

Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

34 | 2018

Les avatars du chapitre en bande dessinée

Douze minutes avant minuit : l'effet « *graphic novel* » du chapitrage dans *Watchmen*

Alain Boillat



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/8757>

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Brought to you by Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



This text was automatically generated on 14 December 2018.

Douze minutes avant minuit : l'effet « *graphic novel* » du chapitrage dans *Watchmen*

Alain Boillat

- 1 La présente étude se propose de discuter le statut et les fonctions du chapitrage – et plus généralement de l'agencement des seuils – dans la bande dessinée à partir du célèbre « roman graphique¹ » *Watchmen* (1986-1988), dont le succès tant public que critique fut à ce point considérable qu'Hollywood en produisit une adaptation (*Watchmen*, Zack Snyder, 2009²). Paru chez l'éditeur DC Comics, dont il favorisa le retour à la première position sur le marché après deux décennies de domination par Marvel (Gabilliet 2005 : 132), *Watchmen* est dû à deux auteurs britanniques : le scénariste Alan Moore et le dessinateur Dave Gibbons (auxquels s'ajoute le coloriste John Higgins). Fait plutôt rare dans l'industrie américaine des *comics*, qui se structure en fonction d'une rigoureuse séparation des tâches confiées aux différents artistes sous contrat, Gibbons s'est également chargé pour *Watchmen* du lettrage en proposant un graphisme spécifique qui a été largement diffusé³ ; cette implication particulière du dessinateur témoigne d'une stratégie éditoriale visant à favoriser la cohérence visuelle de ces deux composantes du médium que sont le texte et l'image.
- 2 Ce souci transparaît notamment dans les pages de titre, dont la composition s'organise autour d'un bandeau vertical noir devenu emblématique de *Watchmen*, ainsi qu'en témoigne la reprise de ce motif pour le matériel promotionnel et l'exploitation ultérieure de la franchise par d'autres artistes⁴. Or, à l'intérieur des éditions en un seul volume de *Watchmen*, ce signe distinctif s'étend sur l'entièreté du bord latéral extérieur des pages de gauche – de sorte qu'il est visible en tant que repère sur la tranche du volume pour le lecteur qui le feuillette et cherche un chapitre donné – sur lesquelles figurent un dessin unique de grand format reprenant l'image de couverture de l'épisode correspondant dans la « prépublication⁵ », puisque *Watchmen* a paru originellement entre septembre 1986 et octobre 1987 en douze livraisons de *comic books*⁶ qui feront dès 1988 l'objet d'une compilation en anglais sous la forme d'un volume de près de 400 pages. Les bornes de

l'épisode proposé par chacun des fascicules à parution mensuelle sont par conséquent rigoureusement respectées lors du passage à un volume divisé en chapitres, *Watchmen* constituant un exemple fort pertinent pour explorer, dans le médium de la bande dessinée, « l'existence d'une filiation et d'une homologie fonctionnelle entre la discontinuité induite par la narration épisodique et celle relative à la narration chapitrée » telles qu'elles ont été discutées à propos du roman-feuilleton (Baroni & Goudmand 2017 : 122).

- 3 Dans les éditions françaises successives de l'œuvre chez Delcourt, Panini puis Urban Comics, comme dans les versions américaines, ce bandeau, dont les apparitions ponctuent les parties du récit, comporte en tant qu'unique élément verbal le terme « Chapitre » (« *Chapter* »), assorti d'un numéro et imprimé dans une couleur vive propre à chaque occurrence. La disposition verticale du terme contribue à enrayer le sens classique de la lecture et exhibe de ce fait la dimension tabulaire et graphique du médium, en adéquation avec une image qui occupe l'entièreté de la page. La mise en évidence de la notion même de « chapitre » y est ainsi verbalisée : l'éditeur ne s'est pas contenté d'un matricule ou d'un titre de chapitre, mais il a opté pour une auto-désignation de l'unité de segmentation, qui est d'autant plus prégnante à la lecture que le titre du chapitre, lui, se voit dans la majorité des cas déplacé au-delà de la double page que le lecteur a sous les yeux en ce seuil du récit⁷. C'est la présence de la mention « chapitre » et ses implications sur la structure et la consommation de *Watchmen* que nous nous proposons de discuter dans la présente étude.

Contextes de prépublication

- 4 Le contexte éditorial d'origine n'est pas anodin, puisque le terme « chapitre », qui organise la segmentation du récit dans la parution en un *comic book* volumineux, est absent des parutions périodiques. Au titre de la série, qui désignera dans un second temps un opus valorisé pour sa cohérence interne résultant d'un complexe filage de motifs narratifs et visuels, se substitue dans le roman graphique un numéro de chapitre, dans lequel on observe la disparition des mentions circonstancielles liées à la livraison mensuelle (prix du numéro, date de parution et logo rond de l'éditeur, qui se voit remplacé par un cadran circulaire d'horloge constituant, comme nous le verrons, un motif récurrent et étroitement lié à la segmentation interne du récit). Cette substitution du titre général de la série par le numéro d'un chapitre spécifique est, à notre sens, emblématique de la signification que peut revêtir le chapitrage dans un médium comme la bande dessinée, à la fois fortement chevillé aux pratiques sérielles et mû dès les années 1970-1980 par une quête affichée de légitimité artistique⁸.
- 5 Parallèlement aux livraisons périodiques du marché anglo-saxon et à une première édition française incomplète chez Aredit (deux « albums » parus en octobre et décembre 1987), *Watchmen* paraît en 1987-1988 chez l'éditeur Zenda⁹ sous le titre *Les Gardiens*, avec quelques mois de décalage par rapport à l'édition originale¹⁰. Sur la couverture de chacun des six volumes de cette série¹¹ éditée au format standard de la BD franco-belge (albums cartonnés aux dimensions A4) figure, au-dessus d'un dessin original réalisé spécialement pour cette édition par Gibbons, la tomaison ainsi que le nom de l'un des personnages du récit¹², dont le point de vue est supposé dominer dans les deux épisodes rassemblés dans l'album. Cette volonté de structurer rétrospectivement (et de manière parfois quelque peu artificielle) la présentation et la lecture d'une œuvre foisonnante par une

segmentation du texte narratif en unités de publication inscrites dans une série (le tome coïncide avec l'album) ne s'accompagne toutefois pas encore de la mention du terme de « chapitre », le bandeau vertical reprenant exactement celui de l'édition périodique anglophone, y compris le nom du mois qui, n'étant pas traduit, fait ainsi office de trace de l'original dans la réédition. Le terme de « tome », suivi d'un matricule, apparaît sur chaque couverture de la série d'albums, mais l'intérieur de ceux-ci ne modifie par contre en rien le dispositif original. Ainsi, contrairement à certaines éditions francophones ultérieures, les albums ne sont pas paginés, mais conservent la numérotation manuscrite des planches que Gibbons a intégrées au dessin de l'ultime case de chaque planche. Par contre, dans l'édition française parue en 2012 chez Urban Comics¹³, ces chiffres seront dissimulés ou supprimés au profit d'une pagination dactylographiée apparaissant à chaque page¹⁴ au centre du bord inférieur d'un cadre blanc ornemental qui a été ajouté autour de la planche consécutivement au changement de format. Il s'agit là d'une pratique qui arrache la numérotation au support de la bande dessinée (la planche) pour la conformer au modèle canonique de la page de roman. Le calcul de la pagination de cette édition tient compte de chacune des pages du volume – y compris celles sur lesquelles ne figure pas de chiffre en pied de page (pages de titre, parties qui ne relèvent pas de la bande dessinée, pages intercalaires) –, de sorte que la pagination subsume en un tout les fragments de diverses factures qui composent le matériel de base. Le gommage (sans doute numérique) de la numérotation des planches importe d'autant plus que celle-ci revenait à 1 à chaque épisode ; avec l'instauration du chapitrage, l'éditeur a voulu souligner la continuité de l'ensemble : certes le chapitre a pour fonction de segmenter, mais il est soumis également à un principe de vectorisation de la lecture.

- 6 L'absence de chapitrage perdure chez Zenda dans l'« édition intégrale » en deux volumes de 1992, compilation d'albums précédemment parus qui ne procède à aucun changement, si ce n'est en renonçant à traduire sur la couverture *Watchmen* par *Les Gardiens* – un choix qui témoigne à la fois de la renommée acquise dans l'intervalle par le titre original et de l'intérêt de la polysémie de « watch », qui renvoie d'une part à l'acte de surveiller ou protéger, d'autre part à l'horloge, motif emblématique de la complexité temporelle du récit et de sa dimension eschatologique¹⁵. Les deux unités de publication comprennent chacune six livraisons, et présentent en couverture une image en noir et blanc qui, en retranchant le résultat de la participation de Higgins, valorise le trait et les contrastes du dessinateur Gibbons, à une période où la légitimité artistique de l'œuvre est désormais acquise en France, *Watchmen* ayant reçu le prix de la meilleure bande dessinée étrangère à Angoulême en 1989. Dans cette « intégrale », la tomaison ainsi que l'association à un supposé personnage focal qui la sous-tend disparaissent, attestant l'observation d'Ugo Dionne selon laquelle « aucun phénomène “dispositif” n'est imputable qu'à la seule tomaison, dont les bornes coïncident toujours avec celles d'une unité d'un autre niveau » (Dionne 2008 : 288), en l'occurrence ici l'unité de l'album.
- 7 Il est à noter que le terme d'« intégrale », qui suggère une publication préalable en fragments, disparaîtra significativement des publications ultérieures qui, munies d'un dispositif capitulaire, s'afficheront dans l'évidence de leur complétude. Indubitablement, le chapitrage introduit dans des éditions en un volume ne vise pas uniquement le confort d'une lecture qui peut difficilement s'effectuer de manière ininterrompue sur un tel nombre de pages, mais également la promotion de la légitimité culturelle de l'œuvre et, à travers elle, du médium de la bande dessinée. C'est pourquoi il importe de considérer le dispositif chapitral en corrélation avec les caractéristiques du récit d'Alan Moore.

