



C'est venu en regardant la couverture que j'ai réalisée pour *Bévue!!!* n°4... Mon regard se porta inopinément là, sur cette case noire, quatrième de couverture, colonne de droite... (Comment ça vous n'avez pas votre *Bévue!!!* n°4 sous la main ? L'avez-vous seulement acheté, hein ?...) Une béance, un vide ? Mais qu'est-ce au juste que cette case ? Lieu ou moment, *espace* ou *temps* ?

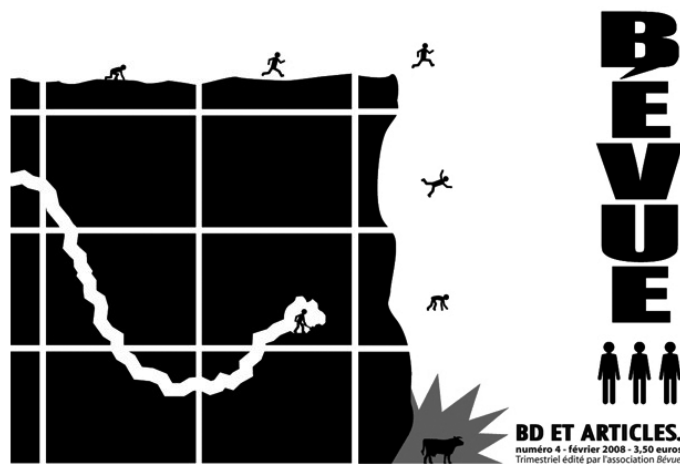
Une question comme un point de départ à cet article, prétexte à gloser sur cet élément qu'on voit souvent, mais qu'on ne commente que rarement. Je ne prétends ici répondre à aucune question : j'en apporterai d'ailleurs mon lot... Ainsi adviennent dans ces lignes mes divagations autour de la *case noire*.

Le site et l'endroit

Une question comme point de départ, oui, mais pourquoi celle-là justement ? Je rejette la responsabilité sur les différents théoriciens de la bande dessinée ! Les définitions admises qu'ils nous en donnent sont toutes basées sur l'inéluctable articulation entre le temps et l'espace. Ainsi chez McCloud, la bande dessinée est un « art séquentiel »¹ fondé sur la succession des cases. Il met en avant un écoulement du temps dont l'articulation grammaticale se situe dans les ellipses, entre les cases. Chaque case quant à elle *contient* un moment plus ou moins long, dont on peut plus ou moins déterminer la durée selon les actions représentées, les dialogues, etc. La bande dessinée se présente comme une « carte du temps »², où les différents dessins figurent une narration par leur juxtaposition *sur une même surface*. La notion de surface, d'espace de représentation donc, est accentuée chez Thierry Groensteen. Il fait de la « solidarité iconique »³ le principe fonctionnel de la bande dessinée. Elle se traduit notamment par le fait pour les vignettes d'être séparées et « plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* »⁴, sur la surface de la planche, voire double-planche. C'est la grille qui devient l'armature schématique de la bande dessinée : le quadrillage.

La case noire de *Bévue!!!* pourrait donc trouver son sens à la lumière des cases qui l'entourent. Elle serait l'instant suivant, dans l'ordre occidental de la lecture : le tunnel de la case limitrophe de gauche est soudainement comblé ! Non, bien sûr que non ! On aura tous compris qu'il y a ici une simultanéité d'événements : le tunnel est creusé et comblé en même temps ? Ce n'est pas encore

ça... OK, OK, j'arrête de tirer les cheveux jusqu'au bulbe ! Tout le monde a su lire la chose correctement. Non seulement la case noire appartient à la même surface de représentation que ses voisines, mais aussi au même espace figuré. Ainsi elle ne peut être l'instant suivant la case d'avant : elle est l'endroit d'à côté. Groensteen liste les trois paramètres de la vignette⁵ : sa forme, sa superficie, son site. Ce dernier est tout simplement la position de la vignette sur la planche. Ici, il se trouve que ce *site de représentation* se confond avec *l'endroit représenté*. Pause. Entendons-nous bien : quand je dis que le site et l'endroit se confondent, je ne veux pas dire que l'endroit représenté est la portion sous-jacente de la feuille ou la zone d'encre noire ! Je veux dire que la position de la vignette coïncide avec la position de ce qu'elle représente par rapport au reste.



Couverture de *Bévue!!!* n°4.

Hors-champ

Quel reste ? Le reste de l'univers représenté bien sûr. La case noire, ainsi que toutes les autres cases de cette planche, sont en fait des fragments contigus d'un même ensemble, une illustration unique si on préfère. Revenons un instant sur la notion de site. Peeters prend bien soin de préciser que la case ne connaît pas de hors-champ, mais un « péri-champ »⁶. La case n'est ni un cadre qui enferme, délimite un univers en son sein, comme le tableau, ni un cache qui opère une sélection d'un fragment de la réalité et ne démasque que lui, comme l'écran du cinéma. La case ne saurait alors contenir autre chose que la représentation d'un moment se déroulant dans un lieu donné, mais dont ce dernier ne serait pas dans la continuité de ceux des cases voisines. Or, cette case noire n'est rien d'autre que la représentation de la roche, voisine du reste de la roche, un fragment de la falaise contigu aux autres fragments que découpent les autres cases. La case noire connaît donc bel et bien un hors-champ, et démasque une partie de la réalité, comme les autres cases démasquent les autres parties contiguës.

