

## Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

34 | 2018

Les avatars du chapitre en bande dessinée

---

# Le chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne : une segmentation précaire

Raphaël Baroni

---



### Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/8594>

ISSN: 1765-307X

### Publisher

LIRCES

Brought to you by Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



---

This text was automatically generated on 14 December 2018.

---

# Le chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne : une segmentation précaire

Raphaël Baroni

---

- 1 Étudier le phénomène du chapitrage dans la bande dessinée est un moyen idéal pour observer à la fois l'évolution des pratiques éditoriales qui définissent le contexte de production de ce média, tout en plaçant à l'arrière-plan de cette analyse l'étude de ses rapports avec son prestigieux cousin littéraire. Cela permet notamment d'éclairer l'attitude tour à tour frondeuse, envieuse, et peut-être aujourd'hui émancipée, que manifestent les auteurs de bande dessinée quand ils comparent leur production avec celle des écrivains. Ainsi que l'affirme Jacques Dürrenmatt :

Le chapitre, unité fondamentalement romanesque, n'entre pas sans incidence dans la bande dessinée. Qu'un débat important pour le développement du média soit partiellement centré sur lui montre l'importance que revêtent les questions d'organisation formelle pour un art qui continue à vivre dans l'angoisse de rester assimilé à l'album pour enfants et de se voir refuser une place éminente dans le champ artistique. (2013 : 113)

- 2 Si de nombreux chercheurs associent Töpffer à la naissance de la bande dessinée, ce n'est pas seulement parce que ce dernier a été l'un des premiers à raconter des histoires en s'appuyant sur une séquence d'images articulées avec des textes, mais surtout parce que cet auteur a pris conscience de l'originalité de cette forme d'expression. Pour gagner son autonomie, la « littérature en estampe » a dû commencer par s'émanciper du modèle romanesque, et en particulier du roman illustré, avec lequel on aurait pu la confondre. Töpffer a donc jugé nécessaire de souligner avec une certaine vigueur les qualités propres de sa création, et la question du chapitrage est apparue d'emblée comme une différence significative. Dans un passage célèbre de son *Essai de physiognomonie*, il affirme ainsi :

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de

scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes. (Töpffer 1845 : n.p.)

- 3 Ce qui est frappant, c'est que Töpffer n'oppose pas un modèle de représentation verbale à un modèle de représentation graphique, comme on aurait pu l'imaginer dans le sillage de Lessing, mais bien deux manières différentes de disposer visuellement le récit dans l'espace du livre. Il n'est donc pas question de phrases, mais de mots et de lignes, qui constituent les unités visibles de la page, ainsi que de chapitres, qui constituent une unité intermédiaire entre la page et le livre. Cela explique l'argument principal avancé pour défendre les qualités propres de sa « littérature en estampes » :
 

En effet avec ses avantages propres de plus grande concision et de plus grande clarté relative, la littérature en estampes, toutes choses égales d'ailleurs, battraient l'autre par cette raison qu'elle s'adresserait avec plus de vivacité à un plus grand nombre d'esprits, et par cette raison aussi, que, dans toute lutte, celui qui frappe d'emblée l'emporte sur celui qui parle par chapitres. (Töpffer 1845 : n.p.)
- 4 La littérature « qui parle par chapitres » renvoie ici à une lecture laborieuse, contrainte à la discontinuité du fait d'un manque de concision ou de clarté. Elle est donc aussi associée à la lenteur du déchiffrement des mots imprimés, qui s'oppose aux scènes dessinées, dont le contenu est saisissable immédiatement.
- 5 Le développement ultérieur de la bande dessinée s'est beaucoup éloigné de cet idéal töpfferien, dans la mesure où elle a prospéré dans des formats liés à la presse périodique. Si le *strip* comique continue d'incarner une forme brève qui « frappe d'emblée », l'épisode du feuilleton condamne en revanche le récit à s'inscrire dans un étirement marqué par une discontinuité, qui a longtemps constitué la règle pour le récit d'aventures à suivre. La question est alors de savoir si cette segmentation de l'aventure racontée sur un support sériel trouve un écho dans l'organisation des ouvrages susceptibles de recueillir les épisodes en les insérant dans une unité matérielle de rang supérieur.
- 6 Sur ce point, nous allons voir que l'enclassement des épisodes dans une unité livresque ne débouche pas nécessairement sur l'apparition d'une scansion chapitrale. En effet, avant de converger dans le format mondialisé du roman graphique, les traditions narratives franco-belge et américaine n'ont pas développé les mêmes standards éditoriaux, ce qui a eu des incidences directes sur la manière dont une forme de chapitrage a émergé des deux côtés de l'Atlantique. La bande dessinée franco-belge n'a ainsi adopté le chapitrage, qui apparaissait comme un dispositif typiquement littéraire, qu'à un moment précis de son histoire où, pour des raisons essentiellement symboliques, cette unité s'est avérée pertinente pour scander des récits graphiques plus ambitieux et caractérisés par un allongement de leur pagination.
- 7 L'apparition du chapitrage semble ainsi reposer sur une stratégie concertée en Europe, et répond à un souci de légitimation esthétique, alors qu'elle apparaît beaucoup plus spontanée aux États-Unis. En effet, le chapitrage du *graphic novel* américain, assez fréquent à l'époque de l'émergence de ce nouveau format, s'explique en grande partie par les caractéristiques formelles du standard précédent, le *comic book*, qui constituait une sorte de chapitre en puissance (ou de « proto-chapitre »), contrairement aux épisodes publiés dans les magazines hebdomadaires européens.

## Du lissage des discontinuités à la stratégie chapitrale dans la tradition franco-belge

- 8 Pendant longtemps, dans la tradition franco-belge, la segmentation des récits graphique en épisodes n'a pas eu grand-chose à voir avec la scansion chapitrale. En effet, la bande dessinée franco-belge telle qu'elle se développe et prospère dans des publications périodiques jusqu'à la fin des années 1970, se subdivise en deux modèles narratifs pratiquement opposés. Le premier modèle correspond à des histoires courtes, dont l'extension peut aller du *strip* à un récit de trois ou quatre pages. Ces histoires possèdent un titre autonome et fonctionnent souvent sur le modèle du gag avec une chute<sup>1</sup>. La plupart du temps, ces histoires courtes n'ont pas pour visée d'être recueillies en albums, même si cela peut arriver occasionnellement sous la forme de recueils d'histoires drôles. Le second modèle propose des segments de longueur comparable, mais il se caractérise par une clôture faible, généralement liée à une relance explicite vers le prochain épisode. Ce modèle « à suivre », qui est parfois republié en album, correspond souvent au genre classique de l'aventure.
- 9 Il s'agit naturellement de deux pôles extrêmes, qui correspondent approximativement aux formats que l'on a coutume d'opposer dans les fictions télévisuelles : d'un côté la série à épisodes clos, sans progression narrative, de l'autre, le feuilleton avec son usage caractéristique du *cliffhanger*, qui suscite l'attente de la suite au prochain épisode<sup>2</sup>. Il existe naturellement des cas intermédiaires. Les récits clôturés peuvent aussi relever, à côté des récits comiques, des genres de la micro-aventure ou de l'enquête, et ils peuvent inclure occasionnellement une relative progression narrative<sup>3</sup>. Par ailleurs, les récits ouverts peuvent aussi inclure des chutes comiques, que ce soit à l'échelle du *strip* ou de la page. Même s'il s'agit surtout de pôles, il est évident que la scansion chapitrale concerne davantage les récits feuilletonnants que les séries à épisodes clos, car ils sont directement concernés par l'inscription d'un récit discontinu au sein d'un format continu de rang supérieur. Dans ce contexte, l'analyse de la transition d'un support matériel (le magazine) à un autre (l'album) apparaît centrale.
- 10 Dans un magazine, la fonction du péri-texte d'un épisode « à suivre » consiste à faciliter l'identification de la série dans la composition hétérogène du support sériel et à assurer l'intelligibilité et la continuité du récit, aussi bien en amont, à travers l'éventuel résumé de l'épisode précédent, qu'en aval, à travers la construction de l'attente d'une suite. Les éléments essentiels de ce péri-texte demeurent donc le titre de la série, souvent accompagné du portrait du ou des héros en médaillon, ainsi que le titre général de l'aventure, qui peut correspondre à l'unité du futur album, et non à celle de l'épisode. Ainsi que l'a montré Françoise Revaz, il arrive aussi qu'un récit « à suivre » soit doté d'un titre intermédiaire. Toutefois, ainsi qu'elle le reconnaît, « la titration des épisodes, en isolant chaque fragment de récit, apparaît souvent comme un procédé un peu artificiel » (Revaz 2017 : 146). Revaz souligne aussi « ce fait remarquable que, à la différence de la pratique romanesque », les titres des épisodes, quand ils existent, « apparaissent plus souvent en fin de planche qu'au début, fréquemment accompagnés de l'expression "la semaine prochaine" » (Revaz 2017 : 146). Ces titres, qui renvoient à l'épisode suivant, et non à l'épisode actuel, sont donc en réalité des *teasers*, dont la fonction est de préparer l'attente du prochain épisode. Étant donné que le péri-texte du magazine remplit des fonctions presque exclusivement associées à la dimension sérielle du récit, il n'est pas

étonnant d'assister à son effacement complet lors de la transition vers l'album, opération que l'on peut décrire comme une forme de *lissage* de la segmentation dans le but de conférer un maximum de cohérence au livre, en dépit de son origine sérielle, qui peut d'ailleurs facilement être « oubliée » par les lecteurs contemporains.

