

LA LIVRAISON VERSUS LE LIVRE
UNE RÉÉDITION SINGULIÈRE DE

TERRY

ET LES PIRATES

Jan Baetens

1. Terry, du feuilleton au livre

Terry et les Pirates est une des bandes dessinées d'aventures les plus célèbres de l'histoire du médium. Créée par Milton Caniff, cette série commence à paraître le 22 octobre 1934, d'abord sous forme de strips quotidiens, puis, dès le 9 décembre de la même année, sous forme de planches du dimanche en couleur. À partir du 26 août 1936, les deux récits, celui de la semaine et celui du dimanche, sont réunis en une seule et même histoire, que Caniff va continuer jusqu'au 29 décembre 1946. À ce moment, il décide d'abandonner une série sur laquelle il n'a aucun droit pour se lancer dans la production d'une autre série en noir et blanc, *Steve Canyon*, qu'il contrôle complètement et dont on sait par ailleurs l'importance pour la théorie naissante de la bande dessinée dans le domaine sémiotique, cette œuvre ayant fait l'objet d'une célèbre analyse d'Umberto Eco qui compte toujours parmi les très grandes réussites du genre (Eco 1964, pp. 130-183).

Comme beaucoup d'autres séries de cette époque, *Terry et les Pirates* vivait au rythme, quotidien à la fois qu'hebdomadaire, de la presse. L'horizon de ce genre de feuilletons n'était nullement le livre ou l'album, même si, aujourd'hui, c'est bien sous forme de livres que l'œuvre survit (on sait que, là encore à l'instar de bien d'autres bandes dessinées des années trente, *Terry et les Pirates* a donné lieu également à un feuilleton radiophonique, de 1937 à 1948, à une adaptation cinématographique, en 1940, et à un feuilleton télévisé, il est vrai très court, en 1953, mais ces avatars ne sont pas révélés décisifs pour la postérité de la série). Lancé dans les années 80, le mouvement des rééditions a connu des hauts et des bas : en 1986, la maison NBM a sorti, dans sa filiale spécialisée Flying Buttress Comics Line, plusieurs versions, en de très nombreux volumes, de l'œuvre complète ; la maison plus alternative Kitchen Sink Press, qui a essayé de faire de même, a toutefois dû s'interrompre après deux volumes ; la version actuellement sur le marché anglophone est celle en six gros volumes, publiés entre 2007 et 2009, de IDW Publishing. En français, toutes les tentatives de produire une édition complète se sont révélées infructueuses : Slatkine (de 1980 à 1982), Futuropolis (de 1985 à 1989) et Zenda (en 1990-1991) n'ont pu sortir que des collections incomplètes.

Pour "curieuse" qu'elle soit, l'édition Slatkine présente un réel intérêt pour quiconque s'intéresse aux aspects visuels d'une couverture de livre. Peu de rééditions imposent en effet une rupture aussi brutale entre le feuilleton original et la réédition sous forme de livre. Cette cassure se manifeste à trois niveaux.

Tout d'abord, l'édition Slatkine, antérieure aux grandes rééditions américaines, est une manière d'OVNI : l'origine du livre n'est nulle part mentionnée et le lecteur ne sait pas si l'édition française a été faite à partir des originaux de la presse ou d'un livre déjà existant. Ensuite, débutant *in medias res*, elle ne respecte nullement l'ordre chronologique : la collection qui compte quatre vo-



La livraison versus le livre Une réédition singulière de *Terry et les Pirates*

Jan Baetens

lumes, procède à la fois à rebours et dans le désordre (le premier tome 1980 : *Dragon Lady* va du 28/08/1936 au 02/1937, le second, *Rencontre avec Burma*, du 20/12/1935 au 27/08/1936, le troisième, *La mine d'or perdue*, du 24/10/1934 au 8/06/1935, et le quatrième, *Une dangereuse passion*, du 10/06/1935 au 19/12/1935). Enfin, dans chacun de ces ouvrages, la présentation péritextuelle reste lacunaire et chaotique : dans le cas du premier album, la série est à peine située ; dans les trois autres, la confusion est loin d'être levée).

