



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

Sérialités

« La porte s'ouvre subitement et... (voir page 12) » : la bande dessinée au seuil du magazine.

Notes sur les pages de couverture dans deux périodiques franco-belges de l'âge classique

Alain Boillat and Françoise Revaz



Publisher
LPCM

Electronic version

URL: <http://belphegor.revues.org/708>

ISSN: 1499-7185

Electronic reference

Alain Boillat and Françoise Revaz, « « La porte s'ouvre subitement et... (voir page 12) » : la bande dessinée au seuil du magazine. », *Belphegor* [Online], | 2016, Online since 23 October 2016, connection on 03 November 2016. URL : <http://belphegor.revues.org/708> ; DOI : 10.4000/belphegor.708

This text was automatically generated on 3 novembre 2016.

© LPCM

« La porte s'ouvre subitement et... (voir page 12) » : la bande dessinée au seuil du magazine.

Notes sur les pages de couverture dans deux périodiques franco-belges
de l'âge classique¹

Alain Boillat and Françoise Revaz

1. Pratiques sérielles

- ¹ Dans l'après-guerre, l'offre en périodiques francophones comportant des bandes dessinées à l'usage des jeunes lecteurs connaît un essor exceptionnel. Ces journaux viennent s'ajouter aux publications confessionnelles, aux magazines minoritairement dédiés à la BD (à l'instar de *La Semaine de Suzette*) ou entièrement composés de matériel issu de *comic strips* ou de *comic books* américains (*Journal de Mickey*, *Robinson*,...). Désormais, la bande dessinée franco-belge entre dans l'ère de la production de masse, soit dans un contexte qui exige une promotion efficace et des stratégies de fidélisation du lectorat. Les pages de couverture colorées et graphiquement attrayantes de ces journaux constituent à cet égard un moyen d'appâter les futurs abonnés. Déjà en 1929, *Le Petit Vingtième*, supplément hebdomadaire du quotidien *Le Vingtième siècle*, faisait paraître en feuilleton les premières pages de Tintin. Sans doute en raison du format relativement réduit du support (comparativement à celui des quotidiens illustrés), *Le Petit Vingtième* développa, souvent sous le crayon d'Hergé, le concept hérité des romans populaires d'une couverture en couleur(s) comprenant une image unique qui occupe toute la page et renvoie à l'une des séries de bandes dessinées contenues dans le fascicule. Plus tard, le journal *Tintin*, créé dans sa version belge en 1946, reconduira cette formule, et restera célèbre pour la qualité de ses couvertures aux effets souvent spectaculaires. Ce modèle d'une image de grand format était toutefois fort rare dans ce type de publications – à l'exception notable de *Mickey Magazine* –, la plupart des périodiques (*Cœurs Vaillants*, *L'Intrépide*, *Coq Hardi*, etc.)

affichant dès la couverture un « multcadre », soit une série de vignettes de bandes dessinées, ou alternant cette pratique avec différentes utilisations d'images uniques, parfois sous la forme d'illustrations se rapportant à des parties du magazine relevant du strict rédactionnel. Au vu de l'importance conférée à la page de couverture dans ces périodiques, nous proposons d'examiner ici sous cet angle les deux plus célèbres périodiques de bandes dessinées francophones de l'immédiat après-guerre : *Le Journal de Spirou* et *Tintin* (dans sa version belge). L'étude de ces magazines sera envisagée dans le cadre d'une réflexion plus large sur les notions de « série » et de « feuilleton », qu'il nous paraît important de définir liminairement.

- 2 En effet, dans le domaine des « pratiques sérielles », on parle souvent indifféremment de « feuilleton » et de « série », qu'il s'agisse de productions romanesques ou télévisuelles. Dans le cadre de notre corpus, il nous semble toutefois utile de distinguer clairement ces deux notions dans la mesure où il existe des séries BD sans feuilletonisation et des feuilletons BD sans sérialisation. Le principe de la série BD repose sur la répétition et l'identité, à savoir sur le retour du même héros, figure dont le lecteur est familier du caractère et du comportement : « Le héros de bande dessinée vit sous le régime de l'éternel retour. Ses aventures se poursuivent *ad libitum* – autant, du moins, que l'accompagne la faveur du public, mesurable à l'évolution des ventes et, partant, des tirages. »³ Il ne s'agit cependant pas d'une répétition à l'identique puisque la série joue aussi sur le principe de la variation : on va retrouver le(s) même(s) héros dans de nouvelles aventures, de nouvelles situations, de nouveaux lieux et aux prises avec de nouveaux problèmes. Mais chaque aventure d'une série présente une clôture et peut se lire de façon indépendante : « Le mouvement de la série ne se fait pas à partir d'un récit précédent et en direction du récit suivant, mais depuis l'intérieur de chaque texte en direction de la série comme ensemble virtuel. »⁴. Une série, en somme, consiste en une collection d'aventures dans lesquelles vont s'activer les mêmes personnages ; cette définition n'implique donc pas forcément la feuilletonisation. Le feuilleton se caractérise quant à lui par un mode de production narratif particulier qui consiste à livrer un récit par épisodes, selon le rythme imposé par le format de publication de son support (quotidien, hebdomadaire ou mensuel). Remarquons que même si le terme de feuilleton est souvent associé à la fiction littéraire, il s'agit en fait d'un genre narratif transversal que l'on peut rencontrer dans d'autres types de discours⁵. Le feuilleton de BD est un récit suspendu qui avance par bribes (épisodes) et qui, jusqu'au dénouement final, présente incomplétude et ouverture. Il peut aboutir à une intrigue complète et cohérente, mais il peut aussi rester à l'état d'une narration décousue, sans cesse relancée. Né en tant que produit de la culture de masse aux États-Unis dans la presse quotidienne à très grands tirages de la fin du XIXe siècle, le médium bédéique a constitué, de façon pionnière au vu des proportions qu'a prises le phénomène, le lieu d'une exploitation paroxystique de la logique sérielle⁶ et, plus particulièrement, de la pratique du récit suspendu⁷. Alors que le feuilleton en BD connaît Outre-Atlantique un essor considérable entre les années 1910 et 1930 (avant la généralisation du *comic book*), la jeunesse francophone européenne de l'immédiat après-guerre est inondée de périodiques dont les récits s'inscrivent dans une démarche similaire. La particularité de ces publications réside toutefois dans le fait qu'elles sont quasi intégralement dédiées à la bande dessinée, un médium auquel le titre même du journal est intimement associé. Obéissant à diverses stratégies promotionnelles, la page de couverture a par conséquent pour fonction d'exhiber ce qui fait la spécificité du magazine, notamment certaines séries phares de bandes dessinées.

2. Spirou : un héros qui s'affiche en couverture

2.1. Le création d'un logo

- 3 En 1937, la famille Dupuis, à la tête d'une société d'impression et d'édition de périodiques depuis 1922, décide de se lancer dans la publication d'un magazine en couleurs destiné à la jeunesse belge. Comme l'expliquent les auteurs du récent volume *La Véritable histoire de Spirou*, il restait dès lors « à constituer une équipe rédactionnelle, à recruter des dessinateurs, à créer un personnage emblématique... et à baptiser le projet ! »⁸. Le nom de baptême de ce périodique à la longévité exceptionnelle – il paraît encore de nos jours – est bien connu : « Spirou », qui signifie « écureuil » en wallon. Dans la perspective qui est la nôtre ici, ce qui importe avant tout dans la démarche initiée par les Dupuis réside dans le fait que le magazine porte le nom du héros qui, par-delà l'hétérogénéité des contenus rédactionnels et des différents genres présents sous forme de planches dessinées, fait figure d'*emblème* : en raison de la couleur vive de ses vêtements, le petit groom en livrée rouge – il accompagne littéralement chaque *livraison* du journal – se détache des pages imprimées en quadrichromie et renvoie métonymiquement, dans le discours promotionnel et sur la couverture de chaque numéro, à la publication même qui porte son nom.

2.2. De Toto à Spirou

- 4 Le premier dessinateur de Spirou, Rob-Vel (Robert Velter), avait déjà expérimenté la formule du héros éponyme en collaborant au *Journal de Toto* (1937-1940)⁹, dont la couverture se présente comme une planche de bandes dessinées surmontée d'un bandeau comportant, au-dessous du titre graphiquement singularisé du journal, celui de la série « Les aventures de Toto ». Dans cet encadré longitudinal, les mentions écrites côtoient différents éléments diégétiques propres à chaque épisode. À plusieurs reprises¹⁰, le mot « Toto » est remplacé par la représentation du personnage – avatar de l'enfant espiègle des *daily panels* ou des planches d'Épinal du début du siècle¹¹, à l'instar du futur Spirou – dont la silhouette dessinée, reconnaissable à son costume (celui de matelot, qui préfigure la tenue de groom), prend place à la suite de la locution « Les aventures de », indice récurrent de l'inscription de l'épisode dans une logique sérielle. Cet énoncé, hybride sur le plan sémiotique (l'iconique relayant complètement le signe linguistique), renforce l'association de la figure dessinée à un nom permettant d'identifier la publication. Avec Spirou, Rob-Vel reconduit cette manière d'utiliser, pour constituer la page de couverture, une planche de bandes dessinées. À la fin des années 1930, alors que les productions « locales » en bandes dessinées sont encore peu répandues dans les périodiques francophones, qui se contentent pour la plupart d'emprunter leurs *strips* ou leurs planches aux éditeurs états-uniens, on peut faire l'hypothèse que Jean Dupuis et ses collaborateurs ont tenu à afficher, sur la première page qui annonce le contenu du magazine, la préséance accordée à la bande dessinée comme moyen d'expression.

2.3. Naissance d'un héros

- 5 Significativement, le premier numéro du *Journal de Spirou* qui paraît le 21 avril 1938 comporte en page de couverture le récit de la naissance du héros de papier. Cet acte de création est dû, dans la diégèse bédéique, à un artiste peintre – le dessinateur de *Spirou* se représente lui-même¹² – mandaté par un gérant d'hôtel à la recherche d'un candidat approprié au poste de garçon d'étage. La réflexivité de cet épisode fondateur attire l'attention sur la nouveauté du journal¹³. Après avoir annoncé qu'il « sera unique dans son genre » – expression qui signifie explicitement la volonté de singulariser un héros (tout en suggérant peut-être les contraintes du « genre ») et par-là de vanter l'originalité de la nouvelle publication –, l'artiste donne vie sous nos yeux au jeune groom, dont la naissance se confond donc avec celle de l'hebdomadaire, tous deux pouvant se réclamer de la première phrase du jeune groom qui clôt ce premier épisode : « Spirou, pour vous servir ! » (Figure 1). L'identification fonctionne à plein, dans différents sens du terme : le personnage est identifié grâce à une mise en exergue tant sur le plan graphique qu'en tant que sujet du récit. Il est également associé indéfectiblement au journal qui porte son nom ; enfin, la naissance du protagoniste est l'indice d'une volonté de favoriser l'identification des lecteurs avec le jeune groom.