- 11 Ainsi que le rappelle Ugo Dionne (2008 : 528), la fonction primitive du chapitre est de nature pneumatique : il s'agit d'une pause respiratoire, d'un emplacement où il est possible d'interrompre la lecture avant une reprise après un délai variable. Or, il se trouve qu'en dépit de l'origine discontinue du matériel dont il est constitué, l'album cartonné de 48 ou 64 pages<sup>4</sup> se présente comme un récit adapté à une lecture actualisable en une seule session. Il peut donc se passer du chapitrage et, par sa clarté et sa concision, il s'inscrit dans le prolongement direct de l'esthétique revendiquée Töpffer.
- 12 Il faut encore préciser que l'absence d'autonomie de l'épisode dans le feuilleton franco-belge, qui empêche son assimilation à une forme de chapitrage, découle directement de sa faible extension, qui dépend elle-même de la périodicité hebdomadaire des publications en magazine. En effet, l'épisode franco-belge excède rarement trois ou quatre pages, ce qui correspond déjà à un rythme de production soutenu pour des équipes qui se réduisent le plus souvent au binôme formé par le dessinateur et le scénariste, qui travaillent parfois sur plusieurs séries en même temps.
- 13 En rupture avec ce modèle de production en flux tendu, l'apparition du chapitrage dans la bande dessinée francophone, à la fin des années 1970, coïncide non seulement avec une tentative d'élargissement du public, qui passe par une stratégie de rapprochement d'un modèle littéraire jugé plus prestigieux, mais aussi avec une transformation de la périodicité et des formats. Plus précisément, certaines revues ont espacé les intervalles entre les épisodes, passant d'un rythme hebdomadaire à un rythme mensuel, de sorte qu'il est devenu possible d'élaborer des unités narratives plus longues et plus complexes, qui ont fini par se rapprocher du prototype du chapitrage romanesque<sup>5</sup>. Quant au format des livres qui recueillent ces fragments, il est devenu beaucoup plus extensible.
- 14 Jan Baetens oppose ainsi la démarche des feuilletonistes jusque dans les années 1970 à celle des auteurs qui « comme par exemple Peeters et Schuiten à l'époque d'*À Suivre*, travaillent le feuilleton sous la forme de livraisons non pas quotidiennes ou hebdomadaires, mais mensuelles ou trimestrielles, et qui peuvent dépasser l'unité de la planche pour s'attaquer à des unités beaucoup plus grandes et quasi-autonomes » (2006 : 169). Dans l'éditorial du numéro inaugural de la revue *À Suivre* paru en 1978, Jean-Paul Mougín souligne d'ailleurs ce lien fondamental entre le ralentissement du rythme de parution et l'émergence du chapitrage dans la bande dessinée : « À *SUIVRE* présentera chaque mois les nouveaux chapitres de "grands récits", sans autre limite de longueur que celle que voudront leur donner leurs auteurs » (Mougín 1978 : 3).
- 15 En insistant sur le fait que les auteurs publiant mensuellement acquièrent une autonomie qui leur faisait défaut dans la production standardisée antérieure<sup>6</sup>, Mougín souligne le lien entre auteurisation de la production et création d'un nouveau type de sérialité, apparenté à une forme de chapitrage dont l'extension est laissée libre. Par ailleurs, désigner d'emblée les segments narratifs comme des « chapitres », et non comme des « épisodes », revient à affirmer non seulement le rapprochement du modèle romanesque, mais aussi le privilège du futur livre sur la prépublication en magazine. Cela découle en partie de la montée en puissance de l'album, qui n'est plus perçu comme un simple recueil de feuilletons publiés en magazine, mais cela implique également la création de nouveaux formats livresques, aptes à recueillir ces « grands récits » romanesques.

- 16 Nous insistons sur l'importance de la transformation des formats périodiques, mais il ne faudrait pas négliger le fait que ce phénomène converge avec les nouvelles ambitions esthétiques affichées par les auteurs, ce qui entraîne également des changements dans les collections qui publient leurs œuvres. Ainsi que le résume Thierry Groensteen :
- Dès les années 1980, trois éditeurs disposaient de collections appliquant le mot roman à la bande dessinée. « Romans BD », chez Flammarion, se distinguait des albums classiques par son format plus petit ; « Roman graphique », aux Humanoïdes associés, regroupait tous les titres qui ne s'inscrivaient pas dans une série ; tandis que du côté des « romans (À Suivre) », chez Casterman – collection inspirée par *La Ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt –, c'est avant tout par leur longueur inhabituelle que les récits se distinguaient. (Groensteen 2012 : np)
- 17 Ces nouveaux formats, qui adoptent souvent le noir et blanc pour compenser le surcoût lié à une pagination plus grande, ne se distinguent pas de manière radicale des albums classiques, dont ils reprennent la plupart du temps la couverture en couleur, parfois cartonnée, ainsi que les proportions beaucoup plus grandes que celles d'un roman. On peut même observer, dans certains cas, un élargissement du format de l'album classique, témoignant de l'importance accrue accordée au dessin. Cette période est en effet marquée par un affichage de la virtuosité graphique des dessinateurs, qui est révélatrice d'une autre stratégie de légitimation, fondée cette fois sur un rapprochement avec le modèle des beaux-arts. Ces collections se distinguent donc clairement du style minimaliste et des formats plus compacts des romans graphiques ultérieurs, par exemple ceux que l'on doit à des éditeurs alternatifs tels que L'Association, qui se sont ouvertement inspirés des modèles américains.
- 18 Il faut enfin noter que, même dans ce contexte favorable au chapitrage – dont témoigne en particulier son usage récurrent et très original par Benoît Peeters et François Schuiten dans le cadre de leur série *Les cités obscures*<sup>7</sup> – de nombreux auteurs, à l'instar de Jacques Tardi, ont choisi de poursuivre la tradition européenne du lissage de la segmentation épisodique, ce qui souligne l'importance du contexte culturel pour l'émergence d'un roman graphique chapitré<sup>8</sup>. On peut néanmoins affirmer qu'à cette période, la révolution formelle engagée dans la bande dessinée franco-belge porte davantage sur le mode de production des magazines – dont découle l'apparition d'un chapitrage éventuel lié à des épisodes plus étendus – que de l'apparition d'un nouveau type de livres, les collections se contentant d'adapter le format de l'album franco-belge à des récits plus longs et plus complexes, parfois segmentés en chapitres.

## **Le *comic book*, un chapitre en puissance pour le *graphic novel***

- 19 Nous défendrons maintenant l'hypothèse que le mode de production et de diffusion des *comics* américains, dont le format diffère à la fois de l'album franco-belge et de celui des épisodes publiés dans les magazines hebdomadaires, a offert un terrain beaucoup plus propice à l'émergence quasi spontanée du chapitrage au sein du *graphic novel*. Le format standard du *comic book* se présente comme un petit livre dérivé des *pulps*. Les *pulps* étaient des recueils d'histoires courtes appartenant à la littérature de genre (SF, thriller, aventure, polar, etc.) et ils ont proliféré jusque dans les années 1930, avant d'être progressivement supplantés par les *comics*<sup>9</sup>. Comme le *pulp*, le *comic book* adopte un

format de poche, avec une couverture souple, illustrée en couleur, et les histoires sont imprimées sur un papier de mauvaise qualité, ce qui les destine à une lecture jetable.

