



Les aventures de “Little Nemo in Slumberland” : un “Bildungstraum” ?

Jean-Paul Meyer

► To cite this version:

Jean-Paul Meyer. Les aventures de “Little Nemo in Slumberland” : un “Bildungstraum” ?. Anne Bandry-Scubbi. Éducation, Culture, Littérature, Orizons; L’Harmattan, pp.33-49, 2008, Universités/Domaine littéraire, 978-2-296-06371-6. <hal-01512452>

HAL Id: hal-01512452

<https://hal.science/hal-01512452v1>

Submitted on 17 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No
Derivative Works - International License

Pour citer cet article :

Meyer, Jean-Paul, 2008, « Les aventures de *Little Nemo in Slumberland* : un *Bildungsraum* ? », in *Éducation, Culture, Littérature*, Bandry-Scubbi, A., (dir.), Paris, Orizons, p. 33-49.

Les aventures de *Little Nemo* *in Slumberland* : un « *Bildungsraum* » ?

JEAN-PAUL MEYER

Les aventures de *Little Nemo in Slumberland*, dessinées par Winsor McCay (1867-1934), ont paru de 1905 à 1926 dans le supplément dominical de deux journaux newyorkais. Le principe de la série était simple : chaque livraison hebdomadaire racontait en une seule planche un rêve du petit garçon nommé Nemo. Le récit était construit de façon relativement immuable, voire répétitive : un nouveau rêve chaque semaine, mais toujours le même réveil (généralement mouvementé) dans la dernière case.

C'est à cette structure narrative prototypique, ainsi qu'au graphisme particulier de l'auteur, que la plupart des études sur *Little Nemo* se sont attachées jusque là. Les travaux ont montré la prégnance du langage graphique et du découpage formel dans la conduite du récit, et le rôle capital joué par McCay dans la naissance d'une bande dessinée moderne au XX^e siècle. Très peu de recherches s'intéressent cependant au contenu des aventures, à leur valeur symbolique ou didactique par exemple, et les spécialistes ne retiennent pas les éléments qui contredisent l'image que l'on se fait habituellement de *Little Nemo*. Le système narratif n'est pourtant pas si rigide que ça (la structure itérative, éternel recommencement du processus onirique, permet en réalité au jeune garçon de poursuivre chaque dimanche le rêve là où il l'avait laissé le dimanche précédent) et le personnage de Nemo est loin d'être figé : au fil des aventures, il se transforme, dans son aspect autant que dans son rôle, jusqu'à devenir... un héros moderne de bande dessinée.

La triade Éducation-Culture-Littérature constitue une bonne occasion de pointer ces éléments peu exploités de la série et de les mettre en perspective. Elle permet de rendre apparent ce qui dans *Little Nemo* relève de la question de l'enfant et de sa formation, ce qui relève du monde et de sa représentation, et ce qui tient de la question de l'œuvre et de sa construction. Notre étude commencera par ce troisième pan du triptyque et remontera jusqu'au héros des aventures, en passant par son environnement. À son terme, le parcours aura peut-être fait entrevoir ce qu'était le projet de Winsor McCay, son *Bildungsraum* en quelque sorte¹.

LA SÉRIE *LITTLE NEMO*

Bien des auteurs ont étudié le rôle précurseur de *Little Nemo*, en matière de couleur, de poésie ou d'invention narrative². On ne peut nier ces aspects de l'œuvre de McCay, mais il faut rappeler que les mérites de la série

-
1. Les illustrations présentées dans cet article proviennent toutes des éditions américaines de l'œuvre. Il existe actuellement plusieurs versions françaises de *Little Nemo* : l'une aux éditions Horay, W. McCay, *Little Nemo*, Paris, Horay. [Trad. et éd. C. Moliterni et P. Couperie.] (1969), 2004, qui a été longtemps l'édition de référence ; une autre aux éditions Milan W. McCay, *L'Intégrale de « Little Nemo in Slumberland »*, Paris, Zenda / Milan. [Éd. franç. (inach.) du précédent. Trad. V. Dayre, S. Jolivet.], 1990-, une troisième aux éditions Evergreen-Taschen, W. McCay, *Little Nemo, 1905-1914*, Paris, Evergreen-Taschen, 2000, la dernière en date, réalisée à l'occasion du centenaire, étant publiée aux éditions Delcourt, W. McCay, « *Little Nemo in Slumberland* ». *Le grand livre des rêves*, Paris, Delcourt, 2006. Ces éditions en français sont problématiques. Dans la première (Horay), la couleur est très malmenée, de nombreuses planches sont manquantes ou publiées en noir et blanc. Dans la deuxième (Milan) et la troisième (Evergreen), la traduction des textes en français « actuel » provoque un décalage permanent entre les personnages (leur âge, leur temps, leur catégorie sociale) et leurs paroles. Dans l'édition la plus récente (Delcourt), le travail sur la couleur et le format est remarquable, mais l'ouvrage propose une sélection de planches, et le texte y est également « modernisé ».
 2. Voir P. Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, n° 24, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 7-23, pour une première approche de la structure narrative particulière de McCay, ainsi que A. Rey, *Les Spectres de la bande. Essai sur la BD*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1978, pour une étude du personnage de Nemo. Voir également J. Baetens, P. Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Stichting Sherpa / CBBB, 1993, pour l'analyse systématique d'une planche. Plus récemment, on trouvera une somme de travaux variés sur le sujet dans T. Groensteen, (dir.), *Little Nemo au pays de Winsor McCay*, Paris, Milan / CNBDI, 1990. Enfin, on se reportera à l'hommage rendu à McCay par quelques dessinateurs contemporains à l'occasion du centenaire dans B. Peeters, (dir.), *Little Nemo, 1905-2005 : un siècle de rêves*, Paris / Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.

n'ont été redécouverts qu'à la fin des années 1960, après un demi-siècle de purgatoire pour son auteur. Si certains essayistes tiennent maintenant *Little Nemo* pour la référence suprême, c'est souvent au prix d'une déformation du contexte historique, en isolant Winsor McCay de son époque, et d'une restriction de la portée de l'œuvre, en la cantonnant à un *Wonderland* en bande dessinée.

