



# feuilleton

par Thierry Groensteen

samedi 3 janvier 2015, par [Thierry Groensteen](#)

On connaît l'origine du roman-feuilleton, c'est-à-dire de l'œuvre littéraire publiée par livraisons dans la presse quotidienne. La formule en a été inventée simultanément par Emile de Girardin et Dutacq, directeurs respectifs de deux journaux nés le même jour (1er juillet 1836) : *La Presse* et *Le Siècle*, qui allaient se livrer une concurrence acharnée. Des auteurs populaires comme Soulié, Sue, Féval, Ponson du Terrail publièrent leurs œuvres en feuilleton, mais Sand ou Flaubert firent de même. Balzac publia quelque vingt romans en fragments dans les quotidiens. Dumas découpa son *Comte de Monte Cristo* en cent-trente-neuf livraisons. Les séries prolongeront, en librairie, cette logique de la fidélisation. À la suite des *Trois Mousquetaires* viendront *Le Vicomte de Bragelonne* puis *Vingt ans après*. D'autres auteurs sauront intensifier la cadence. Souvestre et Allain donnent un bel exemple de fécondité, en signant quelque trente-deux *Fantômas* entre 1910 et 1914 !

Les romans-feuilletons ont longtemps eu mauvaise presse, les auteurs étant soupçonnés de tirer à la ligne et de flatter les goûts du public. Sainte-Beuve, notamment, s'en prit violemment à eux dans un article intitulé « De la littérature industrielle » (*La Revue des deux mondes*, 1er septembre 1839). La bande dessinée, qui souffrait déjà d'un certain nombre d'autres handicaps symboliques (Groensteen, 2006), ne gagna sans doute pas en légitimité culturelle en faisant pendant longtemps du feuilleton son mode de publication privilégié. Toutefois, cette collusion entre littérature dessinée et régime feuilletonesque ne se produisit qu'au XXe siècle, de façon progressive. Au XIXe, en dehors de quelques cas relativement isolés (*l'Histoire de Mr Cryptogame*, de Töpffer et Cham, en livraisons dans *L'Illustration*, quelques récits de voyage par Cham, dans le *Charivari*, *l'Histoire de Mossieu Réac*, de Nadar, dans *La Revue nouvelle à l'usage des gens sérieux*, les *Mésaventures de Mr Bêton*, de Léonce Petit, dans *Le Hanneton*, les *Histoires campagnardes*, du même, dans *Le Journal amusant*, le *Voyage de Monsieur Blandureau autour du monde*, anonyme, dans *La Terre illustrée...*), le support de référence était l'album. Il le redeviendra à partir des années 1980.



C'est dans l'entre-deux-guerres que, tout en restant en concurrence avec d'autres formats (le strip, le gag en une planche, l'histoire complète en quelques pages), la formule de l'aventure publiée par tranches hebdomadaires est peu à peu devenue hégémonique dans les « illustrés ». Il faut dire qu'elle apportait la

seule réponse possible à une triple attente : celle des auteurs, de pouvoir développer dans la durée de véritables intrigues, celle des lecteurs, de retrouver chaque semaine leurs personnages préférés, et celle des patrons de presse, de fidéliser les acheteurs de leurs publications en entretenant cette addiction. À quoi s'ajoutait, pour les créateurs, longtemps assimilés à des journalistes, une certaine pérennisation de leur activité ; les planches étaient payées à la remise, semaine après semaine ou mois après mois, la réalisation d'une histoire longue représentait donc l'assurance d'un revenu étalé et durable. La mention « à suivre », qui ponctue rituellement chaque livraison d'un récit en cours de parution, deviendra si emblématique du mode de diffusion des bandes dessinées qu'elle sera plus tard choisie comme titre d'un mensuel fameux – qui, paradoxalement, fera la promotion du concept de roman dessiné.



Longtemps les auteurs ne pensèrent pas à toucher le public de la librairie. Les albums assurant une certaine pérennité des œuvres de bande dessinée étaient rares et réservés aux séries les plus populaires. Scénaristes et dessinateurs travaillaient avant tout pour un journal. Cette situation avait l'avantage d'offrir une grande souplesse en termes d'amplitude conférée aux récits. Il n'y avait pas véritablement de limite assignée, et les responsables éditoriaux étaient ravis de voir qu'une histoire plaisant aux lecteurs se poursuivait le plus longtemps possible. Des récits comme *Le Secret de l'Espadon* de Jacobs (dans *Tintin*) ou *Fils de Chine* de Lécureux et Gillon (dans *Vaillant*), qui totalisent respectivement 142 et 150 pages, tinrent les lecteurs en haleine pendant plusieurs années. Par la suite, l'album, contraint par des impératifs techniques et commerciaux, imposa peu à peu sa pagination standardisée, son format de 46 ou 62 pages.