Figure 1 : « Spirou, pour vous servir ! » : premier numéro du *Journal de Spirou* paru le 21 avril 1938

- 6 Contrairement au visage de son prédécesseur Toto, celui de Spirou est également présent sur les pages de couverture de « son » journal en dehors des aventures qui lui sont consacrées. Il est ainsi associé plus explicitement, sur le plan visuel, au titre du magazine : un rapport métonymique s'instaure entre le héros individualisé et la publication dans son ensemble, facilitant le contact de l'éditeur avec les acquéreurs des fascicules et façonnant une nouvelle expérience de lecteur¹⁴. Dans une optique commerciale de fidélisation du lectorat, le personnage fait office de logo. Au cours des années, celui de Spirou a donné lieu à de nombreuses variantes graphiques (contrairement au logo Tintin, qui présente quant à lui une plus grande stabilité) (Figures 2 à 4). En 1947, alors que *Tintin* a commencé à paraître en Belgique, on observe dans le dessin du visage de Spirou ornant le titre du journal (désormais non plus logé dans la boucle de « S », mais dans un dessin de plus grand format situé à gauche de la mention écrite, le personnage acquérant une certaine

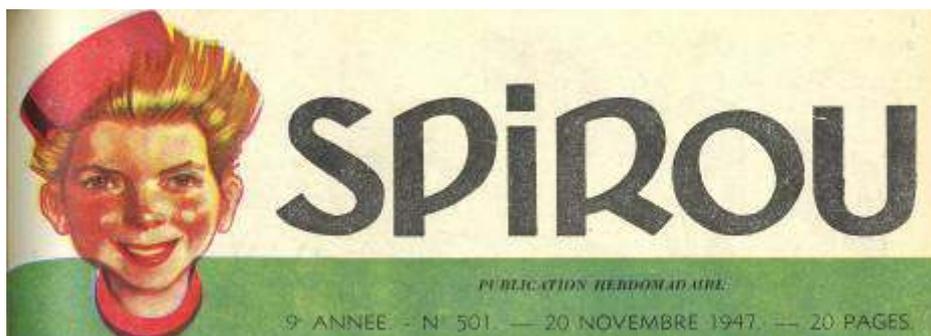
indépendance en tant qu'icône) une recherche de réalisme sensible à travers des effets de volume : sous le crayon de Jijé, les ombres modèlent le portrait vu de face, et le style du dessin prend ses distances avec la pratique de la caricature. Comme cette esthétique tend à contredire la stylisation des planches qui suivent, l'autonomisation du logo s'en trouve renforcée.



Figure 2



Figure 3



Figures 2 à 4 : Variantes graphiques dans la représentation de Spirou (1938-1947)

2.4. Premières évolutions d'une pratique sérielle

- 7 Dans les publications du type du *Journal de Spirou*, le héros constitue un facteur-clé en termes de cohésion entre les livraisons. Son omniprésence colmate les brèches résultant de la discontinuité d'un support soumis à la contrainte d'une parution hebdomadaire. Il faut rappeler que de telles publications sérielles étaient conçues et reçues

indépendamment de tout critère de légitimité culturelle. Luc Boltanski note par exemple à propos des dessinateurs de l'époque :

« [...] leur activité tout entière orientée vers la satisfaction de la demande échappe à la logique de la distinction. Les savoirs-faire [...] se transmettent entre générations par voie orale : Joseph Gillain, par exemple, [...] transmet sa compétence à des « apprentis » comme Franquin, Morris ou Jean Giraud. [...] Les producteurs entretiennent [...] une relation anonyme à leur œuvre : ils publient sous plusieurs pseudonymes différents, reprennent des séries dessinées par d'autres [...] dont ils adoptent le style. »¹⁵

- 8 L'exemple mentionné par Boltanski du passage de relais entre Joseph Gillain (qui signe sous le pseudonyme Jijé) et Franquin dans le cas de Spirou – héros dont la création est particulièrement marquée par une pratique collective – s'observe sur deux numéros successifs du *Journal de Spirou* : dans l'histoire en question, Spirou et Fantasio s'échinent à essayer de rattraper un plan de montage d'une maison préfabriquée qui s'est envolé (Figure 5). Cette action qui donne lieu à un rebondissement peut être considérée comme une métaphore de l'écriture d'un scénario soumis aux aléas de l'improvisation imposés par le rythme de parution : la course des héros, suspendue à la fin d'un épisode dessiné par Jijé, est reprise et poursuivie sur la page de couverture du numéro suivant mais, cette fois, c'est Franquin qui, littéralement, a « pris la page au vol ». La tension entre continuité et discontinuité, répétition et variation est au cœur de telles pratiques sérielles où l'auteur est anonyme – du moins est-ce le cas dans *Le Journal de Spirou* avant que Franquin ne mette en scène sa propre auteurisation sous la forme d'un entretien de lui-même par son personnage Fantasio¹⁶.

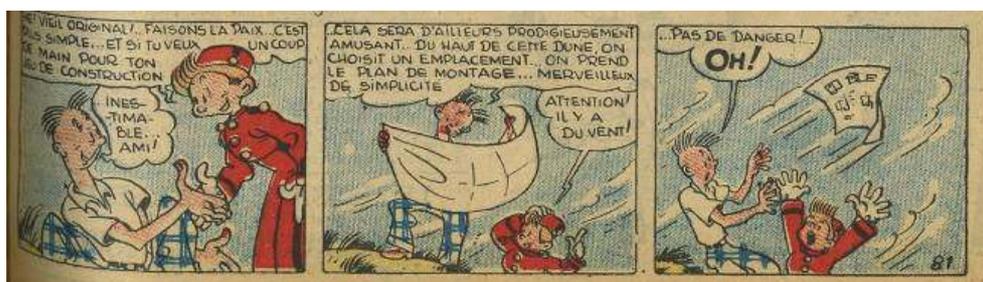


Figure 5 : Spirou et Fantasio s'échinent à essayer de rattraper un plan de montage d'une maison préfabriquée qui s'est envolé, *Le Journal de Spirou*, n° 426 et 427, 16 et 23 juin 1946.

- 9 Dans les premières livraisons de l'hebdomadaire, le rendez-vous est certes fixé avec le lecteur au jeudi de la semaine suivante grâce à une mention figurant au bas de chaque couverture, mais la série ne relève pas encore du feuilleton, puisque chaque anecdote se termine sur une chute en fin de planche qui, conclusive, signifie que la série d'actions entreprises par le héros était achevée. Dès la fin de la première année de parution, la pratique sérielle s'est toutefois infléchie dans les aventures de Spirou vers une exploitation des ressorts de la feuilletonisation qui, dès lors, sera poussée à son paroxysme. Toujours relancée, l'action est régie par une frénésie perpétuelle, et les aventures sont, à cette époque où le modèle n'est nullement celui de l'album, particulièrement décousues. Ainsi n'est-ce pas un hasard si l'écureuil Spip, après que Spirou a affirmé de manière complice à son acolyte avoir une idée derrière la tête, s'exclame : « Dis plutôt qu'on improvise ! »¹⁷. Il n'est pas rare dans ce type de bandes dessinées que l'exhibition des sinuosités du récit se fasse l'expression des conditions de travail des créateurs. Ainsi, un commentaire indiquant en fin de planche « Spirou sauvera-t-il sa situation ? Il n'a que 6 jours pour le faire ! »¹⁸ fait avant tout référence, en

raison de la mention d'une durée qui ne fait aucun sens dans la diégèse, à l'inconfort du scénariste confronté à la nécessité de trouver une issue pour la semaine suivante.

- 10 Les auteurs de feuilletons s'efforcent de créer chez le lecteur une attente en fin d'épisode ou d'aventure – il s'agit là des deux niveaux distincts d'organisation et de segmentation des récits¹⁹ – pour aiguïser son intérêt et l'inciter à faire l'acquisition de la livraison suivante. Dans le numéro du 19 juillet 1951 du *Journal de Spirou*, l'aventure prend fin dans le deuxième *strip*, les trois derniers de la même planche étant consacrés à l'annonce d'une nouvelle histoire : Spip prend la parole pour annoncer au lecteur quelques actions-clés à venir, tandis qu'une diseuse de *bonne aventure* nous dévoile un nouveau titre, « Spirou et les héritiers ». Une fois cette aventure terminée, plus de huit mois plus tard, une page de couverture et une première page sont entièrement dévolues à un bilan provisoire et à l'annonce du « programme » de l'aventure à venir, « Les Voleurs du Marsupilami »²⁰. L'organisation en aventures qui donneront leur titre aux albums – terme qu'il faut comprendre ici dans son sens premier de recueil d'éléments textuels et iconographiques hétérogènes, rassemblés pour l'occasion – est donc déjà présente dans la publication en périodiques. Pourtant nous sommes loin, dans ce type de récits segmentés en épisodes, d'être en présence de récits unitaires. C'est pourquoi il est erroné de n'envisager de telles pages qu'en termes de « prépublication » des albums (comme on le lit souvent) : cette conception téléologique conduit à oblitérer la nature foncièrement feuilletonnesque, fragmentaire et hétérogène des publications de bandes dessinées de cette époque. D'ailleurs, avant Franquin, la plupart des aventures parues dans les fascicules n'ont pas connu de publication sous forme d'album.
- 11 La facture des pages de couverture offertes au chaland sur les étals des kiosques et le lien qu'elles instaurent avec l'intérieur du numéro ou avec la livraison suivante varient durant la période considérée ici. Dans les 27 premiers numéros parus en 1938, chaque planche de couverture offre un récit minimal et clos, à l'instar de la planche ci-jointe (Figure 6), qui condense en quelques cases les étapes de l'histoire – le héros est mandaté pour une tâche, il s'y prépare puis passe à l'action – avant de s'achever sur une situation finale témoignant des effets involontairement destructeurs de l'action de Spirou. La chute est littérale et renforcée par un jeu de mot, puisque le « rat d'hôtel » capturé n'est pas le voleur recherché, mais un simple rongeur. Durant cette première période du *Journal de Spirou*, la planche est par conséquent conçue de manière autonome, organisée en fonction de la structure du gag et pensée comme le lieu d'une exacerbation de la dimension burlesque, en particulier dans le « clou » final – Spirou perturbe avec fracas son environnement – qui relève d'une logique plus attractionnelle que narrative, dans la tradition des pionniers de la bande dessinée²¹.

