

Extrait du livre

LA BANDE DESSINÉE MODE D'EMPLOI

Thierry Groensteen

Cet ouvrage a été publié par
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

« RÉFLEXIONS FAITES »

Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les domaines de la vie artistique et des sciences humaines.

Cet ouvrage est publié avec l'aide
de la Communauté Française de Belgique

Couverture : © dessin original de Marc-Antoine Mathieu
Mise en page : Martine Gillet

© Les Impressions Nouvelles – 2007.
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Thierry Groensteen

LA BANDE DESSINÉE MODE D'EMPLOI

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

LA BANDE DESSINÉE, MODE D'EMPLOI

7 | LA LITTÉRATURE DESSINÉE

11	PREMIERES APPROCHES	. Préparation à la lecture	12
		. Ouverture	22
31	UN ART SÉQUENTIEL	. Composants	32
		. Narrativité	44
55	LECTURE	. Compétences élémentaires	56
		. Des mots et des couleurs	71
		. La question du style	87
101	CHAMPS D'EXPERTISE	. Le processus d'élaboration	103
		. Frontières	111
		. Généalogies	117
		. Le jugement esthétique	126
139	REGISTRES	. Le citationnel	140
		. Le comique	149
		. Le mimique	160
		. L'érotique du dessin	169
		. Le politique	179

189 | PLAISIR DE LA BANDE DESSINÉE

207 | Glossaire

210 | Index des noms

215 | Index des œuvres, périodiques et personnages

219 | Bibliographie



LA LITTÉRATURE DESSINÉE

Tracez un cadre sur du papier. Représentez-y un personnage, un objet, un paysage. Tracez un autre cadre à côté du premier. Répétez le motif déjà dessiné, mais avec une variante : le personnage agit, l'objet se déplace, le paysage baigne dans une autre lumière, montrant que le jour avance. Voilà : vous avez réalisé une amorce de bande dessinée. Rien de plus simple, en son principe, que cet art, auquel tout un chacun peut s'essayer.

« 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. » En ouverture de son livre testamentaire, l'*Essai de physiognomie* (1845), Rodolphe Töpffer introduisait par ces termes le premier plaidoyer pour un langage nouveau qui ne s'appelait pas encore la bande dessinée. L'écrivain et dessinateur genevois positionnait le récit dessiné à côté de la littérature, comme une autre voie offerte à l'ambition narrative. Dans une lettre à Sainte-Beuve, Töpffer insistait : « Il est certain que le genre est susceptible de

donner des livres, des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre... »

Plus de cent soixante ans se sont écoulés depuis, et la bande dessinée, qui bénéficie pourtant en France d'un statut plus favorable qu'ailleurs, ne semble toujours pas avoir complètement convaincu de sa légitimité comme autre grande forme littéraire. Les raisons du relatif ostracisme culturel dont elle demeure victime sont multiples et quelques-unes sont profondément enracinées dans la culture française, voire dans la pensée occidentale. Ce n'est pas le propos de ce livre de les analyser¹.

La bande dessinée a depuis longtemps démontré qu'elle pouvait tout exprimer, confirmant toutes les ambitions que Töpffer avait pour elle. Cependant cette réalité demeure obscurcie, aux yeux du grand public, par les effets d'une production de type industriel qui tend à faire indûment passer ses conventions pour l'essence même du médium – comme si celui-ci était naturellement voué à cultiver des imageries stéréotypées et à entretenir le culte des héros.

Reconnaître à la bande dessinée le potentiel et la dignité d'une littérature à part entière, ce n'est pas valoriser les albums adaptés d'un écrivain (*Salambô* enluminée par Druillet, les cauchemars de Lovecraft matérialisés par Breccia, etc.) au détriment des créations originales. Ce n'est pas non plus, entre les composants du langage de la bande dessinée, accorder une quelconque prééminence au texte par rapport au dessin. C'est affirmer, au contraire, que les images aussi bien que les mots peuvent servir de supports aux discours les plus élaborés et engendrer de grands *textes*.