UNE CHARNIÈRE

Little Nemo est contemporain de la « naissance » de la bande dessinée aux États-Unis. La série est de la famille des *funnies* que l'Américain découvre dans son journal au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Ce phénomène d'explosion de la bande dessinée américaine est lié à une évolution du rôle de l'image dans la presse. Toute la deuxième moitié du XIX^e siècle aux États-Unis, et dans une moindre mesure en Europe, est en effet marquée par l'hégémonie de magazines, tels que *Puck*, *Judge*, ou *Life* par exemple, qui font la part belle aux histoires comiques en images. Des chercheurs comme Marschall³ ou Gabilliet⁴ ont montré que ces productions ont formé le goût du public américain pour l'humour graphique, amenant les patrons de presse à inclure une part de plus en plus importante de bandes dessinées dans leurs titres. La première décennie du XX^e siècle voit ainsi éclore une très grande quantité de séries, publiées dans la *comic section* des *sunday pages* (ou *sundays*). Dans ces grands suppléments en couleur du dimanche, les journaux accueillent des titres comme *Katzenjammer Kids* (Dirks, 1897), *Happy Hooligan* (Oppen, 1900), *Buster Brown* (Outcalt, 1902) ou encore *Little Jimmy* (Swinerton, 1904). *Little Nemo* n'est donc pas né dans un désert.

Pourtant, le jeune Nemo apporte quelque chose de nouveau, un parfum d'aventure qui ne souffle guère sur les productions de son temps. Celles-ci, marquées par la peinture de la vie quotidienne, brossent avec humour, tendresse ou ironie des familles modèles à enfants sages, ou au contraire des gamins terribles mettant choses et gens sens dessus-dessous. Nemo prend le contrepied de ces personnages, dans un sens d'abord plus négatif puis plus positif. Négativement (jusqu'aux planches de l'hiver 1907) parce qu'il subit systématiquement les transformations de ce qui l'entoure (anamorphose, prolifération et destruction forment le fonds commun de ses rêves, en réalité des cauchemars). Positivement ensuite (de 1908 à 1911) parce que le garçon devient acteur, puis gouverneur de ses rêves ; ceux-ci

3. R. Marschall, (éd.), *Winsor McCay, The Best of « Little Nemo in Slumberland »*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1997.

4. J.-P. Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Éditions du Temps, 2005.

ne sont alors plus cauchemardesques, ils se constituent en cycles et racontent la geste de Nemo (ses découvertes, ses hauts faits, ses péripéties). De ce point de vue, *Little Nemo* préfigure les séries héroïques mettant en scène de très jeunes gens et qui viendront dans les années 1920 et 1930 (*Zig et Puce*, *Winnie Winkle*, *Little Orphan Annie*, *Tim Tyler's Luck*, *Tintin*, etc.).

VINGT ANNÉES DE PUBLICATION

C'est donc dans le contexte de ce qu'on a appelé les *family strips* que naît la série *Little Nemo in Slumberland*, le 15 octobre 1905 dans le *New York Herald*. McCay, alors âgé de 38 ans, n'en était pas à son coup d'essai et collaborait à ce journal depuis plusieurs années. Le titre était également publié dans l'édition européenne du *Herald*, et a connu une version française dans *La Jeunesse moderne* à partir de 1908.

Le succès de *Little Nemo* est immense : la série est adaptée en comédie musicale puis en dessin animé, on la décline en cartes de vœux, cartes postales, etc. Le trait du dessinateur, très proche du *modern style* de son époque, la qualité technique de l'impression en quadrichromie, la forte et familière récurrence du récit (un rêve et sa chute) sont les principaux atouts du feuilleton. Pourtant *Little Nemo* n'est qu'une partie du travail de McCay : dans ces années 1900, le dessinateur assure de front quatre séries hebdomadaires dans divers journaux, et monte tous les soirs sur la scène du music-hall pour un numéro de *speed-draw*, autrement dit de dessin-éclair, dans lequel il raconte des blagues tout en croquant en direct les personnages qu'il met en scène.

À la suite d'une divergence de vues avec le journal, McCay quitte le *New York Herald* à l'échéance de son contrat. Sa dernière planche est datée du 23 avril 1911. Ce départ marque un tournant important, et se manifeste, grâce au recul que nous pouvons avoir maintenant sur l'ensemble de la production, comme une sorte de fin de la série. McCay a en effet rejoint le *New York American* de William R. Hearst, y signant sa première planche dès le 30 avril 1911. Le principe reste le même mais le feuilleton change de nom (la série s'appelle désormais *In The Land Of Wonderful Dreams*)⁵, la qualité technique baisse et les sujets sont de moins en moins inventifs. Il faut dire que McCay mène en parallèle une activité de dessinateur d'animation – il est avec Cohl et Reynaud l'un des inventeurs du dessin animé –, créant ses propres films, et négligeant peu à peu son petit héros. À peine trois ans après son arrivée au *New York American*, la série s'arrête, le 26 juillet 1914.

5. « Little Nemo in Slumberland » est resté la propriété du *New York Herald*.