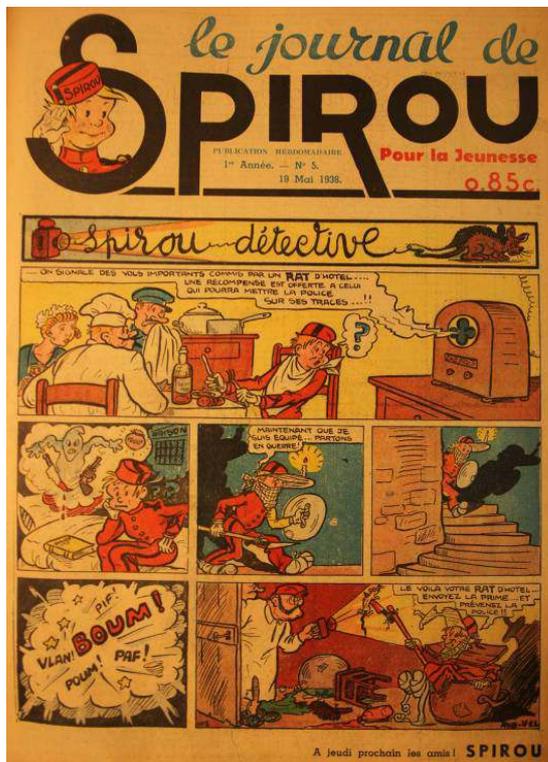


Figure 6 : Récit minimal et clos de la planche de couverture, *Le Journal de Spirou*, n° 5, 19 mai 1938

- 12 À partir du numéro 28 (27 octobre 1938), les éditeurs du *Journal de Spirou* décident d'exploiter les ressorts du feuilleton : le récit raconté sur la page de couverture se poursuivra désormais sur la couverture de la livraison suivante, sans modification aucune dans la mise en page (le principe des trois *strips* par planche est conservé). L'instauration de ce nouveau mode est motivée diégétiquement par la présence d'un conteur – un certain Bill Money, en qui nous serions tentés de voir, en ce lieu précis de mise en place d'un récit à suivre, une incarnation de la lucrative pratique américaine des *comics* qui feuilletonnent – faisant office de délégué de l'instance narrative de la bande dessinée. La première planche se termine sur les paroles suivantes de ce richissime hôte du Moustic Hôtel : « Je vais conter à ce boy [...] ce qui fait le chagrin de mon existence... Alors Spirou, my boy, figure-toi que... ». Spirou, d'habitude défini par ses actions, devient ici auditeur d'un récit dont découleront des péripéties qui ne seront désormais plus confinées à l'unité de la planche. C'est à travers l'enchâssement narratif que la pratique du récit à suivre s'institue : la couverture du numéro suivant illustrera le flash-back amorcé dans le récit-cadre posé dans la planche de couverture du numéro 28. Sa dernière case est d'ailleurs entièrement dévolue à un texte qui, écrit verticalement, marque une rupture franche au niveau tant de la linéarité du récit que de l'unité de l'instance énonciative : « Quelle histoire va conter à Spirou ce pauvre Bill Money !! ? Spirou écoute de tout son cœur car la vie fastueuse de l'Américain l'intrigue ! Lisez tous la semaine prochaine le récit de Bill Money... ». Ce qui est dit de Spirou dans cette mention extradiégétique censée instaurer une complicité avec le lecteur – dont le jeune héros est un véritable délégué diégétique – a pour but de signifier à ce dernier le nouveau positionnement qui est le sien : il s'agit de faire en sorte que, *intrigué*, il attende la suite de l'histoire. Il ne faut pas pour autant en déduire que toute trace d'aléatoire et de discontinuité disparaît dès lors que le récit est envisagé à une plus grande échelle. Les éditeurs de la récente anthologie des planches de Rob-Vel précisent dans une note liminaire à la période discutée ici : « Ce

premier épisode à suivre porte le titre générique *Les Aventures de Spirou*. Il est difficile a posteriori de cerner avec certitude sa pagination exacte car les péripéties s'y enchaînent manifestement sans fil conducteur préétabli »²². En fait, l'inscription des planches successives dans une chaîne narrative a plutôt pour conséquence de souligner la discontinuité imposée par le rythme de la publication.

- 13 À partir du 25 mai 1939, la volonté de suturer les épisodes et d'assurer le suspense est renforcée de manière non systématique par l'annonce, située au bas de la planche de couverture, du titre du prochain épisode. La pratique consistant à pourvoir chaque planche d'un titre – et donc à l'autonomiser en annonçant un contenu qui lui est spécifique – se poursuit donc, mais sa fonction diffère : alors qu'il s'agissait auparavant, selon un principe que l'on trouvait notamment dans le cinéma burlesque des années 1910 dans le cas de figures comme Max ou Charlot, d'associer le héros à une série de contextes ou d'activités diverses qui sont prétextes à un ensemble de situations comiques (« Spirou artiste capillaire », « Spirou sportif », « Spirou chasseur », « Spirou musicien »,...), les titres renvoient désormais non plus seulement aux personnages, mais aux étapes d'une seule et même aventure (« Un passager clandestin » ; « Un guet-apens ») qui débute avec la planche qui porte la mention « En route pour le tour du monde ». Ces intitulés, parfois, renforcent la continuité d'une couverture à l'autre (« Tempête sur l'île » succède à « Le Secret de l'île ») ; d'autres formules contribuent à délimiter des séquences narratives (« Un nouveau départ », « La Fin d'un traître »), tandis que certaines d'entre elles ont pour seule fonction d'affirmer, de façon quasi performative, le caractère intrigant du récit à venir, non sans une certaine redondance qui est sans doute le signe du fait que l'éditeur ne se souciait pas de comparer le numéro à paraître avec la livraison précédente : « La Voix mystérieuse » fait suite à « L'Îlot mystérieux » et à « Une descente mystérieuse ». La couverture contient ainsi trois niveaux de titre : celui du magazine, celui de l'aventure (ici encore indistinct de celui de la série) et celui de l'épisode.

2.5. La suite à l'intérieur : systématisation de la pratique feuilletonnesque

- 14 Durant les douze premières années du magazine, les pages de couverture qui comportent l'intégralité des aventures de Spirou n'annoncent en général pas les bandes dessinées présentes à l'intérieur du journal. À partir de la fin de l'année 1946, un carré situé dans le bord supérieur droit de la page de couverture fait parfois la promotion de l'un des sujets de la livraison, et notamment de certains épisodes de bandes dessinées. Par exemple, l'une des cases de la planche de *Red Ryder* reproduite dans le numéro 450 du 28 novembre 1946 est reprise à l'identique dans l'espace dévolu au titre du périodique, et identifiée par la mention du titre de la série (Figure 7). À partir de 1953, certaines aventures sont annoncées en couverture par une image de plus grand format présentée par Spirou, qui y est dessiné en pied. Dans de tels cas, il arrive que le héros emprunte certains attributs vestimentaires et accessoires aux personnages dont il annonce les aventures, ce qui autorise des déclinaisons à partir du logo initial. Cette introduction prend alors le pas sur les identifiants fixes du magazine (désormais connus), et la place dévolue aux aventures de Spirou sur la couverture est réduite à deux *strips*. Dans le cas illustré ci-joint (Figure 8), l'image se réfère à un moment dramatique du « Toumelin » où un marin tente de survivre à une tempête ; cette illustration opère la synthèse de quatre vignettes de l'intérieur et

offre, grâce à son grand format, une représentation spectaculaire d'une action qui reste à découvrir.



Figure 7 : Case de Red Ryder reproduite dans le numéro 450 du 28 novembre 1946



Figure 8 : Le Journal de Spirou, n° 773, 5 février 1953

- 15 Il faut attendre le numéro 640 du 20 juillet 1950 pour voir s'imposer la pratique consistant à offrir, à l'intérieur même du magazine, une suite à la planche de couverture, d'abord au verso de celle-ci puis en page 2 ou 4. Dans le numéro 640, la planche de l'intérieur (Figure 9b) dévoile le hors-champ de la dernière case de la couverture (Figure 9a), en l'occurrence ce qui se trouvait derrière la haie. On se situe alors au-delà d'une frontière de l'espace diégétique qui correspond à celle symboliquement franchie par le lecteur lorsqu'il tourne la page. La feuilletonisation s'opère alors à deux niveaux : dans le numéro même et d'un numéro à l'autre. Dans les deux cas, la couverture joue un rôle central de liage qui consiste à la fois à résoudre une situation posée dans le numéro précédent et à inciter le lecteur à ouvrir le magazine pour lire la suite (au lieu de pouvoir suivre les aventures de Spirou en se contentant de lire la couverture visible à la vente). Cette stratégie de feuilletonisation va conduire Franquin à systématiser les effets de suspension en fin de

planche. Dans la dernière case de l'une des pages de couverture consacrées à l'aventure « Il y a un sorcier à Champignac » (Figure 10), la « piste » figurée par la diagonale des champignons bleus, évoquée verbalement par Spirou et soulignée par la suggestion d'un mouvement de rotation du torse et par le geste du héros pointant le sol du doigt, est aussi celle que le lecteur doit suivre en tournant la page pour découvrir la suite du parcours. La planche de l'intérieur (Figure 11) se termine sur une case butoir (le héros se heurte à une porte close), à l'instar du lecteur confronté à la fin de l'épisode. Dans le numéro suivant (Figure 12), le mouvement est réitéré en ce même seuil pour marquer le début du nouvel épisode, dans une planche qui s'achève, sur le plan graphique, par une nouvelle clôture provisoire, la verticalité d'un champignon géant faisant office de borne. Ce dispositif de lecture est, précisons-le, étroitement pensé dans le cadre des parutions périodiques, et par conséquent dénaturé lors de la publication ultérieure en album, où le nombre de bandes par page est différent. Les composantes diégétiques et narratives sont donc, dans de tels passages, proprement dérivées du support originel de la publication.



Figure 9a : dernière case de la planche de couverture du numéro 640 du 20 juillet 1950



Figure 9b : Hors-champ figuré à l'intérieur du numéro 640



Figure 10 : Piste à suivre dans « Il y a un sorcier à Champignac »



Figure 11 : Fin de l'épisode sur une case butoir



Figure 12 : Début du nouvel épisode au numéro suivant

2.6. La courte période de l'image unique

- 16 En ce qui concerne les pages de couverture, *Le Journal de Spirou* procède donc très différemment de *Tintin* qui deviendra son concurrent à partir de 1946 : les images uniques n'y sont pas inexistantes, mais elles sont réservées à des moments particuliers comme les fêtes religieuses, les vacances scolaires ou la reprise de la parution de l'hebdomadaire après l'interdiction décrétée par l'occupant allemand en septembre 1943. En fait, les pratiques changent à plusieurs reprises : l'improvisation qui règne au niveau de la conduite du récit vaut également pour les pratiques des éditeurs de ce type de magazines, très fluctuantes. La solution d'une illustration unique extraite de l'épisode raconté dans le numéro n'a été retenue par les éditeurs de *Spirou* que de façon très momentanée, pendant six numéros seulement, du 2 novembre 1944 à la fin de cette année. Comme en témoigne *Spirou et l'aventure*, album paru en 1948 dans lequel les images des couvertures des périodiques sont reprises dans des pleines pages sous forme d'encarts, Jijé a d'abord défini certains instants critiques obtenus à partir de synthèses de vignettes, recadrées et modifiées en termes de point de vue. C'est ce dont témoigne l'illustration de couverture ci-jointe qui représente l'attaque d'un ours (Figure 13), où la case allongée a été resserré (Figure 14). Cependant, l'ordre premier de parution dans l'hebdomadaire est anarchique : ainsi l'ours fait-il la couverture alors que le danger qu'il représente pour les héros a été écarté deux numéros auparavant ! On ne s'étonnera donc guère que *Le Journal de Spirou* n'ait pas persévéré dans la pratique de l'image unique de couverture.