Le régime du feuilleton ne correspond pas seulement à un mode de publication : il induit aussi un mode de production et, dans bien des cas, un mode d'écriture. Comme l'ont très justement observé Philippe Capart et Erwin Dejasse, il existe une convergence naturelle entre « la sensation de vivre l'histoire en direct » éprouvée par le lecteur qui en découvre chaque semaine les nouveaux développements, et « le fait que le créateur a lui-même élaboré sa bande dessinée par à-coups livrant à son éditeur, à intervalles réguliers, des fragments d'une ou deux pages, sans possibilité de revenir en arrière » (Capart & Dejasse, 2009 : 129).

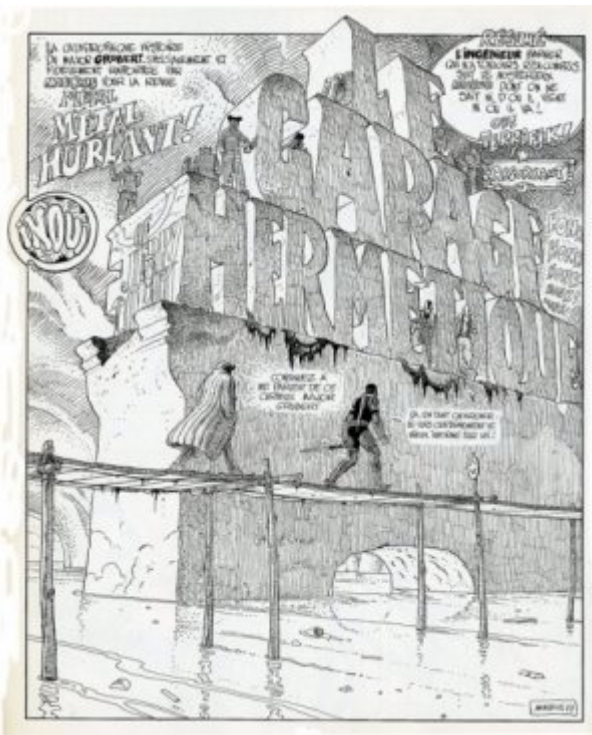
L'improvisation n'a pourtant jamais été la règle. La plupart du temps les dessinateurs illustraient un scénario écrit à l'avance ou respectaient du moins une trame narrative relativement précise. Mais certains auteurs se sont appuyés sur le régime de publication en feuilleton pour donner libre cours à une imagination buissonnière et se risquer à des histoires non préméditées, quitte à ce que celles-ci trahissent, à l'arrivée, une certaine désinvolture dans la conduite de l'intrigue. Alain Saint-Ogan fut de ceux-là, ne craignant pas d'interrompre bien des planches de ses Zig et Puce sur un « cliffhanger »

(suspense) sans trop savoir comment la situation rebondirait dans la page suivante, et s'en tirant quelquefois par d'assez acrobatiques pirouettes. Julien Baudry a bien observé que *Zig et Puce* tient, au début, de la série à gags, chaque planche étant plus ou moins autonome. C'est à partir du moment où Saint-Ogan s'empare du modèle narratif du voyage humoristique qu'il commence à accéder à une conception plus romanesque du récit. Le premier épisode à reposer sur une intrigue, au sens plein du terme, sera *Zig et Puce cherchent Dolly* (Baudry, 2014 : 385 à 396).



Chaque planche de *Zig et Puce* était individualisée par un titre autonome figurant sous l'intitulé de la série. Le cas n'est pas unique ; il en allait de même pour les planches du *Spirou* de Rob-Vel, avant-guerre.