- 20 Dans sa version classique, le *comic book* se présente en général comme un épisode mensuel d'une vingtaine de pages se rattachant à un univers plus large, dont les franchises Marvel et DC Comics sont les représentants les plus connus. Sur la couverture, le titre et la numérotation renvoient à un univers fictionnel et/ou à la série en cours, dans laquelle s'insère l'épisode principal, qui offre un récit relativement complet, mais néanmoins ouvert sur une suite. La première page du récit fait office quant à elle de seconde couverture : des éléments péritextuels tels que le nom des auteurs et le titre de l'épisode sont directement intégrés dans la page, ce qui empêche leur escamotage lors d'une éventuelle réédition compilant plusieurs épisodes. On constate aussi que l'équipe de production est beaucoup plus étoffée que dans le contexte franco-belge, le partage du travail autorisant la création d'épisodes relativement longs, en dépit des contraintes temporelles liées à la publication sérielle. La clôture de l'épisode inclut quant à elle une relance plus ou moins explicite vers l'épisode suivant, mais elle marque aussi clairement la fin d'une séquence, qui se caractérise par exemple par un retour au calme des personnages ou par des considérations rétrospectives sur l'aventure. Ainsi, le *comic book* apparaît, d'une part, beaucoup plus proche, par sa taille et par sa scansion narrative, du chapitrage romanesque ; d'autre part, son lissage ultérieur apparaît impossible, du moins sans une reconfiguration profonde du matériel narratif originel, notamment des pages introductives et conclusives.
- 21 Il faut ajouter que, contrairement aux épisodes franco-belges, dont la reprise en album devient relativement fréquente à partir des années 1960<sup>10</sup>, les *comic books* américains, jusqu'à une période récente, n'étaient pas produits dans l'horizon de leur intégration ultérieure dans un livre de plus grande ampleur. Les choses évoluent dès le début des années 1980, avec l'émergence du *graphic novel*. Ainsi que le souligne Thierry Groensteen :
- le *graphic novel* rompt avec l'assimilation traditionnelle de la bande dessinée américaine aux seules formes brèves (le *daily strip*, la *sunday page*, le récit formaté des *comic books*, dont le nombre de pages oscille entre 18 et 24) et offre aux auteurs la possibilité de développer, d'un seul tenant, des récits d'une certaine ampleur. Cependant, 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 : n.p.)
- 22 Les rapports entre *comic book* et *graphic novel* ne sont donc pas nécessairement marqués par un antagonisme générique, mais aussi par la possibilité d'inclure une forme à l'intérieur de l'autre. Il est cependant indéniable que l'émergence du *graphic novel* s'explique d'abord par une tentative de dépassement des formes populaires, ce dont témoigne *A Contract with God* de Will Eisner ou *Maus* d'Art Spiegelman, qui affichent l'un comme l'autre de nouvelles ambitions esthétiques par rapport aux genres populaires incarnés par les *comic books* de superhéros. Même si Spiegelman est demeuré réticent face à l'usage du terme *graphic novel*, il est frappant de constater que dans sa manière d'évoquer la genèse de son œuvre, le rapport entre bande dessinée et littérature s'est inversé par rapport au discours que tenait Töpffer : alors que ce dernier évoquait le roman en filant une métaphore graphique, en évoquant *Maus*, Spiegelman affirme « [qu'il a] travaillé avec la métaphore selon laquelle chaque case était analogue à un mot, chaque



bandeau à une phrase, et chaque planche à un paragraphe » (2012 : 167). On pourrait s'attendre à ce que Spiegelman poursuive ce parallèle en évoquant, après la « phrase » et le « paragraphe », le « chapitre », mais à cette échelle, il ne s'agirait plus de métaphore, puisque cette segmentation fait déjà explicitement partie de son livre. Dans ce contexte de *littérisation* de la bande dessinée, c'est maintenant le travail graphique de l'auteur de bande dessinée qui est saisi à travers une métaphore verbale, et non le contraire. Le problème n'est plus de marquer l'autonomie de la bande dessinée par rapport à son rival, mais bien de gagner du prestige en insistant sur la proximité entre les œuvres littéraires et les récits graphiques.

- 23 L'apparition du récit chapitré dans la bande dessinée américaine apparaît ainsi comme la conséquence de ce double ancrage, d'une part dans le format traditionnel du *comic book*, et d'autre part dans le genre émergent du *graphic novel*, qui offre un cadre susceptible de recueillir des épisodes originellement publiés dans des périodiques au sein d'une intrigue de rang supérieur. Les choix de l'étiquette « chapitre » pour désigner la segmentation des *graphic novels* fait alors écho au mode d'organisation du roman littéraire, ce qui contribue à reconfigurer le paradigme sériel. Rétrospectivement, il est donc possible de considérer le *comic book* comme une segmentation chapitrale *en puissance*, cette fonction ne se révélant qu'au sein d'un nouveau dispositif. En inventant un format extensible à loisir et tendant à se rapprocher du modèle littéraire tout en étant apte à recueillir des unités narratives de rang inférieur (à l'origine, plutôt des histoires courtes que les segments d'une aventure), Will Eisner a rendu possible (sans qu'il en ait eu nécessairement conscience) un recyclage des *comic books*, qui pouvaient ainsi être convertis en chapitres de récits graphiques plus ambitieux. Cette évolution ne constitue pas seulement un enrichissement esthétique, mais aussi une source de profit supplémentaire pour les auteurs et les éditeurs, ces derniers pouvant désormais jouir d'une double publication.

## Le chapitrage dans *Ed the Happy Clown*

- 24 Pour accréditer le scénario d'une sorte de génération spontanée du chapitrage dans le *graphic novel* américain, il faut montrer de quelle manière les auteurs sont restés liés, au moins provisoirement, à un standard de production formaté autour du *comic book*, bien que certains d'entre eux aient par ailleurs parodié ou détourné de toutes les manières possibles les stéréotypes véhiculés par les récits appartenant à la culture *mainstream*. Ce point est loin de constituer une évidence, dans la mesure où les périodiques autoédités par les auteurs alternatifs au début de leur carrière – c'est-à-dire lorsqu'ils jouissent de la plus grande liberté créative – n'ont aucune raison de se plier à un moule qui les inscrirait dans les standards de la production industrielle. À l'autre bout de leur parcours, lorsque ces mêmes auteurs jouissent d'un succès commercial et critique qui leur assure une plus grande autonomie, ils n'ont pas davantage de raison de se plier à ces formats. On peut donc formuler l'hypothèse *ad hoc* suivante : dans la carrière des auteurs américains alternatifs, le *moment chapitrale* correspondrait à l'entrée dans la professionnalisation, qui passe par des contrats éditoriaux fixant des normes de production standardisées. Cette étape de leur carrière se situerait, par ailleurs, avant le seuil où l'accès à la notoriété permettrait aux créateurs de se libérer progressivement de telles contraintes, notamment en ralentissant la périodicité de la production durant les phases de prépublication.