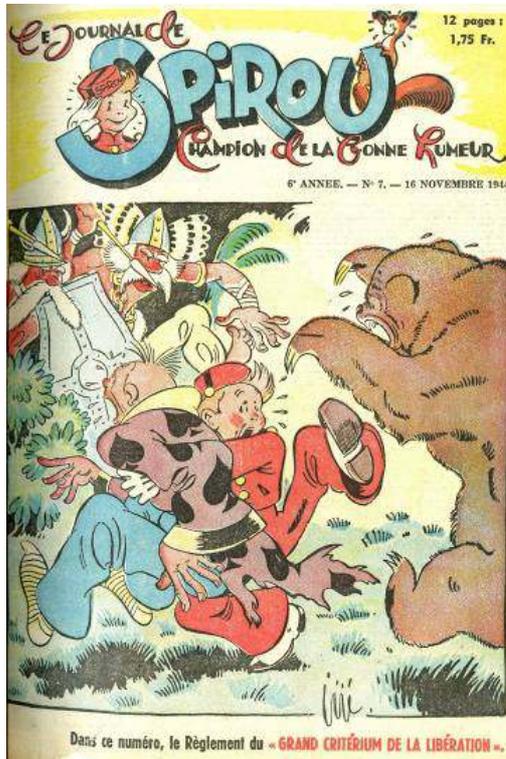


Figure 13 : Image de couverture

Figure 14 (ici) : case réutilisée pour l'image de couverture (*supra*)

3. *Tintin* : le primat de l'image de grand format

- 17 Si le magazine *Tintin* prend également pour bannière un héros – flanqué de son fox-terrier, le jeune homme à la houppette apparaît systématiquement dans le bandeau de titre (sans variation graphique notable durant la période considérée) –, ce dernier n'est pas, contrairement à Spirou, créé conjointement au magazine lui-même. En effet, lorsqu'André Sinave, cofondateur des Éditions Yes situées rue du Lombard à Bruxelles, a l'idée d'« éditer un hebdomadaire pour enfants dont Tintin serait à la fois l'animateur et la vedette »²³ et propose à Hergé d'intégrer son héros à ce projet éditorial, Tintin existe depuis plus de quinze ans. La première aventure à paraître dans le périodique est *Les 7 boules du cristal*, qui donnera lieu au treizième album de la série. Ce que nous avons dit du logo vaut donc également pour *Tintin*, mais c'est sur un autre aspect de cet hebdomadaire que nous aimerions mettre l'accent dans la mesure où il s'agit là d'une des

caractéristiques qui le singularise dans le paysage éditorial de l'époque : les pages de couverture ont la particularité de présenter une image unique²⁴. À partir du dépouillement des cinq premières années de parution du périodique belge (du 26 septembre 1946 au 27 décembre 1950), nous avons choisi de retenir uniquement les couvertures dont l'image renvoie à une histoire « à suivre » sous forme de BD, écartant délibérément les images « saisonnières » qui annoncent Noël, Pâques ou les vacances d'été ainsi que celles qui renvoient à un documentaire ou à un récit non bédéique en page intérieure. Il est à noter qu'au cours des cinq premières années de parution, les aventures publiées sous forme de BD se présentent exclusivement sous la forme de récits qui feuilletteront.

- 18 Les pages de couverture qui constituent notre corpus sont toutes « proleptiques », c'est-à-dire qu'elles anticipent le contenu des planches intérieures soit en annonçant une nouvelle aventure, soit, et c'est le cas le plus fréquent, en dévoilant un fragment de la péripétie développée dans le numéro de la semaine (voire, occasionnellement, dans un numéro ultérieur). Dans ce dernier cas, loin de désamorcer le suspense, comme on pourrait le craindre, cette « fenêtre » sur un contenu à venir va aiguïser la curiosité du lecteur et l'inciter précisément à lire les détails de la (ou des) planche(s) intérieure(s)²⁵. Sur le plan de la composition, les couvertures présentent invariablement une image unique, située sous le titre du périodique et accompagnée de la mention « voir page X ». Dans cette illustration de couverture (Figure 15), l'image occupe tout l'espace situé sous le titre. Un bandeau annonçant le début des aventures de *Conrad le Hardi* est inséré en bas de page. Ce type de composition est le plus fréquent lorsqu'il s'agit d'annoncer un nouveau récit à suivre. En revanche, lorsque la page de couverture renvoie à un récit en cours (Figure 16), l'image est entourée d'un cadre noir, à la manière d'une vignette, et légendée de manière à susciter l'intérêt (ici : « Horreur ! un gorille à bord !!! »). Les images de couverture tissent de manière plus ou moins allusive un lien avec une histoire à suivre en renvoyant tantôt au contenu du récit, tantôt à une (ou plusieurs) vignette(s) de la planche intérieure. Leurs modes de composition donnent lieu à de nombreuses variantes, qui se distribuent sur un continuum allant de l'image « ajoutée » à l'image « recomposée ». Nous proposons de discuter les principales fonctions endossées par ces pages à partir de quelques exemples emblématiques.

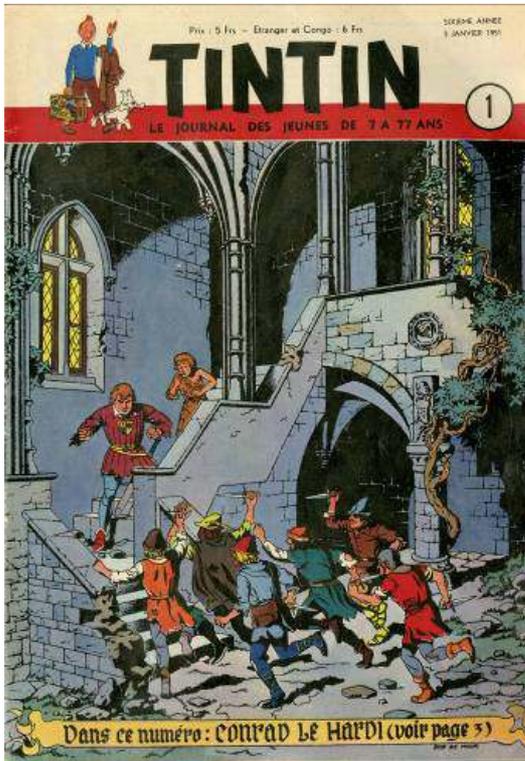


Figure 15 : *Tintin*, n° 1, 3 janvier 1951

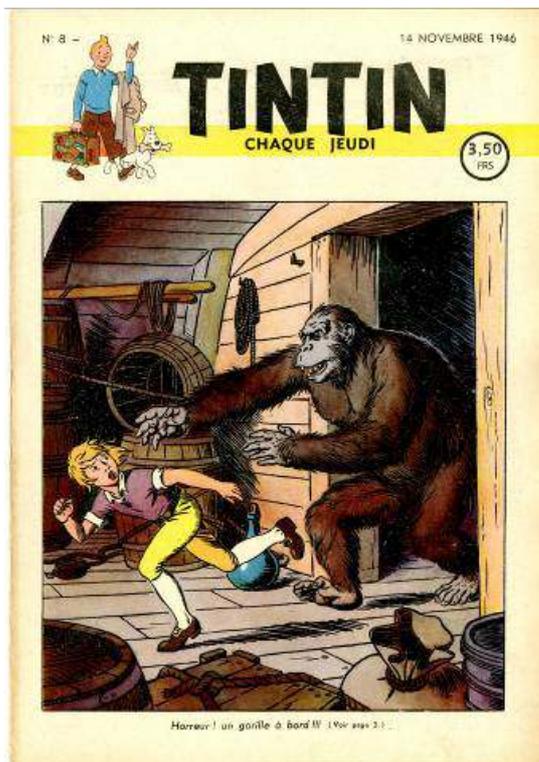


Figure 16 : *Tintin*, n° 8, 14 novembre 1946

3.1. L'image de couverture « ajoutée »

- 19 Dans ce type d'image, un « surplus » d'informations visuelles est apporté par rapport à ce qui sera figuré en planche intérieure. C'est un cas de figure relativement rare. Mentionnons tout de même un exemple (Figures 17 à 19). Cette couverture illustre un récit relaté en page intérieure, à la quatrième vignette. Alors que l'hôtelier raconte aux convives présents dans son auberge une version « enjolivée » du combat de Monsieur Campbell en affirmant qu'« il a terrassé sept voleurs qui se jetaient sur lui ! », l'image de couverture prend en compte la rectification opérée par M. Campbell lui-même (« Il n'y en avait que cinq, mon hôte ! ») en ne représentant que cinq personnages (trois déjà à terre et deux en train de basculer sous les coups de Campbell). La légende qui accompagne l'image précise d'ailleurs : « Attaqué par cinq voleurs, le pacifique mais intrépide Monsieur Campbell se défend de son mieux... (Véro 11.) » On peut considérer l'image de couverture comme un cas exemplaire de « paralepse » au sens de Genette, soit la rupture ponctuelle d'un régime dominant de focalisation²⁶.

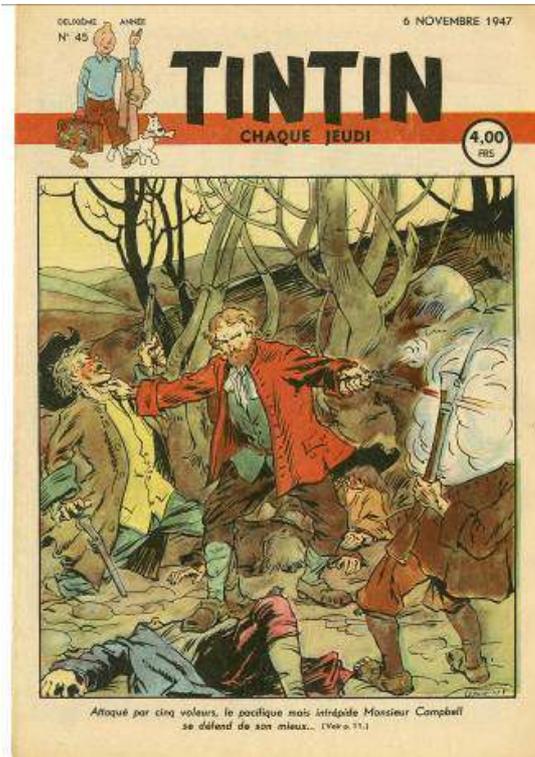


Figure 17 : *Tintin*, n° 45, 6 novembre 1947, page de couverture.