L'interruption durera dix ans. Le 3 août 1924, la série retrouve son lieu de naissance, le *New York Herald* (devenu entretemps le *Herald Tribune*), retrouve son titre *Little Nemo in Slumberland*, mais non pas son public. La toute dernière aventure de *Little Nemo* porte la date du 26 décembre 1926.

Il ne faudrait pas croire cependant que l'œuvre de McCay s'est constituée sur vingt ans, au fil des changements et des à-coups. Au contraire, on s'aperçoit en comparant les différentes périodes de production que le projet du dessinateur s'est affirmé au long des sept premières années passées au *Herald* (ce qui représente tout de même environ 270 planches), à la faveur d'une évolution personnelle du créateur que reflète la maturation de son héros. À trop parler de la poésie et de la fantaisie qui animent *Little Nemo in Slumberland*, on oublie en effet un peu vite que les rêves des premiers mois illustrent toutes sortes de peurs et de désirs enfantins, que les mises en images particulières de McCay rendent encore plus effrayantes. Lorsque le trait et le montage deviennent plus sages, vers 1908, Nemo est lui-même devenu plus calme, plus maître de lui et de sa destinée, et ses rêves illustrent l'accomplissement de soi. Parvenu à ce stade comme à un point d'équilibre, Winsor McCay atteint une sorte de « vitesse de croisière » en 1910, et l'œuvre, en tant que projet personnel et objet littéraire, est pour ainsi dire achevée.

LA CONTRAINTE PRODUCTRICE

Dans les premières aventures de *Little Nemo*, l'histoire commence de façon anodine ou prometteuse. Mais progressivement le paysage, les objets ou les personnages qui entourent le héros se déforment, désobéissent, deviennent incontrôlables. Le rêve se transforme en cauchemar et Nemo se réveille avec confusion dans son lit (ou au pied du lit). À cette récurrence diégétique s'ajoute une récurrence graphique. En effet la structure des planches, en particulier la taille et la forme des cases, suit le récit de très près, en le subissant en quelque sorte, à l'instar du héros. La dégradation des événements s'accompagne souvent d'une dégradation de leur cadre de représentation. On comprend ainsi pourquoi les histoires de Nemo sont particulièrement inventives⁶. En se donnant la possibilité de modifier la structure graphique au gré du récit (chose que la bande dessinée a l'avantage de permettre), McCay compense la rigidité de sa structure diégétique et la transforme en procédé de création.

6. B. Peeters, *Case, planche, récit : lire la bande dessinée*, Tournai, Casterman (1991), 1998, p. 53, dans son étude des quatre conceptions graphiques de la planche, fait de *Little Nemo* l'exemple type du principe d'utilisation *productrice* (à côté des utilisations *conventionnelle*, *décorative* ou encore *rhétorique*).

Les histoires à chute, au propre comme au figuré, sont une spécialité de Winsor McCay. L'auteur semble également affectionner particulièrement les récits dont le principe narratif est récurrent. Ainsi, avant d'être le créateur de *Little Nemo*, McCay a animé des séries telles que *Hungry Henrietta*, *Little Sammy Sneeze*, *Dream of the Rarebit Friend* ou *A Pilgrim's Progress*, toutes peu ou prou construites de la même façon.

Toutefois, *Little Nemo* échappe à cette destinée en étant bien plus que le récit d'un rêve. Si la structure prototypique des premières planches, qui est devenue à son corps défendant le signe de reconnaissance de la série, est en effet rigide, cela ne dure guère que pendant les premiers mois de production. Progressivement, les phases d'enclenchement et de sortie oniriques sont abandonnées. Dans la figure 1 par exemple (cf. fig. 1, p. 45), comme dans toutes les livraisons jusqu'au 22 juillet 1906, le rêve est introduit par un *incipit* qui annonce et justifie le thème de la planche⁷. À partir du 29 juillet 1906, à l'instar de la figure 2 (cf. fig. 2, p. 45), Nemo est déjà dans le rêve à la première case. Progressivement également, les aventures deviennent une histoire à suivre, dans la tradition des meilleurs feuilletons, avec des appels à la semaine suivante, voire, comme c'est le cas dans la figure 3 (cf. fig. 3, p. 46), des phénomènes d'isochronie entre le temps diégétique et le temps du lecteur.

En définitive, le statut particulier du personnage de Nemo, de même que la genèse et l'évolution de la série, doivent conduire à considérer *Little Nemo* comme un projet littéraire, qui dépasse le registre onirique itératif pour se constituer en œuvre continue. Le motif narratif récurrent du songe n'aura finalement servi au début que de prétexte à McCay, peut-être d'aiguillon hebdomadaire. C'est en revanche à la façon d'un réservoir thématique que le rêve s'est imposé, au point que le dessinateur a peu à peu abandonné ses autres séries pour se consacrer exclusivement à *Little Nemo* et en faire une véritable histoire à suivre. En ce sens aussi, McCay est précurseur.

UNE CERTAINE AMÉRIQUE

Si la série s'est à ce point établie au panthéon de la bande dessinée du XX^e siècle, elle le doit, autant qu'au statut de son personnage principal ou à la stature de son créateur, à l'importance donnée au cadre spatio-temporel

7 . Pour une étude détaillée des fonctions de cette vignette *princeps*, voir Meyer, J.-P., « Temps et narration dans la bande dessinée : l'invention de la temporalité dans les aventures de *Little Nemo in Slumberland* », in Angard, L., et al., (éds.), *Entre'Actes. Regards croisés en Sciences Humaines*, Strasbourg, 2008, Éditions de l'Université Marc-Bloch, p. 17-31.

du récit. La représentation du monde, et son édification en tant que modèle culturel, constituent en effet un leitmotiv des aventures de Nemo. Au cœur de la série se trouve l'Amérique des années 1900, celle-là même qui encourage l'expansion du récit en images dans lequel elle se mire. Pourtant, là encore, la position de McCay ne manque pas d'une certaine ambiguïté.

