

ART & Enjeux méthodologiques et théoriques liés à l'exploitation MEDIA FILES d'un fonds d'archives de magazines de bandes dessinées (1946-1959)

Le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) soutient à partir de janvier 2012, pour une durée de trois ans, un projet déposé conjointement par la Section de linguistique de l'Université de Fribourg (prof. Françoise Revaz, requérante principale du projet) et par la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne (prof. Alain Boillat).¹ Cette recherche repose sur l'exploitation d'un imposant fonds d'archives composé de périodiques de bandes dessinées qui a été acquis auprès du collectionneur Victor-Yves Ghebali en février 2010 par la Bibliothèque municipale de la Ville de Lausanne.² Cette institution poursuit depuis les années 1970 une politique, pionnière en Suisse, d'archivage de tout ce qui a trait à la bande dessinée, de l'album classique au matériel publicitaire, en passant par les planches originales.³ Ce parti pris permet au chercheur d'avoir à présent accès à plus de 50.000 albums de bande dessinée, ainsi qu'à environ 40.000 fascicules à parution périodique. L'acquisition de cette collection, d'une ampleur hors du commun, s'inscrit dans la volonté d'envisager la bande dessinée sous l'angle de l'archive, ce qui est encore relativement inhabituel dans ce champ d'étude, ainsi que l'exprime Frédéric Sardet, directeur des Archives et de la Bibliothèque municipale de la Ville de Lausanne, dans les propos suivants tenus lors d'un colloque:

Car, c'est une certitude, la bande dessinée va rejoindre (si ce n'est déjà fait) les espaces patrimoniaux [...] Cette approche doit se construire en respectant une éthique de la conservation. [...] [L'] action patrimoniale que l'on veut mener à Lausanne reste la condition, non pour créer une "postérité" à l'art mais pour autoriser l'analyse historique des conditions qui ont prévalu dans le temps à la construction et mutation d'un champ spécifique, source de pratiques culturelles.⁴

Notre étude de la collection de Victor-Yves Ghebali participe pleinement de ce programme. Ce dernier a en effet amassé une immense masse de périodiques de bande dessinée principalement parus entre 1920 et 1970, totalisant 15.000 documents pour 1000 titres.⁵ La bibliothèque joue ici pleinement son rôle d'intermédiaire en endossant le rôle de relais entre la pratique privée du collectionneur et la démarche scientifique de la recherche.

La caractéristique première de ce fonds est son hétérogénéité: il est en effet composé non seulement de classiques de la presse de bande dessinée, mais aussi de publications moins connues et peu étudiées (presse pour jeunes filles ou liée au scoutisme, publications chrétiennes, publicitaires ou destinées aux colonies francophones, etc.). L'accès à un tel fonds favorise une vision panoramique, si ce n'est de l'ensemble de la production, du moins d'un large éventail de ce qui s'offrait à un lecteur de bandes dessinées avant la disparition progressive du format "journal". La richesse de ce fonds nous permet de privilégier une démarche transversale, notre recherche échappant par conséquent à l'approche monographique dominant les rares études qui ont envisagé ce type de publications.⁶ Il s'agit pour nous en premier lieu de dessiner les contours d'un paysage éditorial encore peu traité – peut-être en raison du caractère éphémère du support même –, et de contribuer ainsi à l'élaboration d'une histoire plus complète de la bande dessinée.

Bornes temporelles

Le dépouillement de l'ensemble du fonds s'avérant illusoire, nous avons privilégié l'époque s'étendant

ART & MEDIA FILES

de l'immédiat après-guerre (1945-46) à l'année 1959. La borne inférieure est motivée par le changement des pratiques éditoriales qui intervient alors. En effet, la période de l'avant-guerre était marquée dans l'espace francophone par l'importation de bandes (majoritairement américaines, mais également italiennes). Or ce phénomène s'amenuise progressivement dès 1945, et la loi de 1949, qui conjugue un souci de bienséance et des préoccupations corporatistes, va bientôt couper court, par la censure qu'elle instaure, à l'importation des bandes étrangères.⁷ Le parfum de subversion des bandes importées incitera donc les éditeurs français à créer de véritables écuries de dessinateurs attachés à leur journal, ce qui contribuera de façon décisive à la mise en place d'une pratique nationale de production de bandes dessinées. En Belgique, cette période voit elle aussi la création d'équipes de dessinateurs, notamment autour du *Journal de Tintin* en 1946 et, sous l'impulsion de Jijé et de ses disciples (Franquin, Morris, Peyo, etc.), du journal *Spirou*. Ces auteurs se spécialisent dans la pratique du feuilleton, genre hégémonique de la presse destinée à la jeunesse. Chaque fascicule présente plusieurs aventures "à suivre" qui ont pour objectif d'accrocher et de fidéliser le jeune lecteur.⁸ La notion d'album étant alors des plus marginales⁹, il n'est pas abusif de dire que la bande dessinée était, en tant que moyen d'expression, appréhendée comme un récit discontinu, disponible uniquement sous la forme volatile du journal.