Ces trois caractéristiques – l'occultation de l'origine, le bouleversement de l'ordre des épisodes, le déficit péritextuel – ont en commun de faire des albums des œuvres *indépendantes*, détachées en quelque sorte de l'ensemble qui leur donne sens, et de transformer les livres en des objets *sui generis*, qui créent une structure propre plus qu'ils ne reflètent un ordre antérieur. Le travail sur la couverture proprement dite renforce encore cette autonomie, tout en se révélant fort instructif sur ce qui se passe (ou peut se passer) lors d'une réédition. Cette autonomie injecte dans l'œuvre (provisoirement) finale une dose certaine d'anachronisme, qui naît ici d'un double décalage : dans le temps d'abord, car la nouvelle version se sépare fortement des canons de publication de l'original, et au niveau de l'intentionnalité ensuite, car il est clair que la couverture de l'album n'a pu être ni pensée, ni programmée par les créateurs originaux. Cela ne signifie nullement, toutefois, que l'on "force" le sens des images et des péritextes en se concentrant sur ces formes ultérieures et, dans une certaine mesure, "non voulues" : la réinterprétation qui sera examinée et analysée n'est pas arbitraire, elle met même à nu certains éléments restés implicites dans la première occurrence de l'œuvre et fait comprendre à quel point les images "pensent", c'est-à-dire peuvent devenir le lieu d'une réflexion supplémentaire qui rend la première signification plus complexe et plus riche.

Tel d'autres feuilletons du même type, *Terry et les Pirates* est une aventure en principe sans début ni fin : le récit démarre sans véritable introduction, un peu comme s'il ne faisait que continuer une histoire déjà entamée, et il n'évolue pas vers quelque fin annoncée ou programmée, la survie de ce genre d'histoires dépendant surtout de l'engouement ou de l'humeur, imprévisibles l'un et l'autre, du public. Une narration de ce type se prolonge tant qu'il y a des lecteurs intéressés (en tout cas suffisamment de lecteurs aux yeux de ceux qui payent pour la série) et son rythme fondamental n'est pas celui du récit avec son début, son milieu et sa fin, mais celui du feuilleton : l'unité de base est la livraison du jour, qui comprend un bref rappel de celle de la veille tout en anticipant déjà sur celle du lendemain, mais au-delà de cet horizon par définition mobile les effets narratifs sont réduits. Ce qui compte, c'est que le feuilleton existe, c'est-à-dire qu'il installe une durée, une permanence, une manière de stabilité dans un univers sans cesse changeant et toujours éphémère (Chute 2007). Dans une telle perspective, l'opposition entre feuilleton (ouvert) et livre (fermé) est patente : il n'y a pas ce correspondance terme à terme entre telle ou telle séquence de strips quotidiens d'un feuilleton virtuellement infini et tel ou tel livre par définition fini. Quelles que soient l'intelligence ou l'adresse avec lesquelles on procède à la mise en livre des livraisons successives, le volume fait violence au feuilleton. Structurellement, le feuilleton peut et doit aussi être vu comme ce qui *résiste* au livre.