L'ambition (méta)narrative d'un roman (graphique) : une fiction devenue réalité

- 8 Comme le chapitrage contribue à afficher la charpente du texte narratif, et cela d'autant plus dans un moyen d'expression où la pratique du découpage en chapitres est considérablement moins courante que dans les œuvres romanesques, il importe de noter qu'Alan Moore adopte dans *Watchmen* une posture réflexive que l'on pourrait qualifier de « méta-générique » : le genre superhéroïque, qui tend à se confondre aux États-Unis avec l'histoire même des *comics*, livre au scénariste de *Watchmen* un ensemble de normes qu'il thématise explicitement dans son récit. Dans une démarche parente de celle qu'il a préalablement adoptée dans la série *Miracleman*¹⁶, Alan Moore réactualise des figures super-héroïques tombées dans l'oubli¹⁷ et insère dans la diégèse non seulement les référents des *comic books*, mais aussi les productions dessinées elles-mêmes, consommées et commentées par les personnages. De la sorte, *Watchmen* travaille le genre de l'intérieur en l'abordant de manière critique, questionnant en particulier l'idéologie patriotique, fascisante et sexiste qui sous-tend le vigilantisme. Moore élabore son récit à partir de la prémisse suivante : que serait-il advenu de la société américaine et de ses relations au reste du monde si les vengeurs masqués des *comic books*, dont on connaît, durant la Seconde Guerre mondiale notamment, certaines incursions dans l'actualité¹⁸, avaient réellement existé ? En actualisant par le biais de l'uchronie l'hypothèse de l'existence historique des superhéros – la puissance absolue de l'être atomique qu'incarne le Dr Manhattan met fin à la guerre du Vietnam, et Nixon, qui n'est pas inquiet par l'affaire du Watergate¹⁹, se maintient au pouvoir à travers cinq mandats successifs –, Moore brouille la frontière entre fiction et réalité. Ainsi lit-on, dans l'autobiographie (fictionnelle) du justicier Le Hibou²⁰ :

En tous cas, même si, à l'occasion, je me débrouillais pour convaincre quelque innocent bambin de me prêter son dernier numéro de l'illustré en question [il s'agit du magazine *Action comics*, qui a diffusé les aventures de *Superman* dès 1938] et passais le reste de ma journée à bondir mentalement par-dessus les immeubles, mes fantasmes devaient rester des fantasmes jusqu'à l'automne de cette année-là [1939], lorsque j'ouvris un journal et découvris que les super-héros s'étaient échappés de leur univers en quadrichromie pour envahir la réalité effective des manchettes en noir et blanc. (Moore & Gibbons 2015 : 36)

- 9 La question du support de publication est thématisée par le narrateur de ce récit à la première personne – dont la forme fait écho au « Journal de Rorschach » inscrit dans le récitatif en ouverture du récit dessiné –, puisque l'adulte doit trouver un prétexte pour lire les illustrés destinés à des enfants, jusqu'à ce qu'une nouvelle ère ne s'instaure, que l'on pourrait considérer à la fois comme celle de l'actualisation d'un fantasme régressif de fan et comme le déplacement de la thématique des justiciers masqués vers des publications plus adultes (allusion au roman graphique, qui se soustrait aux reproches d'infantilisation formulés à l'égard des *comics*) : on passe de fictions fantaisistes à une actualité violente, voire sordide. *Watchmen* comprend d'ailleurs, notamment dans les scènes qui mobilisent un loquace tenancier de kiosque à journaux, de nombreuses représentations de manchettes diégétisées ; par exemple, le premier chapitre comprend une case de grand format montrant le bureau de Veidt sur lequel se trouve, aux côtés de figurines à l'effigie du super-héros qu'il était (Ozymandias), un journal dont le lecteur peut lire (à l'envers) la phrase qui en fait le gros titre, et qui mentionne un motif

obsessionnellement récurrent dans le récit : « L'horloge de l'apocalypse bloquée sur minuit moins cinq ».

- 10 Au vu de la présence dans *Watchmen* de supports de communication associés à la non-fiction, il n'est pas anodin que la présentation même de « Sous le masque²¹ » soulève la problématique qui est la nôtre ici, puisqu'elle comprend des délimitations internes matérialisées par des chiffres romains (suivis d'un point) en caractères gras centrés dans la page. Dans ces respirations du texte, on observe, par-delà une pratique de feuilletonisation commune à l'édition originale des planches de *Watchmen* et à la division en partie de l'extrait de l'autobiographie, une dissymétrie entre la segmentation du récit bédéique en épisodes et le découpage chapitral du récit scriptural : les cinq chapitres de « Sous le masque » sont en effet répartis sur les trois premiers de *Watchmen*. Ce double niveau de chapitrage, par ailleurs parasité par les termes utilisés en français dans la deuxième introduction fictive de l'éditeur (« Voici les extraits de "Sous le masque". Dans ce chapitre, Hollis Mason commente la formation des Minutemen²² »), met en exergue la logique même de la segmentation, le modèle littéraire de l'écrit autobiographique enchâssé affectant l'œuvre dans son intégralité. L'autobiographie de Mason dispose d'une pagination indépendante (la citation ci-dessus se trouve en page 6) qui se poursuit sur les trois fascicules (ou chapitres). Dans l'édition d'Urban Comics, ce numéro de page apparaît centré en pied de page, tandis que la pagination des extraits du texte attribué à Mason figure dans une typographie différente dans le bord supérieur droit. Toutes ces variations, que révèle un examen détaillé, ressortissent à des pratiques de segmentation spécifiques qui ont des incidences sur la lecture induite par chaque édition.
- 11 Entre le quatrième et l'avant-dernier épisode de *Watchmen*, « Sous le masque » fera place à d'autres inserts scripturaux, toujours présentés comme des extraits qui viennent enrichir le récit bédéique et instaurent, tels des appendices, à la fois un seuil en fin de fascicule et un lien entre le récit de superhéros vieillissants, en proie à la dépression ou à la paranoïa, et une réalité plus vaste (et tout aussi fictive²³) qui, à travers des sources qui mobilisent une énonciation polyphonique, vient nourrir l'encyclopédie du lecteur relative au monde représenté. Ces greffes textuelles supposément autres sont les suivantes :
- 12 – L'introduction, précédée d'une page de couverture, de l'ouvrage *Dr Manhattan : superpouvoirs et superpuissances*, rédigée par un certain professeur Milton Grass qui, jugeant l'équilibre mondial fragile, formule des craintes quant à l'usage par les États-Unis du Dr Manhattan, personnage sur lequel l'épisode se focalise et qui est envisagé par le scientifique comme une « force de dissuasion nucléaire à forme humaine » (Moore fait ici référence au nom de code du projet de recherche qui conduisit à la fabrication de la première bombe atomique : le « Projet Manhattan ») ;
- Un extrait de *Treasures Island Treasury of Comics*, un ouvrage consacré aux récits de pirates édités en BD par EC Comics – et plus spécifiquement un passage portant sur la série *Tales of the Black Freighters* qui est lue par un personnage tout à fait secondaire dans la diégèse de *Watchmen* –, dont l'insertion permet à Moore de réaliser un pastiche du discours critique sur la bande dessinée ;
- Des fiches de la police new-yorkaise et d'un hôpital psychiatrique relatives à Rorschach, l'un des « superhéros » particulièrement instables, ainsi que des écrits de jeunesse de ce patient ;
- Un article du *Bulletin de la Société américaine d'ornithologie*, signé par un certain Daniel Dreiberg (qui n'est autre que « Le Hibou ») ;
- L'éditorial d'un quotidien réactionnaire, le *New Frontiersman* ;

- Des lettres et coupures de presse adressées à Sally Jupiter, alias « Spectre soyeux » ;
 - Des missives signées Adrian Veidt (Ozymandias) ainsi qu'une nouvelle version de l'introduction de sa « Méthode d'auto-perfectionnement » ;
 - Enfin, un entretien de Veidt.
- 13 À l'exception du commentaire réflexif sur l'histoire de la bande dessinée, chaque texte inséré, dont le statut se veut fréquemment introductif sans donner lieu à une suite (ce qui souligne le caractère suspensif du récit), se caractérise par une expression à la première personne, le dispositif prévu par Moore déployant ainsi une variété de points de vue qui contraste délibérément avec le caractère monolithique et manichéen des récits traditionnels de super-héros. Tous les textes « annexés » font par ailleurs l'objet d'une représentation dessinée en tant qu'élément diégétique, parfois de manière subreptice. Les lettres du jeune Walter Kovacs (alias Rorschach) s'inscrivent par exemple dans un réseau de significations qui comprend le journal tenu par le personnage au chapitre 1 (dont la forme implique une segmentation claire par la mention d'un jour précis), mais aussi des notes que rédige au chapitre 6 son psychanalyste, dont nous partageons provisoirement la subjectivité à travers sa manière d'assimiler ce qu'il apprend du passé de son patient, avec des conséquences sur sa propre vie de couple. On peut dire que le scénariste pratique, au sein du grand puzzle qu'il élabore, un art de la *découpe* qui endosse certaines fonctions du chapitrage, que cela soit à un niveau matériel (mobilisation d'extraits de textes référencés, de paroles de chansons ou de coupures de presse) ou narratif (focalisation interne variable ou multiple sur différents personnages successifs qui, chacun, offre un éclairage spécifique sur une « portion » de réalité).
- 14 L'entrelacs de niveaux narratifs s'opère également au niveau de la juxtaposition séquentielle, lorsque sont insérées, dans un ou plusieurs cases successives, des images dessinées à la trame grossière, présentées comme l'agrandissement de vignettes appartenant à un *comic book* lu dans la diégèse par un « figurant », un jeune homme adossé dans la rue à une hydrante à proximité d'un kiosque (dont le tenancier s'adonne à un monologue qui entre en résonance avec l'histoire enchâssée, au même titre que les nombreuses manchettes de journaux visualisées). Ce protagoniste passif qui thématise l'acte de lecture des *comic books* est plongé dans sa lecture au point que la plupart des phylactères qui lui sont rattachés se résument à la citation du discours à la première personne de l'infortuné héros d'un récit de pirate horrifique, *Tales of the Black Freighters*, raconté dans le fascicule qu'il tient en main. Débuté au chapitre III de *Watchmen*, ce récit second, inscrit dans un genre totalement différent de celui du récit-cadre et « monté » en alternance avec le récit principal (avec de nombreux chevauchements entre le texte de l'un et l'image de l'autre), s'achève au chapitre XI (la clôture y est désignée par le terme « Fin »), après plusieurs insertions brèves et discontinues seterminant chacune par un *cliffhanger* (aux chapitres V, VIII et X) mettant en abyme le mode de lecture sériel. D'ailleurs, parvenu à la mention « À suivre » située quasiment à la fin du premier chapitre de *Watchmen* qui accueille ce récit, le jeune lecteur lance au vendeur : « Hé, mec, j'achète pas ça, l'histoire a pas de fin ! » (Moore & Gibbons 2015 : 97).
- 15 Au dispositif chapitral de *Watchmen* s'ajoute par conséquent, par le biais de récits secondaires insérés à l'intérieur du récit principal en des lieux qui sont autant de seuils ostensiblement signalés sur le plan visuel, ce que Dionne appelle un « quasidispositif », qui « crée des unités spécifiques (lettres, récits, entrées de journal) qui ne sauraient être tout à fait identifiées aux parties, aux livres ou aux chapitres, mais qui tendront à se confondre avec ces derniers » (Dionne 2008 : 13). La possibilité d'une telle confusion est