Qualifié par Moebius de « l'exemple type d'une bande dessinée sans scénario préétabli », le *Garage hermétique* de Jerry Cornélius fut publié sous la forme d'un feuilleton dans *Métal hurlant* pendant plus de trois ans, pour totaliser 98 planches. L'album (*Major fatal*, 1979) permet de lire l'histoire dans sa continuité, d'un seul tenant, mais ne cesse de nous rappeler les conditions de son élaboration par épisodes, dans la presse. Cette nature feuilletonesque est accusée par la fréquence des titres, des résumés, des signatures et des relances à la fin de certains épisodes. En outre les codes du feuilleton sont, à l'occasion, tournés en dérision, comme dans cette planche où l'obligatoire « résumé des précédents chapitres » se double d'un anticipatif « résumé des futurs chapitres » ! Du reste, la plupart des résumés sont parodiques. Citons : « *Tout peut encore arriver dans le Garage hermétique* », « *Pas de résumé aujourd'hui !* », « *Le garage de J.C. est hermétique* », « *Comme dit Luc (12.2), il n'est rien de caché qui ne doive être découvert, rien de secret qui ne doive être connu* » ou bien « *Vous n'avez encore rien vu !* » (p. 98) - pour ne rien dire de ce cartouche qui ne comporte qu'un seul mot : « *Résumé* ». Solidaire de la première planche de chaque épisode, le titre est ressassé tel un refrain, mais dans des graphies toujours différentes et quelquefois spectaculaires. Dans le contexte du livre, ces vestiges de son mode d'élaboration et de publication initial participent de la dimension ludique et parodique des aventures du Major Grubert.



Thierry Smolderen s'est intéressé aux narrations menées au jour le jour sans plan préalable, observant que les héros qui s'y promènent subissent ordinairement « moult décrochements de l'espace, du temps et de la conscience » (Smolderen, 1986 : 54). Il y voit une singularité de ce qu'il nomme la « forme "feuilletonnée" », précisant : « Ce n'est pas à l'aspect "roman populaire stéréotypé" du feuilleton que nous nous référons, mais à cette espèce d'auto-engendrement d'une histoire qui se débobine en un seul mouvement, en temps réel au fur de son élaboration... » Les séquences de stupeur et de transe qu'il a repérées chez Moebius, Pratt, Andreas, Hergé et quelques autres sont, assure-t-il, « toujours l'indice d'une espèce d'appel incantatoire par lequel le feuilletoniste cherche à faire surgir des figures qui ne relèvent pas de la pensée verbale, mais d'un autre espace mental, d'une autre planète psychique », auquel le dessinateur se connecterait « au moment où [il] adopte le mode cognitif du cerveau droit, le plus apte à matérialiser sur le papier la sensation d'une spatialité envoûtante et enveloppante » (1986 : 56-57).

Si l'expression de « roman graphique » suggère un récit cohérent, structuré, qui dessine une courbe narrative ample, dans la réalité, de nombreuses œuvres comptant parmi les fleurons du genre conservent des traces visibles de leur première existence sur le mode de la « sérialisation ». Soit trois exemples pris dans le domaine américain. *Watchmen*, divisé en douze chapitres (les douze *comic books* mensuels de la mini-série publiée en 1986-87) qui égrènent un compte à rebours et sont suivis chacun d'un certain nombre de suppléments. *Maus*, dont le tome 2 intègre des considérations sur la réception du tome 1. Ou bien encore *Jimmy Corrigan*, qui, avant d'être publié en livre chez Pantheon, connut une double prépublication, dans le *New City*, hebdomadaire de Chicago, puis dans les numéros de l'*Acme Novelty Library* : la non-linéarité du récit s'explique en partie par cette sédimentation.

Les modalités de la lecture d'une bande dessinée publiée sur le mode feuilletonesque varient en fonction de deux paramètres : la périodicité du support (quotidien, hebdomadaire, mensuel, trimestriel...) et l'ampleur de chaque livraison. La « tranche » de deux pages a longtemps été de règle dans *Tintin*, *Spirou* ou *Pilote*. Cette norme franco-belge est très différente de celle qui prévaut au Japon, où les magazines de mangas débitent plutôt les histoires en tranches de 10 à 20 pages. Mais, comme l'ont rappelé Capart et Dejasse dans leur étude sur le feuilleton (2009 : 133), certains rédacteurs en chef belges, à la recherche de nouvelles formules pour relancer des journaux en déclin, ont expérimenté les « maxi-chapitres » : Greg introduisit cette formule dans *Tintin* dès 1969, Philippe Vandooren fit de même dans *Spirou* en 1983. Dans les deux cas, l'on revint plus ou moins promptement au rythme traditionnel.