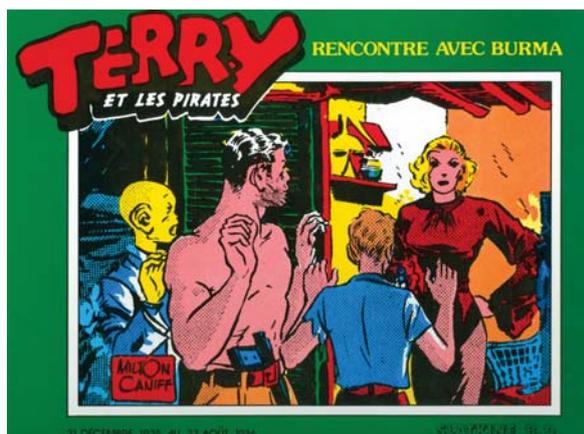


Fig. 1 – Couverture du livre

jugé utile de garder autant que possible le péri-texte de chaque livraison, en l'occurrence le bandeau qui, sur toute la longueur du strip, propose un commentaire auctorial d'une ironie souvent très appuyée (et s'appuyant toujours sur la sagesse des nations) des événements du jour. L'humour mi-mièvre, mi-dur à cuire de la voix narrative qui accompagne le récit en modulant des dictons ou des expressions populaires aide à comprendre que le lecteur-cible de la série n'a pas du tout le même âge que le petit garçon qui est le héros éponyme de la série (on peut donner à Terry une douzaine d'années, mais pas beaucoup plus). Le bandeau quotidien de *Terry et les Pirates* montre que le lecteur supposé est moins adolescent qu'adulte et qu'il est capable d'apprécier les clin d'œil que lui passe, jour après jour, le narrateur omniscient de la série. Dans l'album qu'on utilisera ici pour notre microlecture (*Rencontre avec Burma*), ces commentaires sont restés bizarrement en anglais, sans doute parce qu'il eût été trop difficile, c'est-à-dire trop coûteux, de les traduire avec la même verve que l'original. Toutefois, pareille négligence en dit déjà très long sur la réorientation de l'œuvre même. L'incertitude éditoriale que manifeste la non-translation de la voix du narrateur, alors que les énoncés des personnages sont quant à eux traduits du début à la fin, laisse entendre que l'édition Slatkine se détourne du lectorat adulte au profit du seul lecteur adolescent. Dans les trois albums de la série, l'intervention est plus radicale encore : *Dragon Lady* est tout simplement privé de bandeau, *La mine d'or perdue* et *Une passion dangereuse* troquent le bandeau-commentaire contre un banal bandeau-titre, qui répète jour après jour le titre général de la série : *Terry and the Pirates*.

En troisième lieu, il convient d'attirer l'attention sur quelques autres décisions péri-textuelles peut-être moins voyantes (encore que...), mais dont l'importance est elle aussi considérable quand il s'agit de mesurer la part d'autonomie donnée ou non à la réédition d'un feuilleton BD sous forme de livre. Prenons par exemple le format du livre, qui est oblong, alors qu'au moment de la réédition Slatkine l'hégémonie du format A4 était loin d'être contestée (comme elle l'est aujourd'hui, à



Fig. 2 – strip de l'intérieur ayant servi de “réservoir”

l'époque du roman graphique). Ce format crée un effet de *distinction* tout à fait paradoxale, puisqu'elle souligne visiblement le caractère patrimonial et partant le plus grand prestige de la collection, que casse pourtant le manque de soin apporté à la publication. Par ailleurs, le format de publication, qui fait primer l'unité du strip sur l'unité de la page, est une manière de rehausser le caractère feuilletonesque de la publication, mais, une fois encore, sans aller jusqu'au bout de sa logique, puisque le regroupement des strips deux par deux entraîne une segmentation certes plus proche du feuilleton que du livre mais peu fidèle du rythme de la publication originale.

3. La couverture comme symptôme du livre

À côté de la question du format, il faut analyser aussi la manière très particulière dont les responsables du livre ont décidé d'investir les divers lieux péritextuels, à commencer bien entendu par la couverture, qui apparaît clairement comme un symptôme et une annonce des mécanismes déjà signalés (fig. 1).

Comment la couverture est-elle intégrée à la stratégie fondamentale qui tente de préserver, à l'intérieur du livre, la version antérieure du feuilleton ? La chose en soi n'est pas évidente, car de prime abord la manipulation de l'image, qui reprend une case que l'on retrouvera plus loin dans le livre, est assez poussée. Certaines modifications portent sur la *couleur* (la vignette qui est en noir et blanc dans l'œuvre originale est ici colorée), d'autres sur le *format* (la vignette originale a été recadrée), d'autres encore touchent le *contenu* même (l'image de couverture se trouve privée du phylactère accueillant un énoncé de Burma, la blonde fatale de l'histoire que nos héros naufragés découvrent sur une île qu'ils croyaient déserte : “Tiens, mais c'est Robinson Crusoe et ses amis Vendredi et Samedi !... Alors racontez-moi !. Même si c'est faux, ça me fera plaisir d'entendre parler anglais !”, n. p.) (fig. 2).

La leçon paraît claire : l'image de couverture assume vraiment sa fonction, qui est autre chose que de répéter simplement une image du feuilleton même. Toutefois, à mieux y regarder, des enseignements plus riches s'imposent à l'attention.

S'il est vrai que l'image de couverture, qui reproduit une scène clé du livre (lequel se voit ainsi condensé en une seule vignette) tout en se présentant comme un *instant prégnant*, c'est-à-dire un moment qui éveille dans l'esprit du lecteur une idée de ce qui le précède ou le suit immédiatement (et en ce sens l'image n'est pas seulement un miroir statique du livre, mais une forme concentrée de sa dynamique narrative), force est aussi de constater que l'illustration en première de couverture, loin de n'être qu'une illustration unique, ressemble en fait beaucoup à un véritable... strip, ou si l'on préfère à une *bande dessinée en une seule image*.