suggérée dans *Watchmen* par un cas de superposition de deux dispositifs chapitraux distincts : au chapitre 5 du roman graphique, l'éditeur informe qu'il reproduit « le chapitre 5 du *Treasures Island Treasury of Comics* ». La mention « Chapitre 5 » accompagnée d'une tête de mort qui connote le changement de catégorie générique (du genre super-héroïque aux aventures de flibustiers) est répétée dans un bandeau noir vertical sur deux pages, qui à la fois s'apparente aux indications des chapitres de bandes dessinées et s'en démarque. La logique d'emboîtement, on le voit, participe à la multiplication des indications de chapitrage, qui désorientent la lecture plus qu'elles ne l'organisent, dans la mesure où elles exacerbent le statut parcellaire des textes cités *in medias res* – le lecteur de *Watchmen* ne sait par exemple rien des quatre premiers chapitres du livre sur les récits de pirates – ou dont la suite est suspendue pour n'être jamais reprise.

- 16 Le quasidispositif de *Watchmen* exacerbe le rôle structurant d'une segmentation que Moore pratique à différents niveaux. En multipliant les paratextes, *Watchmen* produit un effet documentaristant inscrit au cœur même du pacte fictionnel passé avec le lecteur, qui est à la fois relancé dans son intérêt pour le monde de la fiction et tenu à une certaine distance du récit bédéique. L'exhibition du dispositif de mise en page et d'agencement des parties participe de cette mise à distance, et renforce la perceptibilité d'instances énonciatives qui organisent le discours. Toutefois, celles-ci sont le plus souvent maintenues dans le giron de l'univers diégétique grâce à un principe de monstration, au sein des cases de bandes dessinées, des sources citées, ce qui atténue l'exogénéité matérielle des « annexes ». Ainsi par exemple la boîte à souvenir comprenant la correspondance et les coupures de presse conservées par Sally sont-elles éparpillées par Laurie lorsque celle-ci a été téléportée sur Mars, Hollis Mason dit à Laurie avoir remis à la mère de celle-ci un exemplaire de son livre « *Sous la masque* » et une page du *New Frontiersman* est montrée dans un premier temps sous la forme d'une maquette à laquelle travaillent les protagonistes dans le bureau de leur journal²⁴.
- 17 On notera que les enchâssements dans *Watchmen* sont le plus souvent associés à une écriture littéraire²⁵, ou du moins à des publications en volumes qui présentent une organisation interne différente de celle des *comic books* de l'époque, et dont l'expression à la première personne contraste avec la tendance à l'anonymisation pratiquée généralement dans l'industrie de la culture de masse.

Quand la bande dessinée a voix au chapitre

- 18 Comme nous avons pu l'observer à travers certaines caractéristiques discutées ci-dessus, on retrouve dans *Watchmen* certains procédés de la modernité littéraire, à commencer par un jeu réflexif avec la culture populaire. Cette ambition du scénariste, qui se manifeste dans une évidente complexité sémiotique invitant à l'exégèse, apparente ce *comic book* à une pratique romanesque où le chapitre a conquis une « hégémonie dispositive [...] à partir du début du XIX^e [siècle] » (Dionne 2005 : 277). Il en va de même du roman graphique, dont l'un des plus célèbres représentants, *Maus* d'Art Spiegelmann (1972-1980), fait montre d'un découpage chapitral ostensible qui occupe de pleines pages. Alan Moore opte également pour un chapitrage (subordonné à une division en actes) dans *V pour Vendetta*, qui se situe en 1981 à un moment charnière de sa carrière dans la mesure où ce projet a constitué pour lui l'occasion de passer à un format narratif différent : « Après avoir travaillé des années sur des histoires courtes autoconclusives aux scripts ultracondensés, Moore a soudain la liberté de créer une œuvre plus ambitieuse et

sophistiquée » (Millidge 2011 : 84). L'auteur de la monographie consacrée à Moore relève par ailleurs dans son commentaire sur *V pour Vendetta* :

De nombreuses références à la lettre V (et au chiffre romain cinq) ponctuent la narration, notamment l'initiale de chaque chapitre, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, plusieurs noms dont Evey et Valérie, le 5 novembre [...] et bien d'autres encore. (Millidge 2011 : 87).

- 19 Si, dans *V pour Vendetta* (comme dans *From Hell*, 1991-1996), les numéros de chapitres figurent en chiffres arabes (les chiffres romains y étant réservés pour désigner les trois actes, qui sont par ailleurs pourvus d'un titre)²⁶, il s'agit dans *Watchmen* de chiffres romains permettant là aussi une association visuelle, en l'occurrence avec les nombres placés sur le cadran de l'horloge. Chez Moore, le chiffre romain met en exergue la dimension graphique du lettrage et affirme une démarche de déchiffrement du monde visant une compréhension totalisante qui se manifeste ailleurs dans ses récits, notamment à travers la présence de l'éсотérisme, de la sorcellerie, de la franc-maçonnerie, et plus généralement dans le fait de convoquer une érudition qui appelle des références intertextuelles multiples, presque inépuisables pour les lecteurs soucieux d'en suivre les ramifications. La désignation des lieux de segmentation participe donc, chez Moore, d'une forme de codification pensée selon une sorte de symbolisme occulte des nombres qui, à l'échelle d'un récit de grande ampleur, porte à son paroxysme le principe du « tressage » observé par Thierry Groensteen à propos du fonctionnement sémiotique général de la bande dessinée, qu'il qualifie « d'arthrologie » (soit une logique d'articulation des contenus). Groensteen constate notamment que « nombre de dessinateurs ont assimilé cette donnée et font [...] “rimer” les premières et dernières vignettes de la planche, instaurant par-là une manière de boucle dans laquelle nous reconnaitrons [...] un effet de tressage » (Groensteen 1999 : 37). Or, ce que le théoricien envisage au niveau de la planche, Alan Moore l'applique significativement à chacun de ses chapitres en faisant de telle sorte que les dernières vignettes d'un chapitre reprennent de manière inversée le motif visuel présent dans ses toutes premières cases. Cette forme chiasmatisée, exacerbée au chapitre V intitulé « Terrible symétrie », en référence aux taches des planches graphiques du test de Rorschach, participe de la délimitation de l'unité chapitrale en tant que niveau autonome de production du sens, même si s'instaurent par ailleurs des relations transversales entre les chapitres. Étant associées à des composantes diégétiques, ces bornes de chapitres peuvent être aisément identifiées, du moins par un spectateur familier du roman graphique, dans l'adaptation cinématographique de Zack Snyder, qui s'applique à les reproduire avec exactitude à l'entame des séquences concernées, et cela même si le film n'est pas explicitement chapitré – la délimitation d'une séquence pré-générique y endosse cependant une fonction similaire au report de la mention du titre de chapitre.
- 20 La genèse de *V pour Vendetta* fut plus chaotique que celle de *Watchmen*, car sa parution dans le périodique britannique *Warrior*, dès 1981, sera suspendue en 1985. Ce n'est qu'après le succès de *Watchmen* que DC Comics reprendra le récit en dix fascicules et permettra à Moore et David Lloyd de l'achever, à une période où des récits à la complexité affichée est en vogue sous le label de « graphic novel ». On voit le rôle-clé que la reconnaissance critique et publique de *Watchmen* exerce sur un ensemble de productions contemporaines. Les mentions de chapitres dans *Watchmen* apparaissent ainsi en phase avec la construction d'un nouveau format éditorial.

21 *Watchmen* est désormais associé au format d'un volume unique qui est d'un poids certain, tant sur le plan matériel que symbolique. Il est à ce titre significatif que l'œuvre de Moore et Gibbons ait reçu en 1988 le prix Hugo consacrant des œuvres littéraires de science-fiction – aux côtés de romans et nouvelles, une catégorie « hors format » avait été créée pour l'occasion –, et qu'en 2005, « l'ouvrage » figure sur la liste établie par le *Times* des cent meilleurs romans anglophones parus depuis la création du journal en 1923 (c'est dire si *Watchmen* est considéré comme une production *unique*).