L'année 1959, qui constitue la borne supérieure de notre recherche, nous semble correspondre à un changement de régime dont le lancement de *Pilote* est emblématique, cette revue se distinguant de ses prédécesseurs francophones par une volonté d'élargir son lectorat au-delà du public enfantin. Conjointement à l'apparition de ce type de parutions, cette période voit la naissance des premiers discours de légitimation culturelle du médium – le Club des bandes dessinées (CBD) est fondé en 1962 – qui favorisent le développement d'une pratique souvent réflexive, plus ostensiblement inscrite dans une perspective d'auteurisation. Dès lors, le paysage éditorial présente une autre forme d'hétérogénéité, notamment en raison de l'essor considérable de la production d'albums et de "petits formats".¹⁰ Même dans les parutions sous forme de "journal", le feuilleton d'aventure cède progressivement le pas aux histoires complètes. Cette tendance s'observe par exemple à travers l'évolution du périodique *Vaillant*, créé en octobre 1944. En effet, après un premier changement de format en 1962 accompagné d'une modification du titre (le journal s'appelle désormais *Vaillant, le journal de Pif*), cette publication sera renommée *Pif Gadget* à la fin du mois de février 1969, alors que l'éditeur inaugure une formule dont la nouveauté ne réside pas seulement dans le "gadget" ludique offert en prime du journal, mais aussi, plus fondamentalement, dans la généralisation d'un mode narratif qui s'est peu à peu imposé dans ce type de publications au cours de la décennie: comme le note Henri Filippini dans l'introduction d'une récente compilation de bandes issues de ce journal, en cette année 1969, "les histoires à suivre aux multiples rebondissements sont définitivement abandonnées au profit de récits complets".¹¹ Cette mutation consacre l'hégémonie d'une nouvelle manière de concevoir, de diffuser et de lire la bande dessinée – pratiques qui ne seront pas sans influencer l'appréhension théorique de ce médium, avant tout pensé à l'aune de l'album – qui commence à se mettre en place à la fin de la période considérée ici, vers 1959-1960.

Perspectives théoriques

Le projet de recherche susmentionné s'intitule "Le découpage de l'action. Analyse narratologique de périodiques de bandes dessinées (1946-1959)". Comme cet énoncé l'indique, l'examen des objets et la construction d'un cadre théorique sont prioritaires dans notre démarche. Ouverte à l'étude de la dynamique instaurée entre le texte et son lecteur et à la prise en compte de ce qui excède la "clôture" du texte, la narratologie "post-classique" dans laquelle s'inscrivent les travaux de Françoise Revaz¹² se prête particulièrement bien à l'étude de la compréhension de l'action par le lecteur et des effets de la feuilletonnisation. A l'instar de certains représentants de la "nouvelle histoire" du cinéma (tels qu'André

ART & MEDIA FILES

Gaudreault, Tom Gunning, François Albera ou Charles Musser) qui s'est constituée au cours des années 1980-1990 et qui exerça également un impact sur la littérature relative à la bande dessinée (on pense notamment à des théoriciens comme Philippe Marion et Thierry Smolderen, ou aux plus jeunes chercheurs Pierre Chemartin et Nicolas Dulac), notre objectif est d'offrir une véritable assise historique à nos observations en prenant soin de rapporter nos constats au contexte éditorial des périodiques et à certaines pratiques qui traversent ces publications (et d'autres) à une époque donnée.

Notre périodisation vise à mettre l'accent sur le paramètre de la feuilletonnisation qui constitue, dans l'après-guerre, le mode dominant de diffusion de la bande dessinée. Notre objectif est ainsi de remédier à une lacune dans l'étude de la bande dessinée qui a été très judicieusement pointée par Jan Baetens en ces termes:

Les définitions françaises, si elles n'omettent en rien la dimension temporelle de la planche ou de l'album [...], tendent malgré tout à réduire l'activité du lecteur au seul parcours [...] de la page ou du livre. D'autres aspects essentiels sont beaucoup moins thématiques, qui ont tout à voir avec la dynamique de la lecture et le caractère fragmenté, désuni, saccadé de la bande dessinée: par exemple les à-coups de la lecture, qui n'est jamais homogène (la lecture s'interrompt, continue, recommence, saute des parties, et ainsi de suite), ou encore la dialectique plus importante encore de l'oubli et de la mémoire (dans le feuilleton, par exemple, il n'est pas toujours nécessaire d'avoir présentes à l'esprit toutes les péripéties antérieures: il suffit de savoir que "ça" a déjà commencé et que "ça" va continuer). Ces propriétés temporelles de la bande dessinée, qui sont tout sauf statiques, échappent à la description de l'œuvre offerte à la vue et à l'analyse comme un ensemble clos. Elles ont tout à voir en revanche avec le caractère inachevé [...] de la lecture d'un certain type de bande dessinée qui déclenche et entretient justement pareille lecture étalée dans le temps.¹³

Afin d'examiner, à partir du dépouillement de notre corpus, comment les auteurs de bandes dessinées s'y sont pris pour "déclencher et entretenir une lecture étalée dans le temps", caractérisée par une discontinuité en partie comblée grâce à des procédés d'annonce, de continuation et de rappel qui lient les épisodes entre eux, nous avons établi une grille de lecture comprenant un ensemble de paramètres.¹⁴ Le repérage systématique effectué sur la base de ces critères assure la transversalité de l'approche, et devrait permettre de dégager certaines dominantes.

La suspension de l'action qui survient à la fin de chaque épisode d'une livraison se joue également à d'autres niveaux dans ce médium composé d'images fixes et dont le signifiant est fortement segmenté (en cases, strips, planches et éventuellement doubles pages). C'est pourquoi notre étude s'étend également plus largement aux modalités de représentation des phases d'un geste ou d'une action. Souvent, le modèle de la décomposition chronophotographique est évoqué pour aborder cette question.¹⁵ Dans le cas de la bande dessinée franco-belge réalisée durant la période considérée ici, ce procédé consistant à figurer, sur le modèle des plaques photographiques d'Etienne-Jules Marey, de façon "stroboscopique" plusieurs phases dans une même case n'est guère usité. Quant à la distribution des dites phases sur plusieurs cases successives – pratique qui rappelle plutôt le mode d'édition des travaux de Muybridge, qui selon Martha Braun opérait une sélection d'instantanés prégnants¹⁶ –, elle ne représente pas un mode dominant de structuration de la représentation de l'action dans la majorité des planches de notre corpus, même si un dessinateur comme Jijé représente ponctuellement de cette manière une action effectuée par un même personnage, représenté de profil sur un fond dépouillé (fig. 1).¹⁷ Il ne faut toutefois pas se limiter à ce modèle qui se révèle certes opératoire, mais marginal dans le corpus qui est le nôtre.

C'est pourquoi le niveau du découpage de l'action, envisagé dans ses diverses modalités, nous semble plus pertinent que celui de la décomposition du mouvement pour rendre plus précisément compte des

ART & MEDIA FILES



Fig. 1

phénomènes à l'œuvre dans les planches examinées. Le terme de “découpage” est issu du champ du cinéma, où il sert à qualifier l'une des étapes de l'écriture scénaristique (le “découpage technique”) qui est par ailleurs également présente au cours de la genèse d'une bande dessinée (à l'instar de son pendant iconique, le *storyboard*). Toutefois, la notion de “découpage” est peu discutée sur un plan théorique dans les études cinématographiques.¹⁸ Dans un essai célèbre¹⁹, André Bazin se référerait certes à cette notion en l'opposant à celle de “montage” (c'est-à-dire à l'esthétique “montagiste” des cinéastes soviétiques et des avant-gardes européennes des années 1920), mais c'était dans l'intention toute rhétorique de valoriser une certaine conception de l'assemblage des plans en raison du supposé gain de réalisme induit par le découpage, ce dernier étant associé au maintien d'une continuité spatio-temporelle similaire à celle d'une représentation scénique²⁰ (d'où la tendance à utiliser ce terme pour parler de segments qui s'articulent en fonction de raccords en champ/contrechamp). Dans un article portant sur la standardisation idéologique introduite avec la généralisation du cinéma parlant (qui consacra l'hégémonie d'Hollywood), Jean-Louis Comolli reviendra sur cette question dans une perspective critique afin de vilipender le modèle réactionnaire de la “transparence” véhiculé par ce type d'esthétique:

Le découpage a partie liée à la représentation bourgeoise, à la conception métaphysique de la scène filmique comme reproduction et révélation d'un déjà-là. [...] Il ne produit pas cette scène, [...] il ne la divise pas, il la découpe précisément, en en préservant l'unité postulée comme “réelle” ou “naturelle”.²¹