Comment s'opère cette métamorphose structurelle, incontestablement liée à la force durable du format feuilletonesque ? Plusieurs techniques, dont l'impact est renforcé par leurs effets convergents, se combinent ici. Premièrement, il y a lieu de souligner le compartimentage vertical très radical du dessin. Les contrastes chromatiques aidant, l'image se divise nettement en quatre parties, coïncidant chacune avec l'espace imparti à (ou occupé par) un des quatre personnages. Or ces diverses parties sont moins imbriquées que juxtaposées : on passe d'un personnage à l'autre comme s'ils étaient séparés par une cloison invisible. Malgré l'opposition entre le premier plan (à l'extérieur de la maison) et le second plan (à l'intérieur, où se trouve Burma), c'est bien l'alignement des personnages qui frappe l'attention. On voit quatre personnages l'un à côté de l'autre davantage que quatre personnages unifiés par la même action (ce qui est bien entendu aussi le cas). Qui plus est, le découpage vertical de l'image en quatre parties – organisation qui n'est pas sans rapport avec la structure classique des strips de *Terry et les Pirates* qui comprennent eux aussi généralement quatre vignettes – se voit renforcé par une multiplication d'adjuvants visuels. D'une part, la verticalisation de l'espace est violemment thématisée : après tout, ce que font trois personnages sur quatre, c'est *lever les mains en l'air*, ce qui accroît encore davantage leur isolement dans l'espace. D'autre part, la segmentation verticale est soutenue aussi par un jeu extrêmement savant des alternances : d'abord de *couleur* (on passe d'un bleu mélangé de blanc et de noir à une

variante du rouge clair, à savoir le rose, puis d'un autre bleu à un rouge foncé) ; ensuite de *rôle* (la répartition des âges est parlante : enfant, adulte, enfant, adulte) ; enfin de *morphologie* (le groupe des personnages se présente en dents de scie : petit, grand, petit, grand).

En second lieu, et pour refaire la synthèse dynamique de cet ensemble si rudement mis en morceaux juxtaposés, l'image subit également un très lisible effet de balayage. S'il est possible de percevoir l'image en un seul coup d'œil, on la lit seulement de gauche à droite. Deux mécanismes sont ici mobilisés par le dessinateur, que la personne responsable du choix de l'image d'illustration a fort bien captés². D'un côté, la division de l'espace selon un axe gauche/droite va de pair avec la répartition des types de personnage selon un critère d'importance croissante : on commence à gauche par le comparse comique, on continue par un des héros de la série, puis par le personnage qui donne son nom à la série, pour terminer enfin par le point d'exclamation que représente l'apparition du anti-héros (en l'occurrence de l'anti-héroïne, que les clichés de la culture populaire permettent d'identifier sans l'ombre d'un doute). De manière plus intéressante encore, la succession des quatre personnages, qui provoque l'effet de balayage tout en étant sans doute programmée par lui, trouve un écho saisissant dans la variation très calculée des positions par rapport au point de vue de l'observateur fictif : l'ensemble commence à se décliner par un personnage vu de profil, on poursuit par un personnage vu de trois quarts face, puis par un personnage vu de dos, avant de conclure par l'occupation de la grande position non encore actualisée, celle du personnage vu de face (il convient toutefois de préciser que la position "de face" comprend ici aussi le buste et qu'elle ne peut donc en aucune façon être réduite au seul visage : la blondeur fait signe, certes, mais aussi la poitrine, et la réunion stéréotypée des sèmes "blondeur", "rouge" et "seins" est à ce point évident qu'il n'est pas besoin de vraiment mettre en valeur le pistolet, dont le canon pointé se devine à peine). Ainsi se communique une mobilité à l'ensemble des personnages, comme si un seule personnage abstrait défilait sous nos yeux jusqu'à se présenter dans la position émotionnellement la plus forte, celle qui consiste à se présenter face au spectateur et à lui regarder *droit dans les yeux*.