Tout en délivrant quelques rudiments d'une « culture BD », le présent ouvrage visera d'abord à instruire l'œil des moyens visuels que les meilleurs auteurs savent mobiliser pour faire naître le sens et l'émotion. Car tel est probablement le principal objectif qu'il faudrait assigner à cette pédagogie de la bande dessinée qui tend à se

¹ Sur les questions de hiérarchie culturelle et de légitimation, je me permets de renvoyer à mon livre *Un objet culturel non identifié*, L'An 2, 2006.

développer, notamment par le biais des manuels scolaires. Il serait dommage de ne reconnaître à la BD qu'une fonction transitive, de l'utiliser comme simple adjuvant pour enseigner autre chose, l'Histoire, par exemple. Sans doute, *Papyrus* (de De Gieter), *Alix* (de Jacques Martin), *Astérix*, voire *Muréna*, peuvent servir d'introduction plaisante aux civilisations de l'Antiquité, puisque l'Histoire s'y présente sous le double attrait de l'incarnation (des personnages vivent une aventure) et de la reconstitution (costumes, architectures, armement, mobilier : tout est montré). Mais n'y aurait-il pas lieu d'apprendre aux élèves que la bande dessinée elle-même n'a pas commencé avec *Titeuf*? Ne serait-il pas bon d'enrichir le rapport qu'ils entretiennent avec la littérature imagée en leur enseignant qu'elle a, elle aussi, son histoire propre? Ne développerait-on pas et leur jugement critique et leur sensibilité historique en montrant que toute bande dessinée, *Astérix* ou *Titeuf* n'échappant certes pas à la règle, porte témoignage de l'époque où elle a été conçue?

Aux enseignants, aux médiateurs du livre et à toute personne curieuse de s'initier aux mécanismes de la bande dessinée, nous proposons ici une approche simple, progressive, qui avance pas à pas dans la découverte de son objet en se référant, à tout moment, à un exemple concret. La cinquantaine d'illustrations convoquées en chemin constituent une sorte d'anthologie, non limitative, des styles, courants et genres de la bande dessinée. Il s'agit toujours de pages entières et non, comme on l'observe trop souvent dans d'autres manuels ou introductions au « neuvième art », de vignettes tirées de leur contexte, arrachées aux liens (plastiques, sémantiques, rythmiques) qu'elles entretiennent avec ce que Benoît Peeters a proposé d'appeler leur *péri-champ*.

C'est donc par le commentaire de planches que notre discours se contruira, en mettant partiellement entre parenthèses l'arsenal théorique proposé par ailleurs, dans notre *Système de la bande dessinée* (PUF, 1999). Il s'agit aujourd'hui, avant toute élaboration conceptuelle, de retrouver les vertus de l'observation. Et ainsi de montrer que la bande dessinée, en dépit de son apparente facilité d'accès, requiert bel et bien une *lecture* au sein plein du terme.