- 25 Chester Brown, un auteur canadien emblématique de l'émergence du *graphic novel* dans la production alternative des années 1980, fournit un exemple idéal de ce processus, qui est particulièrement visible dans son premier récit : *Ed the Happy Clown*. La production débute en 1983, sous la forme d'un fanzine autoédité constitué de « *mini comics* » (ainsi que les qualifie l'auteur), dont le format et la périodicité sont très variables. Ces publications, réunies sous le titre *Yummy Fur*, sont ensuite reprises à partir de 1986 par Vortex Comics, qui en assure la diffusion, et la production adopte alors le format plus classique d'un *comic book* de 24 pages. Finalement, la majeure partie des douze premiers numéros de *Yummy Fur* seront refondus dans un roman graphique chapitré<sup>11</sup>, dont la première édition sera publiée en 1989, avec la mention explicite du genre auquel il se rattache : le « *graphic-novel* ».
- 26 Il est frappant de constater que la première section du récit est fragmentée en sept histoires courtes, qui correspondent aux six premiers numéros autoédités du fanzine *Yummy Fur*. D'ailleurs, cette partie n'est pas décrite comme un « chapitre », mais comme un recueil de « pièces introductives », l'auteur expliquant qu'à ce stade de son travail, il n'avait pas envisagé d'intégrer ultérieurement ces histoires courtes dans un récit unique. Cette section, très hétérogène, alterne trois séries apparemment autonomes. La première est formée par quatre épisodes d'*Ed the Happy Clown*, avec déjà plusieurs indices de feuilletonisation : par exemple, l'emprisonnement du héros à la fin de l'épisode 3 constitue le point de départ de l'épisode 4. On dénombre aussi trois livraisons d'une série comique intitulée *Adventures in Science*. On trouve enfin une histoire courte qui consiste en un gag de nature scatologique, dont Chester Brown affirme avoir eu d'emblée l'intention de lui fournir une suite.
- 27 Outre la disparité générique des trois séries, on peut observer une hétérogénéité stylistique assez frappante : les épisodes d'*Adventures in Science* adoptent progressivement un graphisme moins hachuré et plus géométrique que ceux d'*Ed the Happy Clown*, alors que *The Man Who Couldn't Stop* est dessiné dans un style un peu plus réaliste que les deux autres histoires. Quant à la mise en page, elle oscille entre un format irrégulier en quatre *strips* et un gaufrier de six cases. Enfin, seul *Ed the Happy Clown* est pourvu de sous-titres, et la deuxième aventure marque une tendance à l'allongement, puisque cet épisode occupe sept pages, alors que les autres séries n'excèdent jamais deux pages. On voit qu'à ce stade, les *mini-comics* de Chester Brown, qui sont surtout influencés par les *comix* de la production underground, sont à la fois trop courts et trop hétérogènes pour être considérés comme des chapitres ou pour être remontés ensuite sous la forme de récits continus. En revanche, dès le septième numéro de *Yummy Fur*, que Chester Brown décrit comme son travail le plus ambitieux à ce stade de sa carrière<sup>12</sup>, le récit prend une nouvelle tournure : un long épisode de onze pages propose un croisement entre les trois univers narratifs antérieurs. L'un des protagonistes de la série pseudo-documentaire *Adventures in Science* croise par hasard l'homme qui ne pouvait pas s'arrêter de déféquer et, suite à une altercation, les deux personnages sont jetés dans la prison où est enfermé *Ed*, une explosion de matière fécale provoquée par le personnage incontinent libérant ce dernier.
- 28 Le fait que le croisement s'opère dans un épisode rattaché par son titre à la série *Adventures in Science* est surprenant, dans la mesure où le caractère feuilletonnant des premiers épisodes d'*Ed the Happy Clown* semblait mieux convenir pour l'intégration des deux autres séries. À bien des égards, cet emboîtement apparaît néanmoins comme un leurre, puisque, d'un point de vue narratif, c'est bien à l'intégration des deux séries

comiques dans l'univers d'*Ed the Happy Clown* que l'on assiste. D'ailleurs, le lissage des disparités stylistiques accompagnant le croisement des séries adopte plutôt le style d'*Ed the Happy Clown* et non celui esquissé par les premiers épisodes d'*Adventures in Science*. Chester Brown affirme par ailleurs avoir eu l'idée, dès 1986, de faire d'Ed un personnage récurrent, qui aurait pu l'occuper durant toute sa carrière, à l'instar de Tintin pour Hergé.

- 29 Il est essentiel de noter que l'une des raisons pour lesquelles cet épisode deviendra ultérieurement le premier chapitre d'un roman graphique tient à un facteur éditorial. En effet, suite à une critique élogieuse<sup>13</sup>, Chester Brown attire l'attention de Bill Marks, qui dirige les éditions Vortex Comics. Ce dernier lui propose alors de signer un contrat lui offrant la publication sous son label des six prochaines livraisons de *Yummy Fur*, mais il lui impose un format de 24 pages, qui s'accorde aux standards du *comic book*, et une périodicité régulière, qui le contraint à modifier son rythme de travail. Pour remplir ce contrat, Chester Brown doit quitter l'emploi qui lui assurait jusque-là une indépendance financière, et sa production se professionnalise en passant à un rythme de quatre cases par jour.
- 30 Par la suite, la longueur des chapitres continue de varier dans une certaine mesure<sup>14</sup>, car le roman graphique ne recueille pas l'intégralité des pages de *Yummy Fur*, qui contient une série parallèle. Néanmoins, à partir de ce stade, une certaine uniformisation des segments émerge : chaque épisode s'inscrit clairement dans une continuité narrative et stylistique, et aucun, à part le chapitre conclusif, ne passe en dessous du seuil des dix pages. On constate par conséquent que l'uniformisation de la production imposée par l'éditeur, qui se conforme au standard américain du *comic book*, a préparé le terrain pour l'intégration ultérieure des épisodes au sein du roman graphique. Au moment de cette intégration, Chester Brown n'a d'ailleurs nul besoin de gommer le caractère épisodique de la matière première de son récit ; il se contente de convertir la scansion épisodique en scansion chapitrable, ce qui implique un minimum de reformatage : l'insertion de pages de garde entre les chapitres, qui remplacent les couvertures en couleur de la revue et qui s'en inspirent parfois. Cette segmentation intègre aussi une numérotation continue, qui ne correspond évidemment pas à celle des périodiques, mais au chapitrage du *graphic novel*.



Figure 1 : Chester Brown, *Ed The Happy Clown* (2014 [1983, 1986, 1989])  
© Brown & Editions Cornélius

- 31 Le livre *Ed the Happy Clown*, qui recueille les douze premiers numéros de *Yummy Fur* publiés par Vortex Comics, est finalement publié en 1989<sup>15</sup>. À ce stade, Chester Brown a l'impression que le récit a atteint une sorte de fin « naturelle », alors que les épisodes ultérieurs, qui ont continué d'être publiés en revue, maintiennent artificiellement la série en vie. Le départ en voiture d'Ed, qui se retrouve marié par accident, lui apparaît comme une parodie de *Happy Ending* et il considère que cette scène peut constituer un chapitre conclusif. L'idée d'une relative téléologie de l'aventure finit donc par s'imposer, en dépit d'un haut degré d'improvisation dans la production.
- 32 Il est intéressant de constater que Chester Brown n'a pas associé d'emblée ce « livre », qu'il envisageait de publier au début de sa collaboration avec Vortex, avec le format du *graphic novel*. Pour lui, il s'agissait simplement d'une aventure, qui aurait pu faire l'objet d'une série, à l'instar des albums de Tintin. Néanmoins, la découverte d'un « nouveau modèle narratif » l'amène à réviser ses plans :
- Un nouveau modèle narratif faisait son apparition pour les auteurs de bande dessinée... le roman graphique. Les romanciers écrivent une longue histoire jusqu'à sa conclusion, puis s'attellent à une autre histoire avec d'autres personnages. Il n'y avait aucune raison pour que les auteurs de bande dessinée ne puissent pas faire de même. Peut-être que je ne devais pas uniquement raconter l'histoire de Ed. (Brown 2014 : 244)
- 33 Pour Chester Brown, le rattachement au genre du roman graphique a eu pour effet principal de renforcer la clôture de l'intrigue, qui échappe ainsi à un processus de sérialisation indéfinie. L'horizon du « roman » apparaît donc tardivement, presque accidentellement, et il n'a pas conditionné la production des chapitres. Nous sommes dans ce cas aux antipodes du modèle européen popularisé par la revue et la collection *À Suivre*, qui s'inscrivait d'emblée dans l'horizon de ce grand récit chapitré évoqué par Mougín, et qui procédait parfois à une sérialisation par découpage d'une œuvre complète.

- 34 Dans le cas de Chester Brown, l'émergence quasi spontanée d'un *graphic novel* chapitré résulte de la fusion entre les aspirations d'un auteur alternatif, d'abord inspiré par la liberté des *comix* underground, et les contraintes liées à sa professionnalisation, le mode de production sériel étant partiellement formaté par l'industrie des *comics*. Les épisodes, en dépit des libertés prises par l'auteur, se standardisent et rejoignent ainsi progressivement le format du *comic book*, de sorte que ces unités relativement homogènes finissent par former des *proto-chapitres*, qui n'attendaient que l'émergence du *graphic novel* pour s'inscrire dans une unité de rang supérieur. Quant à cette unité narrative, qui recueille les épisodes comme autant de chapitres progressant vers une fin, il n'a pas de format imposé, parce qu'il n'a tout simplement pas fait l'objet d'une standardisation comparable au *comic book* dans la production nord-américaine, contrairement à l'album franco-belge.