La combinaison de ces deux éléments – le compartimentage vertical d'un côté et l'effet de balayage de l'autre – fait de cette image de couverture le modèle réduit, non seulement de la diégèse tout entière (car c'est bien tout le récit qui se voit réfléchi dans cette image), mais aussi et surtout de la manière de raconter cette image sous forme de bande dessinée, plus spécifiquement sous forme de feuilleton BD dont l'unité centrale est le strip en quatre vignettes³.

4. La place de l'auteur

Le travail sur le péri-texte, qu'il est impossible d'attribuer à l'auteur original (même s'il était encore en vie au moment de cette publication, il n'y a aucune raison de supposer que Milton Caniff fut associé d'une façon ou d'une autre aux diverses rééditions, américaines, françaises ou autres), ne se borne pas à la seule illustration de couverture, quelle qu'en soit du reste l'importance. En même temps que la "feuilletonisation" de cette image, le péri-texte affiche aussi une seconde intervention, plus intrigante encore. En effet, si l'illustration se transforme en bande dessinée, celle-ci demeure relativement "non-signée", tant est considérable la distance entre le titre de l'album, violemment et même doublement affiché au-dessus de l'illustration (une première fois parce que le titre se niche dans le champ périphérique de l'image, en haut à gauche, une seconde fois parce qu'il mord en quelque sorte sur la place de celle-ci, dont le bord supérieur gauche est comme masqué par le débordement des mots du titre), et le nom de l'auteur, caché en médaillon en bas à gauche à l'intérieur même de l'illustration.

Certes, il est indéniable que dans la BD grand public, structurée en séries souvent très longues, le dessinateur et le scénariste – ici les deux rôles coïncident – comptent moins que le personnage. En l'occurrence, toutefois, la motivation de ce choix péri-textuel peut se lire dans une perspective moins commerciale que structurale : en logeant la signature de l'auteur dans l'illustration de couverture même, alors que rien n'empêchait une exhibition plus franche du nom de l'auteur, par exemple à côté du titre, on reste tout à fait dans la logique du feuilleton. Si la couverture n'avait pas repris tel quel l'emplacement de la signature insérée dans l'image à la fin de chaque strip quotidien, si elle avait donc élaboré un système péri-textuel *ad hoc*, l'écart avec le fonctionnement du feuilleton aurait été beaucoup plus grand. Or, c'est justement cette permanence du feuilleton dans le livre qui semble présider à la plupart des choix péri-textuels qui se donnent à lire dans la couverture de *Rencontre avec Burma*.

Mais lisons plus attentivement encore, pour creuser davantage la manière dont le titre du livre et la signature de l'auteur sont présents sur la couverture. En dépit de leur différence quantitative (le titre, plus grand et placé en haut, retient tout de suite l'attention ; le nom de l'auteur, plus petit et placé en bas, paraît secondaire), les deux éléments sont réunis par un élément chromatique puissant : dans la moitié gauche de l'image, ils sont les seuls à combiner deux couleurs dont l'union est toujours très voyante, le rouge et le noir. Cette parenté, qui les sépare des éléments alentour, les rapproche des autres parties présentant les mêmes couleurs, à commencer par la robe de l'aventurière (qui passe bizarrement du rouge carmin au rose à hauteur de la hanche, comme pour connoter la couleur d'une chair qui ne peut être que devinée à travers l'étoffe). Par ces rimes visuelles il

se crée un triangle Terry/Caniff/Burma qui à la fois narrativise et érotise la couverture : le triangle pointe vers la droite, ce qui renforce la dynamique avant/après déjà signalée à d'autres endroits de l'analyse ; la superposition de la couleur rouge et du buste de la femme joue avec l'emboîtement de divers publics, adolescent et adulte, qui caractérise ce genre de bande dessinée. Toutefois, la concentration du regard sur la poitrine flamboyante de Burma profite aussi à l'attention donnée à d'autres éléments. Ainsi on remarque mieux les parties rouges du décor comme les poutres ou la décoration abstraite derrière le personnage, que sans doute on n'aurait pas jugés dignes d'attention en l'absence de ce lien chromatique. De la même façon, le regard du lecteur se fait aussi plus sensible à la déformation des lettres dans la signature en médaillon ou dans la mention du titre, lesquelles se disposent selon une même rencontre du rouge et du noir.