1 PREMIÈRES APPROCHES

Préparation à la lecture

Ouverture

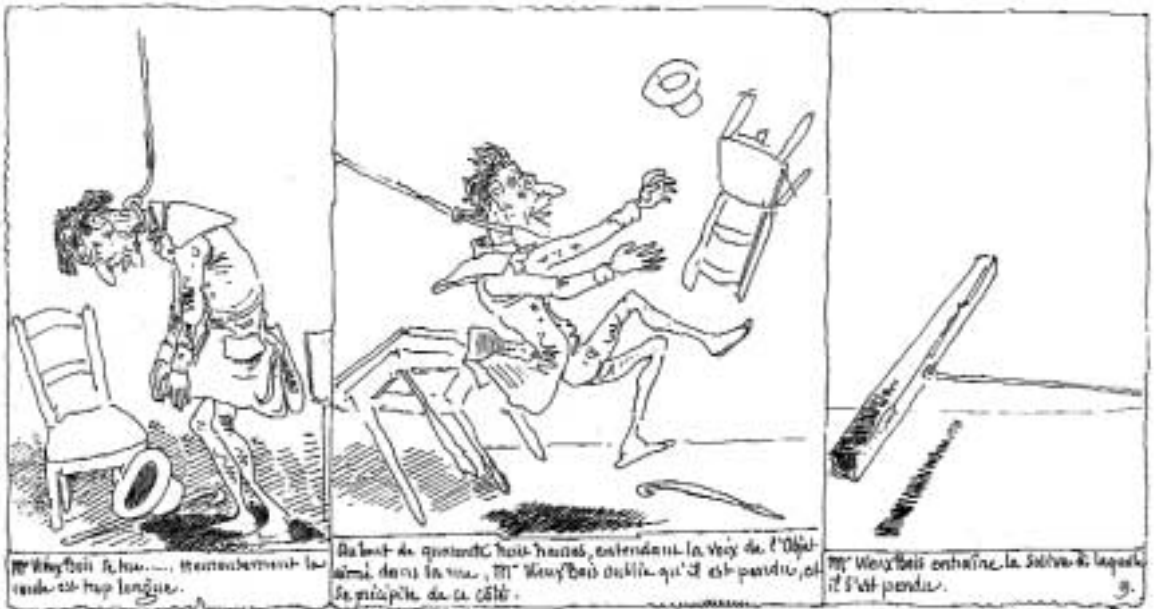


PRÉPARATION À LA LECTURE

Qu'est-ce qu'un album ?
Que me dit la couverture sur son contenu ?
Le héros est-il toujours semblable à lui-même ?

Les livres que l'on désigne du nom d'*albums* sont hétéroclites. On parle ordinairement d'albums de photographies, d'albums pour la jeunesse, d'albums de bande dessinée. De nature diverse, ces catégories d'ouvrages ont au moins une chose en commun : l'image y tient une place importante ; souvent même elle l'emporte, en surface occupée, mais aussi en prégnance, sur le texte.

Selon l'historienne du livre d'images Ségolène Le Men (*Nouvelles de l'estampe*, n° 90, déc. 1986), en 1830 – soit au moment où



Rodolphe Töpffer, *Mr Vieux Bois*, 1839, planche 9

Rodolphe Töpffer « invente » ce qui va devenir la bande dessinée – l’album pouvait se définir comme « un recueil de planches lithographiées sans autre texte que titres et légendes ; de format à l’italienne le plus souvent, il est le cadeau d’étrennes des dames et des enfants, qu’on feuillette sur les tables de salon, et se veut un produit de luxe... ». Une vingtaine d’années plus tard, à en juger par le catalogue d’Aubert, éditeur parisien spécialisé dans le livre dessiné, le terme recouvre déjà un champ élargi : il désigne aussi bien les « histoires en estampes » (ainsi Töpffer nommait-il ses bandes dessinées) et les collections de caricatures que les almanachs, abécédaires et livres d’enfant.

Si l’expression *bande dessinée* n’apparut, semble-t-il, que dans les années 1940 et ne se popularisa vraiment qu’au seuil des années 1960, dès le XIX^e siècle en revanche, les premiers auteurs de bandes dessinées parlaient d’albums. En témoignage, par exemple, cette lettre de janvier 1845 où Cham (dont la production dans ce genre compte une dizaine de livres, entre 1839 et 1856) écrivait à Töpffer : « C’est à vos premiers Albums – *Jabot*, *Crépin* et *Vieux Bois* – que je dois la carrière que je me propose de suivre. »

On conçoit aisément, au vu de cette seule planche de *M^r Vieux Bois*, le formidable impact, sur ses premiers lecteurs, d’une forme narrative aussi étonnamment libre, vive, truffée d’images insolites, comme celle de cette solive tractée par un acteur laissé hors champ !

Dans une société où circulaient encore bien peu d’images, l’album de bande dessinée est resté, pendant un siècle environ, un objet rare, apprécié comme tel. Tout comme l’avaient été les recueils d’images d’Épinal, il continua longtemps (jusqu’en 1939) d’être, par excellence, un cadeau offert pour leurs étrennes aux enfants méritants. Mais les temps ont changé, et il est devenu un produit culturel de masse, proposé au plus grand nombre non seulement en librairies mais aussi dans les supermarchés.

