



HAL
open science

Petit cantique de la mécanique du vide dans la bande dessinée

Benoît Mitaine

► **To cite this version:**

Benoît Mitaine. Petit cantique de la mécanique du vide dans la bande dessinée. *L'Âge d'or*, 2023, 15, 10.4000/agedor.6630 . hal-04293150

HAL Id: hal-04293150

<https://hal.science/hal-04293150>

Submitted on 18 Nov 2023

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.

Petit cantique de la mécanique du vide dans la bande dessinée

Pequeño cántico de la mecánica del vacío en el cómic

Benoît Mitaine



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agedor/6630>

DOI : 10.4000/agedor.6630

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Benoît Mitaine, « Petit cantique de la mécanique du vide dans la bande dessinée », *L'Âge d'or* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 16 octobre 2023, consulté le 18 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/6630> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.6630>

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Petit cantique de la mécanique du vide dans la bande dessinée

Pequeño cántico de la mecánica del vacío en el cómic

Benoît Mitaine

Un concept vertigineux

- 1 En bande dessinée, comme ailleurs dans les arts, au commencement était le vide. Loin d'être un ennemi à combattre afin de laisser le plein y établir ses quartiers et y prendre ses aises, le vide est d'abord un espace sauvage, une friche, un champ libre qui attend son heure. Pour certains auteurs, amateurs de compositions baroques, le plein sera l'autre nom du récit ; pour d'autres, un trait suffira à délicatement modeler le vide pour lui insuffler la vie. D'autres encore chercheront l'équilibre afin d'installer leur univers esthétique dans un espace de cohabitation harmonieuse. Quoi qu'il en soit, le vide reste toujours, si ce n'est le maître du jeu, une matière première avec laquelle il faut savoir jouer pour qui veut ménager ses effets.
- 2 Pour les besoins de l'exercice, ce petit cantique du vide se composera de deux temps, à défaut de chants. Il s'agira, tout d'abord, de revenir sur le débat existant au sujet de l'importance du vide inter-iconique et de proposer un moyen terme (espiègle) entre les tenants de la stricte fonction articulatoire et les tenants de la fonction narrative, quitte à ce que ce moyen terme passe par les lois d'une mécanique quantique revisitée pour les besoins de l'exercice. Dans un second temps, après avoir bousculé la notion de vide inter-iconique, il conviendra de passer de l'entre-case à la case en étudiant différents exemples de vides diégétiques qui agissent tantôt de façon métaphorique, tantôt de façon artistique ou poétique.

Vide inter-iconique et vide quantique

- 3 Voilà un sujet qui a fait couler des fleuves d'encre dans le monde des études sur la bande dessinée depuis les années 1970.
- 4 Il est qualifié ici de vide, thématique oblige et parce que cela ne relève nullement de l'abus de langage, mais il est surtout connu en français sous le nom d'« espace inter-iconique », « hiatus inter-iconique », « blanc inter-vignettal », « blanc interstitiel »¹ ou encore d' « espace inter-cases »², d' « entr'images », voire de « gouttière »³. L'Espagnol, semblant percevoir les cases d'une planche comme autant de pâtés de maisons sur une carte, nomme *calles* ces espaces vides (*espacios en blanco*), quand l'Anglais les nomme *gutters*, semblant associer la planche à une façade de building dont chaque fenêtre serait une case séparée par une gouttière.
- 5 Ce balayage lexical étant fait, présentons à présent les deux écoles qui s'opposent sur le rôle à accorder à ce vide, une fois posé le consensus que le vide inter-iconique est, bien entendu, le lieu d'une ellipse spatio-temporelle.

Fig. 1.



Entre les deux cases dessinées par McCloud, il revient au lecteur de construire mentalement la ou les vignettes manquantes. On peut parler d'ellipse à fort contenu narratif en puissance ou de ce que Benoît Peeters nomme des "cases fantômes".

Scott McCloud, *Cómo se hace un cómic. El arte invisible* [1993], Barcelone, Ediciones B., 1995, p. 66.