LE CONTE FAMILIAL

Nemo est un petit garçon de sept ou huit ans, vivant dans une maison en compagnie de ses parents. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la vignette finale (celle du réveil), où son père et sa mère apparaissent parfois, ainsi que de certaines planches de la première année dans lesquelles le cadre familial de Nemo est directement menacé au cours de son rêve⁸. On peut penser que le garçon est un citadin, qu'il habite dans une grande ville américaine (plusieurs rêves commencent où se terminent dans cette cité), sans que celle-ci soit réellement identifiable. Certaines villes comme New York ou Boston sont mentionnées et dessinées, mais on ne peut pas dire que *Little Nemo* soit une série « urbaine ».

L'aventure de Nemo commence lorsque la Princesse de Slumberland, qui voudrait un compagnon de jeu, demande que l'on fasse venir le petit Nemo à Slumberland pour jouer avec elle. Le roi Morpheus, qui ne peut rien refuser à sa fille, envoie chercher Nemo dans son lit. Le garçon se met en route, mais il se réveille avant d'arriver à Slumberland.

Cet argument est le moteur de la narration pendant plusieurs mois, Nemo se rapprochant un peu plus de la Princesse à chaque épisode. Les éléments d'un conte classique, avec sa galerie de personnages aux fonctions établies et sa féerie se mettent en place progressivement. Au long des premiers épisodes cependant, la féerie joue contre Nemo : son aventure reste individuelle et tourne mal à chaque fois. À partir du moment où le garçon atteint la Princesse (le 15 juillet 1906), le conte change de nature : il devient familial (la petite troupe de personnages secondaires forme autour de Nemo un groupe de compagnons de route) et initiatique (Nemo s'affirme et s'héroïse peu à peu, seul ou avec l'aide de ses amis).

Cette transformation du conte modifie la nature et la fonction mêmes du rêve, comme si McCay s'était enfin résolu à cesser de mettre en scène les cauchemars de son héros. À partir de 1908, si l'on excepte quelques épisodes ici ou là, le rêve devient pour Nemo un moyen d'exister et d'agir ;

8. L'un des épisodes les plus marquants de ce point de vue est celui de *Thanksgiving* (planche du 26 novembre 1905), dans lequel la maison est « picorée » par une dinde gigantesque.

en 1910 et 1911, le voyage onirique devient voyage tout court, puisque Nemo part « en famille » (mais loin de père et mère) à la découverte du monde.

SLUMBERLAND, USA

Les voyages de Nemo, outre qu'ils le font se découvrir lui-même (nous y reviendrons dans la troisième partie), l'amènent à découvrir le monde qui l'entoure. Il visite les quartiers pauvres de la ville (cf. fig. 4, p. 46), fait la connaissance d'autres enfants et d'autres cités (Boston, New York). Tous les épisodes de l'année 1910 par exemple se passent à bord d'un bateau-ballon qui mène Nemo à la campagne, à la mer ou aux pôles, et jusqu'à la planète Mars.

L'attitude de McCay vis-à-vis du contexte spatio-temporel de son héros change peu à peu autour de 1907 et 1908. Pendant les premiers mois de la série, tout environnement est potentiellement et forcément hostile. Des champignons deviennent gigantesques et se transforment en colonnades qui se brisent par la faute de Nemo ; d'une simple niche dans un jardin sort toute une ménagerie qui envahit la case en écrasant Nemo ; des marches d'escaliers se transforment en murailles de plus en plus hautes à mesure que l'on descend... Durant cette période, qui coïncide avec l'impossibilité de rejoindre Slumberland, le monde de Nemo n'est pas fait pour lui, il y est un intrus.

Dès lors que Nemo devient un familier de la Princesse et qu'ils vivent ensemble en bons amis, Slumberland, de moins en moins fantastique, se met à ressembler à l'Amérique. Le récit prend même à plusieurs reprises la forme d'un « tour des USA par deux enfants ». La série des épisodes consacrés à la planète Mars est à cet égard significative. Alors qu'ils abordent Mars dans leur bateau-ballon, Nemo et ses compagnons découvrent une planète faite de gratte-ciels aux grandes baies vitrées, où tout, même les paroles, sont à vendre (cf. fig. 5, p. 47). Ironie du sort pour un créateur de bande dessinée !

COMMENT ON DEVIENT UN PETIT AMÉRICAIN

La tournure que prennent les voyages du héros dans *Little Nemo* peut certes être attribuée à un assagissement, une sérénité retrouvée peu à peu vis-à-vis d'une enfance à laquelle McCay s'identifie. Mais cet argument, s'il explique le revirement opéré, ne justifie pas la longévité accordée à cette nouvelle forme, ni son éléction au rang de thème dominant de la série. Dès 1907 en effet, des éléments de la vie quotidienne d'un jeune Américain sont incorporés, de façon positive, dans les aventures. Alors qu'ils étaient jusque là des

embrayeurs du cauchemar (« *Thanksgiving* », on l'a vu, mais aussi la nouvelle année par exemple) certains moments de l'année (Pâques) ou certains rituels (la « *sunday school* ») deviennent des points de repère et de sécurité. Parallèlement, la série devient didactique, lorsque Nemo visite New York ou Boston par exemple, et qu'il en fait profiter ses lecteurs (cf. fig. 6, p. 47).