Au fil du temps, l’album de bande dessinée a pris toutes sortes d’aspects, quelquefois contemporains les uns des autres : format « à l’italienne » (horizontal ; c’était celui des albums de Töpffer et, à leur suite, de la plupart des livres de bande dessinée du XIX^e siècle, jusqu’à

la *Famille Fenouillard* de Christophe) ou « à la française », petite ou grande dimension, impression en noir, en bichromie ou en pleines couleurs, sur les seules pages de droite ou *recto verso*, avec une couverture souple (brochée) ou cartonnée (reliée). De cette typologie émerge pourtant un modèle dominant, que l'on peut qualifier de support canonique de la bande dessinée d'expression française (c'est-à-dire franco-belge), tant sa suprématie est écrasante : c'est l'album cartonné en couleurs.

Ce support noble, assez luxueusement imprimé sur du papier de qualité, fait du récit en bandes dessinées un objet de bibliothèque. Il n'a guère d'équivalents dans les autres pays : les *comics* américains, par exemple, ou les *mangas* japonais (pour ne mentionner que les deux plus gros foyers de production dans le monde) sont des supports plus modestes, et meilleur marché. Aussi la qualité de l'album tel que nous le connaissons n'est-elle sans doute pas pour rien dans

la considération relative dont la bande dessinée jouit dans l'Hexagone. On peut bien parler à ce propos d'une « exception culturelle » française.

Différons un peu le plaisir de plonger dans la lecture d'un album de bande dessinée – par exemple *Arizona Love* de Charlier et Giraud – et attardons-nous sur son seuil, le temps d'en examiner la couverture.



Jean Giraud,
couverture d'*Arizona Love*,
Alpen Publishers, 1990

Du point de vue esthétique, cette grande image à fond perdu, obéissant à une composition d'une grande simplicité, a l'efficacité d'une affiche. Elle a pour fonction de faire vendre l'ouvrage. Elle doit aussi, sans en révéler prématurément les péripéties, renseigner sur son thème, ses ambitions narratives, le genre dans lequel il s'inscrit. Rien de plus conforme à l'imagerie romantique que ce couple s'étreignant sous l'orage, le visage de la jeune femme (dont une trouée lumineuse détache opportunément le profil) levé vers celui du héros. On pourrait s'étonner que le thème de l'aventure, qui semble indissociable de l'idée même de western, cède ici le pas devant celui de la passion amoureuse. Peut-être le dessinateur a-t-il cru bon de souligner ainsi l'évolution des mentalités – et parallèlement l'âge croissant des lecteurs de bandes dessinées – depuis les premières chevauchées de son héros, quand la nature exacte de ses relations avec les personnes du beau sexe (par exemple avec Katie Marsh, l'institutrice de *L'Homme à l'étoile d'argent*, 1969) ressortissait au non-dit.

Du point de vue sémantique, on notera que le visuel et le titre se vérifient mutuellement, presque jusqu'au pléonasmе. Les cactus suffisent à suggérer un plausible *Arizona*, tandis que le mot *Love* ne laisse subsister aucun doute sur le sentiment que partagent les protagonistes.

Il y a un troisième niveau de lecture de cette couverture, que j'appellerai le point de vue signalétique. Outre le titre, on y lit en effet d'autres mentions, qui sont autant d'informations données sur l'œuvre. Les noms des auteurs (*Charlier - Giraud*), celui du héros (*Blueberry*), celui de l'éditeur (*Alpen Publishers*) font partie de ce que, à la suite de Gérard Genette (*Seuils*, éd. du Seuil, 1987), les études littéraires nomment le « paratexte ». Genette parle d'une « zone (...) de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente ». Force est de constater que, dans le cas des bandes dessinées, le service au public est, sauf exceptions, plutôt mal accompli. En effet, que voit-on le plus souvent ? Que rien, dans l'aspect général des albums,