22 Dans un ouvrage collectif intitulé *Watchmen and Philosophy* – dont le texte de la quatrième de couverture avance que « *Watchmen* est, parmi tous les romans graphiques jamais publiés, celui qui a été le plus acclamé par la critique »²⁷ –, le philosophe Aaraon Meskin s'interroge sur l'appartenance de *Watchmen* à la littérature. C'est sans doute là un faux débat (même s'il est en lui-même indiciel de la manière dont l'œuvre de Moore invite à concevoir une porosité entre les champs artistiques), mais les paramètres dont il fait mention en faveur de ce statut ont une certaine pertinence :

Il semble bien que des romans graphiques [*graphic novels*] tels que *Watchmen* soient des œuvres de littérature. Ils sont souvent achetés et vendus aux mêmes endroits que les œuvres littéraires ; ils sont reliés comme des volumes littéraires ; ils regorgent de mots ; on les prend en main et on les lit comme on le ferait d'un ouvrage littéraire ; ils sont recensés (du moins aujourd'hui) dans bon nombre de magazines et de journaux qui rendent par ailleurs compte de sorties littéraires ; certains d'entre eux sont enseignés dans les classes ; des professeurs de littérature écrivent des articles à leur propos ; et ainsi de suite. (Meskin 2009 : 158)

23 Le terme-clé qui circonscrit le corpus des *comic books* auxquels se réfère Meskin est celui de « *graphic novel* ». À cet égard, la remarque sur la reliure est à noter, car il importe qu'il s'agisse d'une publication prenant la forme d'un opus volumineux (et souvent coûteux, d'où l'intérêt que la formule a suscité auprès des éditeurs). Dans son étude, Meskin qualifie *Watchmen* de « vrai roman graphique », par opposition aux « éditions commerciales à couvertures souples [*trade paperbacks*] qui se contentent de rassembler en un arc narratif unique une série étendue » (Meskin 2009 : 168). Dans les termes de Dionne, cette problématique relève de ce qu'il qualifie de « *paradispositif*, c'est-à-dire la segmentation qu'impose à un roman une parution (originale ou postérieure) en livraisons périodiques » (Dionne 2005 : 85). Le constat qu'il émet à propos du roman-feuilleton vaut parfaitement pour des œuvres scénarisées par Moore comme *V pour Vendetta* ou *Watchmen* :

[L]a segmentation paradispositive n'est jamais qu'un état transitoire, postérieur à la genèse proprement dite [...], mais néanmoins toujours mouvant, et susceptible de mutations diverses. Ce travail d'ajustement ne s'interrompt vraiment que lors de la cristallisation de l'opus en une forme autorisée, généralement celle du volume. (Dionne 2005 : 89)

24 Le roman graphique offre un format qui correspond à cette cristallisation unitaire du contenu dans un produit, auquel des rééditions ultérieures peuvent néanmoins apporter quelques modifications. Pour *Watchmen*, le chapitrage participe de cette fixation de l'œuvre sous l'appellation « roman graphique » qui en garantit le statut autorisé et auteurisé. Il n'en demeure pas moins que ce terme a avant tout représenté, pour les éditeurs, un argument de promotion. Alan Moore, bien qu'émettant l'avis selon lequel « on peut considérer *Maus* et probablement *Watchmen* comme des romans en termes de densité, de structure, de taille, de thème, etc. » (cité dans Millidge 2011 : 135) – soit à l'aune de paramètres qui, en fait, on tous trait aux fonctions du chapitrage –, s'est

toutefois lassé de voir les majors usurper le terme à la suite de *Watchmen*, comme il le déclare dans un entretien pour la revue *Bang!* :

Malheureusement, les services marketing ont profité de cette réalité éditoriale [...]. Ils ont réuni en recueils de vieux *comic books* qui ne valaient pas grand-chose, ils les ont ressortis cinq fois plus cher sous de belles couvertures, ils ont appelé cela des « romans graphiques », ils ont complètement inondé le marché et, à force de le saturer de livres médiocres, ils ont plus ou moins fini par le tuer. (Mouchart 2004 : 12)

- 25 Chaque fois qu'il évoque dans des entretiens le label de « roman graphique », Moore opère une distinction entre, d'une part, des œuvres destinées à un public adulte et témoignant d'une ambition artistique nouvelle (à l'image des publications éditées par le label Vertigo de DC ou rattachées ultérieurement à celui-ci) et, d'autre part, des recueils réalisées après coup par les gros éditeurs, qui exploitent le filon du nouveau marché qui s'est ouvert avec la généralisation de l'appellation « roman graphique ». La critique de Moore à l'égard de l'exploitation abusive par les éditeurs de ce label n'est pas contradictoire avec la parution originale, sous forme de feuilleton, de *Watchmen*. En effet, Millidge précise à propos de cette œuvre : « Conçue comme une histoire complète, elle a d'abord été sérialisée en *comics* au format "de luxe" » (Millidge 2011 : 125). Les documents de travail reproduits dans l'*art book* intitulé *Watching the Watchmen* (Gibbons, Kidd & Essler 2008) semblent confirmer – du moins si l'on se fie à leur véritable statut de traces de la genèse de l'œuvre – qu'il ne s'agit pas là d'un discours élaboré rétrospectivement à des fins de valorisation du roman graphique, mais que Moore et Gibbons ont bien opté d'entrée de jeu pour une organisation en douze épisodes, ainsi qu'en témoigne une série de croquis au crayon, rudimentaires, de l'ensemble des couvertures (la dernière figurant une aiguille d'horloge pointant sur minuit, c'est-à-dire sur « XII »). D'ailleurs, le nombre limité d'épisodes, qui correspond au rythme d'une publication mensuelle sur une année, est mentionné dans la promotion au moment de la première parution, Moore et Gibbons n'envisageant de toute évidence pas une extension variable, et potentiellement infinie, de la série en fonction du succès de celle-ci ou de leur inspiration. Les pages du scénario de Moore conservées par Gibbons et reproduites dans *Watching the Watchmen* montrent que la dénomination des parties correspondait à la parution périodique (« *issue* 1, 2, ... »), non à un chapitrage de volume.
- 26 Bien qu'extrêmement foisonnant, *Watchmen* ne se distingue pas aussi nettement des productions sérialisées des *comics* que d'autres romans graphiques : ses pages aux couleurs vives ainsi que le style de Gibbons ressortissent au genre des *comics* de super-héros, contrairement au noir et blanc d'« auteurs complets » tels qu'Eisner ou Spiegelman. Or, c'est précisément ce statut intermédiaire qui constitue l'une des raisons de la pertinence de l'étude de *Watchmen* dans la perspective qui est la nôtre ici.
- 27 À propos de l'œuvre séminale d'Eisner *A Contract with God* (1978), sur la couverture de laquelle figurait la mention « *graphic novel* » ensuite reprise par les médias avec la fortune (mais aussi les flottements) que l'on sait, Thierry Groensteen écrit dans la rubrique « roman graphique » du *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* sur le site de la revue en ligne *Neuvième art 2.0* : « On relèvera d'abord la rupture avec les pratiques sérielles de l'industrie des *comics*. » Il précise ensuite :

Pendant nombre de *graphic novels* constituent en fait l'édition définitive d'un récit initialement publié par épisodes, sous la forme d'une série limitée de *comic books*. Il est dès lors fréquent, et inévitable, que leur structure narrative et leur esthétique soient travaillées par une tension entre les exigences de la publication

feuilletonesque (*serialization*) et les ambitions proprement romanesques.
(Groensteen 2012 : np)

- 28 Cette tension est perceptible dans *Watchmen*, et se manifeste en particulier entre la mention d'un numéro d'épisode et celle d'un chapitre. Le chapitrage y est convoqué pour asseoir, conjointement à d'autres paramètres (le type de reliure notamment), un air de famille avec le genre romanesque, et par conséquent pour conférer à l'œuvre une connotation littérisante qui constitue un facteur de légitimation. Le chapitrage, de ce point de vue, intègre le multiple de la série dans l'unité du volume, et par conséquent à la fois exhibe cette fragmentation première et en constitue le dépassement dans la totalité que représente l'ouvrage. La nécessité de segmenter le contenu narratif souligne la densité de ce contenu, dans un souci d'organisation de la matière narrative qui se démarque de pratiques sérielles plus anarchiques.
- 29 Les sources reproduites dans *Watching the Watchmen* révèlent le soin tout particulier apporté par Gibbons à la conception de la facture matérielle du volume, soit à des composantes péritextuelles comme la couverture, la tranche et la quatrième de couverture. La transition de la série d'épisodes au roman graphique n'est donc pas seulement un fait de l'éditeur, mais a impliqué une participation importante du dessinateur. Alors que la première compilation de *Watchmen* témoigne d'un souci de cohérence moins marqué, les éditions ultérieures comprennent des pages intérieures qui ménagent une plus grande transition avec le monde dessiné. Un motif s'avère omniprésent dans *Watchmen* au niveau à la fois péritextuel et diégétique : il s'agit de l'horloge, qui désigne les lieux de segmentation interne du récit.