Aurions-nous donc affaire à une exception ? Hé non ! Je n'ai pas produit là une exception notable, puisque déjà notée par nos amis théoriciens ! Thierry Groensteen prend l'exemple de la première page de *A Winter Story* par Alex Barba⁷ : les trois strips sont composés chacun de trois cases. En réalité, chaque strip pourrait ne former qu'une seule case, puisque les éléments sortant en partie du champ d'une case se prolongent hors-champ dans les cases d'à côté. Amusant : McCloud, pour les besoins d'une démonstration, exécute l'exercice consistant à appliquer un cache de ce type sur une case unique pour montrer que les événements qui y sont représentés dans le même salon ne sont pas simultanés⁸. Constitué de cinq cases, ce cache est un quadrillage paraissant similaire à celui qui découpe la falaise de *Bévue!!!*. Vous auriez comme moi les mains dans le cambouis, vous auriez compris que ce n'est pas le cas ! McCloud applique cette nouvelle grille *sur* la case : si le salon est effectivement découpé spatialement en cinq portions contiguës, c'est l'effet secondaire d'une découpe temporelle en une succession de cinq cases. La couverture de votre *Bévue!!!* n°4 est techniquement l'inverse : le cache⁹ est la falaise tout entière, qui vient se superposer au gaufrier. La découpe temporelle est déjà présente : la planche est constituée de douze cases¹⁰ narrant la course et la chute du personnage, pendant qu'un autre creuse. La falaise vient donc lier les moments de cette séquence dans un même espace, quand bien même on voit toujours la grille.

La case atemporelle

Le résultat semble être le même, et titiller ces questions techniques peut passer pour une fantaisie analy-

tique. Il se peut pourtant que ce soit cette question qui, sans l'expliquer, serait l'origine par métaphore du paradoxe fondamental de cette couverture. Ce paradoxe est le suivant : certains des événements représentés sont simultanés et d'autres non, alors qu'ils habitent le même espace. Dans les exemples présentés par McCloud ou Groensteen, que les événements soient simultanés ou non, ils sont l'un ou l'autre, ils ne sont pas *les deux*. La falaise opérant la liaison spatiale *par-dessus* la découpe temporelle, elle place dans le même espace des événements différents, et les rend simultanés, réellement ou en apparence. Je pense bien sûr au fait que le personnage qui creuse et le tunnel déjà creusé sont dans cet état/action en même temps. Mais c'est aussi ce qu'on pourrait croire de la course et de la chute du second personnage, et ce pour plusieurs raisons. D'abord que tout se passe dans le même espace : on ne voit pas le personnage courir rue du Labrador, *puis* place de la Mairie, *puis* allée des Peupliers. On le voit courir sur la falaise *et* sur la falaise *et* sur la falaise, simplement un peu plus loin à chaque fois. Ensuite parce que si on ne voit pas l'homme qui creuse dans chaque case où il est censément passé (puisque le tunnel est creusé), pourquoi alors voit-on le coureur courir à chacune des étapes qu'il a parcourues ? Si on s'en tient aux cases correspondant à cette course+chute, la configuration est exactement la même que dans l'exemple utilisé par Peeters. Philémon se balade sur un chien géant ; on voit le personnage devenu doué d'ubiquité apparaître à différentes étapes de ses pérégrinations sur l'unique animal¹¹.

Mais je parle, je parle, vous l'avez bien compris vous, que ma planche se lit tout à la fois sur deux plans différents ; et que chacun des moments de la course+chute ne peut se passer qu'après le précédent, alors que le tunnel et le creuseur ne forment finalement qu'une seule case ! Pour reprendre l'analyse que fait Peeters de la planche de Fred et l'adapter au cas qui me préoccupe, on peut dire que ma planche présente un espace homogène et simultané, mais que le strip du haut (la course) et la colonne de droite (la chute) obéissent à la séquentialité. Nous pouvons donc reprendre les comptes : une falaise vient englober dans le même lieu une planche constituée de douze cases qui n'en sont en fait que sept effectives du point de vue de la narration¹² ... sept plus une : la case noire ! Celle-là peut être rattachée à n'importe quelle autre case, ou rester un électron libre, et selon les cas alors, en plus d'être une portion de la falaise, être un moment simultané d'un autre ou pas. Ho la belle case neutre que voilà ! Quand bien même on sait ce que cette case représente, de la roche, elle est totalement neutre du point de vue temporel dans le récit¹³. Son site quant à lui est indissociable de l'endroit qu'elle représente... encore qu'étant entièrement noire et donc sans signe distinctif, elle pourrait prendre place n'importe où dans la falaise !

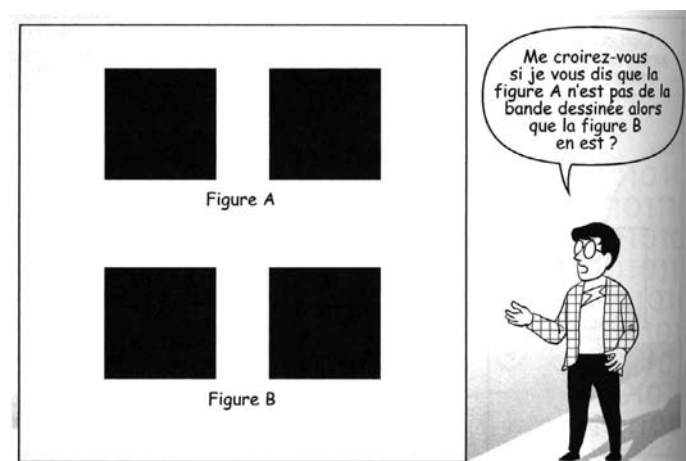
Avant de passer à la suite, je romps les liens logiques de ma réflexion et j'intercale ici une petite anecdote qu'il me faut mentionner à tous prix... Dans un schéma utilisé par McCloud pour résumer sa théorie, il compare deux juxtapositions de deux cases noires¹⁴. Il prétend que la première n'est pas une séquence narrative parce qu'elle représente deux carrés, alors que la seconde en est une car elle représente le même carré à deux moments différents. Méditons, voulez-vous. Ou si vous préférez, passez directement à la suite : on va causer ciné maintenant.