On le voit, les termes de ce débat ne s'appliquent guère au médium bédéique qui, lui, se caractérise intrinsèquement par une discontinuité résultant de chaque intercase. L'unité de la scène n'est pas préservée, mais suggérée par le médium et créée dans l'esprit du lecteur. C'est pourquoi, alors qu'elle est peu usitée dans les écrits théoriques sur le cinéma, la notion de “découpage” nous semble pertinente pour aborder la bande dessinée: chaque dessin constitue en effet une “(dé)coupe” à laquelle le dessinateur a procédé à partir d'un flux virtuel qu'il soumet à l'imagination de son lecteur. On peut dès lors s'interroger tant sur les techniques du dessinateur de BD – sur ce point, les manuels didactiques s'avèrent allusifs (à l'exception notable de Will Eisner, fig. 2-3)²², cet objet demeurant en grande partie un impensé théorique – que sur les processus de compréhension de l'action par le lecteur. Ces phénomènes ont déjà été envisagés par les narratologues, notamment à partir de la notion de “script”.²³ A ce titre, les théorisations du “réseau conceptuel de l'action” de Paul Ricœur et de Bertrand Gervais s'avèrent à notre sens utiles pour penser la bande dessinée.²⁴

ART & MEDIA FILES

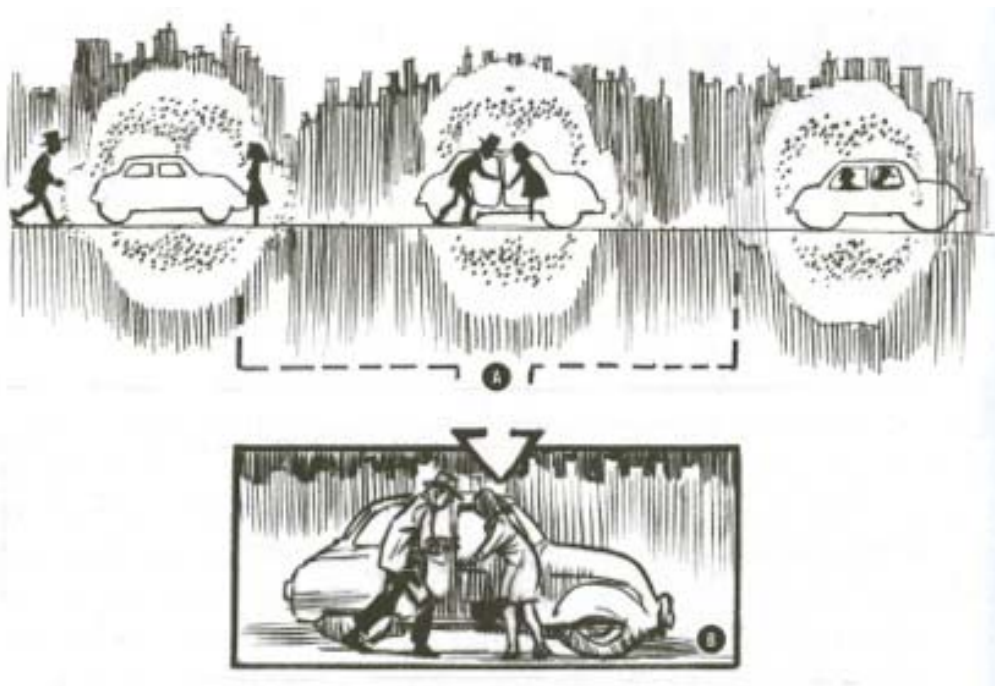


Fig. 2



Fig. 3

Par ailleurs, la dichotomie découpage/montage nous permet de questionner la manière dont les productions cinématographiques ont contribué à modéliser certaines représentations en BD.²⁵ Au niveau du contenu narratif, des motifs iconiques et de l'inscription dans des genres, le cinéma constitue souvent une source d'inspiration. Les emprunts à cet autre médium sont même revendiqués dans les adaptations bédéiques de films que l'on trouve dans certains périodiques de notre corpus. Ainsi, la première formule de *L'Intrépide* se fait-elle une spécialité de ces "films de papier", affirmant cette stratégie d'exploitation

ART & MEDIA FILES

du vivier de récits mis à disposition par l'industrie hollywoodienne et française dès son premier numéro qui, paru le 8 décembre 1948, présentait ainsi trois des séries BD proposées: *Tumak fils de la Jungle*, "d'après la production américaine éditée par les films MARCEAU"²⁶; *Rocamboles*, "d'après le film de J. de Baroncelli, tiré du roman de Ponson du Terrail; une production de Discina"; enfin *Zorro le vengeur masqué*, "d'après le film américain édité par les Films De Koster". Dès le numéro 6 du 12 janvier 1949, *The Sea Hawk (L'Aigle des mers*, Michael Curtiz, 1940) fait son apparition. Notons que les films adaptés ne sont pas, à cette époque, des sérials cinématographiques ou télévisuels (ni des productions plus ou moins contemporaines de la parution des périodiques): une fois transposées en cases et en bulles, les aventures trépidantes de longs-métrages appartenant aux genres de l'aventure, du film de cape et d'épée, du polar ou du western sont saucissonnées en épisodes dont la lecture s'étend sur plusieurs mois.