À l'heure du chapitre : l'horloge et autres composantes du dispositif capitulaire

- 30 Le dispositif chapitral, dans le sens utilisé par Ugo Dionne, est exhibé dans *Watchmen* par la coprésence de composantes signifiant à la fois une étape et une progression dans le récit²⁸. Il nous paraît important de les décrire en détail.
- 31 En premier lieu, avant d'en arriver à la page d'annonce d'un chapitre (à l'exception du premier), le lecteur découvre en belle page un dessin stylisé grand format du cadran de l'horloge circulaire dont la moitié inférieure est rejetée hors-champ, comme si le motif était écrasé par la masse noire qui emplit la partie supérieure de la page et connote la fonction d'intermède ornemental (à l'opposé du « blanc », souvent utilisé pour segmenter des parties d'œuvres romanesques, la densité de ce fond renvoie ici à la matérialité de la page, de même qu'au bandeau de titre) tout en soulignant littéralement la noirceur du récit²⁹. Cette image pourrait sembler figée, mais, d'un chapitre à l'autre, elle indique une double progression, d'une part grâce à la surface rouge imitant du sang dégoulinant qui occupe une place toujours plus importante sur la page, d'autre part grâce au chiffre romain que pointe l'aiguille de l'horloge en commençant à douze minutes avant minuit, chaque chapitre correspondant à une minute (unité qui n'est pas sans évoquer le terme de « *Minutemen* » utilisé aux États-Unis pour désigner des unités militaires, et repris notamment dans le cas des justiciers masqués). Le disque du cadran est colorisé en jaune vif, de sorte qu'il rappelle le badge « smiley » du Comédien sur lequel s'ouvre et se clôt le premier chapitre du roman graphique et qui apparaît en très gros plan sur la première page de titre en préfigurant deux éléments des futures pages intercalaires : d'une part des

gouttes de sang dessinent une sorte d'anguille pointée vers la circonférence du badge à un endroit correspondant exactement aux douze minutes avant minuit de l'horloge³⁰, d'autre part la partie supérieure de l'image est envahie par un flot de sang qui se répand dans le caniveau. Les pages intercalaires reprendront ce motif, d'abord associé à la mort d'un individu, pour le hisser au rang d'une destinée collective.

- 32 Le premier élément de la page suivante, qui surmonte à l'intérieur du bandeau vertical noir la mention « Chapitre » accompagnée d'un matricule en chiffre romain, est le cadran de l'horloge, représenté en petit format (il prend la place du logo DC Comics de la couverture des fascicules) et de manière stylisée, c'est-à-dire dépourvu des chiffres romains qui en balisaient le pourtour, comme si cette indication avait été transférée sur le matricule du chapitre. Dans ce récit uchronique présentant une histoire alternative des États-Unis, il est évident que la temporalité à laquelle renvoie le motif de l'horloge tient une place-clé. Ces trois éléments alignés dans la verticalité (mention « chapitre », numérotation de ce dernier et disque comportant deux aiguilles) paraissent d'autant plus solidaires qu'ils sont tous trois représentés dans une même couleur vive qui singularise un chapitre donné, tout en le rattachant à l'ensemble par le principe même de la déclinaison des couleurs.
- 33 Notons la récurrence dans le récit de *Watchmen* de références à l'horloge de la fin du monde (*Doomsday Clock*), créée en 1947 par les directeurs du Bulletin des scientifiques atomistes de l'Université de Chicago, sur laquelle minuit représente l'apocalypse. Le déplacement de l'aiguille des minutes d'un chapitre à l'autre est ainsi compris comme un décompte qui progresse vers la fin inéluctable de l'humanité, qui approche à un rythme ponctué par le découpage chapitral vectorisant l'écoulement du temps³¹. Par ailleurs, le personnage de Dr Manhattan, sorte de demi-dieu capable de maîtriser l'espace-temps, souhaitait devenir horloger, comme son père, lorsqu'il était enfant, avant d'entreprendre une carrière de chercheur en physique nucléaire. L'articulation entre cette profession et une guerre atomique fatale à l'humanité s'appuie sur une citation attribuée à Albert Einstein, qui vient clore le chapitre IV sommairement intitulé « L'Horloger »³². Chaque chapitre s'achève sur une citation inscrite dans une case noire verticale, au-dessus du motif stylisé de l'horloge (figuré en blanc, dans le prolongement du texte), qui ainsi redouble au niveau du péri-texte la structure chiasmatisée du récit. Cette structure apparaît comme un « mécanisme de précision » agencé par un scénariste au talent d'horloger (l'utilisation par Dr Manhattan de ses pouvoirs de « watch-man » confinant inversement à une dimension méta-narrative). Au douzième et dernier chapitre, le lien instauré entre la page du chapitre et la planche de droite (réduite à une seule case) provoque une véritable convergence qui se noue autour du motif de l'horloge couverte de sang : dans cet ultime chapitre, le motif présent sur trois pages consécutives s'y voit diégétisé, comme si texte et péri-texte s'alignaient en cet instant final, figé dans le post-apocalyptique en un paysage urbain de désolation que commente une affiche du film *Le Jour où la terre s'arrêta*.
- 34 Par le truchement de *Watchmen*, le motif de l'horloge de la fin du monde est devenu à ce point iconique que sa réutilisation par Grant Morrison dans la série de science-fiction *The Invisibles* (2008), également éditée par DC Comics, constitue pour le scénariste britannique une référence lui permettant de se confronter à son confrère et concurrent Alan Moore³³, et que la première série de sequels de *Watchmen*, initiée en 2017 et annoncée elle aussi sur douze livraisons, s'intitule « *The Doomsday Clock* ». Elle reprend sur le bandeau vertical des couvertures le motif de l'horloge, à la différence près que le repère de minuit est

remplacé par le sigle de Superman, dans la logique de cross-over mobilisant d'autres héros de l'univers DC tout à fait typique de notre époque où la grande préoccupation de l'industrie du divertissement porte avant tout sur l'exploitation optimale d'une franchise.

- 35 Les douze pages dédiées à la mention d'un chapitre se distinguent en outre dans presque toutes les éditions par un élément variable, une image emblématique de grand format qui occupe l'entièreté de la page et se caractérise par sa très forte analogie avec l'une des vignettes de la planche (généralement la première, de sorte qu'elle instaure une entrée *in medias res*³⁴) située à sa droite, qu'elle « reprend »³⁵ le plus souvent en variant l'échelle, l'agrandissement d'un détail provoquant une décontextualisation qui suscite la curiosité. L'identité du motif visuel situé des deux côtés de la double page, qui implique une suspension de l'écoulement temporel³⁶, permet de glisser de manière continue du péri-texte au texte, ce qui diffère de la parution périodique originelle dans laquelle cette image figurait en couverture, cachant la première planche au lieu de la côtoyer, et s'autonomisant par conséquent davantage, ne serait-ce qu'en raison d'un papier différent. Dans les volumes, cette image est immédiatement ancrée dans l'espace-temps du récit pour le lecteur qui en prend connaissance simultanément à la première planche du chapitre – à l'exception de l'image du chapitre IX représentant une boule de verre contenant un paysage miniature dans la neige (en référence au film *Citizen Kane* de Welles, récit paradigmatique d'une entreprise de reconstruction du passé d'un individu) qui, issue d'un souvenir sur lequel se focalise Laurie à l'incitation du Dr Manhattan dans une scène qui confine à la séance de thérapie, n'est compréhensible sur un plan temporel que rétrospectivement. La reprise dans une case du motif affiché par ces « couvertures » internes inscrit la lecture tabulaire de la pleine page dans la dynamique linéaire de la séquence d'images.
- 36 Cependant, il en va autrement dans l'édition Delcourt qui, au lieu de reprendre l'image de couverture des fascicules pour en faire une page de segmentation capitulaire, opte à la place pour les pages faisant office de ponctuations intercalaires dans les autres éditions : le sang qui s'étend progressivement, dans la partie supérieure, et la moitié du cadran de l'horloge, dans la partie inférieure, libèrent sur la page une vaste surface noire sur laquelle apparaît, centrée, la mention « Chapitre 1, 2,... ». Les chiffres arabes annulent alors le jeu avec les repères de l'horloge, et le lieu occupé par la mention du chapitre, significativement disposée horizontalement dans une typographie neutre, maximise sa lisibilité et l'autonomise complètement du dessin. Ce choix éditorial consacre l'occultation du contexte de la parution périodique originelle au profit de l'adoption des conventions du modèle littéraire. Le motif stylisé de l'horloge y est toutefois déplacé en noir/blanc au sommet d'une frise décorative verticale qui traverse la marge intérieure de chaque page du volume. Ces différences notables témoignent des variations importantes susceptibles d'affecter l'actualisation graphique du dispositif capitulaire en fonction de choix éditoriaux.
- 37 Une autre composante de ce dispositif dans *Watchmen* nécessite de prendre en considération les premières pages de chaque chapitre : il s'agit de la mention du titre donné à ce dernier, qui n'est mentionné, en caractères gras et imposants, que de manière différée, c'est-à-dire entre la deuxième et la quatrième double page du chapitre³⁷ (à l'exception du titre du chapitre III, présent déjà en face de la page de titre, une segmentation d'une autre nature – en l'occurrence le seuil d'un enclassement narratif – survenant à la page suivante).

- 38 Si aucune systématique n'est respectée au niveau du lieu d'apparition du titre, ce dernier joue toutefois un rôle structurant dans l'organisation du multi-cadre, comme on le constate dans *Watching the Watchmen*, dont les esquisses de découpages témoignent de l'importance accordée à cet emplacement. Comme l'explique Ugo Dionne, « le chapitre ne se confond pas avec son titre, dont il se distingue à la fois par son emplacement, sa fonction et son attribution » (Dionne 2005 : 213). Dans *Watchmen*, il ne domine pas la page : sa position décentrée vers le bas entre deux *strips* provoque un retardement de la caractérisation sémantique du chapitre. Par ailleurs, comme dans *V pour Vendetta*, la mention du titre participe pleinement de la composition de la planche, au gré de combinaisons qu'une position fixe en tête de page limiterait considérablement.
- 39 Enfin, un dernier élément parachève le dispositif chapitral de *Watchmen* : il s'agit de l'épigraphe, qui apparaît sur fond noir au-dessus d'un rappel du cadran de l'horloge. Ugo Dionne émet le constat suivant à propos de cette pratique en littérature : « Par sa position, par sa provenance étrangère ou supposée telle, par son plaquage péremptoire entre deux unités autographes, l'épigraphe produit un effet de *coupure* ; elle diffère le moment de la reprise romanesque. » (Dionne 2008 : 410) Ce commentaire vaut en tous points pour *Watchmen*, si ce n'est que la position de l'épigraphe n'est pas, ici, celle qui est entendue par Dionne et institutionnalisée dans le roman, puisque Moore la place systématiquement dans la dernière case du chapitre. Celui-ci étant issu d'un épisode, c'est-à-dire d'un « récit suspendu » (Revaz 2014), le rôle qui consiste à retarder la poursuite du récit y est plus patent encore.