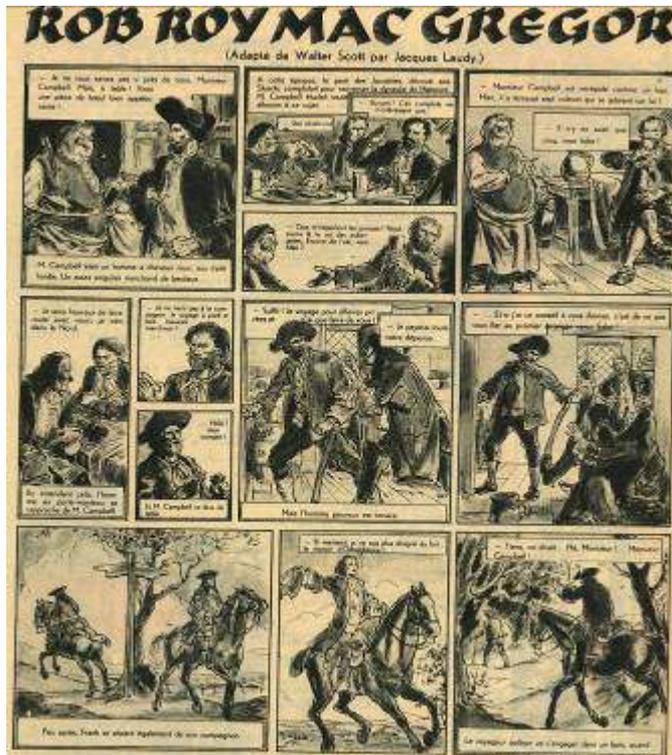


FIGURE 18: TINTIN, N° 45, 6 NOVEMBRE 1947, PLANCHE INTÉRIEURE

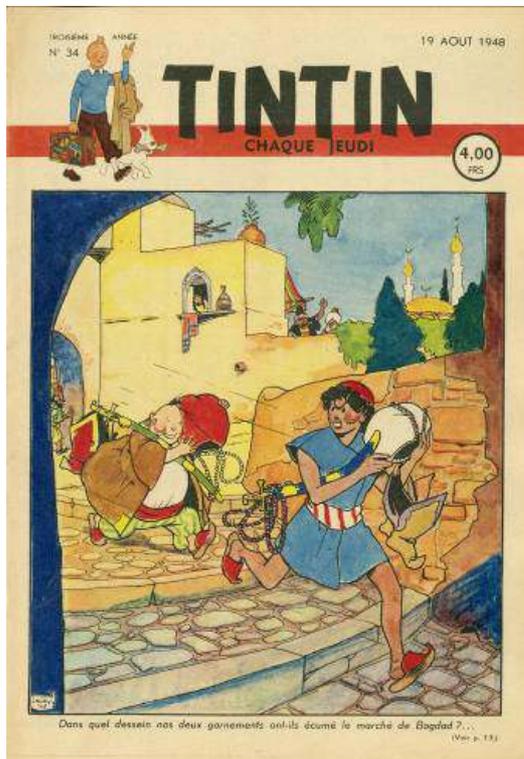


Figures 19 (ici) :: agrandissement de la quatrième vignette de la planche ci-dessus

3.2. Comblement d'une ellipse actionnelle

- 20 Il arrive que l'image de couverture fournisse un surplus d'information en illustrant une phase actionnelle qui reste implicite dans la planche (Figures 20a et 20b). Ici, la page de couverture montre les deux héros de la série « Hassan le voleur de Bagdad » les bras chargés d'objets et s'enfuyant en courant. Cette image ne figure pas en page intérieure, mais la question qui l'accompagne (« Dans quel dessein nos deux garnements ont-ils écumé le marché de Bagdad ? ») facilite le décodage de la planche en signalant d'emblée la teneur de l'épisode hebdomadaire et surtout son résultat (« avoir écumé le marché »), ce qui laisse attendre une succession de vols. L'image montre d'ailleurs la quantité

d'objets volés. Le récitatif de la première vignette (« Et le lendemain matin, il se passe d'étranges choses au marché ») est ainsi immédiatement lu en lien avec l'évocation des vols des « deux garnements ». De même, l'annonce des vols permet de suivre, dans l'enchaînement chronologique des vignettes 2 à 8, la progression des actions, tantôt par la parole des marchands, qui permet de savoir ce qui a été emporté (« deux caftans » dans la vignette 2, « deux splendides turbans » dans la vignette 3), tantôt par la présence d'abord discrète des deux voleurs dont on ne voit qu'une infime partie (le sommet du crâne dans la vignette 2, les avant-bras dans les vignettes 3 à 5) puis bien visible dans la vignette 8. L'image de la page de couverture vient ainsi combler l'ellipse actionnelle entre l'avant-dernière vignette de la planche qui représente le dernier larcin (le vol des deux selles) et la dernière où les deux voleurs se pavanent sur leurs chevaux, parés des habits qu'ils ont dérobés dans le marché, cette dernière vignette répondant enfin à la question posée en couverture. L'image de couverture apporte en outre une information supplémentaire en montrant la fuite des deux voleurs hors du marché ainsi que, à l'arrière-plan, des personnages qui les observent, dont manifestement certains marchands furieux d'avoir été bernés. Ce surplus d'information vient contredire ce qui se passe dans la planche où les marchands paraissent plutôt ne pas comprendre et ne pas voir ce qui se passe.



Figures 20a : *Tintin*, n° 34, 19 août 1948, page de couverture

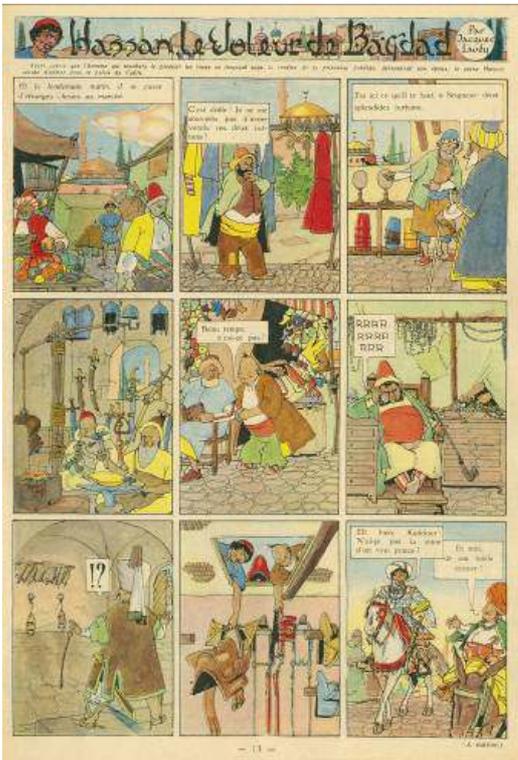
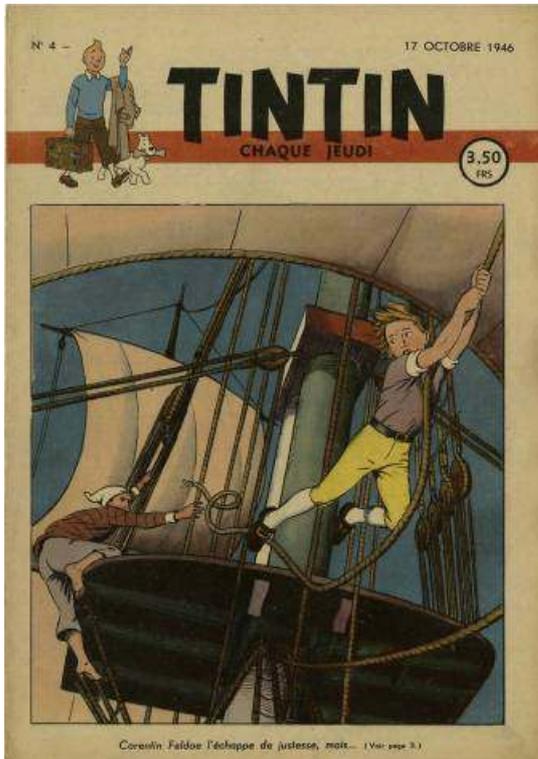


Figure 20b : *Tintin*, n° 34, 19 août 1948, planche intérieure

- 21 Dans l'exemple suivant (Figures 21a et 21b), l'image de couverture représente l'instant précis, situé entre les vignettes 3 et 4, où le héros Corentin agrippé à une corde échappe de justesse à un mousse qui tend la main pour s'en saisir. Dans la planche intérieure, l'impasse est faite sur cet instant du déroulement de l'action. En effet, dans la vignette 4, Corentin est déjà à distance du mousse qui le poursuivait. En revanche, on notera que la légende en couverture est décalée par rapport à ce qui est figuré dans l'image puisque l'évocation d'une complication (« Corentin Feldoe l'échappe de justesse, mais... ») renvoie à un moment ultérieur de l'action (vignette 5) lorsqu'un membre de l'équipage brandit son revolver, bien décidé à en finir avec Corentin.



Figures 21a : *Tintin*, n° 4, 17 octobre 1946, page de couverture

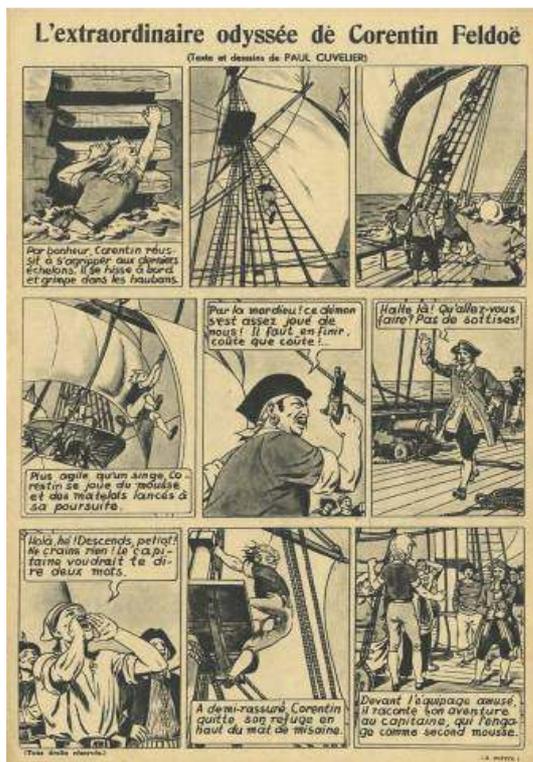


Figure 21b : *Tintin*, n° 4, 17 octobre 1946, planche intérieure

3.3. Poser le décor

- 22 Lors de l'annonce d'une nouvelle aventure, l'image de couverture a souvent pour fonction de dépeindre l'atmosphère générale et de présenter les protagonistes principaux. Sans lien visuel explicite avec une quelconque vignette de la planche intérieure, mais composée à partir des principaux éléments du monde diégétique, elle propose une sorte de description initiale permettant au lecteur de se familiariser avec un nouvel environnement, terreau du récit à venir.
- 23 Dans les deux exemples ci-joints (Figures 22 et 23), l'image montre les héros de la série dans ce qui constituera le cadre de leurs aventures. Dans la première illustration, la légende (« Voici Hassan et son ami Kaddour lâchés [sic] dans la cité de Bagdad... ») permet d'affecter un nom aux deux personnages représentés en couverture et de préciser le lieu des futures péripéties, lieu certainement exotique pour le lecteur belge de *Tintin* de l'époque. Dans l'illustration suivante, c'est le professeur Mortimer lui-même qui, par le procédé de la métalepse, sort du monde diégétique fictionnel pour interpeller le lecteur en annonçant : « Et voici, les amis, le fabuleux décor des aventures extraordinaires qui vont vous être contées !... ». L'image fait l'effet d'un « tableau » : les personnages prennent la pose, l'aventure n'a pas encore démarré. Ici encore, tout concourt à l'exotisme avec, à l'arrière-plan, le sphinx, une pyramide et, au premier plan, le chameau, son chamelier et surtout Mortimer, le héros de la série, qui après *Le Secret de l'Espadon* se retrouve affublé du costume et des accessoires de l'archéologue type.