## Vers un dépassement du chapitre ?

- 35 Le cas de Chester Brown est loin d'être isolé. On peut relever de nombreux exemples semblables, certains étant davantage ancrés dans la production *mainstream*. Ainsi que le souligne Alain Boillat dans son analyse de *Watchmen*<sup>16</sup>, le roman graphique d'Alan Moore et de Dave Gibbon adopte une segmentation héritée de sa prépublication dans le format du *comic book*, mais les auteurs sont parvenus à transformer cette contrainte en un dispositif dont la fonction première est de souligner l'ambition esthétique de l'œuvre et le caractère téléologique de l'intrigue<sup>17</sup>. Comme le rappelle Dürrenmatt :

La commande par l'éditeur de douze épisodes, d'abord problématique pour les auteurs, est finalement exploitée sous la forme de douze chapitres qui correspondent à autant d'heures qui séparent les personnages de la fin du monde. (Dürrenmatt 2013 : 22)

- 36 Dans ce cas, les auteurs se sont donc écartés ostensiblement des modèles sériels fondés sur l'improvisation, qui ont longtemps dominé la production, tant américaine que franco-belge, et dont le chapitrage des premiers romans graphiques américains, ainsi qu'on l'a vu avec Chester Brown, portait encore les stigmates. Pour Alan Moore, ni le nombre de chapitres ni l'orientation globale du récit ne sont laissés au hasard : le dispositif chapitral devient ainsi pleinement fonctionnel, bien qu'il continue à s'ancrer dans le format sériel des *comic books*. Peut-être que cet exemple d'une fusion entre contraintes éditoriales et ambitions littéraires des auteurs constitue à la fois l'acmé du dispositif chapitral dans la bande dessinée et le point de son inévitable déclin. Ainsi que le suggère Dürrenmatt, c'est « signe que les choses avancent de voir les auteurs actuels s'en remettre à d'autres modes d'organisation, de ne plus éprouver le besoin d'user d'indices romanesques. » (2013 : 113)
- 37 On constate en effet que l'augmentation des moyens financiers des auteurs, qui leur permet d'accroître leur autonomie créative, entraîne généralement une disparition du chapitrage, ou provoque du moins une reconfiguration profonde de la segmentation narrative. De grands romans graphiques tels que *Jimmy Corrigan* de Chris Ware, *Black Hole* de Charles Burns ou *Maus* d'Art Spiegelman, produits respectivement en cinq, dix et onze ans, n'auraient simplement jamais existé sans une prépublication sous forme périodique, dont la scansion chapitrale garde la trace. En revanche, les œuvres plus récentes de ces auteurs adoptent des formats assez éloignés de leurs premiers *graphic novels* chapitrés. Charles Burns, avec sa série en trois tomes *Toxic*, a trouvé une sorte de compromis entre le format extensible du *graphic novel* et une publication échelonnée en albums, dont le

format et l'iconographie renvoient explicitement à la tradition franco-belge. Chris Ware continue pour sa part son exploration tous azimuts des formats graphiques. En 2010, le vingtième numéro de sa revue *Acme Novelty Library* propose le récit continu de la vie de Jordan Lint, de sa naissance en 1958 à sa mort en 2023. Dans ce livre, aucune forme de chapitrage n'est perceptible, en dépit d'importantes ellipses temporelles<sup>38</sup>. Plus récemment, Ware a trouvé une manière de segmenter son récit graphique que l'on pourrait qualifier, à la suite de Philippe Marion (1997), de particulièrement « médiagénique », car elle reflète les caractéristiques d'un média graphique adaptable à de nombreux supports. *Building Stories* se présente ainsi sous la forme d'un grand coffret contenant quatorze livres-objets se rattachant au même univers narratif, tout en adoptant des formats très variés, allant du *strip* en accordéon au plateau cartonné en passant par le journal grand format et différents formats de livres. Plus que de chapitres, il s'agit ici d'un jeu de combinatoire entre des éléments détachés, qui n'imposent dès lors aucun ordre spécifique à la lecture<sup>39</sup>.

- 38 Les deux premiers romans graphiques de Daniel Clowes, *Like a Velvet Glove Cast in Iron* et *Ghost World* ont connu une genèse similaire à celle d'*Ed the Happy Clown*. Ils ont été prépubliés dans la revue *Eightball*, qui était entièrement gérée par l'auteur mais diffusée par l'éditeur *Fantagraphics*. Il en a résulté des récits comprenant une dizaine de chapitres d'une vingtaine de pages chacun, qui sont pratiquement identiques aux épisodes publiés en feuilleton. Il y a cependant des différences entre *Yummy Fur* et la revue *Eightball* : cette dernière adopte un format plus long qu'un *comic book* ordinaire et suit une périodicité plus irrégulière. La revue de Clowes inclut aussi de nombreuses séries comiques parallèles, aux épisodes plus ou moins clos, qui accompagnent les feuilletons destinés à être ultérieurement recueillis en livres<sup>40</sup>. Il faudrait alors envisager la possibilité que l'extension des chapitres de Clowes – qui restent très proches, dans ses premiers romans graphiques, du format du *comic book* – soit davantage fondé sur des régularités génériques que sur des contraintes strictement matérielles ou éditoriales. Le récit graphique américain serait ainsi plus ou moins inconsciemment rythmé par une scansion d'une vingtaine de page, qui en définit la « respiration » (Dionne 2008 : 251), tel un automatisme ou un conditionnement médiatique lié au standard du *comic book*.
- 39 Le caractère ouvertement improvisé du scénario de *Like a Velvet Glove cast in Iron* témoigne, tout comme *Ed the Happy Clown*, de cet ancrage des premiers romans graphiques dans les séries feuilletonnantes publiées dans des *comic books*. Quant à *Ghost World*, on constate que l'accent est mis sur l'autonomie des épisodes, qui sont fortement clôturés et pratiquement indépendants ; dès lors, la progression du récit global semble reléguée à l'arrière-plan. On retrouve ici cette double caractéristique de l'improvisation et de l'atomisation qui caractérisait les premiers épisodes d'*Ed the Happy Clown*. Néanmoins, la forte homogénéité du style graphique de Clowes tend à réduire les aspérités de l'ensemble et à faciliter leur intégration dans un *graphic novel*.
- 40 Il est frappant de constater que la première page de chaque chapitre, au sein de ces deux romans graphiques, indique de manière très visible le nom de la série, et non le titre du chapitre, ce dernier n'apparaissant que dans le sommaire du roman graphique. La fonction de la première page de chaque segment narratif demeure donc fondamentalement liée au format périodique, le titre servant à raccrocher l'épisode à la série. Les intertitres de *Like a Velvet Glove Cast in Iron* reprennent des éléments textuels inscrits dans la diégèse et visibles sur la première page de chaque épisode, à l'instar du graffiti « HARUM SCARUM » qui se trouve dans la deuxième case du chapitre deux. Ces

textes intradiégétiques apparaissent ainsi, rétrospectivement, comme des intertitres cachés pour les épisodes du feuilleton, mais ils demeurent aussi relativement arbitraires quand on tente de les associer au récit proprement dit. Les intertitres dans *Ghost World* apparaissent quant à eux davantage liés à l'unité thématique du chapitre, mais, comme dans le cas précédent, ils n'apparaissent que dans le sommaire de la version intégrale.

- 41 On constate par ailleurs que la modification la plus notable de ces pages de titre lors du transfert dans le roman graphique consiste en l'homogénéisation du noir et blanc – le magazine étant passé à la couleur à partir de son cinquième numéro et Clowes s'en servant occasionnellement pour attirer l'attention du lecteur sur la première case des épisodes de ses séries phares. Par ailleurs, à partir du deuxième chapitre de *Like a Velvet Glove Cast in Iron*, publiée par Fantagraphics en 1993, on retrouve de manière discrète, en bordure de la deuxième case de la page titre, la mention « part », suivie d'une numérotation continue renvoyant à la progression au sein du livre. Cette indication, relativement neutre du point de vue de ses connotations littéraires, était absente des épisodes publiés en revue, et marque surtout la reconfiguration de l'épisode au sein du nouveau dispositif. Par ailleurs, la mention « *To be continued* », que l'on trouvait dans la dernière case de chaque livraison, est remplacée par la mention « end of part », suivie à nouveau de l'indication du numéro du chapitre, ce qui marque également un éloignement de la logique sérielle au profit de la segmentation d'un récit unique progressant vers une fin. On ne retrouve pas ces indications dans *Ghost World*, ce qui s'explique probablement par le caractère moins téléologique de la progression narrative. Dans la version française publiée par Cornélius en 1999, le terme « part » est remplacé par la mention « chapitre », ce qui laisse apparaître un lien plus fort avec une segmentation de type romanesque, à un moment où les éditeurs européens sont en train d'adopter ce nouveau format que l'on désigne avec un calque de l'anglais : le « roman graphique ». À nouveau, ce contraste entre une autodésignation plus claire du dispositif chapitral dans le contexte européen et une segmentation en « parties » qui apparaît plutôt liée à l'origine sérielle du récit de Clowes, qui ne peut pas être complètement escamotée, souligne la différence entre l'évolution des formats des deux côtés de l'Atlantique. De manière évidente, l'auteur américain cherche moins à rapprocher son récit d'un dispositif chapitral renvoyant à la littérature romanesque qu'à recycler dans un *graphic novel* des segments narratifs relativement long et autonomes publiés en revue.