ne signale clairement à quel public (enfants, adolescents, adultes) ils sont destinés. Quant aux inscriptions verbales, elles sont lacunaires et difficiles à interpréter. Ainsi Charlier et Giraud n'ont-ils nulle part de prénom (pas davantage en page de titre ou en dos de couverture, où leurs noms sont repris). En l'absence d'une convention stable et reconnue régissant l'ordre de leur apparition, rien n'indique non plus lequel est le scénariste et lequel le dessinateur. Même la mention *Blueberry*, qui vaut ici pour le titre de la série dans laquelle cet album prend place au vingt-troisième rang, est de nature à déconcerter le lecteur qui se souvient que le titre de ladite série n'a cessé de se raccourcir (de *Fort Navajo - Une Aventure du Lieutenant Blueberry*, on est passé à *Une Aventure du Lieutenant Blueberry*, puis à *Lieutenant Blueberry*) jusqu'à cette forme la plus contractée; il se rallongera d'ailleurs bientôt en *Mister Blueberry* (pour ne rien dire des cycles dérivés *Marshal Blueberry* et *La Jeunesse de Blueberry*).

Si l'on ajoute que l'éditeur n'a cessé de changer, lui aussi (Blueberry a successivement porté les couleurs de Dargaud, Fleurus, Hachette, Novedi, Alpen Publishers et Dupuis, avant de revenir chez Dargaud), il faut avouer que tout aura été tenté pour que le lecteur le mieux intentionné perde pied dans ce dédale. Ayons une pensée compatissante pour les bibliothécaires chargés de cataloguer et de classer les albums de bande dessinée!

L'album standard est un objet formaté, tant dans ses dimensions que par le nombre de pages qu'il enferme. En effet, pour ne pas être obligé de le vendre à un prix dissuasif, les éditeurs en limitent généralement la pagination à quarante-huit, ce qui correspond à une norme technique de fabrication (l'album se compose de trois cahiers de seize pages assemblés).

Depuis une vingtaine d'années, cependant, la bande dessinée se donne à lire sous la forme d'objets moins standardisés. Formats plus petits, couvertures souples avec ou sans rabats, pagination de plus grande ampleur caractérisent en particulier la production des éditeurs alternatifs. Mais cette conception différente du support, qui

positionne plus ouvertement la bande dessinée comme une forme de littérature, après avoir été promue par les petites structures, tend à devenir à son tour une norme, que les grands éditeurs reprennent à leur compte. (En témoignent, par exemple, les collections “Tohu-bohu” aux Humanoïdes associés, “Écritures” chez Casterman, ou encore “Actes Sud BD”).

Pour souligner la spécificité de ces bandes dessinées qui ne s’alignent pas sur les standards industriels, on les désigne communément par une appellation discutable, celle de « roman graphique ». Il s’agit de la traduction littérale de l’expression *graphic novel*, forgée par le grand auteur américain Will Eisner. La signification exacte de cette catégorie reste assez confuse ; il semble qu’elle désigne tantôt un format (proche de celui du roman, en effet), tantôt l’ambition littéraire du propos, et quelquefois une disposition plus libre des textes et des dessins dans la page, affranchie du « corset » des bandes, des cadres et des bulles.

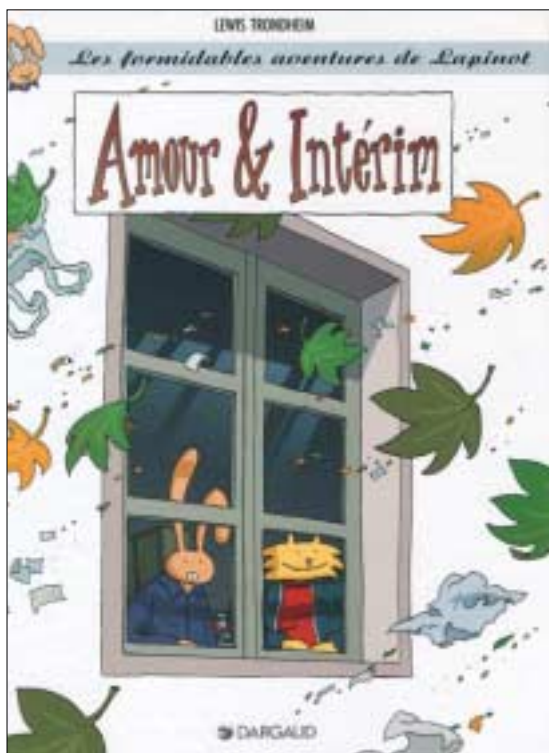
Qu’on les désigne ou non comme romans graphiques, les bandes dessinées alternatives ou littéraires se distinguent généralement de la production de masse par un autre critère : elles ne s’inscrivent pas dans une série vouée à l’éternel retour du même personnage (Blueberry... ou Tintin, Astérix, XIII, Titeuf) et de ses tout aussi sempiternels acolytes.