- 6 La publication en 1993 de *Understanding Comics. The Invisible Art* (traduit en français par *L'Art invisible. Comprendre la bande dessinée*, 1999) de l'auteur-dessinateur-théoricien américain Scott McCloud a donné naissance à un débat qui reste encore d'actualité vingt ans plus tard.

- 7 Cette œuvre théorique a marqué son temps tant par sa forme que par son fond. Tout d'abord, d'un point de vue formel, il convient de savoir que *Comprendre la bande dessinée* est une méta-bande dessinée, c'est-à-dire une bande dessinée de 200 pages sur la bande dessinée produite dans un style graphique élégant et d'une grande lisibilité, pourvue d'une profusion de métaphores visuelles qui rendent l'ouvrage et ses concepts accessibles au grand public. Quant à son fond, cet essai dessiné est articulé autour de 9 chapitres qui reviennent sur les grandes catégories de la bande dessinée (le temps, l'ellipse, la couleur, la séquentialité, etc.), le tout travaillé par un propos pédagogique et démonstratif qui rend ce document assez implacable pour nombre de lecteurs. Toutefois, *Comprendre la bande dessinée* est aussi connu parce qu'elle pousse la thèse du vide inter-iconique à valeur diégétique ou narrative (qu'il appelle avec d'autres « ellipses ») à son paroxysme.
- 8 En effet, pour McCloud, si la bande dessinée est un art invisible, c'est autant dû au fait qu'elle représente un art dont la promotion reste à faire (l'ouvrage, rappelons-le, remonte au début des années 1990), que par le miracle de la *closure*⁴, concept anglais difficilement traduisible, rendu en espagnol par *cerrado* et en français par « ellipse »⁵. Dans sa conception de la bande dessinée, McCloud attribue à l'ellipse un pouvoir si considérable qu'elle en devient le cœur de la bande dessinée. Cette hypertrophie fonctionnelle transforme *de facto* le lecteur en une sorte de doublure invisible de l'auteur, qui aurait pour charge plus ou moins inconsciente de combler en permanence les vides inter-iconiques par ses propres images mentales : « si les icônes visuelles constituent le vocabulaire de la bande dessinée, l'ellipse en est la grammaire et puisque notre définition de la bande dessinée repose sur la combinaison d'éléments, alors, de façon bien réelle, la bande dessinée est une ellipse ! »⁶.
- 9 McCloud, en défendant cette thèse, s'inscrit dans la lignée de Will Eisner, qui écrivait déjà quelques années plus tôt, en 1985, que c'était au lecteur de « combler les vides entre [l]es événements grâce à son expérience personnelle »⁷. Benoît Peeters, autre théoricien influent des années 1990, leur emboîtera le pas en considérant que « la véritable magie de la bande dessinée, c'est entre les cases qu'elle opère, dans la tension qui les relie ». Peeters poursuit même sa théorie en suggérant, notamment chez Hergé, l'existence de « case[s] fantôme[s] »⁸ qui seraient des « vignette[s] virtuelle[s] entièrement construite[s] par le lecteur ». Ce que P
- 10 Néanmoins, d'autres théoriciens non moins renommés que les précédents tendent à considérer qu'il faut se garder de « fétichiser » l'inter-case. Tous ces théoriciens de la bande dessinée sont sensibles aux théories de la réception portées par Wolfgang Iser dans les années 1970, notamment avec ses fameux « espaces d'indétermination »⁹ laissés à la charge du lecteur par l'auteur, qui sont finalement au texte littéraire ce que sont les ellipses inter-iconiques à la bande dessinée. Néanmoins, de là à considérer que chaque espace serait le théâtre mental d'une case fantôme à inventer, il y a un pas que beaucoup se refusent de faire. C'est le cas, entre autres, de Thierry Groensteen pour qui le « blanc entre deux vignettes n'est [...] pas le siège d'une image virtuelle », « mais le lieu d'une articulation idéale [...] », ce qu'il nomme de l'« arthrologie »¹⁰. Cet avis est également partagé par Xavier Guilbert¹¹ ou encore Jan Baetens qui, pour sa part, considère que cette théorie démiurgique du blanc relève du mythe et qu'il ne faut pas confondre *gutter* et *gap*¹², exprimant par-là que tout blanc n'est pas automatiquement porteur d'un vide diégétique à combler.