De Crécy Nicolas, *Période Glaciaire*, case 4 p.60.

La matière comme symbole

L'image noire plastique se veut être matière. C'est le noir de la peinture, de Rothko, Soulages ou Malévich. La case noire de la couverture n'a pas du tout cette vocation. Il en est une que nous pourrions par contre cataloguer dans cette catégorie chez Nicolas de Crécy, dans *Période Glaciaire*¹⁸. Ce noir n'est pas parfait : il est sale. Il porte de manière ostentatoire les coups de crayons et de pincesaux. C'est cette matérialité qui fait sa force, au-delà même de la surface lisse de la page sur laquelle il est imprimé. Mais il n'est pas matière pure : il rentre pleinement dans la narration, on ne peut l'isoler des événements qui l'ont fait advenir et de ceux qui suivent, pas plus qu'on ne peut le dégager des cases qui l'entourent et se font écho de site à site. Cependant, il n'en est pas moins vrai que c'est aussi l'interprétation même qu'on fait de ce noir-matière en soi qui fait son sens, quand bien même on ne peut le détacher du reste. Ceci pour dire que l'interprétation d'une case noire ne saurait quoiqu'il arrive se faire indépendamment de ce péri-champ autant narratif que plastique. Voilà pourquoi il apparaît bien difficile de trouver un exemple de noir-matière dans une bande dessinée. L'exemple de *Période glaciaire* est peut-être d'ailleurs mal choisi : le noir pourrait très bien n'être que figuratif, et ainsi représenter le trou sous le tas de neige dans lequel rampent les personnages. Et ce d'autant plus que si on ne voit plus les personnages qui se sont trop éloignés, subsiste encore une bulle et ainsi la voix de l'un d'eux. Mais je ne peux m'empêcher d'y voir quelque chose de bien plus abstrait, une matière qui donne une profondeur à la case. Profondeur dans laquelle s'enfoncent les personnages physiquement donc, mais aussi dans laquelle les accompagne l'esprit du lecteur, incité à suivre le raisonnement théorique de Joseph, et dans laquelle résonne le silence angoissant de l'absence de réponse... Voyez, comme je le disais, pas d'interprétation de la case noire en-dehors du péri-champ et du récit. On n'en sort pas. Il faut croire que dans une narration, le noir-matière ne pourrait être que symbolique. Etat de fait paradoxal qu'on retrouve chez Trondheim¹⁹ : la case noire, un carré certes impeccable et «lisse», mais fort présent, en vient à représenter le rien plutôt qu'être la matière, quand son pendant la case blanche est la représentation ou symbole de la matière !



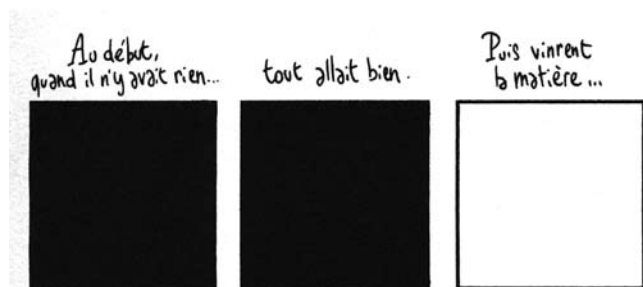
McCloud Scott, *Reinventer la bande dessinée*.

Ecrans noirs

Certains ont tenté l'analogie bande dessinée/cinéma. C'est le cas de Manuel Kolp, au nom du fait que tous deux procèdent par « fragmentation du réel, et reconstitution d'un réel »¹⁵. Il n'omet toutefois pas de préciser que, si on peut faire une analogie entre la vignette et le photogramme, qui sont tous deux des images fixes dont la succession permet la représentation du temps, on ne saurait la réduire à un parallélisme irréfléchi. Ainsi, il nous rappelle qu'« à la seule notion de plan, unité de base cinématographique insécable, peut correspondre celle de vignette, de bande et même de page. »¹⁶ Admettons donc le sérieux et la possibilité d'une telle analogie : voilà qui est un appui idéal pour poser la question de la signification des cases noires, en regard de celle des écrans noirs. En effet, s'il y a bien un endroit autre que la bande dessinée où le noir peut avoir son rôle à jouer, qui plus est dans un médium narratif, c'est bien dans le cinéma.

Laure Bergala a distingué trois types d'images noires au cinéma, chacune apportant donc une signification différente. La première est plastique, la seconde phénoménologique, la troisième signification.¹⁷

Pour l'image noire phénoménologique, le problème est encore plus simple : je n'en ai pas trouvé dans la bande dessinée²⁰. Il s'agit pour résumer brièvement de l'écran noir qui, comme dans une sorte de happening, affirme et maintient la place du spectateur dans l'espace du cinéma, dans le noir de la salle, et finalement en dialogue avec le film. On pense aux *Hurlements en faveur de Sade*, de Guy Debord. Comment concevoir ce type d'image en bande dessinée ? Si vous avez une suggestion à ce sujet, maillez à *Bévue!!!*, la rédaction fera suivre.