S'agissant du nom "Milton Caniff", l'agrandissement, puis la presque identité des deux seules lettres circulaires du nom dotent la signature d'un fort coefficient de "grammatextualité" (Lapacherie 1984)⁴. Cette accentuation de la forme des lettres, indépendamment du sens même des mots, mais non pour autant dénuée de sens elle-même, se retrouve dans le titre du livre, *Terry des Pirates*. La déformation des unités graphiques y montre clairement comment une nouvelle signification s'ajoute à l'ensemble des lexèmes traités. Dans le cas de la signature, l'insistance sur le cercle, qui rapproche la lettre C de la lettre O, pourrait suggérer un désir de plénitude, une tentative de mainmise sur la totalité de l'œuvre : de la part d'un auteur travaillant au jour le jour et s'adressant à un public qui n'a pas comme lui d'aperçu global du feuilleton en cours, un tel désir, une telle tentative sont tout sauf absurdes. Le cercle, dans cette perspective, reflète le surmoi de l'auteur. Dans le cas du titre, la manœuvre est plus facile à lire encore : la présentation singulière des lettres du mot *Terry*, qui mordent les unes sur les autres, visualise la structure du feuilleton même, dont chaque maillon est appelé à s'emboîter dans le suivant, un peu comme les pièces d'un puzzle. Mais pour les lettres épaisses et partiellement superposées du titre, il est possible de songer aussi – les effets seraient du reste grosso modo les mêmes – aux feuilles d'un calendrier qu'on retire les unes après les autres, jour après jour et ce infiniment... La lettre finale de "Terry", le Y, est d'ailleurs le symbole par excellence des chemins qui bifurquent, c'est-à-dire de l'impossibilité de jamais arriver à une destination ferme et univoque.

5. La face cachée de la couverture

Le dispositif péritextuel de la première de couverture débouche ainsi sur une tension insurmontable : la figure circulaire de la signature, que dominent les O plus ou moins parfaits, et la figure de l'embranchement du titre, qui culmine dans le Y du nom du héros, se tiennent en équilibre – un peu à l'image du feuilleton en général,

cette structure simultanément ouverte et fermée, mais aussi un peu à l'image du récit que déploie ce feuilleton de Caniff, dont on comprend mieux maintenant pourquoi on en loue tellement les qualités graphiques. En effet, dire que le style de Caniff, son "invention" du clair-obscur en bande dessinée – percée stylistique dont la série subséquente, *Steve Canyon*, apporte des exemples plus frappants et plus systématiques encore⁵ –, c'est dire aussi que l'auteur est parvenu à mettre en place un type de récit où le graphique et le narratif ou, si l'on préfère cette terminologie honorée par le Groupe Mu, le *plastique* et l'*iconique* (Groupe Mu 1993) se relaient mutuellement. La véritable leçon du péritexte de *Rencontre avec Burma* pourrait dès lors s'énoncer comme suit : par la manière dont il s'organise, il reflète d'abord la structure, ouverte et fermée en même temps, du feuilleton en général pour montrer ensuite que les particularités visuelles et spatiales de son dessin redoublent et annoncent également les traits spécifiques du feuilleton à la Caniff, où le style est aussi important que le contenu (et inversement). La couverture, ainsi, change radicalement de statut : elle n'est plus illustration, c'est-à-dire adjuvant ou complément ; elle n'est plus version miniaturisée de l'ensemble ; elle devient réellement outil à faire lire l'œuvre même, c'est-à-dire révélateur (et accélérateur) au sens actif et fort du terme.

Milton Caniff n'était pas le seul artiste à avoir modifié les règles et la pratique du feuilleton dans les années 30. Mais l'analyse de la couverture de *Rencontre avec Burma* nous montre que sa modification la plus importante concerne moins le traitement des personnages (on connaît et admire la façon dont il est parvenu à redonner vie, dans un esprit plus adulte, à des stéréotypes venus du feuilleton populaire du 19^e siècle) que la gestion même du feuilleton. Chez Caniff, la livraison quotidienne cesse d'être le maillon d'une longue chaîne que chaque nouvelle unité à la fois reprend (la première case du jour est un écho des événements de la veille) et annonce la suite (la dernière case tente toujours de susciter une attente), pour devenir une surface à scruter ou, en termes plus techniques, une zone *sémiophore*, virtuellement remplie d'éléments susceptibles d'accéder au statut de signes, quelque insignifiants qu'ils paraissent à première vue. Une tache, une couleur, une forme, une position, mais aussi un rapport, une correspondance, une symétrie, une translation – tous ces éléments acquièrent autant d'importance que les péripéties de l'intrigue même. Ce que Caniff ajoute au feuilleton d'aventures, ce n'est pas seulement les femmes, la Chine, un certain humour ou un langage plus adulte, c'est surtout l'encre, le sens de la composition, le désir du lecteur de ne pas tourner la page mais de s'appesantir sur ce qui s'offre à son regard, c'est l'hésitation, pour parler comme Valéry, entre le "son" et le "sens", par exemple entre la trame mécanique superposée au dessin et la représentation de la nuit ou du brouillard.