- 11 Il ne s'agit pas ici de distribuer des bons points aux uns ou aux autres ou de trancher un débat entre les partisans d'un vide à fonction diégétique systématique, qui ferait de chaque ellipse le berceau d'une case fantôme, et les partisans d'une fonction plus mécanique de type « articulatoire » (Groensteen) ou « cicatrisante »¹³. La réalité est sans doute dans l'entre-deux, puisque les défenseurs de la cause diégétique ne nient pas la fonction mécanique du vide, et que les "articulationnistes" ne nient pas forcément non plus l'existence de cases fantômes (le *gap* vs *gutter* de Baetens) cachées dans le vide inter-iconique.
- 12 Il faut admettre que l'exemple sur lequel s'appuie Benoît Peeters pour fonder sa théorie de la case fantôme est remarquable, bien que sans doute assez propre au savoir-faire séquentiel hergéen, ainsi qu'aux dispositifs gaguesques qui exploitent traditionnellement l'ellipse comme un ressort narratif « intrigant »¹⁴, pour reprendre l'adjectif forgé par le narratologue suisse Raphaël Baroni. L'absence d'une bibliothèque ou d'un échantillonnage plus vaste peut même laisser à penser que le tintiniste qu'est Benoît Peeters ait généralisé un peu vite à l'ensemble de la bande dessinée un phénomène relevant peut-être davantage de l'exception que de la règle. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir une bande dessinée au hasard, quelle qu'elle soit, et l'on aura tôt fait de constater que, dans la majorité des cas, le vide iconique reste malheureusement désespérément vide.
- 13 Une fois soulevée cette première limite du corpus peetersien pour asseoir sa théorie de la case fantôme, et afin d'apporter quelques réflexions complémentaires au sujet du vide inter-iconique, il semble utile de revenir un instant sur deux fonctions notables de l'inter-case que sont d'une part le dispositif de confort lectoral et d'autre part le dispositif de progression spatio-temporelle.
- 14 Ce dispositif articulatoire a beau être facultatif, puisqu'il est possible de s'affranchir du vignettage, son absence n'en reste pas moins une source de complication, tant pour l'auteur dans la composition de son récit que pour le lecteur dans la réception, la lecture d'une planche dépourvue de vignettes pouvant s'avérer laborieuse¹⁵. Commençons d'abord par le lien entre vide inter-iconique et "confort lectoral" car, comme certaines planches non vignettées le font vite comprendre, le cadrage orthogonal (horizontal et vertical) opéré par le vide agit comme un guide.
- 15 Comme le faisait déjà remarquer Pierre Fresnault-Deruelle en 1976 dans son article fondateur intitulé « Du linéaire au tabulaire »¹⁶, la diégèse standard d'une bande dessinée repose sur un « système fléché ». Ce dernier répond le plus souvent à un « découpage orthogonal » et la simple variation du format des cases occasionne déjà un ralentissement de la lecture : « en tant que système fléché, la diégèse connaît une remise en cause dès lors que le *cartoonist*, jouant de variables visuelles, brise l'ordonnance uniforme des vignettes »¹⁷. Il faut alors imaginer l'effet produit par des planches non vignettées et non stripées ! La simple contemplation de quelques planches d'œuvres comme *Tarde en McBurger* (Apa Apa Comics, 2020) d'Ana Galvañ, de *R.I.P.* (Reservoir Books, 2011) de Felipe Almendros ou de certaines planches de Will Eisner¹⁸ ne peut que laisser perplexe quelques instants, même un lecteur aguerri aux raffinements du neuvième art. Ces exemples montrent, si besoin était, que la déstructuration de la planche, bien plus que l'ellipse, fût-elle dotée d'une force mccloudienne, contraint le lecteur à sortir de sa passivité pour devenir un récepteur actif, obligé de s'investir intellectuellement afin d'éviter une sortie de route interprétative ou une perte de sens.