Trondheim Lewis, *Genèses apocalyptiques*, p.14.

Eclipse noire

Venons-en à l'image noire signification. Déjà comprenez que j'ai du mal avec les termes de Laure Bergala. Elle qualifie ainsi une image noire qui « montre [...] le rôle du noir dans le processus cinématographique de façon figurée. »²¹ Autrement dit, il s'agit d'écrans noirs qui accentuent, mettent en avant la particularité technique majeure de la projection d'un film, à savoir qu'entre chaque image, c'est le noir ! De même, la métaphore est aussi celle de la pellicule qui intercale une bande noire entre chaque photogramme. J'ai dit métaphore ? Voilà peut-être le terme que j'aurais utilisé ; bien que je sois ingénu en ce qui concerne le cinéma, il m'aurait paru plus clair de parler d'« image noire métaphore technique » (ou quelque chose dans ce goût là...). Hum, bref, ce ne sont pas nos oignons ça ! Pour exemple, elle prend *The Death Train* de Bill Morisson (1993) dans lequel des images noires s'intercalent furtivement. Celles-ci coupent le passage du train à l'entrée ou à la sortie du tunnel et redonnent alors du souffle, via ces brèves pauses, à la machine et au film qui s'emballent. Laure Bergala pointe alors que c'est comme si le défilement du film était ralenti au point de laisser voir les fameuses bandes noires entre les photogrammes. Ralentissement si conséquent dans le film *L'homme Atlantique* de Marguerite Duras qu'on se retrouve face à un écran noir qui ne saurait laisser apparaître de nouvelles images (c'est le propos du film). Il s'agit donc d'une affection du rythme par l'écran noir.

L'élite à la portée de tous d'Etienne Lécroart nous en offre une par la case noire²². Robert Marmouset tire sur le lecteur. Pan ! Noir, un temps. « Je crois que je l'ai eu. » Re-noir. « L'enflure ! Il est encore là ! ». Re-pan. Fin. (Oui, je vous ai raconté la fin !)

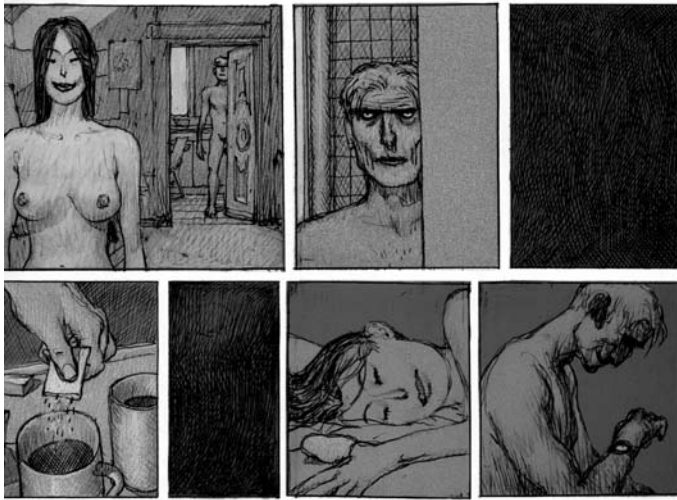


Lécroart Etienne, *L'élite à la portée de tous*, planches 37-38.

Les cases noires imposent des pauses et de ce fait suspendent un temps le rythme de l'action. Evidemment, l'effet est en adéquation même avec le récit. C'est donc un effet narratif tout autant que plastique. Le lecteur sur qui on a tiré est sonné, un temps. Il ne voit plus rien. Robert Marmouset peut toutefois douter de sa mort et s'y reprendre à deux fois pour terminer le travail. Forme d'allongement du temps, ces cases noires viendraient donc prolonger les ellipses d'entre les cases. Absurde me direz-vous, l'ellipse est soit entre les cases, soit dans les cases, pas les deux ? C'est qu'on vous a induit en erreur. McCloud prétend que les ellipses correspondent aux espaces inter-iconiques, les gouttières. Pensez-vous ! Ça serait comme affirmer que dans un film, la bande noire entre chaque photogramme est une ellipse. En réalité, la notion d'ellipse ne se situe pas sur ce niveau formel, « automatique et électronique » selon les mots de McCloud que je contredis ici, mais appartient à celui de la narration. Ainsi au cinéma, l'ellipse, qui induit un changement d'image, coïncidera effectivement avec une bande noire, mais absolument pas avec chaque bande noire. Ce que j'essaie de dire, c'est qu'à mon sens, ce n'est pas parce qu'il y a un vide, un espace entre deux images qu'il y a forcément une ellipse.

