, le recours à la notion de chapitre offre parfois un enrichissement terminologique dont la valeur heuristique peut s'avérer précieuse. En effet, de manière générale, le lexique de la segmentation en bande dessinée renvoie davantage aux pratiques éditoriales qu'à l'économie narrative. Quand bien même elle n'est pas revendiquée par les auteurs, la notion de chapitre permet, par exemple, de pallier l'indistinction entre l'épisode feuilletonesque et l'épisode sériel, ou de mettre en évidence des séquences ou des périodes dans la continuité d'un récit graphique.

Vers une réappropriation du dispositif

- 28 La question du chapitre en bande dessinée est loin d'être épuisée par les contributions proposées dans ce numéro. Elle mériterait par exemple d'être élargie à des corpus qui n'ont pas été envisagés dans ce volume. On pourrait ainsi s'interroger sur l'évolution du chapitre en bande dessinée en lien avec les transformations éditoriales et le métissage des supports découlant des technologies numériques. Il est évident que les blogs favorisent un découpage de l'autobiographie en entrées d'un journal, datées à la manière d'une chronique. On pourrait aussi s'interroger sur les nouvelles formes de segmentation induites par les bandes dessinées numériques publiées sous forme de *strips* sans limites définies, visualisés case par case, ou sous forme d'un *scrolling* continu. *Bludzee* (2009-2010), première bande dessinée spécifiquement conçue par Lewis Trondheim pour la lecture sur smartphone, qui relève autant du feuilleton quotidien que du *strip* comique, présentait par exemple le récit intégral comme une série de plantes d'appartement correspondant aux douze mois pendant lesquels l'aventure a été publiée, chaque branche de chaque plante renvoyant à un épisode quotidien. *Phallaina* (2016), de Marietta Ren, se présente en revanche comme un *strip* continu, segmenté en seize étapes, qui permettent non seulement la navigation dans le récit, mais aussi le chargement de chaque segment. On voit ainsi émerger de nouvelles modalités de segmentation en contexte numérique, plus ou moins apparentées à une forme de chapitrage, à quoi il faudrait ajouter la manière dont le médium de la bande dessinée peut être amenée à jouer, en tant que tel, le rôle de « chapitre » dans l'univers en expansion de récits développés dans d'autres médias – voir par exemple *Revealed : The Lost Chapter of Interstellar*⁴ ou la suite des aventures télévisuelles de *Buffy contre les vampire* sous forme de romans graphiques. Ces quelques exemples montrent que la réappropriation du dispositif n'est pas encore achevée, et que ses modalités restent à explorer.
- 29 En dépit de ces angles morts, le champ d'étude balisé par les études réunies dans ce numéro apparaît extrêmement prometteur et les points de convergence sont nombreux. En abordant le média par un angle très particulier, les auteurs ont contribué à mettre en évidence un aspect fondamental de l'art séquentiel, éclairant notamment les liens étroits entre la segmentation des récits graphiques et leurs formats historiques de production et de diffusion. Il en a résulté, entre autres, un éclairage original sur une charnière historique pour la bande dessinée, vers le début des années 1980, qui correspond au

moment où le média passe d'un modèle industriel, hautement formaté par des contraintes éditoriales et pratiquement exclusivement destiné à la jeunesse, vers une diversification des formats et des publics, qui accompagne une auteurisation d'une partie de la production.