Fig. 2.



Exemple d'espace diachronique complexe. Ici, le dévignettage ajoute du brouillage spatial à cette déambulation urbaine.

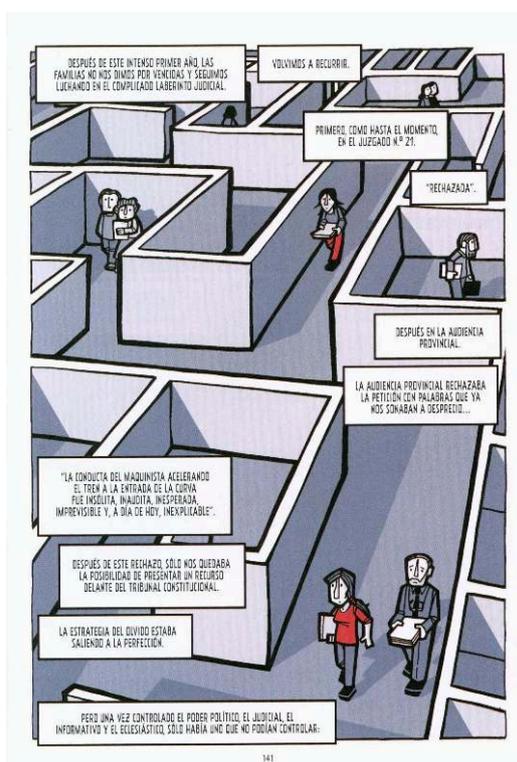
Ana Galvañ, *Tarde en McBurger*, Barcelone, Apa Apa Cómics, 2020, n.p.

- 16 Ces planches à l'enchevêtrement narratif complexe, qui ont été volontairement délestées de leur fléchage par le vide, ne sont pas sans similitude avec deux formes d'expression aujourd'hui disparues : l'une est la *scriptio continua*¹⁹, pratiquée naguère dans les textes gréco-romains qui, de par l'absence d'espace entre les mots, produisait des blocs de texte peu lisibles, sources de mille confusions et erreurs d'interprétation ; l'autre est la peinture médiévale²⁰ dépourvue de perspective linéaire et aérienne, ce qui, selon nos critères interprétatifs actuels, a tendance à générer ce qui sera appelé des « espaces diachroniques »²¹ à la séquentialité aléatoire.

Fig. 3a



Fig. 3b.



Exemples de métaphores visuelles qui permettent de s'affranchir du vignettage traditionnel et de ses vides inter-iconiques. Ces dispositifs métaphoriques sont astucieux en ceci qu'en filant sur une pleine page l'image du labyrinthe, ils donnent à voir en un coup d'œil l'errance subie par les personnages.

Fig. 3a : Jorge Carrión et Sagar, *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, Barcelone, Norma, 2015, p. 23.

Fig. 3b : Miguel Ángel Giner, Laura Ballester et Cristina Durán, *El día 3*, Bilbao, Astiberri, 2018, p. 141.

- 17 Il est toutefois possible d'éviter le vignettage traditionnel sans prendre le risque de produire des planches déconstruites, à la narration expérimentale ou chaotique. De plus en plus fréquemment dans la bande dessinée dite de non-fiction, et tout particulièrement dans le journalisme graphique, s'impose le recours à des stratégies de mise en page qui relèvent de la métaphore visuelle diachronique, c'est-à-dire des métaphores qui filent un déroulé spatio-temporel en une seule et même image. Ces diagrammatisations ou iconotextes²² complexes, voisins des infographies qui épaulent les articles dans la presse, sont particulièrement intéressants dans le sens où, en s'affranchissant du vignettage classique, les auteurs parviennent à déployer pleinement le potentiel métaphorique de la bande dessinée. Cela peut s'observer dans les figures 3a et 3b qui, sans se départir d'une séquentialité réinventée au moyen d'un labyrinthe ou de rues sinueuses, parviennent à faire comprendre efficacement au lecteur que l'enquête qu'il lit a été laborieuse, et que les auteurs ont dû faire preuve de persévérance et d'abnégation pour surmonter les impasses et les chausse-trapes.