Ce n'est pas le lieu ici de discuter la dimension théorique de nos recherches. Il nous semble plus important de montrer en quoi la discussion de concepts narratologiques – par exemple celui de "tension narrative", popularisé dans le champ francophone par Raphaël Baroni à la suite de Meir Sternberg²⁷ – procède ici des observations faites à partir des archives à disposition, que nous projetons de valoriser à travers une exposition intitulée "Avant l'album" qui se tiendra à Lausanne en octobre 2013. Pour illustrer les spécificités de ce que l'on a coutume d'appeler, non sans téléologisme, la "pré-publication" sous forme de feuilleton dans les périodiques, nous terminerons sur l'étude d'un cas dont la version en album est fort célèbre: il s'agit du *Mystère de la grande pyramide*, et plus précisément des épisodes 12 à 14 tels qu'ils ont été publiés dans les numéros 23 à 25 du *Journal de Tintin* en 1950. Cette aventure a profité d'une campagne de lancement importante qui, fait rare (seule la série *Tintin* y avait droit dans le périodique homonyme), s'est étalée sur plusieurs semaines. On verra que les solutions trouvées par Edgar P. Jacobs diffèrent considérablement des planches du premier tome de l'album paru dès 1954.

Substitution: le foulard du feuilleton et les lunettes de l'album

Le passage que nous avons choisi d'examiner, épisode nocturne qui tend à s'autonomiser en raison de sa teinte bleutée homogène et de la forte densité actionnelle qu'il présente (la présence du verbal y est considérablement réduite comparativement aux planches qui le précèdent et lui succèdent, notamment au niveau des bulles), raconte sur trois planches la recherche par Olrik d'un document dans le musée historique du Caire. Mortimer est à ses trousses – le lecteur est guidé par le faisceau de sa lampe de poche dont le jaune vif se détache du bleu foncé ambiant –, mais il se fera assommer par son ennemi d'un coup de matraque, après que ce dernier aura réservé le même sort au gardien de l'établissement. Trois planches successives s'achèvent sur une case montrant un mouvement suspendu d'Olrik sur le point de frapper quelqu'un: ce "matraquage" répété, qui ponctue l'ensemble de l'aventure, est symptomatique d'une mécanique feuilletonnesque visant à tenir en haleine le lecteur à l'issue de chaque livraison.

C'est pourquoi, dans le feuilleton, la fin de chaque page est mise en évidence. Ainsi en va-t-il du surgissement d'Olrik, dont la silhouette (le beige de son imperméable se détache clairement du fond bleuté, fig. 4)²⁸ vient rompre l'équilibre compositionnel de la première planche (assez hiératique si l'on fait abstraction de cet effet de rupture), et provoque la surprise du gardien et du lecteur (même si celui-ci sait que le brigand s'est introduit dans le musée). Dans la case correspondante de l'album, la tenue vestimentaire d'Olrik, plus foncée, se confond plus avec l'arrière-plan (fig. 5)²⁹; en fait, dans ce passage de la réédition, un autre régime de tension narrative s'ajoute à la "surprise": celui de la "curiosité".

Dans les planches du *Journal de Tintin*, Olrik est reconnaissable d'entrée de jeu (son visage en gros plan n'est pas dissimulé, fig. 6)³⁰, de sorte que le dévoilement ultérieur de l'identité du malfrat s'effectuera de manière insatisfaisante (ce qui n'enlève rien à l'efficacité de la logique feuilletonnesque). L'album, lui, tente de recentrer le point de vue sur son héros, Mortimer, afin de faire de la révélation de l'identité de