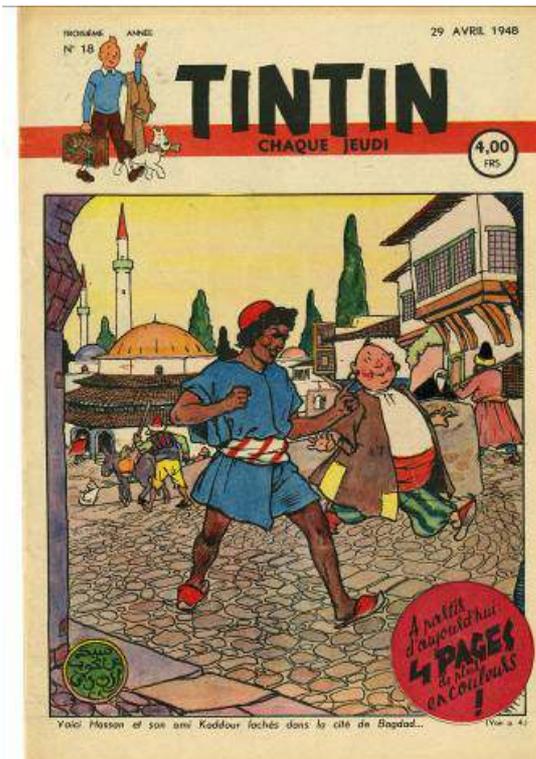


Figure 22 : *Tintin*, n° 18, 29 avril 1948

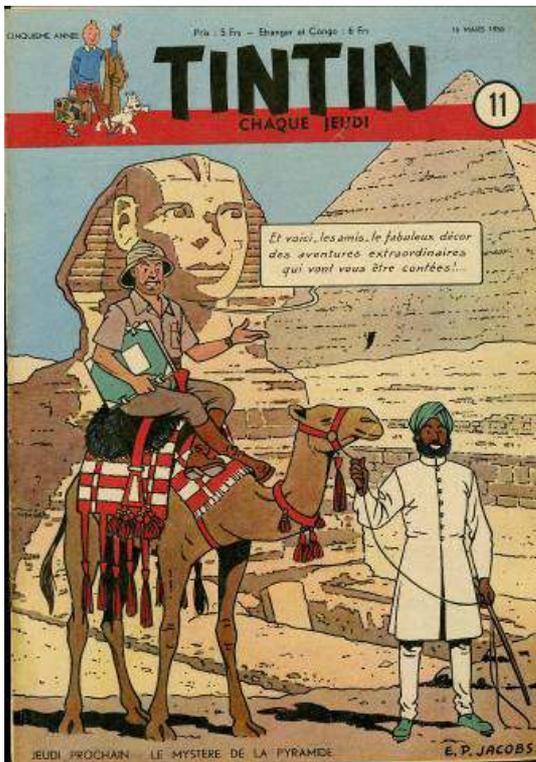


Figure 23 : *Tintin* n° 11, 16 mars 1950

3.4. L'image de couverture « recomposée »

- 24 L'image de couverture « recomposée » à partir d'éléments empruntés à une (ou plusieurs) vignette(s) d'une planche intérieure constitue le cas de figure le plus fréquent, observable dans plus des trois quarts des couvertures. Ce type d'image puise ses éléments dans un certain nombre de vignettes successives, ou simplement reprend une vignette en en modifiant le point de vue ou le cadrage²⁷ (Figures 24a et 24b). Dans cet exemple, on observe un cas intéressant de recadrage d'une vignette de la planche intérieure. Alors que l'épisode de la semaine (voir la figure 24b) relate le moment-clé d'une course de chars opposant Alix à son ennemi Brutus, l'image de couverture (voir figure 24a) représente l'instant critique où le char du héros paraît s'approcher dangereusement d'une des bornes autour desquelles les concurrents doivent tourner. Accompagnée par cette légende « Alix a vu trop tard la borne du virage... Son char va-t-il s'y fracasser?... », l'image laisse craindre le pire. On retrouve le même moment prégnant dans la planche, à la vignette 7. L'image, plus petite, présente à peu près le même point de vue, mais ne laisse voir que deux chevaux du quadrigé.

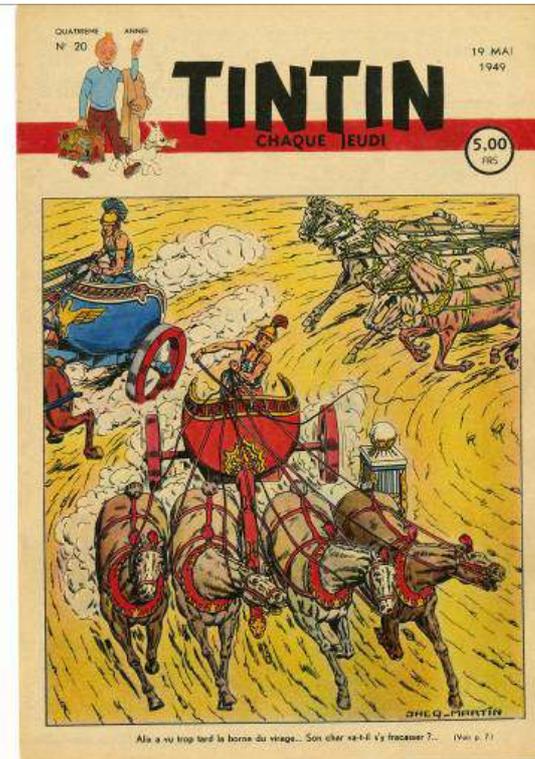


Figure 24 a : *Tintin*, n° 20, 19 mai 1949, page de couverture

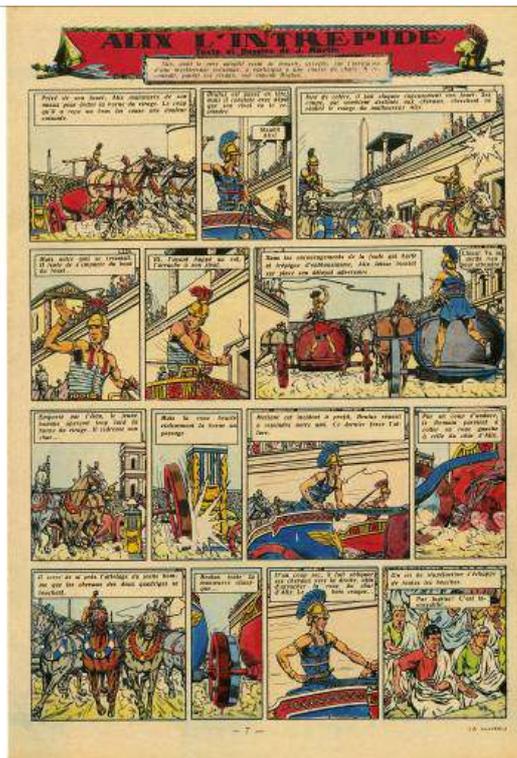


Figure 24 b : *Tintin*, n° 20, 19 mai 1949, planche intérieure

- 25 Parfois, l'image de couverture emprunte des éléments à plusieurs vignettes de la planche intérieure. Dans cet exemple (Figure 25a), l'image de la couverture opère la synthèse de deux vignettes situées dans le dernier *strip* de la planche (Figures 25b et 25c), reprenant

très clairement la posture d'Olrrik devant le coffre blindé, un revolver à la main (vignette 10), ainsi que celle de Mortimer, les mains en l'air (vignette 11), pour recomposer la scène de face à face selon un autre point de vue. La réorganisation opérée dans l'image de couverture montre Olrik de face et Mortimer de dos, alors que la dramaturgie de la planche inverse le point de vue en figurant Olrik de dos et Mortimer de face dans la vignette 11. En revanche, les paroles prononcées par Olrik dans la vignette 11 sont reprises à peu près telles quelles dans la légende qui accompagne l'image de couverture : « Et maintenant, les mains en l'air et pas de tours de singe, s.v.p., je ne suis pas le docteur Fo, moi ! ».

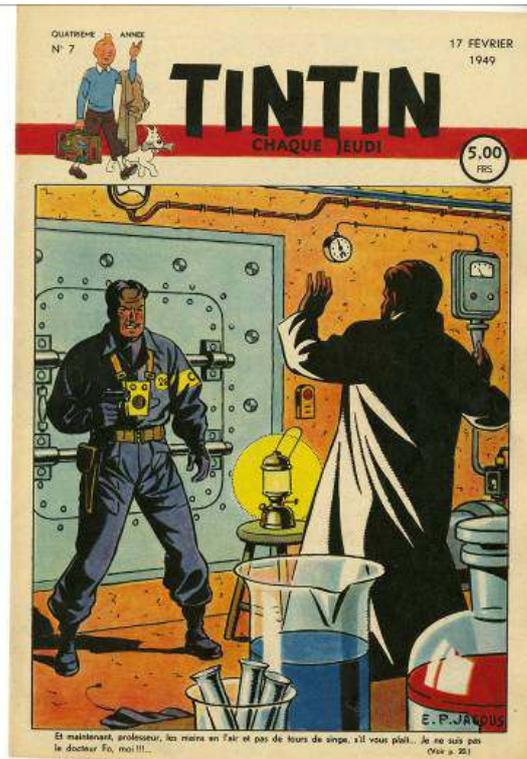


Figure 25 : *Tintin*, n° 7, 17 février 1949, page de couverture



Figure 26 a : *Tintin*, n° 7, 17 février 1949, planche intérieure

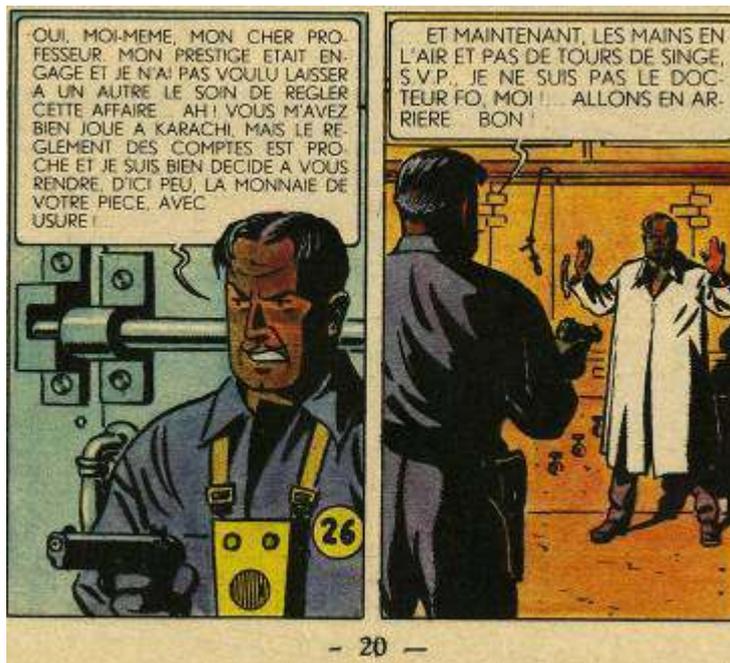


Figure 26 b : vignettes 10 et 11 de la planche ci-dessus

- 26 Il arrive quelquefois que la tension produite par l'image de couverture ne se résolve pas totalement dans la livraison de la semaine. Apparemment, dans ce cas-ci (Figure 27a), l'image de couverture semble être une recombinaison opérée à partir d'éléments empruntés aux trois vignettes du dernier *strip* de la planche (vignettes 7, 8 et 9 - Figure 27b). Dans la même image apparaissent ainsi : la posture générale de l'espion Z.H.22, qui regarde avec inquiétude par-dessus son épaule (vignette 7) ; l'expression du visage ainsi