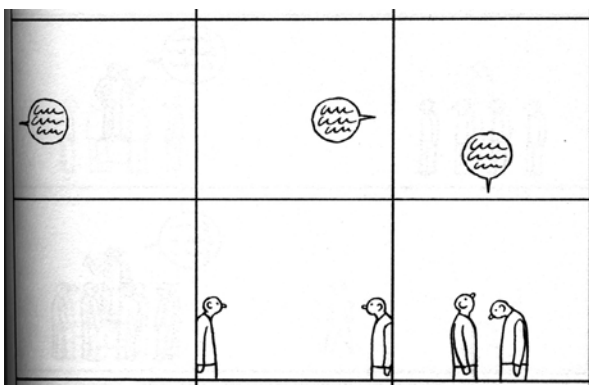
Ainsi les cinq premières cases de la planche 37 de *L'élite à la portée de tous* écoulent devant le lecteur la même et unique conversation. Si le temps est fragmenté par une sélection d'instantanés de cette conversation, peut-on pour autant dire que les gouttières sont des ellipses ? L'ellipse ne suppose-t-elle pas plutôt une rupture dans la narration même ? Dans ces cinq cases la conversation suit son cours sans que rien ne l'interrompe. Dans ce cas, sans entrer dans les détails, on pourrait dire que l'ellipse coïncide avec le changement de séquence, et à ce moment, à ce moment seulement, le vide physique entre la dernière image de la première séquence et la première image de la seconde séquence devient *symbolique* de l'ellipse. Ici ce sont bien les cases noires qui marquent des pauses, et induisent des ellipses.

Pendant celle-ci le lecteur ne voit plus rien, mais il sait qu'il se passe quelque chose. Robert Marmouset regarde sa victime pendant la première case noire, doute de sa mort pendant la seconde. Événements que le lecteur doit reconstituer.



De Crécy Nicolas, *Prosopopus*, planche 63.

Dans *Prosopopus*²³, deux cases noires isolent une mini-séquence d'une seule case de celle qui la précède et de celle qui la suit, mettant en avant le fait que le héros verse un somnifère dans la tasse de sa compagne. Ces deux cases noires permettent une ellipse que la seule gouttière ne pouvait pas produire : enchaîner directement du visage dans l'entrebâillement de la porte à la tasse n'aurait permis ni de rendre cet événement prééminent ni de marquer les *éclipses* temporelles entre les différentes actions. Encore un exemple de cases noires comme ellipses donc. A ne pas confondre toutefois avec une suspension du temps comme on en trouve dans *Les parleurs* de François Ayroles²⁴ : ces cases, blanches cette fois, marquent le vide, un instant de silence, une pause, de la même manière que la case blanche de Trondheim. Les cases noires de Lécroart jouent on l'a vu sur les deux plans à la fois : ellipses des actions de Marmouset, mais suspensions du temps pour le lecteur, suspensions *pendant* lesquelles Marmouset agit, voyez la boucle.

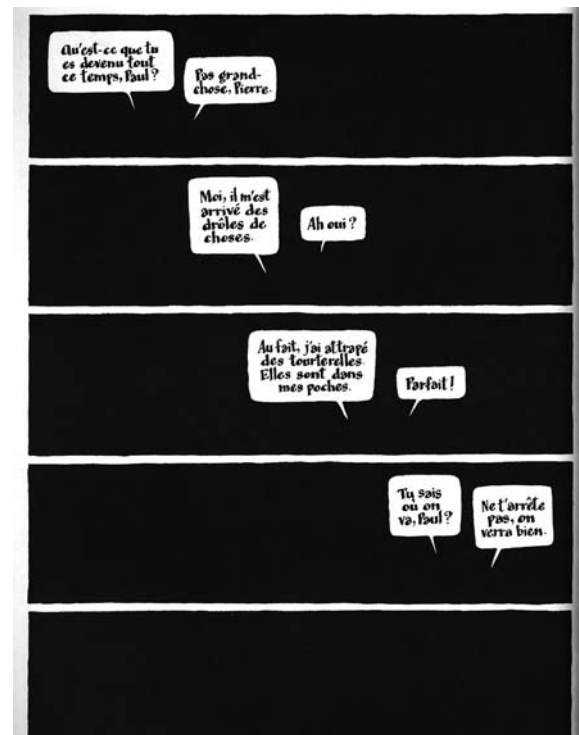


Ayroles François, *Les parleurs*, planche 19.

Du fondu au noir à l'extrême violence

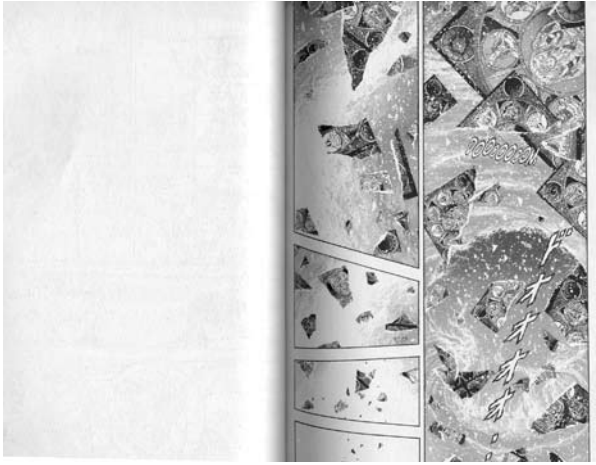
C'était ma tentative de comparer écrans et cases noires. Pardon. Ha ben non, j'ai pas fini ! Kolp remarque une utilisation commune par la bande dessinée et le cinéma des fondus ou ouvertures au noir. La fin de *Enfer portatif*²⁵, de François Ayroles, est typique d'un fondu au noir tel que les exemples qu'en donne de son côté Kolp. Sur ces cases noires, il ne reste que les mots, les paroles prononcées par les personnages, qui s'éloignent de plus en plus, jusqu'au noir final. Echo direct à *l'incipit* où on voit six cases blanches barrées d'une simple ligne d'horizon, et les bulles qui permettent de situer les personnages au loin en train de s'approcher.