ART &
MEDIA FILES

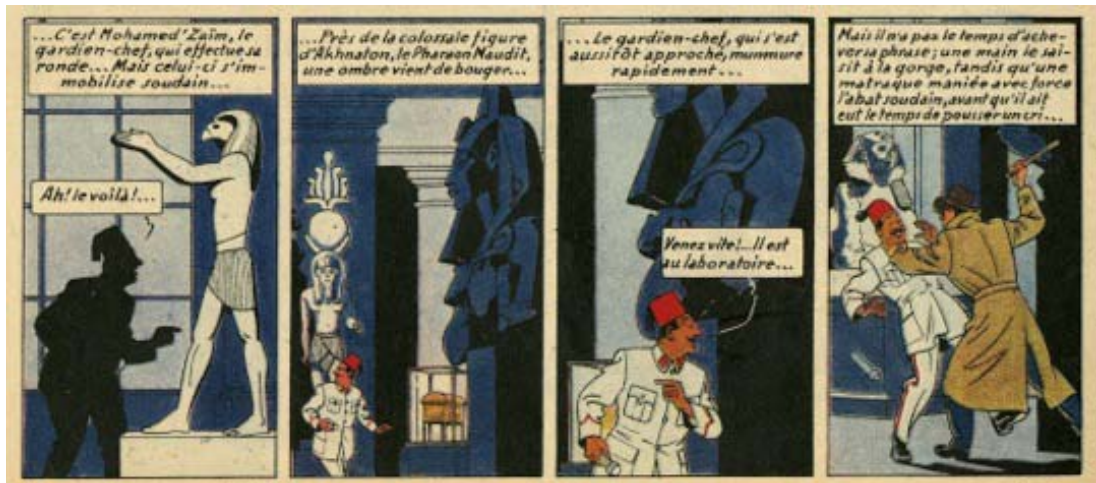


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

ART & MEDIA FILES

l'assillant, qui constitue un facteur d'inscription dans la série (comme en témoigne la référence en bas de page à l'aventure précédente, *Le Secret de l'Espadon*), un élément central d'organisation narrative. C'est pourquoi, dans la version en album pour laquelle Jacobs a procédé à une recomposition des cases, le foulard qui sert dans un premier temps à cacher le visage d'Olrik – il a remplacé les lunettes noires du périodique qui ne suffisaient pas à masquer les "traits" du personnage³¹ – est ensuite exploité en vue d'intriguer le lecteur en fin de planche, l'ultime case montrant en gros plan la main de la victime agrippée à ce morceau d'étoffe (fig. 7).³²



Fig. 7

Cette image est comprise comme le résultat du regard de Mortimer, le texte du récit précisant que celui-ci "vient d'apercevoir", dans un rapport d'immédiateté avec l'activité perceptive du lecteur, "un foulard de soie noire". Par ailleurs, le mode de publication en album permet à Jacobs d'insérer, juste après le gros plan sur le foulard, une image de grand format (elle occupe l'entièreté de la page) qui vient synthétiser l'action en un instant prégnant (celui qui précède le coup de matraque asséné à Mortimer, fig. 8).³³ Cette case spectaculaire qui occupe une surface inconcevable dans le périodique offre une plus-value à l'album, conçu comme un objet luxueux (impression soignée, dos toilé,...). Olrik n'est pas à proprement parler saisi dans une phase de l'action: on suppose qu'il est immobile, tendu vers l'action à venir comme le lecteur l'est vers la planche suivante. Tous les éléments posés jusque-là sont repris dans un cadrage plus large incluant les deux protagonistes, dans une composition dynamisée par une diagonale descendante – concrétisation de la courbe narrative³⁴ – qui, contrastant avec la verticalité du décor monumental, corrèle visuellement sur un même axe les actants du récit (l'agresseur, sa victime et l'objet baigné dans le faisceau lumineux de la lampe), placé sous le regard impérial et impassible des dieux égyptiens dont les statues encadrent la scène. Une lecture tabulaire est activée, non seulement en raison du format hors-norme de la case, mais aussi de la fixité supposée des éléments du décor et de la suspension du mouvement.

ART & MEDIA FILES



Fig. 8

Le lecteur n'est donc pas guidé de la même manière dans le dédale du musée et du récit de Jacobs selon qu'il lit les pages du périodique ou de l'album. Par ailleurs, nous pouvons poursuivre cette comparaison en ajoutant une nouvelle variante: il s'agit d'une version parue aux éditions Blake et Mortimer en 2002. On y constate un paradoxe: détaillé, le dessin du visage d'Oirik court-circuite toute curiosité, alors que le scénario semble vouloir l'activer. Cette troisième version semble vouloir combiner la stratégie à l'œuvre dans le feuilleton avec celle qui prévaut dans la première version de l'album. L'existence de telles variantes souligne la nécessité d'étudier la bande dessinée dans les différents contextes éditoriaux qui furent les siens, et de retourner aux supports premiers de publication tels qu'on peut les trouver dans certains lieux d'archives.