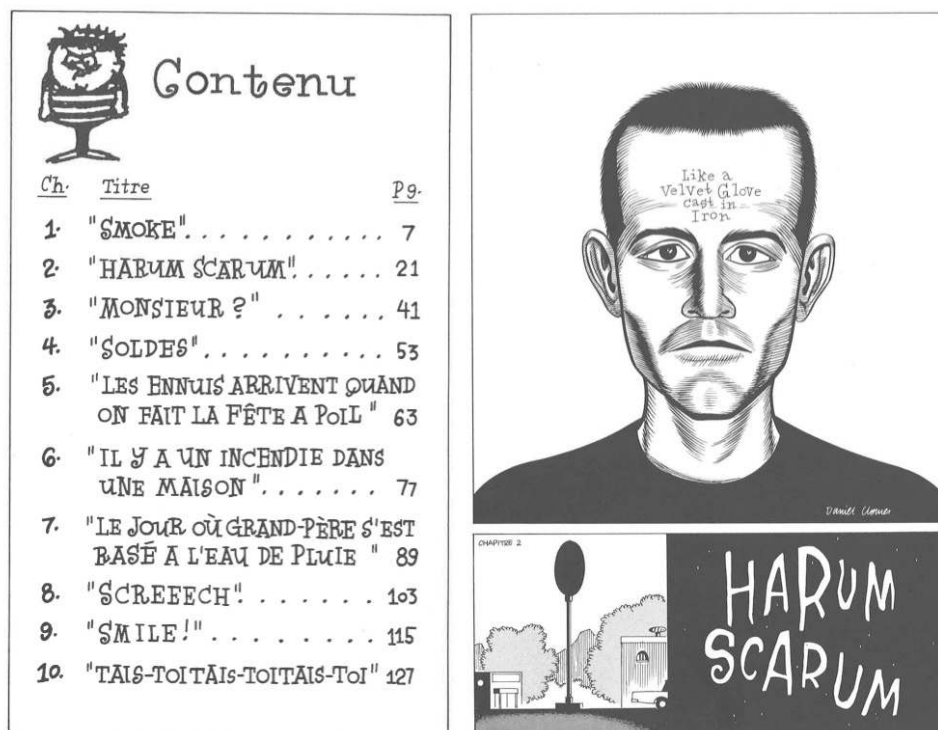


Figure 2 : Daniel Clowes, *Comme un gant de velours pris dans la fonte* (1999 [1993])  
© Dan Clowes et Editions Cornélius

- 42 Il est intéressant de suivre l'évolution des formats dans les récits ultérieurs de Daniel Clowes, qui abandonne progressivement la narration chapitrée à mesure qu'augmentent ses revenus et qu'il devient libre de décider de la périodicité de sa production. *David Boring* adopte ainsi un format en trois actes, qui renvoie davantage à une segmentation dramatique ou cinématographique qu'aux chapitres d'un roman. Pour le réaliser, Clowes a été en mesure de le prépublier dans trois longs numéros de la revue *Eightball* exclusivement dédiés à ce récit, la périodicité devenant pratiquement annuelle. Par la suite, les romans graphiques de Clowes ont été directement publiés en édition intégrale, soit dans des numéros de *Eightball* qui leur sont entièrement consacrés, soit sous forme de livres autonomes. Dans le premier cas, les récits, en dépit de l'unité narrative qui les caractérise, jouent sur une hétérogénéité formelle poussée à l'extrême (*The Death Ray*, *Ice Haven*). Cette hétérogénéité renvoie à la tradition des *comic books* formant des anthologies de récits comiques ou de feuilletons d'aventure. À l'inverse, *Patience*, le dernier roman graphique de Clowes, est marqué par un fort lissage des discontinuités narratives, et il n'est pas sans rapport avec la tradition des albums franco-belges, ce qui se remarque par sa couverture cartonnée et son grand format en couleur. Certes, ce récit est rythmé par une scansion d'événements, notamment par les différents voyages temporels opérés par son protagoniste, mais cette segmentation est devenue beaucoup plus discrète et ne requiert plus d'appareil péritextuel ou de désignation explicite<sup>21</sup>.

## Le chapitre : une segmentation précaire pour la bande dessinée

- 43 À ce stade, nous pouvons risquer une synthèse sous la forme d'un tableau récapitulatif réunissant les différentes échelles de la segmentation narrative en bande dessinée dans



les cultures franco-belge et américaine, ainsi que les lieux spécifiques où le chapitrage et son intégration narrative deviennent envisageables.

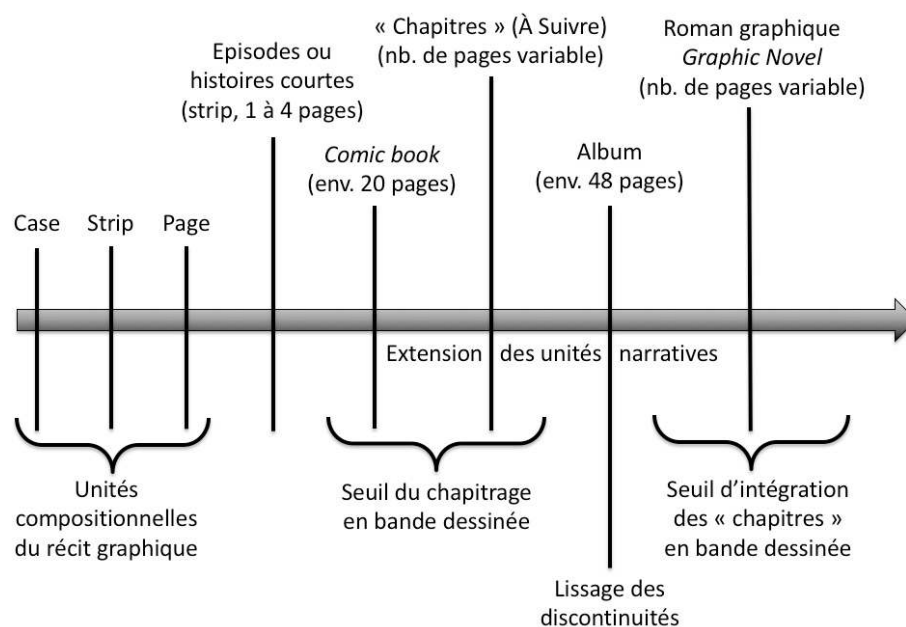


Figure 3 : tableau des niveaux de segmentation narrative des récits en bande dessinée

- 44 Nous voyons que dans la tradition franco-belge, les épisodes hebdomadaires et les albums traditionnels formaient des unités narratives soit trop étroites soit trop larges pour s'apparenter au modèle littéraire du chapitrage. Pour fournir une segmentation semblable à celle du chapitre romanesque, il a fallu que des éditeurs modifient la périodicité de leurs magazines et l'extension des épisodes, tout en créant de nouvelles collections aptes à recueillir les « grands récits » qui en découlent. On peut considérer ceux-ci comme des avatars européens des *graphic novels*, même si leur aspect ne les distingue pas vraiment des albums, en dépit d'une pagination extensive et de l'usage fréquent du noir et blanc.
- 45 On constate aussi le caractère ambigu de l'album, à la fois trop court pour intégrer des chapitres et trop long pour former un chapitre en lui-même. L'existence d'anthologies regroupant plusieurs albums dans un même livre, ou la création de continuités narratives entre les albums d'une même série (par exemple les fameux albums doubles de Hergé) soulignent que cette unité est tiraillée entre l'autonomie du livre et son intégration au sein de séries plus larges. Alain Corbellari (2018) insiste en particulier sur la série *Buddy Longway*, dont le caractère évolutif permet de considérer chaque album comme autant d'épisodes, qui s'insèrent au sein d'une continuité narrative clôturée par la mort du protagoniste. Toutefois, à cette échelle, nous pouvons nous demander si nous ne sommes pas plus proches d'un cycle<sup>22</sup> que d'une forme de chapitrage à proprement parler, le chapitre correspondant à un segment à l'intérieur d'un livre plutôt qu'à une segmentation de l'aventure en plusieurs livres.
- 46 Nous avons souligné par ailleurs l'importance de l'apparition, vers la fin des années 1970, de deux nouveaux formats : d'un côté, les revues mensuelles telles que *Pilote*<sup>23</sup>, *Métal Hurlant* ou *À Suivre*, qui ont permis de développer en France des épisodes plus longs et