Fig. 4.

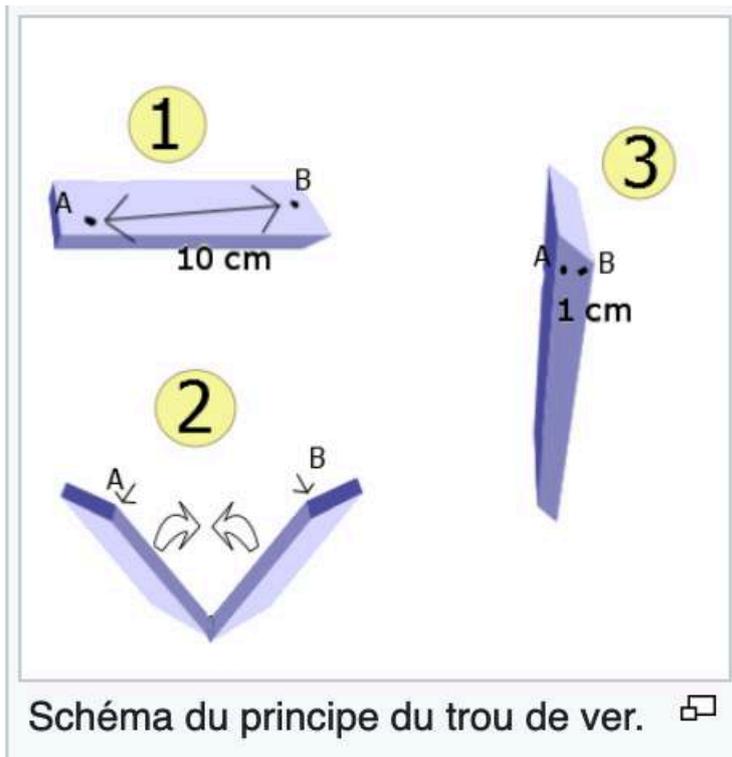


Illustration de la théorie du « trou de ver »

© « Trou de ver », Wikipédia, CC BY 3.0

- 18 Quant au second dispositif évoqué ci-dessus, celui dit de "progression elliptique", il est entendu que le vide inter-ictonique est toujours porteur d'une ellipse spatio-temporelle qui en fait mécaniquement le lieu d'une expansion du récit, sans qu'il soit pour autant question de case fantôme. La métaphore mécanique n'est pas inintéressante, car ce vide, moyennant un peu d'imagination, est à sa façon propulsif : pris en étau entre deux cases, l'une appartenant au passé et l'autre au futur, il semble comme prisonnier dans une chambre de compression qui ne demande qu'à laisser l'énergie s'échapper pour faire avancer le récit.
- 19 Véritable point de bascule entre un advenu et un avenir en perpétuelle expansion, le vide, vu sous cet angle, devient ferment de vie, voire énergie vitale. En aucun cas inerte, ce gaz qui habite l'inter-case est bien le lieu d'une explosion, le lieu d'un big-bang mille fois répété. Cet air comprimé est, comme en mécanique, le moteur à explosion qui permet au récit de progresser d'image en image. Si l'on veut bien accepter l'idée que le vide elliptique est le lieu d'un petit big-bang ordinaire d'où jaillit la vie, alors une autre analogie s'impose à nous, issue elle aussi de l'astrophysique. Avec son film *Interstellar* (2014) et l'image de la feuille pliée (voir figure 4), Christopher Nolan a rendu populaire la théorie hypothétique, mais stimulante, du « trou de ver », cette sorte de tunnel intergalactique qui agit comme un point de passage d'un espace-temps à un autre, tout en permettant de s'affranchir des lois terriennes de l'espace et du temps. À leur façon, les vides qui séparent les cases les unes des autres sont des trous de ver, c'est-à-dire des couloirs d'accélération spatio-temporelle qui font progresser en une fraction de seconde les personnages et les lecteurs d'un point A à un point B du récit²³.