On ne peut comprendre cette incorporation de la réalité américaine autrement que par un ancrage culturel de la série dans son temps et dans son public, assorti d'une volonté, partagée par tous les grands auteurs de bande dessinée pour la jeunesse au XX^e siècle, d'édifier son jeune lectorat. À l'instar d'un livre d'images ou d'un manuel illustré de formation civique, quoique plus distrayantes, les aventures de *Little Nemo* enseignent en feuilleton l'art d'être un bon petit Américain. Partant de l'initiation de Nemo au monde qui l'entoure pour aboutir à la mise en images didactique de la culture partagée, la série prend une dimension quasi-documentaire. Elle sort ce faisant du monde de l'enfance pour rejoindre celui de la jeunesse.

DE L'INFANT AU HÉROS

Après avoir commenté la genèse de l'œuvre et analysé le rapport qu'elle entretient avec le monde, il est temps d'en arriver à Nemo lui-même. Certes, on l'a assez entendu : Nemo, c'est personne. Un garçonnet craintif et pleurnichard, qui n'a aucune prise sur ce qui l'entoure, qui subit les catastrophes provoquées par lui-même jusqu'à ce qu'enfin son réveil le libère ; un fils à maman en chemise de nuit qui n'a d'autre désir que d'embrasser la Princesse de ses rêves. Quel crédit donner à ces idées reçues généralement véhiculées à propos de *Little Nemo* ? Les thuriféraires de McCay sont curieusement très peu loquaces lorsqu'il s'agit de considérer le personnage du jeune garçon, comme s'il était masqué par l'immensité de l'œuvre et le génie de son créateur, comme si Nemo, eu égard à son nom, était inconsistent ou inexistant à leurs yeux.

NEMO NOMMÉ

Qui est Nemo ? Celui qui est appelé à la cour du roi ? Celui qui est réveillé par sa maman au matin ? Celui qui est nommé par les enfants pauvres à qui il vient en aide ? Celui qui est acclamé par la foule au moment de quitter une contrée ? On a déjà eu l'occasion de montrer, en traitant du projet littéraire et de la fonction didactique de l'œuvre, que les analyses habituelles de *Little Nemo* restreignent la portée héroïque du personnage central, jusqu'à imposer une *doxa* erronée. Négligent de considérer les épisodes sous l'angle du

suivi des histoires, se limitant à la vision itérative de la narration, généralisant le Nemo de 1905-1907 comme modèle de l'ensemble de la production, ces analyses créent une image faussée, mais cependant adaptée aux présupposés psychologues qui les sous-tendent.

Certes il y a dans *Little Nemo* matière à psychologie, voire à psychanalyse. Il est trivial de voir en Morpheus une image symbolique du Père, et en la Princesse l'objet des pulsions sexuelles oedipiennes du petit garçon. On veut bien admettre également que les cauchemars du personnage principal font écho aux angoisses et aux phobies de son créateur. Par ailleurs, l'isomorphisme entre le récit en images et le rêve n'est plus à démontrer. Mais tout cela ne fait pas plusieurs centaines d'épisodes...

Pour répondre à la question « Qui est Nemo ? », il faut sortir de la petite enfance et entrer dans la cour des grands. Bien sûr, les peurs enfantines sont omniprésentes et dévastatrices pendant les premiers mois, à l'image de cette scène du 19 novembre 1905 (cf. fig. 7, p. 48) dans laquelle Nemo, apercevant une fille qu'il prend pour la Princesse, la prend dans ses bras et la brise comme du verre⁹. Ce n'est d'ailleurs pas lorsque Nemo rejoint (et embrasse enfin) la Princesse que les cauchemars cessent. Il semble que la jeune fille, malgré ses airs de petite maman, n'apporte pas la sécurité et la sérénité recherchées. En réalité, les mauvais rêves disparaissent progressivement, en 1908-1909, à mesure que Nemo trouve des amis et qu'il se fait une place dans la société que dessinent les cases de son histoire.

L'AMITIÉ

Un lecteur trop rapide, surtout s'il se limitait aux quarante premiers épisodes de la série, pourrait ne voir en *Little Nemo* qu'une sorte d'initiation amoureuse, et en Slumberland une Carte du Tendre semée d'embûches. Si tel était le cas, c'est d'abord l'expérience de la frustration qu'il faudrait avoir à l'esprit pour qualifier le parcours de Nemo ! Ce gamin si gauche au début, si casse-tout (il brise tout ce qu'il touche) est en effet constamment trompé, terrorisé, déçu. Il veut aimer, mais c'est un amour maternel qu'il trouve en se réveillant de son cauchemar ; il désire la Princesse, mais elle ne lui donne que son amitié d'enfant unique.

Lorsque Nemo comprend enfin quelque chose à cela, qu'il abandonne sa quête d'absolu au profit d'un comportement communicatif et constructif, il change. Autant physiquement (son allure en 1908-1911 n'est

9. Durant la période 1905-1907, Nemo est généralement soulagé de se réveiller, enfin libéré de sa frayeur. En 1908 ce n'est plus le cas. À plusieurs reprises il demande même à sa mère de pouvoir continuer à dormir, pour rester dans son rêve.

plus du tout celle des débuts¹⁰) que moralement (les métamorphoses qui se déroulent sous ses yeux l'intriguent et l'intéressent, au lieu de le faire fuir). Il devient alors lui-même amical, voire fraternel : dans un premier temps vis-à-vis de son entourage proche (de 1907 à 1909 il explore l'étendue et les richesses de Slumberland en compagnie de Flip, ancien rival devenu ami) ; dans un deuxième temps vis-à-vis de la société qu'il découvre (en 1910 et 1911, sa popularité le suit ou le précède, et il a la réputation d'être bon et généreux).