plus autonomes ; d'un autre côté, le *graphic novel*, d'extension variable, susceptible d'intégrer des épisodes publiés en *comic books* au sein d'une unité narrative de rang supérieur. Dans les deux cas, il s'agit de formats de publication qui apparaissent tardivement dans l'histoire de la bande dessinée, notamment quand on les compare aux unités définitives du médium (case, bande, page) et aux formats traditionnels (*strips* quotidiens, épisodes hebdomadaires, *comic books* ou albums). Le moment décisif pour l'apparition du chapitre en bande dessinée coïncide ainsi avec la création en Europe de magazines mensuels, dont l'ambition est de se rapprocher ostensiblement du modèle littéraire, et avec l'apparition presque simultanée, en Amérique du Nord, du *graphic novel*, dont les ambitions étaient similaires. La coordination est frappante et significative : la revue *À Suivre* est créée en 1978, et Will Eisner publie la même année *A Contract with God*, souvent cité comme le premier *graphic novel* autodésigné. Sans ces deux innovations, qui se situent à deux échelles différentes, le chapitrage en bande dessinée n'aurait sans doute jamais proliféré, au point que l'on peut considérer celui-ci comme un trait saillant des productions des années 1980-1990.

- 47 Dans un média longtemps dominé par la standardisation d'une production soumise à des contraintes industrielles, l'apparition du roman graphique chapitré est donc liée à la création de nouveaux formats de part et d'autre de l'océan, mais cette évolution ne s'est pas déroulée à la même échelle ni de la même manière : la tradition franco-belge a commencé par inventer le chapitre, en visant à rapprocher roman et bande dessinée, là où la principale innovation anglo-saxonne a porté sur la création d'un format livresque susceptible de recueillir ces *proto-chapitres* que constituaient déjà les *comic books*. Cette différence d'échelle est particulièrement frappante dans le contexte franco-belge, dans la mesure où les premiers récits chapitrés ont été considérés comme un nouveau type d'albums, et non comme un format révolutionnaire. L'appellation générique « roman graphique » n'est d'ailleurs qu'un calque de l'anglais, qui s'est imposé tardivement en France en rapport avec des mutations formelles plus frappantes que le chapitrage : notamment l'usage du noir et blanc<sup>24</sup>, un dessin à la graphiatiion plus marquée et associé à un format plus petit, la signature d'un auteur complet et la dominance d'un registre plus réaliste, qui accompagne l'essor des genres du reportage, de l'autobiographie ou de l'autofiction.
- 48 L'émergence du chapitrage dans la bande dessinée franco-belge peut ainsi se lire comme une stratégie, parmi d'autres, visant à créer de nouveaux genres de récits aptes à élargir un public longtemps cantonné à l'enfance et à l'adolescence. Le *chapitre*, désigné et revendiqué comme tel, est ainsi apparu, de ce côté de l'Atlantique, comme une alternative offrant plus de liberté aux auteurs que l'épisode du feuilleton hebdomadaire ou que le format standard de l'album, ce qui a permis d'opérer un rapprochement symbolique avec un modèle littéraire jugé plus prestigieux : le roman chapitré. Il faut cependant noter, ainsi que le relève Groensteen (2018), que la présence d'un chapitrage élaboré sur le modèle romanesque n'est que l'une des stratégies envisageables pour *littériser* la bande dessinée, les auteurs ayant bien d'autres cordes à leur arc pour obtenir un effet similaire, notamment au niveau stylistique et thématique.
- 49 Dans la production outre-Atlantique, l'apparition d'une segmentation « chapitrale » semble moins délibérée, car elle est liée à des contraintes héritées de la production *mainstream*. Le *comic book* d'une vingtaine de pages a ainsi longtemps représenté le format standard de la production américaine, et on peut le considérer comme une sorte de chapitre en puissance dans la mesure où son extension et son organisation formelle ont

rendu possible son enchâssement dans le format extensible du *graphic novel*, lequel s'est progressivement imposé, il y a une trentaine d'années, comme une alternative au *comic book* pour des auteurs soucieux de rapprocher leur production des formes littéraires. On peut ainsi considérer que le chapitrage dans les bandes dessinées américaines serait un reliquat des standards éditoriaux antérieurs, et sa disparition (ou du moins son reformatage) est liée à l'accès à une plus grande autonomie créative pour les auteurs, leur affranchissement des contraintes éditoriales imposées par l'industrie des *comics* les autorisant à expérimenter librement des formes de segmentation plus spécifiques à leur média.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Baetens, Jan (2002), *Hergé écrivain*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts ».
- Baetens, Jan & Hugo Frey (2015), *The Graphic Novel. An Introduction*, New York, Cambridge University Press.
- Baroni, Raphaël (2017), *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition.
- Baroni, Raphaël (2016), « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique », *Cahiers de narratologie*, n° 31. En ligne, consulté le 17 octobre 2018, URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7570>
- Besson, Anne (2004), *D'Asimov à Tolkien: cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions.
- Boillat, Alain (2018), « Le chapitrage dans *Watchmen* », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Boillat, Alain & Françoise Revaz (2016), « “La porte s’ouvre subitement et... (voir page 12)” : la bande dessinée au seuil du magazine », *Belphégor*, n° 14. En ligne, consulté le 17 octobre 2018, URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/708>
- Brown, Chester (2014), *Ed the Happy Clown*, Bègles, Editions Cornélius.
- Clowes, Daniel (1999), *Comme un gant de velours pris dans la fonte*, Bègles, Editions Cornélius.
- Corbellari, Alain (2018), « La to maison des albums de Buddy Longway a-t-elle valeur de chapitrage ? », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Dionne, Ugo (2008), *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris, Seuil.
- Dürrenmatt, Jacques (2018), « Chapitres invisibles dans *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Dürrenmatt, Jacques (2013), *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier.
- Eisner, Will (2009 [1983]), *Le Rêveur*, Paris, Delcourt.
- Groensteen, Thierry (2018), « Jacques Tardi ou le parti pris de la continuité », *Cahiers de narratologie*, n° 34.

- Groensteen, Thierry (2012), « Roman graphique », *Neuvième art 2.0*. En ligne, consulté le 2 mai 2017, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>
- Groensteen, Thierry & Benoît Peeters (1994), *L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann.
- Marion, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, p. 61-88.
- Martin, Côme (2018), « Chris Ware, une œuvre entre segmentation et agrégation », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Mougin, Jean-Paul (1978), « Editorial », *À SUIVRE*, n° 1.
- Peeters, Benoît (2018), « Obscurs chapitres », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Picado, Benjamim (2018), « Disjonction, itération, sérialisation, curiosité : l'unité épisodique du gag visuel dans l'humour graphique », *Cahiers de narratologie*, n° 34.
- Revaz, Françoise (2017), « L'épisode hebdomadaire des histoires "à suivre" : Une forme de "chapitre minimal" ? », *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*, C. Colin, T. Conrad & A. Leblond (dir.), Rennes, PUR, p. 135-149.
- Spiegelman, Art (2012), *Métamaus*, Paris, Flammarion.
- Spiegelman, Art (1986), *Maus: A Survivor's Tale*, New York, Pantheon Books.
- Töpffer, Rodolphe (1845) *Essai de physiognomonie*. Reproduit par Project Gutenberg Canada, n° 957. En ligne, consulté le 2 mai 2017, URL : <https://www.gutenberg.ca/ebooks/toepfferr-physiognomonie/toepfferr-physiognomonie-00-t.txt>

## APPENDIXES

### **Annexe** : histoire éditoriale et segmentation d'*Ed the Happy Clown*

Les sept « mini-comics » originaux, autoédités par l'auteur, contiennent les neuf premières histoires publiées par Chester Brown. Ces sept « mini-comics » ont été republiés chez Vortex en trois volumes, indiqués ici YF 1, 2 et 3. Ces histoires ont été ensuite reprises dans le roman graphique publié par Drawn & Quarterly dans « *Introductory Pieces* » et dans le chapitre 1 des aventures d'*Ed the Happy Clown*. Les segments de l'histoire publiés dans les numéros 13 à 16 de *Yummy Fur* n'ont pas été recueillis dans le roman graphique. Chester Brown a tiré le chapitre 10 de *Yummy Fur* n° 17 et il a par ailleurs ajouté un douzième chapitre conclusif de quatre pages, dont les quatre premières cases sont également tirées de ce numéro ; les autres cases de ce chapitre ont été réalisées exclusivement pour le roman graphique édité en 1992.