Alain Boillat et Raphaël Oesterlé

Note

1. Outre les deux professeurs susnommés, deux chercheurs participent à ce projet de recherche: Marine Borel (section de linguistique) et Raphaël Oesterlé (section de cinéma). Lors de la conférence donnée en 2011 à Gorizia par Alain Boillat, l'intervention portait sur un état préparatoire du projet. Dans le présent article, nous intégrons certains constats et résultats de cette recherche en cours.
2. Référencé en tant que "Fonds d'archives privées P618 (Ghebali Victor-Yves)".
3. Une page Internet du site de la ville de Lausanne a récemment réuni les activités spécifiquement liées à la bande dessinée sous l'appellation "Centre BD" (voir: <http://www1.lausanne.ch/ville-culturelle/culture-a-vivre/bibliotheques/lausanne-et-la-bd.html>).
4. Frédéric Sardet, "Le patrimoine de la bande dessinée à Lausanne. Réflexions pour un programme",

ART & MEDIA FILES

- Médiadix, 2010, colloque "La bande dessinée, un art sans mémoire", Paris Nanterre, 10-11 juin 2011.
5. En ce qui concerne la période envisagée ici, les périodiques les plus importants sont les suivants: *Bayard* (1946-61), *Bravo* (1940-51), *Captain Sabord* (1947-49), *Cœurs Vaillants* (1946-57), *Coq Hardi* (1944-56), *Donald* (1947-53), *Far-West* (1955-58), *Hurrah* (1953-59), *IMA* (1955-58), *L'Intrépide* (1948-62), *Mickey Magazine* (1950-59), *Oxygène* (1944-50), *Le Petit Canard* (1946-49), *Spirou* (1941-2002), *Tarzan* (1946-53), *Tintin* (1946-73), *Vaillant* (1946-57) et *Wrill* (1946-49).
 6. Notamment Henri Filippini, *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, Jacques Glénat, 1978; Thierry Martens, *Le Journal de Spirou 1938-1988 (Cinquante ans d'histoires)*, Marcinelles, Dupuis, 1988; Dominique Maricq, *Le Journal de Tintin*, Bruxelles, Editions Moulinsart, 2006.
 7. Voir Thierry Crépin et Thierry Groensteen, "On tue à chaque page!" *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Editions du Temps, 1999.
 8. Les seules histoires complètes sont les gags en une planche et les récits à but éducatif de quelques pages narrant épisodes historiques héroïques ou vies édifiantes. La rubrique des *Belles histoires de l'Oncle Paul*, initiée dans *Spirou* en 1951, en est l'exemple le plus connu (à tel point que ces planches ont récemment connu une réédition).
 9. Fondateur du *Journal de Tintin* et des éditions du Lombard, Raymond Leblanc témoigne de cet état de fait dans un entretien de 1996: "D'abord, nous n'étions pas en principe éditeurs d'albums! [...] Et puis, après deux ou trois ans de parution du journal, nous avons reçu des demandes de plus en plus nombreuses de lecteurs nous réclamant *L'espadon!* [...] Nous avons fait ce premier album de Jacobs à titre de test, pour voir comment les lecteurs allaient réagir. Parce que nous nous posions la question: 'Ils viennent de lire cette histoire dans le journal *Tintin*, comment se fait-il qu'ils en redemandent?'" (Hugues Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Editions Luc Pire, 1997, p.15).
 10. Il s'agit de fascicules de petite taille composés de différents récits complets consacrés à un personnage.
 11. Henri Filippini, "50 ans de BD. *De Vaillant à Pif Gadget*", in *Le Meilleur de Pif*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2005, p. 5.
 12. Voir notamment Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, DeBoeck/Duculot, 2009.
 13. Jan Baetens, "Strip, série, séquence", *Transatlantica* [en ligne], n. 1, 2010, mis en ligne le 27.09.2010, p. 6.
 14. Cette grille de lecture permet de rendre compte du fonctionnement des débuts et fins d'épisodes, ainsi que du mode d'inscription du feuilleton au sein d'une série. Nous sommes attentifs aux types d'enchaînement en début d'épisode (reprise, continuité, ellipse) et aux modes de relance en fin de planche (suspense ou curiosité). Les éléments tant iconiques que verbaux font l'objet de ce repérage. Nous relevons également le degré de clôture que présentent les livraisons hebdomadaires, celle-ci étant garante d'une certaine autonomie.
 15. Laurent Guido, "De l'instant prégnant aux gestes démultipliés: scansions filmiques du mouvement dans la bande dessinée", in Ph. Kaenel et G. Lugin, *Bédé, ciné, pub et art. D'un média l'autre*, Gollion, Infolio, 2009, pp. 95-116; Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2009. Dans une étude consacrée à la série *Little Sammy Sneeze*, l'un de nous a montré que ce modèle sous-tend certes une partie de la représentation (l'éternuement du personnage éponyme à l'avant-plan), mais non les diverses actions quotidiennes situées à l'arrière-plan sur lesquelles repose le principe de variation de cette série au récit minimaliste (Alain Boillat, "Le récit minimal en bande dessinée: l'histoire constamment réitérée d'un éternuement dans la série *Little Sammy Sneeze* de Winsor McCay", in S. Bedrane, Fr. Revaz et M. Viegnès (eds.), *Le Récit minimal. Du minime au minimalisme: littérature, arts, médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 103-117).
 16. Voir la comparaison entre Marey et Muybridge dans Martha Braun, *Picturing Time: The Work of*