Ce sens de l'amitié qui succède aux émois et aux pulsions de la prime enfance caractérise la maturité de l'enfant. Des qualités telles que la camaraderie et la solidarité de groupe, très largement mises en scène dans la deuxième ou la troisième époque de la série (1907-1909 et 1910-1911), montrent par leur présence que le *petit* Nemo est devenu le *jeune* Nemo.

LA VOCATION, ENFIN

Après le temps des frustrations et des frayeurs, Nemo parvient à un stade d'équilibre. En même temps que sa personnalité s'affirme et que son histoire personnelle se stabilise, le jeune garçon devient altruiste. À l'aide d'une baguette magique (avantage de la citoyenneté de Slumberland) ou aux commandes d'un bateau-ballon, Nemo se découvre une vocation héroïque. Ainsi, il est bienfaiteur quand il change en vêtements magnifiques et en palais les hardes et les taudis des pauvres de la ville (cf. fig. 8, p. 48) ou encore quand il apporte la pluie aux fermiers américains touchés par la sécheresse. Il devient sauveteur lorsqu'il faut sortir des enfants de leur maison en flammes (cf. fig. 9, p. 49), ou encore jeune garçon providentiel lorsque des habitants demandent une aide venue du ciel.

Finalement Nemo sait ce qu'il veut faire de sa vie : être un héros. Lui qui a eu si peur pour lui-même autrefois, qui s'est senti menacé en rêve, il fait maintenant du rêve le lieu de son accomplissement personnel. Après tout, y a-t-il situation plus enviable que celle de héros de bande dessinée ?

Lorsque Winsor McCay range définitivement les crayons de *Slumberland*, en 1927, le temps des princesses en robe rose et des garçons en habit de

10. On est très frappé par la ressemblance du Nemo de 1905 avec le héros d'une autre série de McCay, intitulée *Little Sammy Sneeze*, et créée en 1904. Little Sammy est un bon gros bambin, dont l'éternuement provoque chaque semaine une nouvelle catastrophe.

page est terminé. L'aventure des *comics* se passe désormais dans la jungle ou au Far-West, criminels et justiciers se rencontrent aussi bien sur la Terre que dans le cosmos, et les héros sont parfois des héroïnes modelées et décidées...

Mais l'œuvre de McCay est là, dans sa dimension littéraire – le rêve comme moteur narratif du récit en images, sa force culturelle – l'initiation des lecteurs au monde qui naît sous leurs yeux, sa valeur éducative – l'histoire d'un enfant qui tord le cou à ses peurs en devenant un héros.

C'est bien finalement dans cet enfant-héros, éduqué par le rêve dans une éducation de rêve, que réside le *Bildungstraum* de McCay : naître *nemo* et quand même devenir quelqu'un.

*Université Marc Bloch, Strasbourg
LiLPa EA 1339*

RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES

- CANEMAKER, J., *Winsor McCay, His Life and Art*, New York, éditions Abrams (1987), 2005.
- MCCAY, W., *The Complete « Little Nemo in Slumberland »*, Westlake Village, éditions Fantagraphics Books. [Six volumes. R. Marschall, éd.], 1989-1993.
- MEYER, J.-P., « Le Temps dessiné : Sémantisme de la référence temporelle dans le récit en images », *Cahiers Chronos*, 11, éditions Rodopi, Amsterdam, p. 151-172, 2003.