Héritée de la littérature populaire et des *serials* cinématographiques, la logique de la série est quelquefois respectée en apparence mais détournée ou pervertie de l’intérieur. Ainsi du cycle des *Cités obscures* de Schuiten et Peeters, qui, de volume en volume, poursuit l’exploration d’un monde parallèle cohérent et multiplie les références croisées, sans qu’aucun personnage occupe durablement le devant de la scène. Ici, la cohésion est assurée par la géographie (fût-elle imaginaire) et par la circulation d’un certain nombre de thèmes, non par la permanence d’un quelconque « héros ».

Les Formidables Aventures de Lapinot, de Lewis Trondheim, subvertissent elles aussi les fondements de la série classique.

Du héros, Lapinot n'a que les apparences : une identité corporelle stable et fortement individualisée (longues oreilles, longs pieds, incisives saillantes), un caractère (celui du brave type, timide et loyal) et un patronyme. Annoncé comme le protagoniste d'une série, il n'en déjoue pas moins le postulat de cohérence sur lequel se fonde ordinairement le concept même de série. D'un épisode à l'autre, en effet, l'époque varie, tout comme le genre dont relèvent ces « formidables aventures » : *Blacktown* (1995) est un western, *Pichenettes* (1996) un récit fantastique, *Walter* (1997) un polar situé à la Belle Époque, *Vacances de printemps* (1999) une romance dans l'Angleterre des années 1870, tandis que plusieurs autres albums (parmi lesquels *Amour & intérim*) sont des tranches de vie urbaine et contemporaine. Dans un récit indépendant du cycle principal, précédemment paru chez un autre éditeur (*Mildiou*, 1994), Lapinot ferraille pendant 134 pages contre un tyran moyenâgeux. L'un des titres les plus

récents (*L'Accélérateur atomique*, 2003) fait endosser à Lapinot le mythique costume de groom de Spirou – non sans que les fans aient été précédemment interrogés, par le biais d'internet, pour savoir s'ils ne préféreraient pas le voir dans un autre emploi, par exemple celui de Zorro. *La Vie comme elle vient* (2004) pousse le non-conformisme jusqu'à faire mourir le héros.



Lewis Trondheim,
couverture de *Amour & intérim*,
éd. Dargaud, 1998

Auteur dont l'inspiration est fondamentalement parodique, Trondheim ne se contente évidemment pas de citer ou de mimer les genres auxquels il emprunte ; il ne s'y inscrit pas au premier degré, jouant plutôt à en déplacer ou à en interroger les ingrédients constitutifs, devenus stéréotypes. Le seul fait que son héros soit un lapin introduit déjà un décalage dans l'imagerie attendue. Un croisement s'opère entre le système des genres hérité de la littérature populaire et une tradition que la bande dessinée partage avec le cinéma d'animation (Mickey en étant le personnage le plus emblématique), devenue une sorte de genre en soi, celui du *funny animal*. Il s'agit de ces comédies dont les acteurs sont des animaux parlants composant une société qui est un décalque de celle des hommes.

La couverture d'*Amour & intérim* est typique de cette stratégie du décalage – ou, si l'on préfère, de l'ironie postmoderne. Le titre, énigmatique, associe au thème de l'amour un vocable très prosaïque, qui n'appartient pas du tout au même registre sémantique. Et si l'on suppose que ce titre annonce tout de même bien une histoire d'amour, force est de constater que l'illustration, cette fois, ne représente pas un couple et que le « héros », loin de paraître en proie à la passion, semble absent à lui-même. Par une fenêtre qui flotte dans le blanc de la page, Lapinot et son ami Richard contemplent un paysage que nous ne voyons pas, balayé par un vent qui emporte feuilles, papiers et mégots. (Les feuilles d'automne renvoient à la mélancolie, peut-être aux amours finissantes, mais la trivialité des papiers et des mégots ruine toute velléité de romantisme.) Image de vide et d'attente que cette couverture, d'emblée – et volontairement – ambiguë et déceptive, aux antipodes de l'icône immédiatement parlante sous laquelle s'affichait *Arizona Love*.