ART & MEDIA FILES

Etienne-Jules Marey (1830-1904), Chicago/London, University of Chicago Press, 1992.

17. Jijé, *Jerry Spring*, vol. 8, *Fort Red Stone*, planche 16 originellement parue dans le *Journal de Spirou*, n. 1076, 27 novembre 1958 (seconde planche, à droite).

18. A notre connaissance, seul les *Cahiers Louis-Lumière* ont spécifiquement consacré, dans leur numéro 5 (2008), un dossier à cette notion.

19. André Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1995 [1950-1955; 1958].

20. "En d'autres termes, jouée sur un théâtre et vue d'un fauteuil d'orchestre, cette scène aurait exactement le même sens, l'événement continuerait d'exister objectivement. Les changements de points de vue de la caméra n'y ajoutent rien." (A. Bazin, *op. cit.*, p. 72).

21. Jean-Louis Comolli, "Quelle parole? (Technique et idéologie, 6)", *Les Cahiers du cinéma*, n. 241, septembre-octobre, 1972.

22. Eisner précise notamment: "Lors de la narration visuelle, la tâche de l'auteur/artiste est d'enregistrer un flux continu d'expériences et de le montrer du point de vue du lecteur. Il faut pour cela séparer ce flux d'expériences en segments de scènes "figées", enfermées dans un cadre ou une case." (*Les Clés de la bande dessinée*, vol.1, Paris, Delcourt, 2009 [1985], p. 46). Si le dessinateur est attentif à la question de la figuration du mouvement et de la sélection de phases spécifiques, ses recommandations demeurent fort générales lorsqu'il s'agit de motiver certains choix: "Dans une série de huit mouvements qui montrent une action d'environ 30 secondes, une des poses représentatives est figée. Elle est choisie *en fonction de la relation entre celles qui la précèdent et celles qui lui succèdent.*" (*op. cit.*, p. 115; nous soulignons).

23. Voir notamment Françoise Revaz, *op. cit.*, pp. 40-41.

24. Paul Ricœur, *Temps et récit, tome 1 (L'intrigue et le récit historique)*, Paris, Seuil, 1983; Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Editions du Préambule, 1990.

25. Les auteurs de bandes dessinées se sont en effet considérablement appuyés sur la légitimation culturelle du cinéma pour valoriser leur propre moyen d'expression, ainsi que l'un de nous l'a discuté ailleurs (voir Alain Boillat, "Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial. Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma", in *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010, pp. 25-121).

26. *Tumak, fils de la jungle* était le titre français du film *One Million B.C.* (Hal Roach, 1940) dont Raymond Poïvet, fidèle à son intérêt graphique pour le gigantisme des animaux préhistoriques (voir ses pages de *King Kong* ou la série *Les Pionniers de l'Espérance*, propose ici une adaptation dessinée.

27. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1978; Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

28. "Le Mystère de la Grande Pyramide", *Journal de Tintin*, n. 23, 8 juin 1950 (4^e de couverture).

29. *Le Mystère de la Grande Pyramide*, Bruxelles, Lombard, 1954, p. 16.

30. "Le Mystère de la Grande Pyramide", *Journal de Tintin*, n. 24, 15 juin 1950 (4^e de couverture).

31. Le goût prononcé de Jacobs pour le travestissement de ses personnages provoque d'autant plus la "surprise" que le style de la ligne claire s'y prête a priori mal, les visages étant de facto fortement schématisés.

32. *Le Mystère de la Grande Pyramide*, *op. cit.*, p. 17.

33. *Le Mystère de la Grande Pyramide*, *op. cit.*, p. 18.

34. Raphaël Baroni définit en effet le suspense en disant qu'il enjoint le lecteur à effectuer un *pronostic*, c'est-à-dire une "interprétation "descendante" visant à anticiper le développement futur" (R. Baroni, *op. cit.*, p. 111).