fig. 1

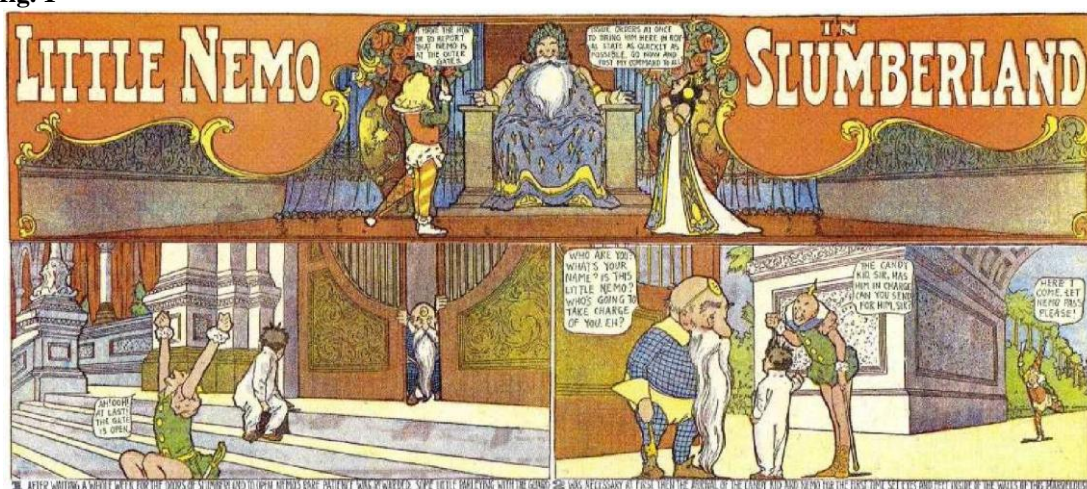


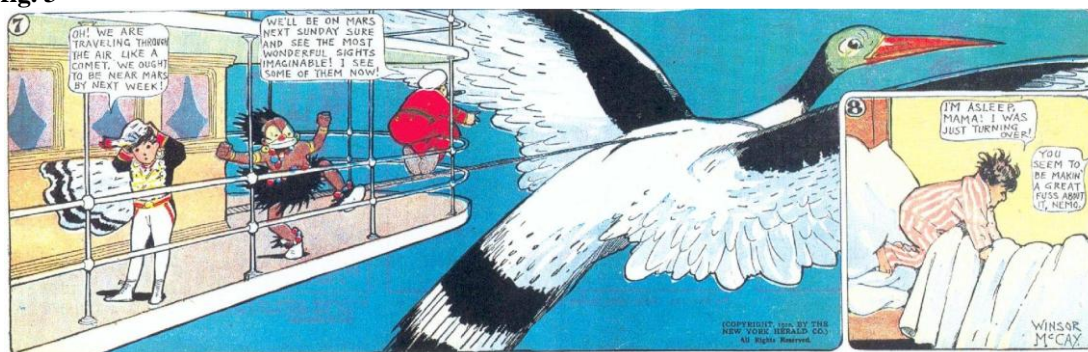
Planche du 4 mars 1906 (détail)

fig. 2



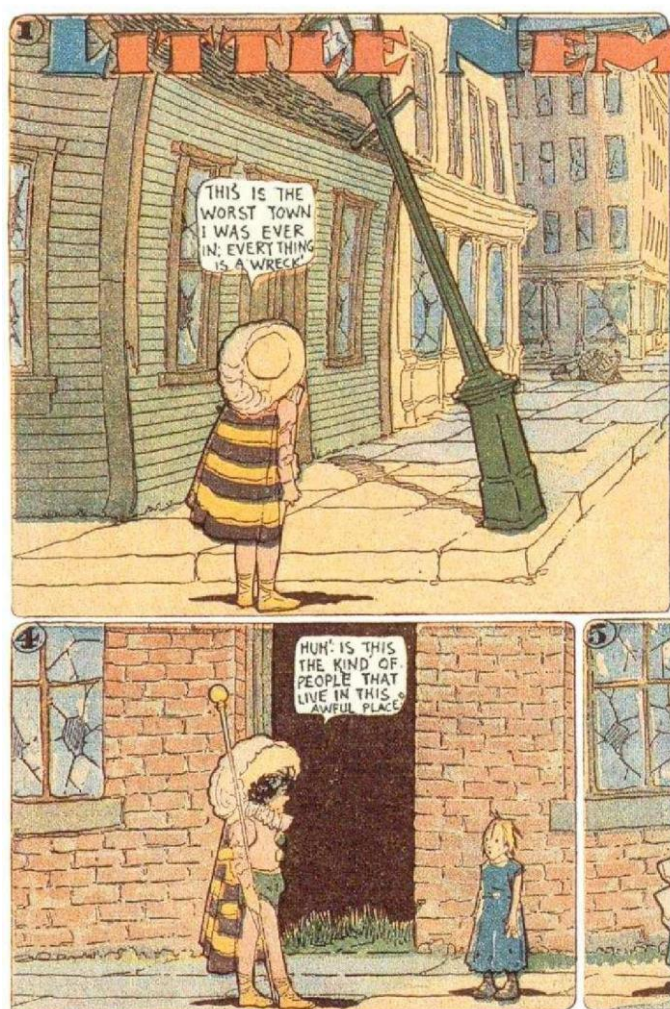
Planche du 5 août 1906 (détail)

fig. 3



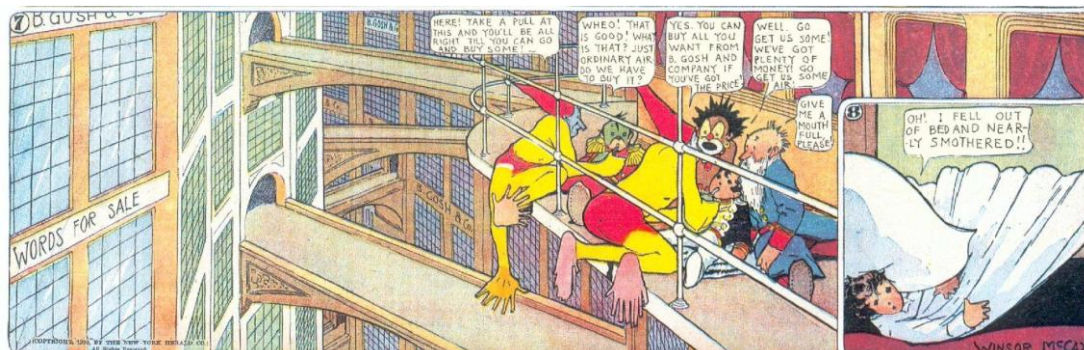
Été 1910 (détail)