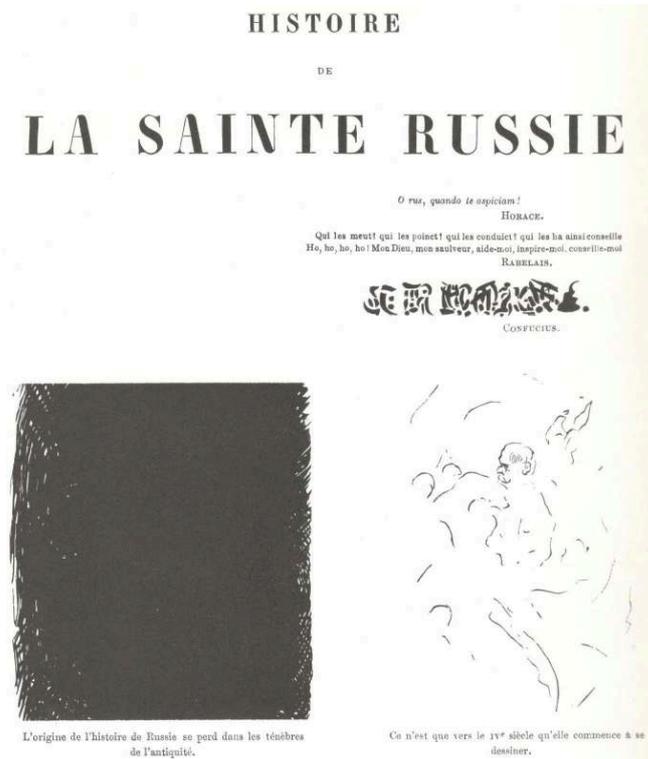
- 20 Filons encore davantage cette métaphore du trou de ver et enfonçons-nous, sans prétention scientifique, plus profondément encore dans le monde de la métaphore. Puisque le vide fait polémique, alors trouvons un terrain d'entente (malicieux) sur lequel tout le monde y trouvera son compte. Si mécanique il y a, optons alors pour la mécanique quantique et son fameux principe de superposition²⁴ qui veut, par exemple, qu'un chat peut à la fois être vivant et mort (Schrödinger). Le vide inter-iconique n'est pas tout à fait étranger à l'intrication quantique, qui veut qu'un même état puisse posséder plusieurs valeurs²⁵. En cela, il ne semble pas faux de dire que le vide inter-iconique est quantique dès lors qu'il est à la fois vide et plein ; stérile et fertile ; passif et actif ; statique et dynamique ; inerte et actif ; rigide et élastique. La superposition quantique permet en somme, non sans espièglerie²⁶, de fusionner les fonctions articulatoire, diégétique et motrice, et de faire du vide inter-iconique un espace multifonctionnel dans lequel tout un chacun peut se retrouver.
- 21 Il était important de commencer cette réflexion sur le vide inter-iconique par la place très particulière accordée à l'ellipse dans la bande dessinée. Néanmoins, se limiter à cette dimension serait comme parler d'un roman ou d'un film pour n'en mentionner que sa sémiologie, son rythme, sa ponctuation, sans rien dire de l'œuvre en elle-même ; or (est-ce vraiment la peine de le dire ?), le vide dans le neuvième art est aussi mécanique que thématique, poétique, artistique ou expérimental. Alors faisons un pas supplémentaire et passons de l'entre-case à la case, fût-elle vide !