Si au cinéma le fondu au noir peut être porteur de sens ou non, puisqu'il peut n'être que la modalité systématique de passage d'un plan à un autre, en bande dessinée, son usage est forcément signifiant. Sa présence est forte, il modifie le rythme de lecture, déjà parce qu'il se déploie souvent sur plusieurs cases. Bref, c'est un élément constituant de la narration.



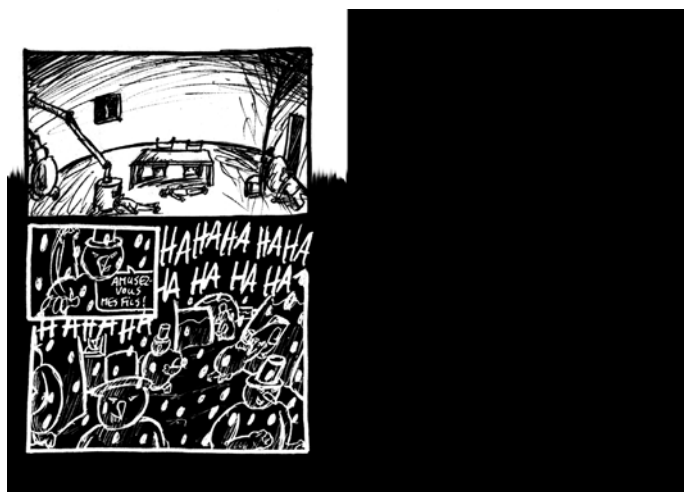
Ayroles François, *Enfer Portatif*, p.120.

Dans le tome 22 de *Saint Seiya*, son auteur Masami Kurumada croit bon de revenir brièvement afin de s'en expliquer sur son usage d'un fondu au blanc (pendant du fondu au noir) dans le tome précédent²⁶. « Il est question ici du volume 21 de *Saint Seiya* qui comporte en effet une page blanche. [...] la page 125 n'est pas une erreur. [...] En effet, je voulais utiliser un moyen assez osé, que seul le manga autorise, pour exprimer la disparition de Shaka qui, après avoir reçu « l'Athéna exclamation » disparaissait dans le blanc. »²⁷



Kurumada Masami, *Saint Seiya*, tome 21, p. 124-125 (de droite à gauche)

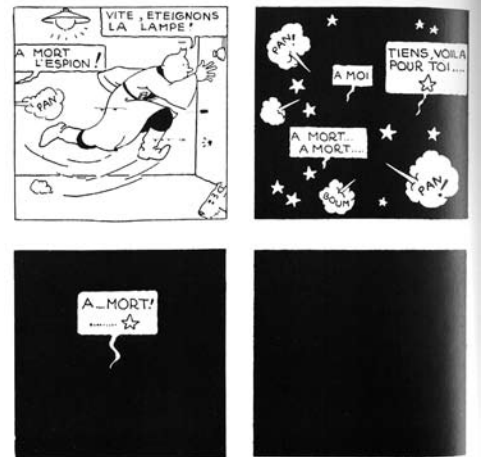
Expression de la mort, de la violence et de la disparition, ce fondu au blanc est au moins tout aussi fort que le fondu au noir que j'ai utilisé dans *l'Abominable Bonhomme de Neige*²⁸. Précisons tout de suite que le fondu au noir peut comme ici ne se déployer que sur une seule case : c'est inhérent au fait qu'une case peut contenir un évènement d'une durée plus ou moins longue. Toutefois on notera que pour ralentir le rythme de la chose, j'ai amorcé ce fondu progressivement par un dégradé du blanc vers le noir dans les marges de la page précédente. *L'Abominable Bonhomme de Neige* va se venger de la famille qui a osé s'attaquer à lui : il en torture et tue les membres un par un avec une violence croissante. Il sort de la maison, c'est la nuit, il lâche ses troupes sur le village. Les Abominables se dispersent : c'est l'acmé de la violence et de l'horreur, la page noire. Cette page noire sert aussi d'ellipse, puisqu'elle nous cache les événements qui s'y produisent, c'est-à-dire l'extermination de tous les villageois durant la nuit, avant que le Bonhomme et ses hommes décident de prendre la route le lendemain matin. Evidemment, il s'agit là d'une auto-analyse après coup, mon seul but lors de la création était le renforcement de la violence par sa censure.



Tony, *L'Abominable Bonhomme de Neige*, tome 21, p. 59-60

Le noir censeur ou la couche qui cache

Renforcer la violence en jouant du rythme, de la pause, et en *censurant* le dessin est un autre pouvoir de la case noire, celui de suggestion. Hergé l'a mis en œuvre dans *Tintin au Pays des Soviets*²⁹. Tintin s'apprête à s'évader de son cachot dans le repaire secret où les hommes de main du Parti amassent les récoltes de céréales volées aux paysans. Les gardiens arrivent alors et se lancent sur Tintin pour le passer à tabac. Et clic ! Tintin éteint la lumière. Le combat se passe dans le noir, sur trois cases. Première case, onomatopées, coups portés et tirs de revolvers, exclamations guerrières. Seconde case, les clameurs se réduisent à un « A...mort ! ».



Hergé, *Les aventures de Tintin reporter du «Petit Vingtième» au pays des Soviets*, p.106.