YF 1 et 2 = *Introductory Pieces* : 27 pages (4 ép. Ed + 3 Adv. + 1 *The Man...*)

YF 3 = Ch. 1 : 11 pages

YF 4 = Ch. 2 : 20 pages

YF 5 = Ch. 3 : 18 pages

YF 6 = Ch. 4 : 17 pages

YF 7 = Ch. 5 : 17 pages

YF 8 = Ch. 6 : 12 pages

YF 9 = Ch. 7 : 18 pages

YF 10 = Ch. 8 : 18 pages

YF 11 = Ch. 9 : 15 pages  
 YF 17 = Ch. 10 : 11 pages  
 YF 12 = Ch. 11 : 15 pages  
 YF 17 = Ch. 12 : 4 pages

## NOTES

1. Sur la manière dont ce genre de récit peut néanmoins se sérialiser, en inscrivant le gag dans une forme de feuilleton, voir dans ce numéro l'article de Benjamim Picado (2018).
2. Sur le *cliffhanger*, je me permets de renvoyer à Baroni (2016). En ce qui concerne les rapports entre la segmentation chapitrée et la modulation d'une tension narrative, voir Baroni (2017 : 107-115).
3. Voir Picado (2018). Cette progression est perceptible par exemple au fil des histoires de Gaston Lagaffe.
4. On se réfère parfois à ce format avec l'étiquette « 48CC » pour 48 pages avec couverture cartonnée en couleur. Cette pagination est la plus économique du point de vue de la production, et ce sont donc des facteurs industriels qui ont fixé la norme des formats narratifs de la bande dessinée franco-belge.
5. Il faut préciser que ces épisodes mensuels ne sont pas toujours produits simultanément à leur publication mais peuvent résulter du découpage d'une œuvre complète, la prépublication en magazine visant simplement à augmenter le profit.
6. Le témoignage de Benoît Peeters (2018) dans ce numéro souligne que cette « liberté » demeure toute relative, dans la mesure où les auteurs continuent d'être astreints à des contraintes fixées par la revue.
7. Voir à ce sujet l'article de Benoît Peeters (2018) dans ce numéro.
8. Voir l'article de Thierry Groensteen (2018) dans ce numéro. Groensteen insiste également sur le fait que le premier récit chapitré de Tardi, réalisé avec le scénariste Jean-Claude Forest, a été créé indépendamment de la revue (*À Suivre*), ces auteurs « se sont donc, par chance, trouvés en phase avec le concept du nouveau magazine lancé par Casterman, ils avaient un projet tout prêt répondant parfaitement au cahier des charges » (2018 : §2).
9. Sur cette transition, je renvoie au récit autobiographique de Will Eisner : *Le Rêveur* (1984).
10. Voir (Boillat et al. 2016).
11. Pour le détail de la segmentation chapitrée et ses correspondances avec les « mini-comics » autoédités par Chester Brown puis avec les numéros de *Yummy Fur* produits par Vortex Comics, je renvoie à la liste donnée en annexe.
12. Toutes les citations de Chester Brown sont tirées des commentaires intégrés à l'édition d'*Ed the Happy Clown* publiée en 2014 par Cornélius à partir de l'édition *Drawn & Quarterly* de 2012. Dans ces commentaires, l'auteur commente en détail la genèse de son œuvre et le début de sa carrière, ce qui confère une dimension autobiographique à cette première œuvre qui s'inscrit pourtant dans un registre clairement fictionnel.
13. Cette critique a été publiée dans *The Comics Journal* en mai 1986.
14. Voir annexe.
15. Voir annexe.
16. Sur ce point, je renvoie à l'article d'Alain Boillat (2018) dans ce numéro.
17. Ainsi que le relèvent Boillat et Revaz, ce modèle contraste avec celui des magazines *Tintin* et *Spirou* : « 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 » (Boillat & Revaz 2016 : §10).

18. Il faut ajouter que l'ellipse constitue la figure rhétorique centrale de cette œuvre, qui ne dit et ne montre que ce qui échappe au refoulement opéré par le personnage central, qui agit comme le foyer à partir duquel se construit la représentation.

19. Ce dispositif rappelle certaines expérimentations littéraires, par exemple au fameux *Composition n°1* de Marc Saporta, mais plusieurs objets, notamment la forme du coffret, et l'une des bandes dessinées qui prend la forme d'un plateau cartonné pliable, renvoient également à l'univers du jeu de société. Sur le chapitrage dans l'œuvre de Chris Ware, je renvoie à l'article de Côme Martin (2018) dans ce numéro.

20. Certaines de ces séries comiques, comme celle tournant autour du personnage de Pussey, seront d'ailleurs rétroactivement éditées elles aussi sous la forme de romans graphiques, dont les chapitres présentent néanmoins une clôture beaucoup plus forte.

21. Si l'on peut encore parler ici de scansion « chapitrale », c'est au sens où l'entend Jacques Dürrenmatt (2018) dans ce numéro, notamment lorsqu'il analyse *Lupus* de Frederick Peeters.

22. Sur la distinction entre cycle et série, voir Besson (2015).

23. *Pilote* devient mensuel en 1974, à une période où il s'oriente vers un public plus âgé.

24. Chez Casterman, ces gros albums peuvent aussi bien se rattacher à la collection « Les romans (À Suivre) », qui privilégie des récits en noir et blanc, ou à la collection « Les studio (À Suivre) », qui publie des livres en couleur, à l'instar du *Cahier bleu* d'André Juillard, qui est composé de trois chapitres.

## ABSTRACTS

Historically, even if they share the defining characteristics of the medium, and even if they have eventually converged in the flexible format of the graphic novel, American comics and Franco-Belgian bandes dessinées are not structured in the same way, particularly in terms of episodic and chapter segmentation. In Europe, the publication of two- or three-page serials in weekly magazines and the resulting 48-page albums did not lend themselves well to chapter segmentation, which will only become possible with the appearance of monthly magazines and books with a larger pagination, ostensibly imitating the literary model of the chapter novel. On the other hand, across the Atlantic, we can hypothesize that the emergence of chaptering in the graphic novel is explained by its roots in the standard of the comic book, which constituted a kind of potential proto-chapter for this higher rank unit that appeared in the 1980s. I will focus in particular on two emblematic cases: *Ed the Happy Clown* by Chester Brown and graphic novels by Daniel Clowes to highlight the relationship between episode and chapter in the American productions, and to contrast this almost spontaneous appearance of chapter segmentation with its more strategic and deliberate introduction into the European comic strip.

Historiquement, même s'ils partagent les caractéristiques définitoires du média, et même s'ils ont fini par converger dans le format flexible du roman graphique, les *comics* américains et les bandes dessinées franco-belges ne sont pas structurés de la même manière, notamment au niveau de la segmentation épisodique et chapitrale. En Europe, la publication en feuillets de deux ou trois pages dans des magazines hebdomadaires et les albums de 48 pages qui en

découlent se prêtent difficilement à une segmentation chapitrale, qui ne deviendra possible qu'avec l'apparition de magazines mensuels et de livres à la pagination plus importante, les uns et les autres imitant ostensiblement le modèle littéraire du roman chapitré. À l'inverse, outre-Atlantique, on peut faire l'hypothèse que l'émergence du chapitrage dans le *graphic novel* s'explique par son enracinement dans le standard du *comic book*, qui constituait une sorte de proto-chapitre en puissance pour cette unité de rang supérieur qui apparaît dans les années 1980. Je me pencherai notamment sur deux cas emblématiques : *Ed the Happy Clown* de Chester Brown et les romans graphiques de Daniel Clowes pour mettre en lumière les relations entre épisode et chapitre dans le *graphic novel* américain, et pour contraster cette apparition quasi spontanée de la segmentation chapitrale avec son introduction plus stratégique et délibérée dans la bande dessinée européenne.

## INDEX

**Mots-clés:** chapitre, épisode, album, comic book, roman graphique

**Keywords:** chapter, episode, album, comic book, graphic novel

## AUTHOR

### RAPHAËL BARONI

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