fig. 4



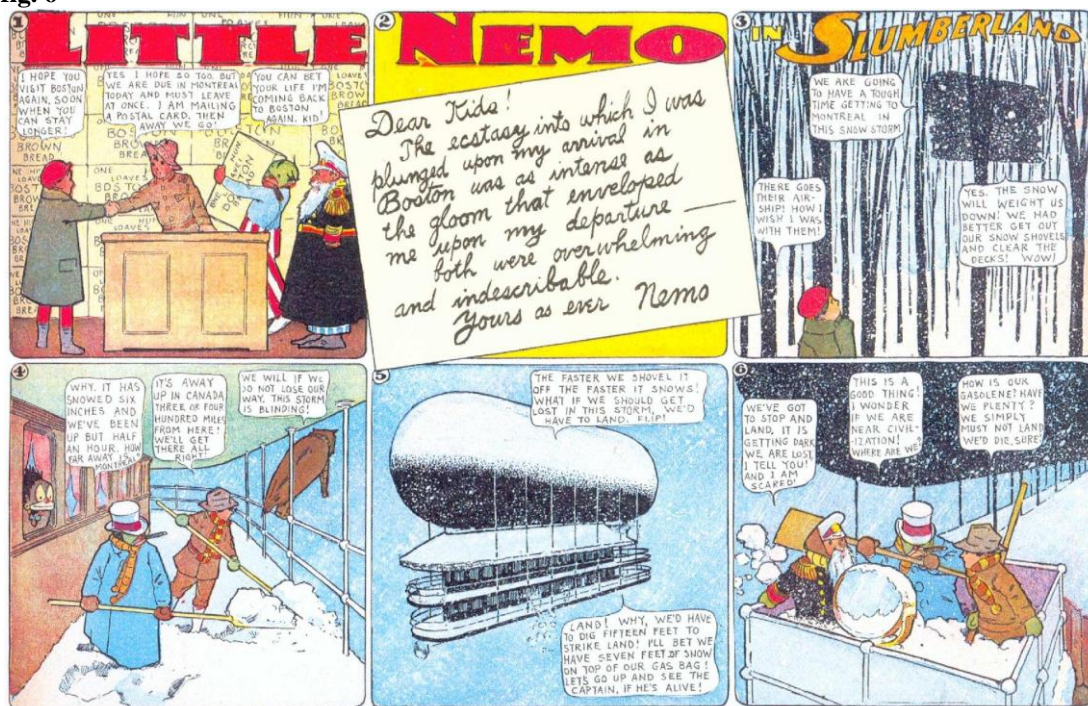
Printemps 1908 (détail)

fig. 5



Été 1910 (détail)

fig. 6



Janvier 1911 (détail)

fig. 7

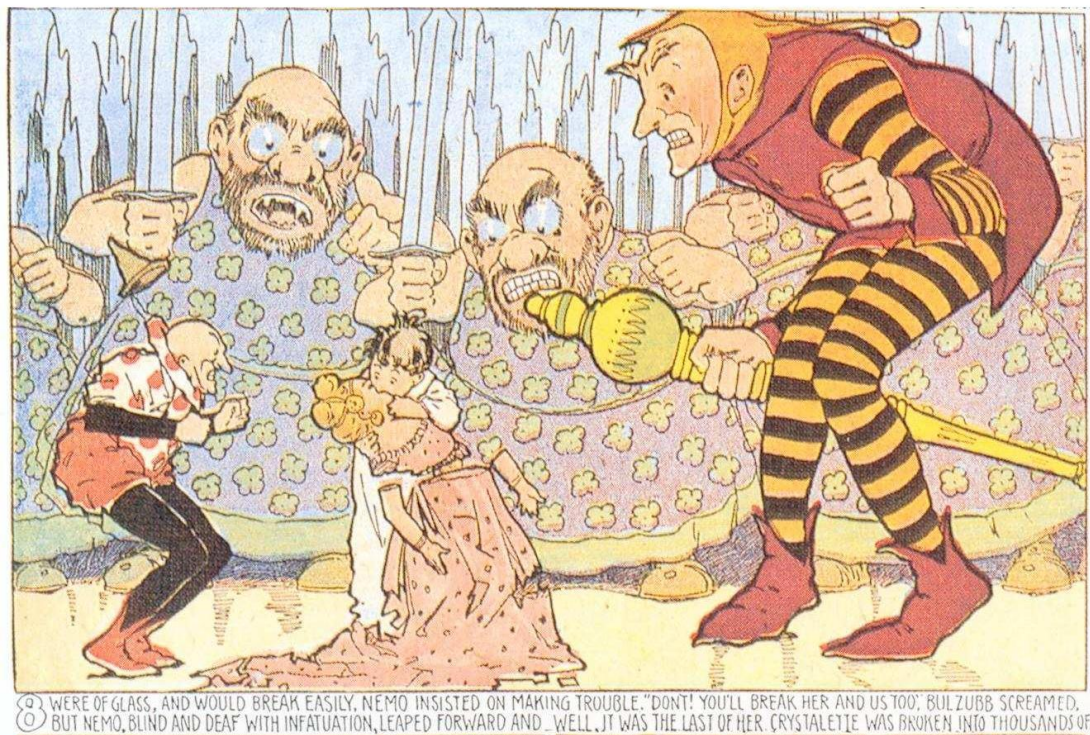
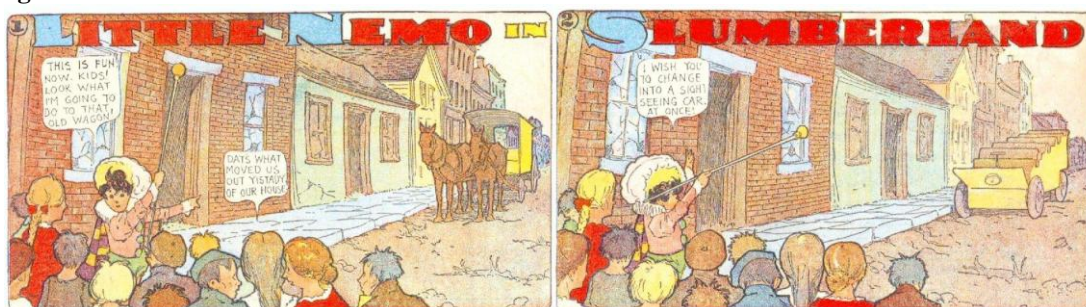


Planche du 19 novembre 1905 (détail)

fig. 8



Printemps 1908 (détail)

fig. 9



Été 1910 (détail)