que la présence du casque qui recouvre ses oreilles, observables dans le gros plan de la vignette 9 ; enfin, à l'arrière-plan, l'émetteur radio dont la porte camouflée en tableau est ouverte (vignette 8). Si l'on observe attentivement le dessin de la couverture, on aperçoit cependant un élément absent dans ces trois vignettes. C'est, à gauche, l'ombre portée d'un personnage qui semble menacer l'espion Z.H.22 avec un pistolet. Cette menace est d'ailleurs exprimée dans la légende (« La porte s'ouvre subitement et... »), ce qui laisse redouter un événement tragique qui n'arrivera cependant que la semaine suivante, dans le numéro 3 du 10 octobre 1946, et qui occupe le centre de la planche (vignette 5), à savoir l'assassinat de l'espion Z.H. 22 (Figure 28). Dans les vignettes qui précèdent (2 à 4), Blake et Mortimer, dans leur usine secrète, écoutent le message de l'espion Z.H. 22 déjà amorcé dans la dernière vignette de la semaine précédente (« Allo, Scaw-Fell... Message ultra-urgent. Ici Z.H. 22... ») et entendent le coup de feu fatal (Figure 28). La cinquième vignette montre que l'ombre menaçante qui figurait sur l'image de couverture du numéro précédent était en fait celle d'Olrik, l'ennemi juré de Blake et Mortimer. Le retard dans le dévoilement de l'identité du personnage d'abord situé hors-champ permet de maintenir le suspense et d'attiser la curiosité du lecteur.

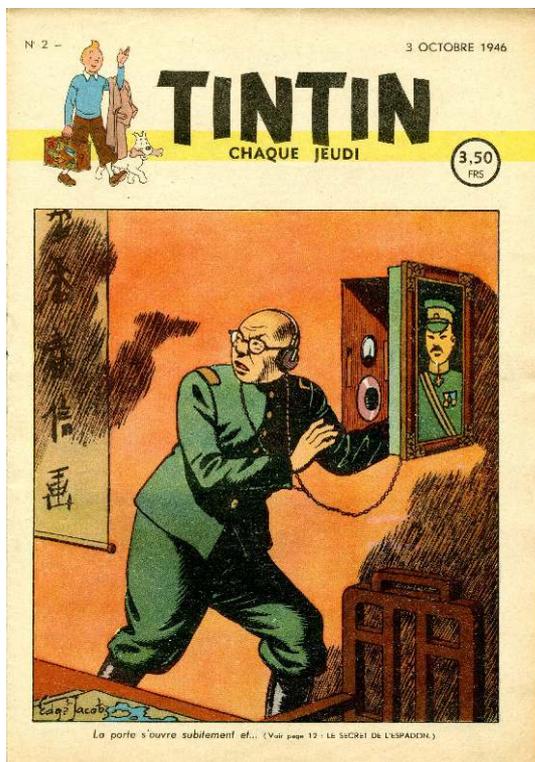


Figure 27a : Tintin, n° 2, 3 octobre 1946, page de couverture



Figure 27b : *Tintin*, n° 2, 3 octobre 1946, planche intérieure



Figure 28 : *Tintin*, n° 3, 10 octobre 1946, planche intérieure

- 27 Si l'image de couverture « recomposée » crée une attente le plus souvent comblée dans la planche de la semaine (au plus tard dans le numéro suivant comme on vient de le voir), il arrive parfois qu'elle anticipe un événement qui prendra place bien plus tard dans le

déroulement narratif (Figures 29a et 29b). Dans cet exemple, la page de couverture, très spectaculaire, donne à voir un moment prégnant de l'aventure à venir, que la légende de l'image désigne comme « un épisode passionnant de *L'île maudite* ». Le héros, Alix, y paraît en fâcheuse posture entre un feu d'enfer craché par une statue monumentale et des assaillants manifestement résolus à l'éliminer. Cette image proleptique fait entrer le lecteur *in medias res* dans le récit en offrant un coup de projecteur sur un épisode que le lecteur ne découvrira que beaucoup plus tard. Dans la planche de la semaine, l'aventure ne fait effectivement que démarrer. La situation initiale est mise en place : on pose le lieu (Carthage), l'époque (IIe siècle avant J.C.) et on présente les protagonistes (Alix et les habitants de Carthage). Nul élément de la page de couverture n'est visible ici, à l'exception de la tenue vestimentaire des personnages. L'image de couverture, bien qu'attractive, se sera sans doute atténuée dans la mémoire des lecteurs quand, une année plus tard (le 27 février 1952), arrivera enfin l'« épisode passionnant » promis de longue date. On ne s'étonne donc pas de voir « réactivée » la couverture de l'année précédente avec une nouvelle illustration tout aussi spectaculaire (Figure 30). Dans cette deuxième image, la statue – que l'on sait, à ce stade du récit, être celle du dieu Moloch vénéré par les habitants de l'île Maudite – est montrée dans un espace identique (sur une esplanade entourée d'eau) et dans les mêmes circonstances (sa gueule béante crache d'énormes flammes). Seuls l'angle de vue et le cadrage diffèrent. En ce sens on peut considérer qu'elle constitue une recomposition de la première image. Il faut cependant remarquer qu'elle ne met plus en scène les mêmes protagonistes. Alix qui, dans la couverture précédente, semblait sur le point d'être assassiné a disparu de l'image, alors qu'apparaissent ses deux compagnons d'infortune, sur le point de sauter à leur tour dans le vide²⁸. L'instant saisi par l'image du 27 février 1953 est donc ultérieur, dans le déroulement narratif, à celui figuré le 7 février 1951. À ce détail près, il est remarquable

de constater que cet épisode décisif avait déjà été programmé avant même que l'aventure ne démarre et que, une année plus tard, il conserve une place intacte dans le récit.