Avoir une case vide

- 22 Nos réflexions sur le vide ayant été jusqu'à présent de nature sémiologique, il était inopportun de rappeler que le vide est tout sauf neutre sur l'échelle des valeurs ou des symboles.
- 23 J'écrivais ailleurs, au sujet de « l'informe », concept qui n'est pas sans lien avec le vide, qu'il « n'a pas franchement bonne presse » et que « les exemples donnés par les dictionnaires suffisent à faire comprendre de quel côté penche la balance de cet adjectif »²⁷. Le vide, à son tour, est d'un certain point de vue porteur d'une indéniable valence négative dans l'imaginaire collectif de sociétés occidentales tournées vers le matérialisme, la capitalisation et l'ostentation. Qu'il s'agisse d'une page blanche qu'il convient de remplir, d'un estomac vide qui crie famine, d'une extension désertique qu'il faut franchir, d'un propos vide de sens, d'un regard vide ou d'une tête vide, le vide inquiète et rebute là où le plein rassure et attire.
- 24 Quand il ne renvoie pas directement à la mort, le vide est souvent le signe d'un échec ou d'une défaillance, comme nous le rappellent les expressions « il laisse un grand vide derrière lui », « avoir une case vide » ou « avoir un passage à vide ». Toutefois, le vide ne saurait être pris qu'en mauvaise part : il est ambivalent et ne demande qu'à être domestiqué pour devenir un acteur du récit aux talents multiples.
- 25 En l'occurrence, dans les arts visuels, il est un principe générateur de sens abyssal, vertigineux et pour ainsi dire infini. Si la case dessinée est imposée par l'auteur au lecteur, la case vide agit comme un écran blanc mis à la disposition de ce dernier. Dit autrement, là où la case expose et impose son contenu, la case vide est une délégation de pouvoir, une mise à disposition momentanée d'un espace d'expression intérieur libre qui n'appartiendra qu'au lecteur, celui-ci passant subitement du statut de simple

lecteur à celui de « lectacteur »²⁸, pour reprendre le néologisme (peu utilisé) d'Anthony Rageul, ou de « lectant »²⁹, selon le concept reconnu de Vincent Jouve.

Fig. 5.



Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, Strasbourg, Éditions 2024, 2014 [1854], p. 3.

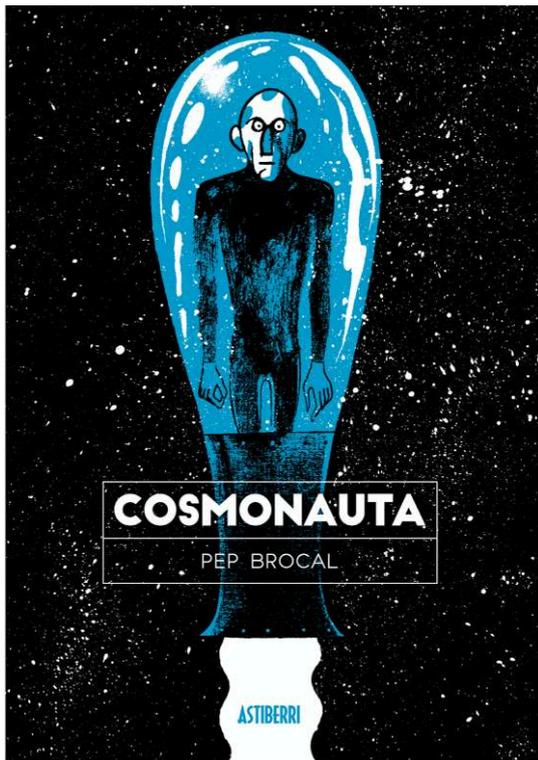
- 26 Ouvrir un album par une case intégralement noire n'est pas banal, même de nos jours, alors il faut imaginer l'effet que cela a pu produire en... 1854 ! Cependant, l'auteur, Gustave Doré, n'était pas n'importe qui et son audace n'était pas mince. Ce maître de la caricature savait à la perfection que cet art repose sur la métaphore, l'exagération, l'humour et la transgression. Justement, quelle plus belle ouverture pour une œuvre pamphlétaire contre la Russie, alors plongée en pleine guerre de Crimée (1853-1856), qu'une case noire ? Cette case vide et noire portant pour légende « L'origine de l'histoire de Russie se perd dans les ténèbres de l'Antiquité » présente l'avantage spectaculaire d'être la façon la plus synthétique, condensée et accumulative qui soit de résumer des siècles, voire des millénaires d'histoire (fig. 5).
- 27 Outre le fait que cette ouverture est plutôt hardie et qu'elle dit déjà beaucoup de l'humour noir qui va caractériser l'œuvre, elle est aussi malicieuse car le pamphlet s'installe dès la première vignette : la Russie est le mal, elle est un pays sorti des ténèbres et rien de bon n'est à attendre d'une nation ainsi née. Le ton est donné et le portrait sera à charge du début à la fin. Toutefois, pour bien dépasser cette première lecture heuristique, il existe également une dimension herméneutique non négligeable.
- 28 En légendant sa case vide du terme d'« origine », Doré se livre à une association d'idées laissant entendre que le vide est le berceau de l'origine. Consciemment ou non, Doré met le doigt sur la valeur primordiale et primitive du vide, celle qui renvoie systématiquement à la notion matricielle d'origine, cette notion qui nous façonne tant