Le modèle de feuilleton le plus pur doit sans doute être cherché dans les *newspaper strips* d'autrefois, quand les grands héros (Mandrake, Dick Tracy, Li'l Abner, Popeye, le Terry de Milton Caniff ou la Little Orphan Annie d'Harold Gray) assuraient une présence quotidienne dans le journal. Leurs aventures

relevaient du régime du *continuity strip*, tenant les lecteurs en haleine pendant des semaines, des mois, des années, s'introduisant jour après jour dans l'intimité de leur foyer. L'addiction des lecteurs se renforçait de cette familiarité entretenue sans aucune pause, aucun relâchement. Plus tard ce sont les séries télévisées qui prendront le relais : le feuilleton y trouvera son terrain d'élection, et les pages des comics ne proposeront bientôt plus guère que des *gag-a-day strips* (ou *stop comics*) dont chaque livraison est close sur elle-même et délivre une anecdote autonome.

L'écriture d'un *continuity strip* d'aventures n'allait pas de soi, car tous les lecteurs de la presse ne lisent pas le journal sept jours sur sept. Certains marquent une pause le week-end, choisissant, pour mieux se reposer, de se couper de l'information ; d'autres, au contraire, faute d'avoir le temps de lire la presse en semaine, n'achètent que l'édition dominicale. Il fallait donc que le récit se poursuive en veillant à ne pas égarer ses lecteurs, en dépit de leurs « décrochages ». La page du dimanche était souvent digressive par rapport aux strips de la semaine. Milton Caniff est réputé pour la grande maîtrise dont il faisait preuve dans l'écriture de ces « feuilletons emboîtés ».



En France, le passage de la prépublication à l'édition en album n'est pas toujours allé sans mutilations plus ou moins violentes exercées sur les récits. Ainsi, l'album correspondant à l'épisode cité plus haut, *Zig et Puce cherchent Dolly*, ne conserve que 40 planches sur les 56 que le récit comptait lors de sa publication en feuilleton dans le *Dimanche-Illustré*. Dans d'autres cas (notamment au sein du catalogue Dupuis), c'est la mise en page d'origine qui a fait l'objet de remontages parfois malheureux.

Aujourd'hui, les créateurs de bande dessinée, même quand ils travaillent pour un journal, se considèrent en majorité comme des auteurs de livres et c'est la conception de l'album qui reçoit toute leur attention. L'album représente la version finalisée, optimisée, d'une œuvre dont la prépublication peut presque, dans certains cas, être assimilée à un brouillon. Des séquences peuvent être retravaillées, des pages ajoutées, de même que des éléments de paratexte (préfaces, dossier documentaire...) ; l'habillage extérieur, le « déroulement » (succession de la couverture, des pages de garde, du faux titre, de la page de titre, etc.), le chapitrage éventuel, font l'objet de soins particuliers, conférant au récit son aspect définitif.

Mais, dans le contexte d'une série, c'est l'album lui-même qui peut devenir « une parcelle d'un récit de grande ampleur », comme l'ont noté Capart et Dejasse. Les séries à succès (comme *XIII* ou *Lanfeust* et leurs « spin-offs » respectifs) étalent leur intrigue sur des années, voire des décennies, chaque volume constituant, en quelque sorte, un nouveau chapitre de l'interminable saga. Le cycle d'albums peut donc être considéré comme une modalité du feuilleton, caractérisée par le temps d'attente (souvent de l'ordre d'un an, voire davantage) entre les épisodes consécutifs.

Par ailleurs, même dans l'écriture d'un roman graphique, il n'est pas rare de retrouver des procédés caractéristiques de la rhétorique feuilletonesque. Ainsi, dans *La Tour*, troisième volume des *Cités obscures* de Schuiten et Peeters, ce n'est pas par hasard si un fragment du premier grand tableau en couleur (qui marque l'irruption de la couleur dans un album jusque-là en noir et blanc) apparaît en fin de page, tout en bas à droite, invitant le lecteur à tourner la page pour le découvrir dans son entier.

## Bibliographie

Baudry, Julien, *La Bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'oeuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, thèse de Doctorat, Université Paris Diderot (Paris 7), Langue, Littérature, Image, sept. 2014. / Capart, Philippe, & Dejasse, Erwin, « À la recherche du feuilleton perdu », *Neuvième Art*, No.15, janvier 2009, p. 128-135. / Groensteen, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême : éd. de l'An 2, 2006. / Smolderen, Thierry, « Bande dessinée, feuilleton et cerveau droit », *Les Cahiers de la bande dessinée*, No.70, juil.-août 1986, p. 54-58.

## Corrélat

[album](#) - [improvisation](#) - [paratexte](#) - [scénario](#) - [série](#)