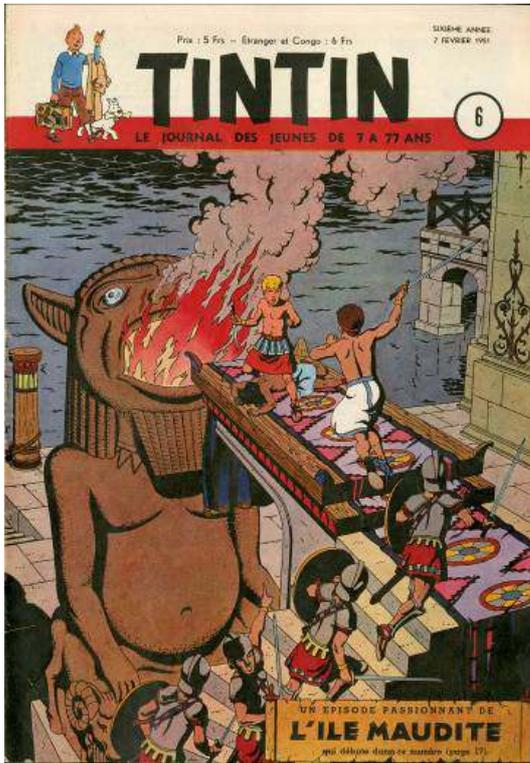


Figure 29a : *Tintin*, n° 6, 7 février 1951, page de couverture

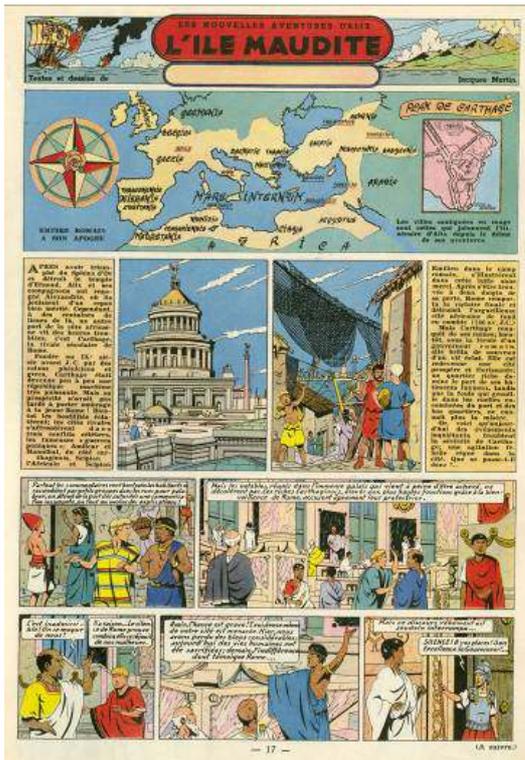


Figure 29b : *Tintin*, n° 6, 7 février 1951, planche intérieure

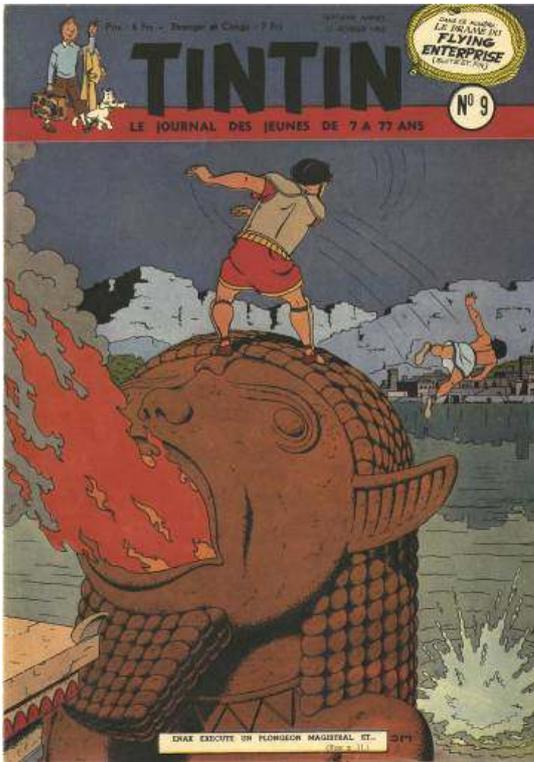


Figure 30 : *Tintin*, n° 9, 27 février 1952, page de couverture

- 28 Les différentes pages de couverture issues du *Journal de Spirou* et de *Tintin* que nous avons examinées, avec pour objectif de saisir en quoi certaines pratiques sérielles furent utilisées à des fins de renforcement de l'identité du périodique et de fidélisation du lectorat, témoignent de l'importance du contexte éditorial qui caractérise la bande dessinée franco-belge de cette époque. Ces deux célèbres journaux destinés à la jeunesse ont, comme nous l'avons montré, systématisé et perfectionné chacun à leur manière une pratique d'accroche hebdomadaire du lectorat par l'usage d'une couverture captivante qui entretient des liens variables avec le contenu du numéro. La prise en compte de ce format originel de publication que la généralisation actuelle de l'album tend à faire oublier permet de discuter certains allers-retours entre texte (verbo-iconique) et paratexte, image unique et séquence d'images, clôture et suspension du récit. Que le récit bédéique feuilletonne ou non, le passage de la couverture à l'intérieur du numéro ainsi que le rythme de parution introduisent des césures qui renforcent la discontinuité intrinsèque au médium, instaurant un régime de lecture programmé par des stratégies graphiques et narratives spécifiques. On sait que *Tintin* se lit « de 7 à 77 ans », mais il nous paraît important de savoir comment. Les pages de couverture explicitent à cet égard la façon dont l'éditeur envisage le mode de consommation de sa publication, et nous permettent d'historiciser ces pratiques éditoriales.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche interdisciplinaire soutenu par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique (projet n° 100012-137562). Il est le résultat de la réflexion commune menée avec nos deux collaborateurs, Marine Borel et Raphaël Oesterlé, que nous remercions vivement pour leur aide dans le dépouillement du corpus, leurs suggestions théoriques et leur relecture attentive. À propos du fonds d'archives utilisé et plus généralement du projet de recherche, voir Alain Boillat et Raphaël Oesterlé, « Enjeux méthodologiques et théoriques liés à l'exploitation d'un fonds d'archives de magazines de bandes dessinées (1946-1959) », *Cinergie* n° 4, novembre 2013 (URL : <http://www.cinergie.it/?p=3272>).
2. Ce corpus est tiré du fonds d'archives privé P618 (Gheballi Victor-Yves) conservé par la Bibliothèque municipale de la Ville de Lausanne.
3. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF (« Formes sémiotiques »), 1999, p. 78.
4. Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le plaisir de la non-histoire », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 65.
5. Voir Françoise Revaz, « Le récit suspendu : un genre narratif transmédiat », in M. Monte & G. Philippe (dirs), *Genres et textes : déterminations, évolutions, confrontations*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 117-134.
6. On pense notamment aux planches de Winsor McCay ; voir Alain Boillat et Françoise Revaz, « Intrigue, Suspense, and Sequentiality in Comic Strips : Reading *Little Sammy Sneeze* » in Raphaël Baroni et Françoise Revaz (eds.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies*, Columbus : Ohio State University Press, 2016, pp. 107-129.
7. Voir l'analyse proposée par Jared Gardner des « plaisirs sériels » procurés par les *strips* quotidiens de *The Gumps* (1907-1938) à leurs lecteurs (*In Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford : Stanford University Press, 2012). Pour une archéologie du nouveau rapport instauré par le feuilleton avec un lecteur fidélisé et participatif, on lira, du même auteur, *The Rise and Fall of Early American Magazine Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 2012.
8. Voir Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La Véritable histoire de Spirou (1937-1946)*, Marcinelle, Dupuis, 2012, p. 43. La parution de cet ouvrage richement documenté témoigne de l'intérêt actuel des éditeurs pour la valorisation du patrimoine de bandes dessinées.
9. Lorsqu'il raconte comment s'est effectué son engagement par l'éditeur, Rob-Vel précise : « On me dit qu'un nouveau journal devait voir le jour et qu'il fallait quelqu'un pour animer le personnage de première page : Toto. » (entretien avec Henri Filippini, *Phénix*, n° 27, mars 1973, cité dans Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *op. cit.*, p. 48).
10. Par exemple en couverture des numéros 4 (1^{er} avril 1937), 5 (7 avril 1937) et 10 (13 mai 1937). Des exemplaires du *Journal de Toto* sont reproduits sur le site Gallica de la BnF.
11. Voir Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La figure du garnement aux premiers temps du *comic strip* et de la cinématographie », in Alain Boillat (dir.), *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève : Georg, 2010, pp. 125-148.
12. À propos de la paternité de cette première planche qui pourrait avoir été dessinée par Luc Lafnet (dont le peintre de l'histoire aurait hérité des traits), voir Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *op. cit.*, pp. 72-74.
13. On retrouvera une démarche réflexive similaire (mais aux implications intermédiaires) chez Spielberg dans son adaptation de *Tintin*. Voir à ce propos Alain Boillat, « 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 Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt (dir.), *Bande dessinée et adaptation (Littérature, cinéma, série TV)*, Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, à paraître.

14. Le souci d'entretenir cette relation apparaît explicitement dans le courrier des lecteurs, où Spirou lui-même répond à son jeune lectorat.

15. Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n.1, janvier 1975, p. 38.

16. C'est significativement sous la forme d'une métalepse (soit d'une transgression de la frontière entre les niveaux diégétique et extradiégétique), et donc d'un procédé qui maintient l'importance du personnage de fiction, que le nom de Franquin s'affirme : sur la page de couverture du numéro 727 (20 mars 1952), la biographie de l'auteur est sommairement contée sous la forme d'une dizaine de vignettes dessinées de façon rudimentaire (le style de Fantasio remplaçant celui de Franquin), introduites par un énoncé à la première personne : « Chaque semaine Franquin me plonge dans des aventures où il se complait à me donner un rôle ridicule. J'en ai assez ! Cette semaine, voici les aventures de Franquin par Fantasio ». La dernière image de cette page, qui fait suite à un dessin annonçant l'interview présente à l'intérieur du magazine, est une photographie de Franquin tenant un dessin de Fantasio. La coprésence de ces deux types de représentation réinstaura une hiérarchie entre créateur et personnage, réel et imaginaire.

17. *Le Journal de Spirou*, n° 421, 9 mai 1946. Précisons que cette case est la première de la page de couverture de ce numéro, comme s'il s'agissait d'annoncer le ton de l'épisode à venir.

18. *Le Journal de Spirou*, n° 30, 10 novembre 1938.

19. Précisons que l'absence totale d'évolution du personnage qui caractérise la bande dessinée franco-belge classique où chaque aventure constitue un possible à partir d'une situation de base aux traits immuables réduit considérablement la part du principe cyclique tel que l'envisage Anne Besson dans une opposition entre « série » et « cycle », qui s'applique mieux aux ensembles romanesques qu'à l'objet qui est le nôtre ici, où il nous paraît plus pertinent de mettre l'accent sur la différence entre l'hyperonyme « série » et les cas de figure relevant spécifiquement du « feuilleton » (Voir Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, pp. 22-29).

20. *Le Journal de Spirou*, n° 728, 27 mars 1952.

21. Voir à ce propos Alain Boillat et Françoise Revaz, *op. cit.*

22. *Spirou par Rob-Vel. L'intégrale 1938-1943*, Marcinelle : Dupuis, 2013.

23. Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre, tome 5 (1943-1949)*, Bruxelles : Les Éditions Moulinsart, 2004, p. 149.

24. Notons que, très exceptionnellement, l'annonce d'une nouvelle aventure peut donner lieu à une juxtaposition de plusieurs images – voir par exemple le n° 20 du 13 mai 1948, dont la page de couverture annonce de nouvelles aventures de Jo, Zette et Jocko par le biais de six vignettes disparates empruntées au récit à venir.

25. Certaines aventures « phares » occupent deux planches en page intérieure.

26. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 213.

27. Très exceptionnellement, l'image de couverture peut être la reproduction exacte d'une vignette de la planche intérieure. Le changement d'échelle dû au passage de la vignette à l'image de couverture s'apparente toutefois à une forme de recadrage.

28. La lecture de la planche permet cependant de comprendre que les remous visibles dans l'image de couverture, en bas à droite, proviennent d'un plongeon qui vient d'être effectué.

ABSTRACTS

Accrocher le lecteur occasionnel ou fidéliser l'abonné en suscitant son désir de lire les pages intérieures, telle est la fonction « marketing » des couvertures de périodiques de bandes dessinées. Dans le cadre de cet article, nous proposons d'analyser cet objet central de la production sérielle bédéique en examinant deux magazines franco-belges emblématiques : *Tintin* (dans sa version belge) et *Le Journal de Spirou*². Notre objectif consiste à étudier la composition des pages de couverture, le rôle que celles-ci jouent dans l'exercice d'une pratique sérielle ainsi que la nature des liens qu'elles entretiennent avec le contenu des planches intérieures.

INDEX

Mots-clés: Bande dessinée, couverture, feuilleton, image, instant prégnant, magazine pour la jeunesse, parution périodique, planche, récit, série.

AUTHORS

ALAIN BOILLAT

Alain Boillat est professeur à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne et actuellement doyen de la Faculté des lettres, où il participe aux activités du Groupe d'étude sur la BD (<https://wp.unil.ch/grebd/>). Ses recherches, pour la plupart menées dans une perspective intermédiaire, portent principalement sur l'histoire des théories cinématographiques, sur la narration et les pratiques scénaristiques dans la bande dessinée et au cinéma ainsi que sur la question de l'oralité dans les dispositifs audiovisuels. Auteur notamment de *Du bonimenteur à la voix-over* (Antipodes, 2007), *Cinéma, machine à mondes* (Georg, 2014) et *Star Wars, un monde en expansion* (ActuSF, 2014), il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs – dont *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue* (Georg, 2010) et *BD-US : les comics vus par l'Europe* (Infolio, 2016) – ainsi que plusieurs numéros de la revue *Décadrages. Cinéma à travers champs*. Il dirige le projet de recherche « Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal » dans le cadre de la collaboration Unil+Cinémathèque suisse. Lien vers sa Page personnelle : <http://www.unil.ch/cin/home/menulist/les-collaborateurs/boillat-alain.html>

FRANÇOISE REVAZ

Françoise Revaz est professeure de linguistique française à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (Suisse). Spécialiste en narratologie, elle a fondé, avec Raphaël Baroni, le *Réseau Romand de Narratologie*. Elle a publié *L'Analyse des récits*, en collaboration avec Jean-Michel Adam, au Seuil en 1996, *Les Textes d'action* en 1997 chez Klincksieck et *Introduction à la narratologie. Action et narration* en 2009 aux Éditions De Boeck & Duculot. Ses travaux portent prioritairement sur les théories de l'action et sur les formes et fonctions du récit dans divers genres de discours

(littérature, historiographie, presse écrite et bande dessinée). Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *Le Récit minimal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 (avec S. Bedrane et M. Viegnes), « La temporalité du récit : fictions, médias et histoire », *A Contrario*, n° 13, 2010 (avec S. Pahud et R. Baroni) et *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, The Ohio State University Press, 2016 (avec R. Baroni). Elle a dirigé de 2012 à 2015, en collaboration avec Alain Boillat, un projet de recherche interdisciplinaire (entre littérature et cinéma) intitulé « Le découpage de l'action. Analyse narratologique de périodiques de bandes dessinées (1946-1959) ».