Postérité du chapitre comme marque de fabrique

- 40 Ainsi que nous l'avons vu, le roman graphique de Moore et Gibbons conserve certaines propriétés de sa publication originelle en feuilleton, qui coexistent avec l'ajout d'un chapitrage. Il en résulte une segmentation singulière du récit qui suscite pour elle-même l'intérêt du lecteur et l'incite à tisser des liens entre les parties et les motifs de l'œuvre. C'est pourquoi le chapitrage est une composante indissociable de l'esthétique de *Watchmen*, et elle a fait date, comme en témoignent les commentaires qu'il continue d'engendrer. Ainsi, par exemple, sur le site de fans *WatchmenComicMovie.com*, le résumé des « *issues* » (parutions périodiques) qualifie chaque unité narrative de « *chapter* », alors que ce sont les couvertures des livraisons mensuelles qui sont illustrées. En outre, l'ouvrage *Watching the Watchmen* est divisé en chapitres mentionnés dans la typographie du roman graphique, à l'instar des *comic books* de la série *Before Watchmen*, histoires complètes publiées en volume d'environ 150 pages et segmentées en 6 chapitres. Enfin, la série d'animation *Watchmen* (2008), éditée en DVD sous le titre « *The Complete Motion Comic* », est certes présentée sur la jaquette du produit comme comprenant 12 « épisodes », mais à l'écran c'est bien le terme « chapitre » suivi d'un matricule en chiffre romain qui apparaît en épaisses lettres majuscules de couleur jaune (et dans les titres choisis sur YouTube).
- 41 Comme nous l'avons vu à travers l'examen des éditions françaises de *Watchmen*, l'étude du dispositif chapitral exige de prendre en considération diverses composantes de la page et du récit, et, en particulier dans le cas de la bande dessinée, la matérialité même du support de la publication. Même si le chapitrage y renvoie à la littérature, nous avons vu combien il détermine aussi certaines caractéristiques graphiques de l'œuvre. La pratique de la compilation ou de la création originale sous forme de volumes joue un rôle décisif en

termes de recours au chapitrage, et à cet égard, l'œuvre que nous avons abordée correspond à un moment charnière de l'histoire des *graphic novels*, ainsi que le note Gabilliet :

Marvel initia le mouvement au début de la décennie avec la ligne des « *Marvel Graphic Novels* » lancée en 1982, albums souples contenant une histoire complète ; DC suivit prudemment son rival dès l'année suivante mais ne découvrit le potentiel des albums qu'en 1986-1987, période à laquelle le succès commercial des recueils reprenant les séries limitées *Batman : The Dark Knight Returns* de Frank Miller ou *Watchmen* [...] inaugura une politique de publication d'albums diffusés directement en librairies sans être passés par la prépublication en fascicules [...]. (Gabilliet 2005 : 139)

- 42 La désignation rétrospective des épisodes de *Watchmen* sous le terme de « chapitres » constitue selon nous l'une des manifestations de l'émergence de ce nouveau contexte éditorial, qui s'est imposé depuis lors avec l'omniprésence de *graphic novels* dans des librairies généralistes, au même titre que des romans. Même si aujourd'hui tous les « romans graphiques » ne sont pas explicitement découpés en chapitres – notons qu'ils le sont parfois, tels les volumes de *Planetary* de Warren Ellis et John Cassaday (dont le premier tome paru chez DC/Urban Comics est préfacé par... Alan Moore) –, nous pourrions faire l'hypothèse que ce type de segmentation, qui s'est imposé aux États-Unis au moment de la parution du volume de *Watchmen* et en grande partie grâce à cette production hautement réflexive dont le récit multi-stratifié appelle une forme de balisage, est sous-jacent à la création actuelle d'œuvres dessinées par des auteurs indépendants, ou simplement dans des *graphic novels* de Frank Miller ou d'Alan Moore ultérieurs aux deux jalons mentionnés par Gabilliet. Dans l'histoire du *graphic novel*, *Watchmen* est bien l'une des principales publications à avoir ouvert à ce moyen d'expression la voie au chapitre³⁸.

BIBLIOGRAPHY

Baroni, Raphaël & Anaïs Goudmand (2017), « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », in *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, C. Colin, Th. Conrad & A. Leblond (dir.), Rennes, PUR, p. 119-133.

Boillat, Alain (2010), « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial », *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, in A. Boillat (dir.), Genève, Georg, p. 25-121.

Boillat, Alain (2014), *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg.

Boillat, Alain (2015), « L'effet-BD à l'ère du cinéma en images de synthèse : quand les adaptations filmiques de *comic books* suggèrent la fixité de leur modèle dessiné », in *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, B. Mitaine, D. Roche & I. Schmitt-Pitiot (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, p. 179-209.

Boillat, Alain, Marine Borel, Raphaël Oesterlé & Françoise Revaz (2016), *Case, strip, action ! Les feuillets en bande dessinée dans les magazines pour la jeunesse*, Gollion, Infolio.

- Dionne, Ugo (2008), *La Voie au chapitre. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil.
- Gabilliet, Jean-Paul (2005), *Des comics et des hommes*, Nantes, Éditions du Temps.
- Garric, Henri (2017), « Détournements du chapitre dans la bande dessinée contemporaine », in *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, C. Colin, Th. Conrad & A. Leblond (dir.), Rennes, PUR, p. 159-170.
- Groensteen, Thierry (2006), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2.
- Groensteen, Thierry (2012), « Roman graphique », in *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvième art 2.0*. En ligne, consulté le 3 novembre 2018, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>
- Groensteen, Thierry (2009), *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- Haver, Gianni & Michaël Meyer (2008), « De l'interventionnisme à l'engagement. Les *comic books* pendant la Deuxième Guerre mondiale », in *Les Images en guerre*, Ph. Kaenel et F. Vallotton (dir.), Lausanne, Antipodes, p. 149-169.
- Haver, Gianni & Michaël Meyer (2010), « *Stranger than Fiction*. *Comic books* d'information et cinéma », in *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, A. Boillat (dir.), Genève, Georg, p. 197-219.
- Jennequin, Jean-Paul (2002), *Histoire du comic book. Des origines à 1954*, Paris, Vertige Graphic.
- Millidge, Gay Spencer (2011), *Alan Moore. Une biographie illustrée*, Paris, Huginn & Muninn/Dargaud.
- Moore, Alan & Dave Gibbons (2015 [2012]), *Watchmen*, Paris, Urban Comics.
- Moore, Alan et Llyod, David (1999 [1982-1990]), *V pour Vendetta*, Paris, Delcourt.
- Mouchart, Benoît (2004), « Alan Moore. Un gentleman extraordinaire », *Bang !*, n° 5, p. 10-15.
- Revaz, François (2014), « Le récit suspendu : un genre narratif transmédiat », in *Genres et textes*, M. Monte & G. Philippe (dir.), Lyon, PUL, p. 117-134.
- Salisbury, Derek (2013), « Growing up with Vertigo : British Writers, DC, and the Maturation of American Comic Books », Graduate College Dissertations and Theses. En ligne, consulté le 3 novembre 2018, URL : <https://scholarworks.uvm.edu/graddis/209>

NOTES

1. Nous reprenons ici la catégorie usuellement utilisée pour qualifier *Watchmen* ; comme nous le verrons, ce terme a précisément à voir avec les enjeux soulevés par le chapitrage.
2. *Watchmen* de Zack Snyder (2009) surfe certes sur la vague des superproductions à effets visuels issus des univers de DC Comics ou de Marvel, mais le rapport au genre superhéroïque est tellement particulier dans cette œuvre de Moore érigée en monument de l'art des *comics* que le film fut avant tout conçu et perçu comme une adaptation (et non simplement comme une actualisation de figures sous licence dans un récit autonome), ce qui explique que Snyder se soit permis, comme dans le film *300* adapté de Frank Miller (2006), de jouer sur le statut de l'image animée dans une optique intermédiaire, en particulier dans le générique du film (voir Boillat 2010 : 48-49 et Boillat 2015). Le film reprend avec une exhaustivité surprenante les actions et le texte du roman graphique dans un souci évident de fidélité, allant jusqu'à prendre en compte le contenu des annexes à la bande dessinée qu'il transpose pour partie en un discours télévisuel.

3. En particulier à travers la police de caractère nommée « Comics Sans MS », pour la création de laquelle le graphiste Vincent Connare, qui travaillait pour Microsoft en 1994, dit s'être inspiré notamment de *Watchmen*. On trouve à propos de cette police de nombreuses polémiques sur le web.

4. Il s'agit de la série labellisée *Before Watchmen* (dès 2012), dont chaque *comic book* propose un *prequel* axé sur l'un des personnages du récit original.