- 30 Par ailleurs, la diversité des points de vue adoptés pose la question des traits minimaux qui permettent d'identifier une forme de chapitrage en bande dessinée, ou celle du rendement de cette notion dans des contextes qui lui sont apparemment étrangers. En effet, cette segmentation peut être rapprochée, ou confondue, avec d'autres unités mieux identifiées dans le contexte de l'« art séquentiel » : qu'il s'agisse de *strips* comiques, d'épisodes à suivre, de séquences rythmant un livre, d'albums ou de *comic books* insérés dans des séries. Si la reconnaissance de l'unité formelle correspondant à un chapitre romanesque ne fait généralement guère débat, nous dispensant ainsi d'en fournir une définition précise, l'identification d'un « chapitre » dans un récit graphique exige, la plupart du temps, que soient explicités les critères qui nous permettent de l'identifier comme tel ou les raisons qui motivent son auto-désignation au sein du dispositif.
- 31 Le chapitre n'est alors plus seulement une simple pause respiratoire dans le récit, qui se situe approximativement entre la page et le livre complet, mais il devient un signe optionnel de littérarité ou un indice de son histoire éditoriale. Même la bande dessinée la mieux planifiée repose sur une production très chronophage, dans laquelle les repentirs sont pratiquement impossibles (à moins de redessiner des pages), de ce fait, la segmentation chapitrale peut rarement apparaître comme un découpage totalement rétrospectif : il s'agit en fin de compte d'une cicatrice rappelant la tension entre une production au long cours, encore largement dépendante de l'improvisation sérielle, et l'unité livresque qui en constitue l'horizon. Il s'agit enfin, au-delà de l'imitation du dispositif romanesque, de rendre compte de la manière dont certains auteurs parviennent à trouver une manière particulièrement « médiagénique » (Marion 1997) d'exploiter la segmentation « chapitrale » au sein de leur récit graphique. En transformant progressivement cet type de segmentation, qui s'affiche de moins en moins ostensiblement dans les œuvres contemporaines, les auteurs indiquent la possibilité d'une véritable réappropriation d'un dispositif exogène.

BIBLIOGRAPHY

Colin, Claire, Thomas Conrad & Aude Leblond (dir.) (2017), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences ».

Dionne, Ugo (2008), *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil.

Dürrenmatt, Jacques (2013), « Imiter le roman : découper en chapitres », in *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, p. 105-113.

Garric, Henri (2017), « Détournements du chapitre dans la bande dessinée contemporaine », in Colin, C., Conrad, T. & Leblond, A., (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 159-170.

Gaudreault, André & Philippe Marion (2013), *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.

Marion, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication*, n°7, p. 61-88.

NOTES

1. Ce numéro réunit plusieurs membres du groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD : <https://wp.unil.ch/grebd>), fondé en 2014, et du nouvellement créé pôle de narratologie transmédiatique (NaTrans : <https://wp.unil.ch/narratologie/natrans/>), notamment Alain Boillat, Alain Corbellari, Anaïs Goudmand et Raphaël Baroni. Le NaTrans a pour tâche, entre autres, d'administrer le site du réseau des narratologues francophones (RéNaF : <https://wp.unil.ch/narratologie/renaf/>). Les demandes d'adhésion au réseau peuvent être adressées à raphael.baroni@unil.ch.
2. On peut consulter la page web du projet en cliquant sur le lien suivant : <https://chapitres.hypotheses.org/>.
3. Par ce terme, Philippe Marion désigne tous les médias dont la temporalité n'est pas entièrement régie par le dispositif, qui laisse au récepteur un choix dans l'actualisation du récit. Ainsi, le cinéma, comme le théâtre, est « homochrone » lorsqu'il fait l'objet d'une projection en salle, mais il devient « hétérochrone » dans une édition en DVD ou en *streaming*, qui permet, notamment grâce au chapitrage, de « naviguer » dans le récit ou de le visionner de manière discontinue (Gaudreault & Marion 2013).
4. Ce *comics* est accessible en ligne sur le lien suivant : <https://www.wired.com/2014/11/absolute-zero/>.

AUTHORS

RAPHAËL BARONI

Professeur associé à l'Université de Lausanne. Il a publié *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017), il a aussi co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (OSUP, 2016) et *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). En 2018, il a contribué à créer le Réseau des narratologues francophones (<https://wp.unil.ch/narratologie/>). Il est aussi membre du Pôle de narratologie transmédiatique et du Groupe d'étude sur la bande dessinée à l'Université de Lausanne (GrEBD : wp.unil.ch/grebd).

ANAÏS GOUDMAND

Anaïs Goudmand est assistante à l'École de Français Langue Étrangère de l'Université de Lausanne. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée « Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique », dirigée par Raphaël Baroni (Université de Lausanne) et Jean-Marie Schaeffer (EHESS). Elle a écrit plusieurs articles sur l'économie du récit sériel, parmi lesquels « *Oh my God ! They've killed ... !* » Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie :

conséquences du départ non planifié des acteurs sur la production et la réception des séries télévisées » (*Télévision*, n°7, 2016). Elle a également co-organisé avec Raphaël Baroni le colloque international « Les avatars du chapitre en bande dessinée » dans le cadre du projet ANR « Chapitres – Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle : génétique, rhétorique de la lecture et transmédialité » (Université de Lausanne, 11-12 mai 2017).