Puis nous retrouvons notre fameuse case noire. C'est la fin de la lutte, mais qui ne nous aura été que suggérée par les informations du texte. Pire : le noir total et le silence complet de la dernière case en disent encore plus long sur sa violence. C'est le silence assourdissant du chaos, ou K.O., c'est selon, final. Evidemment, on me dira que ces cases noires doivent surtout leur présence à une faiblesse d'Hergé, qui aura préféré les utiliser plutôt que se lancer dans un fastidieux dessin que sa maîtrise technique d'alors ne lui aurait pas permis d'exécuter. C'est pas faux. Mais avouez donc que vous trouvez vous aussi ce noir censeur bien plus fort qu'une représentation brute de la violence ! Pensez à la lutte entre Ivan, Müller et Tintin dans la villa du second³⁰, dans l'album *L'Île Noire*³¹. À côté de notre case noire, elle fait pâle figure, et confine la violence au burlesque... Burlesque qu'on retrouve toutefois dans notre exemple, dans la chute du combat, page de droite, après la case noire, quand Tintin rallumant la lumière constate que ses assaillants se sont assommés les uns les autres. Ceci n'enlève en rien la force de cette case noire, puisque la chute de ce qui devient un gag n'advient qu'après la case noire³² ; et que c'est l'effet censeur de la case noire qui accentue l'effet de surprise de ce gag.

Petite note rapide : une fois encore, vous l'aurez remarqué, la case noire ne peut s'analyser isolément des autres. Comment aurions-nous trouvé la moindre trace de violence dans une case noire... seule ? Fin de la petite note rapide.

Si ce *pouvoir censeur* suppose de manière imagée un *pouvoir couvrant*, ce dernier est devenu tangible dans la pratique de Jochen Gerner. Dans *TNT en Amérique*³³, il revisite l'album *Tintin en Amérique*³⁴ (dans sa première version colorisée), en recouvrant l'intégralité des planches d'une couche de noir dans laquelle il prend soin de laisser des réserves. Ainsi, il recompose de nouvelles planches, dont les éléments typographiques et les dessins de type pictogramme sont constitués de ce qu'il a choisi de laisser apparaître de la planche originale ; ce qu'il a choisi de nous montrer. « Le noir recouvre autant qu'il révèle : à l'arrière-plan d'une histoire se joue aussi une autre histoire... »³⁵. Une Amérique avec du « whisky » et des « dollars », des « malfaiteurs » et des « gaillards », des « voitures » et des « pistolets », une Amérique bien plus brutale et froide que celle qu'a visité Tintin. Une Amérique de *choix*, ce que permet ce noir, qui en couvrant révèle.



Gerner Jochen, *TNT en Amérique*, p.2.

L'anti-case ?

Et si c'était ça, le secret de la case noire ? Elle a beau être opaque, uniformément pleine d'une couleur qui la vide de tout autre objet, elle n'est pas anodine. Et il semblerait que son pouvoir soit dans les tensions qu'elle sait mettre en jeu dans le processus narratif. Elle ne se dévoile qu'à la lumière des autres cases, de l'histoire, mais se révèle riche, parce qu'on peut y projeter toutes les interprétations. Après tout, peut-être n'aviez-vous pas saisi que la page noire de *l'Abominable Bonhomme de Neige*³⁶ était autre chose que la nuit ? Vous pouvez dire oui, je ne vous en voudrais pas ! (Par contre si vous ne l'avez pas encore lu, je pourrais être moins conciliant...) C'est là la subtilité de l'intrusion d'une forme, d'un objet finalement purement abstrait en plein milieu d'une narration, qui ne saurait être que figurative. Elle serait alors un espace de projection sur lequel, au moins provisoirement, le lecteur aurait une prise : c'est *lui* qui écrit cette case.

Ce vide intrinsèque à la case noire trouverait peut-être son apothéose dans l'anti-case de Marc-Antoine Mathieu, ce trou dans la page³⁷ qui nous révèle avant, la page d'après, et après, la page d'avant. Le rectangle vide empêche cette fois toute projection, puisqu'il se superpose irrémédiablement à une autre case, sur la page d'en dessous. Quand bien même au prix d'un certain inconfort de lecture on lirait la page concernée en la maintenant à la verticale au-dessus du livre ouvert, on verrait encore au travers le décor de notre petit salon cosy. Il y a un vrai manque, mais qui révèle encore plus de choses, et brouille encore plus les voies de la narration, qu'une simple case noire. Alors la case noire, antichambre de l'anti-case ?

Toujours là ? Parfait ! Il me reste encore à vous remercier de m'avoir suivi dans ces quelques divagations... Car c'est bien de cela qu'il s'agissait : quelques divagations autour de ce thème de la case noire. Aussi, il me plairait de pouvoir lire dans un prochain numéro de *Bévue!!!* un développement de l'un ou l'autre des points que j'ai pu soulever, de l'une ou l'autre des idées que j'ai pu esquisser... A bon entendeur !...

Tony

P.S. : Je découvre lors d'une conférence de Groensteen³⁸, et alors que cet article est terminé depuis quelques semaines, que la première case noire de l'histoire de la bande dessinée apparaît chez Gustave Doré dans *Des-agréments d'un voyage d'agrément*, en 1851 ! Ici, sous forme d'un disque noir, elle figure la vision de nuit dans une lunette longue-vue. Rien de plus classique donc, mais encore fallait-il alors y penser ! D'ailleurs, Doré poussera bien plus loin l'usage de ce type de formes. Dans *Histoire de la Sainte Russie* (1854), c'est une page dont toutes les cases sont blanches qu'on peut trouver, ainsi qu'une autre couverte d'une tache rouge. Le degré d'humour et/ou de symbolique de ces pages (la première étant attribuée ironiquement à un manque de documentation, la seconde illustrant le règne sanguinaire de Ivan le Terrible) dénote une utilisation bien plus forte et moderne de la case noire et de ses dérivés que la plupart des exemples que j'ai pu évoquer dans cet article... C'est fou ça, non ?