On l'a vu, Lapinot n'est qu'une sorte d'effigie dépourvue d'état historique ou social, que son créateur est libre d'utiliser dans les contextes les plus variés. On serait donc tenté de le qualifier d'anti-héros. Mais ce serait oublier que les séries de bandes dessinées ont longtemps fonctionné sur des bases guère plus vraisemblables. Ainsi,

Bécassine (1905) et *Les Pieds Nickelés* (1908), les deux premières vraies séries de la bande dessinée française, entrecroisaient deux filons principaux : les récits de voyages (*Bécassine chez les Turcs, ... au pays basque, ... aux bains de mer – Les Pieds Nickelés sur les bords de la Riviera, ... en Amérique* ou *... princes d'Orient*) et les épisodes illustrant une activité nouvelle et originale (*Bécassine nourrice, ... alpiniste* ou *en aéroplane, Les Pieds Nickelés radio-reporters, etc.*). Passe pour les voyages (Tintin mettra encore plus d'ardeur et de systématisme à arpenter la planète, Astérix fera le tour du monde méditerranéen et excursionnera aux Amériques), mais il faut admettre que la diversité des métiers et des états endossés par ces personnages fameux laisse rêveur. Tout se passe comme si le héros de bande dessinée se promenait à sa guise dans tous les compartiments et à tous les étages de la société (les Pieds Nickelés sont des filous et des repris de justice, mais cela ne les empêchera nullement de devenir, le temps d'un épisode, ministres, industriels, ou roitelets africains) et comme s'il disposait d'une réserve de vies illimitée ! Dans les années trente, Mickey aura été tour à tour chercheur d'or, boxeur, détective, aviateur, cow-boy, jockey, apprenti plombier, chasseur de baleines, et j'en oublie ; de 1952 à 1978, il a traversé les époques dans une grande saga, dessinée, pour l'essentiel, par le Français Pierre Nicolas : *Mickey à travers les siècles*.

Le héros de bande dessinée prototypique est voué à l'éternel retour. Rien ne paraît devoir rassasier sa soif de voyages, d'enquêtes, d'affrontements. Rien n'entame ses trésors de vaillance.

L'industrie de la bande dessinée vit sous l'empire de la série, pour le meilleur et pour le pire. Pour le pire, parce qu'elle s'enferme ainsi dans un moule qui assimile indûment un art entier à une forme de paralittérature, marginalisant la plus grande partie de ce qui s'écrit et se dessine de plus créatif, de plus exigeant, de plus novateur. Et parce que ce système a amplement démontré qu'il comportait des effets pervers et conduisait quelquefois à des excès regrettables : industrialisation du processus de création, auteurs dépossédés de leurs droits

de paternité, désintérêt des médias, infantilisation du lectorat, inflation du *merchandising*.

Mais aussi pour le meilleur : les plus grands auteurs de l'histoire du neuvième art, loin de voir leur créativité bridée par le carcan de la série, ont su en tirer le meilleur parti. La principale vertu de la série est de durer, d'insister. Ce faisant, elle élargit progressivement son audience, elle constitue certains personnages en mythes et les inscrit dans l'imaginaire collectif. Sans le phénomène de la série, non seulement certains personnages ne seraient pas devenus célèbres, mais ils ne se seraient pas trouvés. Car la longévité de la série ouvre un espace à l'expérimentation, aux tâtonnements, aux progrès, elle libère la possibilité de reprises, de variations, d'enrichissements. N'en donnons qu'un exemple : une figure aussi riche et vivante que celle du capitaine Haddock ne pouvait pas sortir toute armée de l'imagination d'Hergé. Il a fallu confronter le vieux loup de mer à des situations multiples et diversifiées pour que s'affirme, par touches successives, sa dimension exceptionnelle, son épaisseur romanesque.