5. Nous verrons en effet que pour *Watchmen*, qui paraît dans des fascicules portant le titre de la série et exclusivement consacrés à celle-ci, la compilation a été prévue dès l'origine par les auteurs. Le terme de « prépublication » relève toutefois d'une conception téléologique souvent inadaptée à une compilation en album effectuée après-coup à partir de feuillets originellement destinés à paraître strictement (ou du moins prioritairement) dans des périodiques, comme cela a été le cas de l'édition francophone de bandes dessinées qui a pris son essor dans le contexte de la presse pour la jeunesse de l'après-guerre (voir Boillat, Borel, Oesterlé & Revaz 2016). Plus tard, dans les années 1970-1980, on trouve précisément des albums chapitrés chez des auteurs de la revue *A suivre...* aux ambitions « romanesques » (voir la collection intitulée « Les Romans "À suivre" » chez Casterman) tels que Tardi (*Le Démon des glaces*, 1974 ; *Ici Même*, 1979), F'Murr (*Jehanne au pied du mur*, 1980), Jean-Claude Forest (*La Jonque fantôme vue de l'orchestre*, 1981), Peeters et Schuiten (*La Tour*, 1987 ; voir Garric 2017) ou Comès (*L'Arbre-cœur*, 1988). Dans des séries plus récentes, il arrive que l'ampleur et la complexité du récit appellent un découpage chapitral ; il en va par exemple ainsi de *Universal War One* de Denis Basjram (1998-2006), où le motif de l'invariable résolution d'un paradoxe temporel à la suite d'un voyage dans le temps nécessite une construction fortement rétroactive du récit ainsi que des balises facilitant la lecture : chaque album est divisé, après un prologue en noir et blanc, en six ou sept chapitres introduits par une épigraphe. Avec un tel récit, on comprend, comme l'a noté Ugo Dionne, combien « la numérotation participe [...] de l'intégration de la matière romanesque, [...] chacun des chapitres [étant] inscrit dans une suite cumulative, orientée, apparemment insécable » (Dionne 2008 : 369).

6. A propos de l'histoire du passage de la presse (*comic strip*) à l'album (*comic book*) compilant des strips dominicaux puis proposant du matériel inédit, voir Jennequin (2002 : 14-23).

7. Sur les douze chapitres, seuls les chapitres III, IX, X et XI comportent un titre sur leur première page de droite immédiatement visible par un lecteur parcourant la double page.

8. A propos de l'histoire de la réception et de l'appréhension de la bande dessinée en France en termes de déficit de légitimité, voir Groensteen (2006).

9. Ce contexte éditorial particulier est à l'image de la singularité de l'œuvre, comme l'explique Doug Headline, cofondateur de Zenda : « La comète *Watchmen* fut instantanément perceptible comme une œuvre exceptionnelle, et réussit d'un seul coup, dès son premier numéro, à captiver ses lecteurs. Cette bande fut si extraordinaire qu'il semblait impossible de passer à côté. Elle fut aussi le déclic qui nous décida, mes camarades Frédéric Manzano, Jacques Collin et moi-même, à lancer une maison d'édition baptisée Zenda, dont le but premier serait la publication de *Watchmen* » (Moore & Gibbons 2015 : 2).

10. Le premier tome de Zenda paraît en septembre 1987, alors que le dernier fascicule paraît aux États-Unis en décembre de la même année. En Italie, *Watchmen* paraît dans la revue *Corto Maltese* (édition Rizzoli) entre 1988 et 1990. Une étude comparative systématique des diverses (ré)éditions de *Watchmen* dans différents pays reste à faire, et constituerait en quelque sorte une contribution à l'étude de la réception et de la diffusion du « roman graphique » (ou du moins du concept recouvert par ce terme).

11. Par conséquent, la partition est de deux épisodes par album : le premier tome des *Gardiens* correspond donc à *Watchmen* ¶ 1-2.

12. Tome 1 : Le Comédien ; tome 2 : Dr Manhattan ; tome 3 : Rorschach ; tome 4 : Le Hibou ; tome 5 : Laurie ; tome 6 : Ozymandias.

13. La réédition de 2015 du volume chez Urban Comics fera office de référence dans le présent article, la pagination continue constituant un avantage pour se référer à des pages, y compris à celles qui ne relèvent pas de la bande dessinée. La traduction française est celle de l'auteur de romans noirs Jean-Patrick Manchette, originellement réalisée pour Zenda (maison cofondée par le fils de ce dernier, Doug Headline), puis reprise par Delcourt, tandis que Panini en propose une nouvelle traduction dont l'auteur n'est pas crédité (une analyse comparée de ces deux traductions françaises s'avérerait sans doute fort intéressante en raison de l'intertexte – le genre *hard boiled* – et des expressions connotant l'oralité, l'opposition oral vs écrit participant d'ailleurs de la différenciation entre certaines parties du roman graphique).

14. À l'exception de la dernière page de chaque chapitre, dont l'absence de pagination anticipe celle de l'annexe pseudo-documentaire qui lui fait directement suite. L'édition Delcourt de 1998 opte pour une pagination similairement centrée au bas de la page, mais, dans une optique située à mi-chemin entre la nouvelle pagination et la conservation des mentions originales, n'efface pas la pagination des planches, de sorte que chaque page présente deux paginations « concurrentes ». L'édition Panini Comics de 2009 (collection « *DC Big Books* ») revient quant à elle à la seule numérotation des planches, plus conforme au modèle américain des *comics* (à l'instar du format des pages et du papier glacé, qui souligne le caractère « pulp » des couleurs). Les formats distincts vendus parallèlement par Panini Comics à des prix, avec des dimensions et des suppléments différents (*DC Big Books*, volume broché de 416 pages à 15 euros ; *DC Cult*, volumes cartonnés de 432 pages à 30 euros ; *DC Absolute*, volume *hardback* compris dans un coffret, 464 pages à 64 euros) témoignent de l'adaptation des rééditions à des publics spécifiques.

15. L'édition Delcourt de 1998 fera quant à elle figurer en couverture à la fois le titre anglais et le titre français (le second en plus petit), avec la mention « Edition intégrale ».

16. Ce reboot de 1982 d'une série originellement parue entre 1954 et 1965 n'a en fait pas été signé par Moore, qui l'a pourtant scénarisé ; la réédition de 2014 par Marvel Comics (Panini Comics pour la traduction française) crédite en tant qu'auteur « le scénariste originel ». On y retrouve en effet indubitablement la patte réflexive d'Alan Moore puisque le protagoniste éponyme est en fait complètement aliéné par un dispositif d'origine extraterrestre (véritable « machine à mondes » au sens des dispositifs représentés dans des films de science-fiction à mondes multiples tels que *Total Recall*, voir Boillat 2014) qui le conduit à se projeter dans l'enveloppe charnelle d'un super-héros, sa vie telle qu'elle est contée s'avérant rétrospectivement générée par un ordinateur. Dans l'épisode de la révélation intitulé « Zarathustra » (du nom du projet expérimental de réalité virtuelle), l'explication suivante est donnée : « Dans le monde imaginaire que nous leur avons conçu, il existe une explication pour l'existence de ces êtres et leurs capacités surhumaines. Dans ce scénario enfantin, mais efficace, ils croient avoir été transformés en “super-héros” [...]. Ces idées leur sont implantées [...] alors qu'ils sont étendus sur des lits inducteurs de sommeil » (*Miracleman* 2014, n.p.). Le récit de *Miracleman*, qui naturalise le mythe en l'insérant dans le quotidien d'un couple, prend ainsi ses distances par rapport à un « scénario » élaboré à l'intérieur même de la diégèse et taxé de cette même infantilisation qui est habituellement reprochée aux *comics*, au même titre que, dans *Watchmen*, l'imaginaire superhéroïque constitue ostensiblement l'objet d'une réappropriation. La dimension pluri-mondaine de *Miracleman* renforce en outre la perception de seuils qui, dans *Watchmen*, s'incarneront dans la matérialité même du volume, où le « réel » est abordé par d'autres moyens d'expression que la bande dessinée.

17. Alan Moore s'est spécialisé dans la démarche créatrice qui consiste à reprendre un personnage plus ancien et à le reconfigurer complètement en le dotant d'une psychologie plus torturée dans un univers sombre et réaliste dépeint par la lucarne de problématiques sociales. Sa reprise en main des récits relève souvent d'un *reboot* permettant aux séries de s'adresser à un nouveau public. Il en va par exemple ainsi de la bifurcation décisive qu'il insufflé à la saga *Swamp Thing* (*La Créature du marais*) à partir de janvier 1984 (voir Millidge 2011 : 110-117). La genèse de

Watchmen prend son origine dans un tel projet de relance d'anciens personnages, puisque Moore rédige un premier synopsis en réutilisant les héros de Charlton Comics dont DC Comics a récemment racheté les droits ; une fois le texte rendu, l'éditeur juge qu'une telle continuité avec des personnages préexistants n'est pas possible car « l'histoire de Moore en fait mourir un grand nombre et rend les autres inutilisables ensuite » (Millidge 2011 : 125). Même si les personnages de *Watchmen* ont finalement été inventés par Moore et Gibbons (qui s'inspirent néanmoins librement des personnages de Dick Giordano pour Charlton Comics, voir Salisbury 2013 : 61-62), le récit n'en joue pas moins, grâce à des flash-backs situés à une période « d'âge d'or », sur une opposition entre une conception idéaliste et naïve des super-héros et une représentation radicalement négative de leurs comportements pathologiques.

18. Voir Haver & Meyer (2008). Rappelons par ailleurs que le support éditorial du *comic book* a également été mis au service d'une mission d'information (voir Haver & Meyer 2010).

19. On apprend au détour d'une conversation mondaine que les journalistes du *Post* qui ont révélé l'affaire ont été, dans cette version alternative de l'histoire, retrouvés morts (Moore & Gibbons 2015 : 296).

20. Cette autobiographie, intitulée « Sous la masque », est présentée dans une partie autonome, dont la numérotation des pages est indépendante de celle des planches de BD. Elle se présente sous la forme d'un rédactionnel accompagné d'illustrations dessinées imitant des photographies de presse, c'est-à-dire en tant que partie distincte qui se démarque par l'hétérogénéité qu'elle instaure avec les planches dessinées.

21. Le texte est précédé d'une note fictivement attribuée à l'instance éditoriale soulignant le caractère fragmentaire du matériau reproduit. On lit en effet, en exergue de cette partie au chapitre I de *Watchmen* : « Nous publions ici des extraits de l'autobiographie de Hollis Mason ».