Il se peut fort bien que le metteur en pages de *Rencontre avec Burma* n'ait pas voulu faire ce que la couverture nous a permis de comprendre. Mais les idées que l'analyse de la couverture a fait naître, il (ou elle) a dû les avoir présentes à l'esprit, même de façon confuse, et c'est tout le mérite de Milton Caniff de permettre à autrui de prolonger son travail en dehors de tout contrôle auctorial. L'œuvre parle, le texte pense, le lecteur réfléchit – et agit.

Notes

1 Ce genre de remaniements sont tout à fait répandus dans la bande dessinée, qu'ils émanent de l'auteur désireux de repenser son œuvre en fonction des exigences du nouveau contexte (c'est le cas d'Hergé, notamment) ou des responsables éditoriaux confrontés à la nécessité de réconcilier une œuvre originale avec un nouveau support on ne peut plus différent (par exemple dans une reprise en poche). Pour quelques réflexions à ce sujet, voir Baetens 2006.

2 À la différence de ce qui se passe dans les couvertures des trois autres albums de la série, où cette tension narrative fait terriblement défaut, malgré parfois la plus grande violence de l'action représentée.

3 La comparaison avec les couvertures d'Hergé serait, ici encore, très instructive. Chez Hergé, la composition obéit surtout à une logique d'unification, la concentration de l'histoire dans une image allant de pair avec la tentative de structurer cette dernière en fonction d'un principe visuel très puissant. Pour expliquer cette différence, il est capital de se rappeler que lors du remaniement des versions prépubliées, c'est-à-dire lors de la mutation du feuilleton en album, Hergé suivant une logique tout autre, qui consistait à augmenter autant que possible la fluidité de l'album, au détriment des principes d'organisation ayant présidé aux mises en pages des premières versions parues dans le journal Tintin.

4 Pour Lapacherie, qui calque le concept de grammatextualité sur la fonction poétique de Jakobson, certains textes, qu'il nomme des grammatextes, sont organisés de telle façon qu'ils attirent l'attention sur leur propre matérialité graphique, indépendamment du contenu même de l'écrit. Il propose également une typologie combinant deux axes, d'abord l'axe du degré d'iconicité (les effets grammatextuels pouvant varier entre visualisation concrète d'un objet, d'un côté, et abstraction, de l'autre), ensuite l'axe du niveau typographique concerné (qui peut-être soit la lettre ou l'unité typographique, soit la page ou le cadre à l'intérieur duquel émergent certaines figures). L'étude de Lapacherie accentue très fort les différences entre textes et grammatextes, ces derniers obéissant à des mécanismes qui sont partiellement non-verbaux et qui tendent même, dans des cas extrêmes, à défier toute recherche d'un sens défini, rattachable à un sujet d'énonciation.

5 Pour une comparaison du "Rembrandt de la bande dessinée" (Caniff) et d'un de ses élèves les plus originaux et les plus indépendants, Hugo Pratt, voir Darras 2007.

Bibliographie

- Baetens, J., 2006, "Hergé, auteur à contraintes? Une relecture de *L'Affaire Tournesol*", in "French Forum", vol. 31, n. 1, pp. 99-112.
- Caniff, M., 1981, *Rencontre avec Burma*, Genève, Slatkine.
- Darras, B., 2007, "Corto Maltese, l'espace recomposé par la conscience et la mémoire", in "MEI", n. 26, pp. 135-147.
- Eco, U., 1964, "Lettura di *Steve Canyon*", in Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, pp.130-183.
- Groupe MU, 1993, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- Chute, H., 2007, "Temporality and Seriality in Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*", in "American Periodicals", vol. 17, n. 2, pp. 228-244.
- Lapacherie, J.-G., 1984, "De la grammatatextualité", in "Poétique", n. 15, pp. 283-294.