Notes :

1. PMcCloud Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, Paris, 1999 (traduit de l'américain par Dominique Petitfaux : *Understanding comics*, Harper Collins Publisher, 1993), p.5. Terme qu'il reprend directement chez Will Eisner : *La bande dessinée, art séquentiel*, Vertige Graphic, 1997. (traduit de l'américain par Eric Gratiot : *Comics & sequential art*, 1985).
2. McCloud Scott, *Réinventer la bande dessinée*, Vertige Graphic, Paris, 2002 (traduit de l'américain par Jean-Paul Jennequin : *Reinventing comics*, Harper Collins Publisher, 2000), chapitre : La toile infinie, bandes dessinées numériques.
3. Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.21.
4. *Ibidem*, p.21.
5. *Ibidem*, chapitre I : Le système spatio-topique.
6. Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Paris, 2002, p.23.
7. Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p.66.
8. McCloud Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, op. cit., p.96-97.
9. *C'est l'outil masque d'écritage, sous Illustrator*.
10. *Si on excepte les cases coupées au bord de la revue, et si on considère l'intégralité de la planche, c'est-à-dire la partie sur la première et celle sur la quatrième de couverture*.
11. Peeters prend l'exemple de la célèbre planche au chien de l'album Simbabbad de Batbad de la série Philémon de Fred, dans *Lire la bande dessinée*, op. cit., p.71-73.
12. *Je vous embrouille, hein ?... Il y a en fait les deux cases de la course, les quatre de la chute et la case qui "englobe" toutes celles qui contiennent un bout du tunnel. Soit sept cases. Reste... la noire !*.
13. *En conséquence, pourrait-on dire qu'une case qui ne représente pas une action ou quelque chose de l'ordre de l'évènement n'a pas de valeur temporelle dans un récit ?*
14. McCloud Scott, *Réinventer la bande dessinée*, op. cit., p.210.
15. Kolp Manuel, *Le langage cinématographique en bande dessinée*, Université de Bruxelles, 1992, p.13.
16. *Ibidem*, p.16.
17. Bergala Laure, « L'image noire », in *Cinéma art(s) plastique(s)*, dirigé par Pierre Taminiaux et Claude Murcia, L'Harmattan, Paris, 2004, p.79-83.
18. De Crécy Nicolas, *Période Glaciaire, Musée du Louvre/Futuropolis, Paris, 2005, case 4 p.60*.
19. Trondheim Lewis, *Genèses apocalyptiques, L'Association, Paris, 1999, p.14*.
20. *Notez que pour des raisons pratiques, le corpus consiste principalement en une sélection dans ma propre bédéthèque, qui n'est absolument pas exhaustive...*
21. Bergala Laure, « L'image noire », op. cit., p.82.
22. Lécroart Etienne, *L'élite à la portée de tous, L'Association, Paris, 2005, planche 37-38*.
23. De Crécy Nicolas, *Prosopopus, Dupuis, Marcinelle, 2003, planche 63*.
24. Ayroles François, *Les parleurs, L'association, Paris, 2003, planche 19*.
25. François, *Enfer Portatif, Casterman, Tournai, 2003, p.120*.
26. Kurumada Masami, *Saint Seiya, tome 21, Dargaud-Kana, 1999 (traduit du japonais par Tisabo, Shueisha Inc., Tokyo, 1986), p. 124-125*.
27. Kurumada Masami, *Saint Seiya, tome 22, Dargaud-Kana, 2000 (traduit du japonais par Tisabo, Shueisha Inc., Tokyo, 1986), rabat de la jaquette*.
28. Tony, *L'Abominable Bonhomme de Neige, tome 2 : L'être froid, L'Egouttoir, Ernée, 2006, planche 32*.
29. Hergé, *Les aventures de Tintin reporter du "Petit Vingtième" au pays des Soviets, Casterman, Tournai, 1999, p.106*.
30. *Image qui me revient alors que j'écris, je ne suis pas certain de l'exactitude des protagonistes listés. Peut-être seuls Tintin et Müller s'affrontent. Peu importe*.
31. Hergé, *Les aventures de Tintin : L'Île Noire, Casterman, Tournai, 1966*.
32. *Et ce d'autant plus que cet album ne cache pas la violence supposée des dirigeants soviétiques, il est le plus sérieux de la série en quelque sorte..*
33. Gerner Jochen, *TNT en Amérique, L'Ampoule, Paris, 2002*.
34. Hergé, *Tintin en Amérique, Casterman, Tournai, 1946*.
35. Gerner Jochen, *TNT en Amérique, op. cit., quatrième de couverture*.
36. Tony, *L'Abominable Bonhomme de Neige, op. cit.*
37. Mathieu Marc-Antoine, *Julius-Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves, tome 1 : L'origine, Delcourt, Paris, 1990, p.41-42*.
38. Thierry, *Les origines de la bande dessinée, de Töpffer à Saint-Ogan, conférence dans le cadre des 2ndes Assises de la bande dessinée indépendante et de la 7è édition de Périoscopages, Rencontres de la bande dessinée d'auteur et de l'édition indépendante, 07/06/2008, Rennes*