22. Nous soulignons. L'extrait concerné comprend en fait les chapitres III et IV, si bien que le terme au singulier semble porter ici sur l'ensemble du fragment, que le traducteur Manchette a peut-être sciemment considéré comme un « chapitre » additionnel. Cette ambiguïté, reprise dans l'édition Delcourt, est absente de la version originale, qui utilise la formule « *In these next chapters* ». Dans l'édition Panini, qui propose une traduction différente, le texte, plus laconique, est le suivant : « Voici des extraits de *Sous le Masque*. Hollis Mason commente ici la formation des Minutemen. Publié avec l'autorisation de l'auteur. »

23. La suggestion de l'étendue de ces informations passe par le renvoi à un intertexte fictif. Ainsi lit-on dans le texte attribué à Milton Grass : « Comme les détails abondent dans d'autres publications sur mes relations avec le Dr. Jonathan Ostermann et l'être qu'il finit par devenir, il me semble suffisant de les narrer ici brièvement ».

24. Pour ces trois exemples, voir respectivement (Moore & Gibbons 2015 : 271/252, 305-308/299, 31-36/287). Le type mise en relation des deux modes de présence de la source écrite diégétisée varie en termes d'effet selon qu'elle apparaît d'abord dans les planches dessinées ou dans l'annexe en fin d'ouvrage.

25. On apprend d'ailleurs, dans une bulle rattachée à un commentaire d'arrière-plan émis par un speaker à la télévision faisant état de la disparition de l'auteur de *Tales of the Black Freighters*, que ce dernier était « scénariste de bandes dessinées de pirates pour la jeunesse avant de devenir le célèbre romancier du *Basilic masqué* et de *La Danse de brume* » (Moore & Gibbons 2015 : 221).

26. Les trois vignettes consécutives en plan rapproché sur le « V » de la porte du cachot du camp de concentration, soit sur une mention intégrée à la diégèse et associée à ce qui a fait du personnage principal du terroriste ce qu'il est dans le présent du récit, apparaît dans le quatrième chapitre de l'acte I intitulé « Chapitre Quatre : Vaudeville » (Moore & Llyod 1999 : 27).

27. Toutes les citations de l'anglais sont traduites par nos soins.

28. Sans précision, la description qui suit porte sur notre volume de référence (Moore & Gibbons 2015).

29. Rappelons à ce propos une réplique rapportée dans un récit au psychiatre qui contemple une image du test de Rorschach : « Voici l'horreur : à la fin, c'est simplement l'image d'une noirceur vide et dénuée de sens » (Moore & Gibbons : 202).
30. L'ultime case du roman graphique reprend et déplace ce motif lorsque l'assistant d'un éditeur souille de ketchup son t-shirt sur lequel figure un smiley, l'ironie devenant elle-même dérisoire. On retrouve une variation sur ce motif à la toute dernière case de *Before Watchmen. Le Comédien* de Brian Azzarello et J.G. Jones (Urban Comics, 2014).
31. Un autre équivalent diégétique de ce compte-à-rebours est le « code DEFCON » dont il est question au chapitre X.
32. « La libération de l'énergie atomique a tout changé sauf notre mode de pensée... La solution de ce problème repose dans le cœur de l'homme. Si seulement j'avais su, je me serais fait horloger » (Moore & Gibbons 2015 : 134).
33. Voir notamment la couverture de Grant Morrison et Chris Weston, *The Invisibles*, vol.2, # 17, août 1998.
34. Comme pour toutes les caractéristiques formelles que nous notons ici, Moore et Gibbons évitent la systématisation, les apax attirant ainsi d'autant plus l'attention sur le système posé. Ainsi, au chapitre XI, la reprise de l'image de grand format de la pleine page s'effectue dans la deuxième vignette, la première étant vide de tout motif (il s'agit en fait d'un sol enneigé). Au chapitre IV, qui représente une photographie noir/blanc que le Dr Manhattan laisse tomber sur le sol rouge de la planète Mars (ou plutôt qu'il aura laissé tomber, ou qu'il s'apprête à laisser tomber), est reproduite deux fois sur la planche, aux cases 2 et 9, ce qui permet de signifier la vertigineuse répétition vécue par le super-héros qui vit (et « visionne ») simultanément tous les temps qu'il a vécu et vivra, ainsi que l'exprime le récit à la première personne (dont le fonds bleu ciel reprend la couleur de la lumière dégagée par cet être atomique) : « La photographie est dans ma main » (case 1) ; « Dans douze secondes, je laisse tomber la photo [...]. Je m'éloigne. Déjà elle gît là, à douze secondes dans l'avenir. » (case 2) ; « La photographie est dans ma main » (case 3).
35. On peut également considérer à l'inverse qu'elle est reprise dans la planche.
36. Les motifs choisis sont tous inanimés, comme s'il s'agissait de partir d'une iconographie figée : badge, statue, peinture murale, sol d'une ruelle, statuette, etc. Le mouvement n'est suggéré dans l'image que par des éléments atmosphériques (fumée, onde de l'eau). Ces motifs diffèrent considérablement des couvertures canoniques de *comic books* de super-héros, où l'action tend à être représentée en un instant prégnant. L'image du chapitre VI, qui présente une carte du test de Rorschach, joue sur l'état provisoire de la fixité, puisque ce motif est repris sur le masque du super-héros homonyme, dont les traits fluctuent constamment. Notons qu'au chapitre XII, un écoulement temporel infinitésimal se glisse entre la page de titre (qui montre l'aiguille de l'horloge positionnée juste avant minuit) et la première vignette, où l'horloge indique exactement minuit, moment apocalyptique qui suspend toute suggestion du mouvement dans les six premières planches, composées d'une seule case de grand format exhibant le spectacle de la désolation urbaine.
37. Le report à la quatrième page ne concerne que les chapitres I et XII, qui ainsi se répondent sur ce point aux deux extrémités de l'œuvre.
38. L'auteur tient à remercier Boris Bruckler, bibliothécaire au Centre BD de la Ville de Lausanne, pour la mise à disposition d'informations et de documents.

ABSTRACTS

This study aims to discuss the status and functions of chaptering—and more generally the arrangement of thresholds—in comics, based on the study of the famous graphic novel *Watchmen* (1986-1988). We propose to discuss the explicit mention of « chapters » and its implications on the structure and consumption of *Watchmen*. The retrospective designation of *Watchmen* episodes as « chapters » is, in our opinion, one of the manifestations of the emergence of a new editorial context that has since emerged with the omnipresence of graphic novels in generalist bookshops. The substitution of the general title of the series by the number of a specific chapter is, in our opinion, emblematic of the meaning that chaptering can have in a medium such as comics, both strongly overlapped with serial practices, and driven, since the 1970s and 1980s, by a quest for artistic legitimacy. Through the analysis of all the graphical elements of chapter segmentation, we will see that in the history of the comic book, *Watchmen* is indeed one of the main publications to have paved the way for the integration of chapters in this medium of expression.

La présente étude se propose de discuter le statut et les fonctions du chapitrage – et plus généralement de l'agencement des seuils – dans la bande dessinée à partir du célèbre « roman graphique » *Watchmen* (1986-1988). C'est la présence de la mention « chapitre » et ses implications sur la structure et la consommation de *Watchmen* que nous nous proposons de discuter. La désignation rétrospective des épisodes de *Watchmen* sous le terme de « chapitres » constitue selon nous l'une des manifestations de l'émergence d'un nouveau contexte éditorial qui s'est imposé depuis lors avec l'omniprésence de *graphic novels* dans des librairies généralistes, au même titre que des romans. La substitution du titre général de la série par le numéro d'un chapitre spécifique est, à notre sens, emblématique de la signification que peut revêtir le chapitrage dans un médium comme la bande dessinée, à la fois fortement chevillé aux pratiques sérielles et mû dès les années 1970-1980 par une quête affichée de légitimité artistique. À travers l'analyse de tous les éléments graphiques de la segmentation capitulaire, nous verrons que dans l'histoire du *comic book*, *Watchmen* est bien l'une des principales publications à avoir ouvert à ce moyen d'expression la voie au chapitre.

INDEX

Mots-clés: Watchmen, Alan Moore, Dave Gibbons, roman graphique, chapitre, épisode, seuil

Keywords: Watchmen, Alan Moore, Dave Gibbons, graphic novel, chapter, episode, threshold

AUTHOR

ALAIN BOILLAT

Alain Boillat est professeur ordinaire à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Ses recherches ont notamment pour objet l'histoire et la théorie du scénario, le rôle de la voix (et plus généralement de l'oralité) dans les dispositifs

audiovisuels (Du bonimenteur à la voix-over, Antipodes, 2007), les imaginaires de la technologie, les liens entre bande dessinée et cinéma et, plus généralement, les théories de l'adaptation, de la narration et de la fiction dans les productions médiatiques. Il a notamment publié *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples* (2014) dans la collection « Emprise de vue » qu'il dirige aux éditions Georg, et récemment codirigé les volumes collectifs *Dubbing* (Schüren, 2014), *Dialogues avec le cinéma. Approches de l'oralité cinématographique* (Nota Bene, 2016), *BD-US: les comics vus par l'Europe* (Infolio, 2016), *Case, strip, action !* (Infolio, 2016) et *L'Adaptation. Des livres aux scénarios* (Impressions Nouvelles, 2018), qui conjugue génétique textuelle, narratologie et histoire des pratiques scénaristiques. Il a également dirigé l'ouvrage *Les Cases à l'écran, bande dessinée et cinéma en dialogue* (Georg, 2010). Il codirige actuellement un projet de recherche soutenu par le fonds national de la recherche scientifique intitulé « Personnage et vedettariat au prisme du genre (gender) : étude de la fabrique des représentations cinématographiques ».