individuellement que collectivement. Le vide, qu'on le veuille ou non, est un voyage dans les ténèbres du temps, comme ne cesse de le démontrer l'astrophysique qui, en scrutant le vide sidéral, parvient à remonter à des milliards d'années en arrière, peu de temps avant le big-bang, peu avant l'origine des origines. La Bible, avec son célèbre incipit, ne semble d'ailleurs pas dire autre chose et, une fois n'est pas coutume, il semblerait bien qu'ici une part non négligeable de factuel donne corps au récit légendaire : « au commencement la Terre était informe et vide ».

- 29 Doré, avec sa case noire prétendant condenser l'origine de la Russie, fait pratiquement du Malevitch avant l'heure, voire du plagiat par anticipation. Qu'il s'agisse de *Carré noir* (1915) ou de *Carré blanc sur fond blanc* (1918), ces toiles plus ou moins monochromes sont de nature cosmologique. Elles condensent à elles seules dans leur vide apparent toute l'histoire de la peinture. Paradoxe des apparences, c'est bien par leur vide que ces carrés se révèlent être des œuvres cumulatives hors catégorie, qui invitent autant à redécouvrir l'histoire d'un champ disciplinaire qu'à se projeter dans le futur. Points de rupture qui doivent tout au passé, ces carrés sont des fenêtres sur un champ des possibles sans limite, comme Malevitch le laissait entendre sans ambiguïté : « j'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. [...] Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous³⁰ ».
- 30 Qu'elles soient noires ou blanches, ces masses monochromes ne diffèrent guère quant au message qu'elles adressent au champ artistique : tout semblant avoir été fait en peinture, il ne reste plus guère que l'art pour l'art, explorer le non figuratif, l'informe, le géométrisme, les jeux de lumière, les jeux de couleur, la monochromie et finalement le vide qui, dans cette logique d'épuisement des possibles, apparaît comme une forme de graal et d'objectif ultime.
- 31 Il en va tout autrement en bande dessinée, puisque la case n'est pas une unité autonome, comme est censé l'être un tableau. La case se veut toujours être une unité sémiotique inscrite dans une séquence qui s'inscrit elle-même dans une narration, ce qui fait que quand une case vide surgit dans un récit, son sens sera toujours fonction d'un ensemble diégétique variable. Cet aspect peut notamment s'observer avec l'usage du vide fait par Jesús Marchamalo (Madrid, 1960) et Marc Torices (Barcelone, 1989) dans leur biographie dessinée de Julio Cortázar, sobrement intitulée *Cortázar*.

Poétique du vide : le *Cortázar* de Jesús Marchamalo et Marc Torices

Fig. 6.

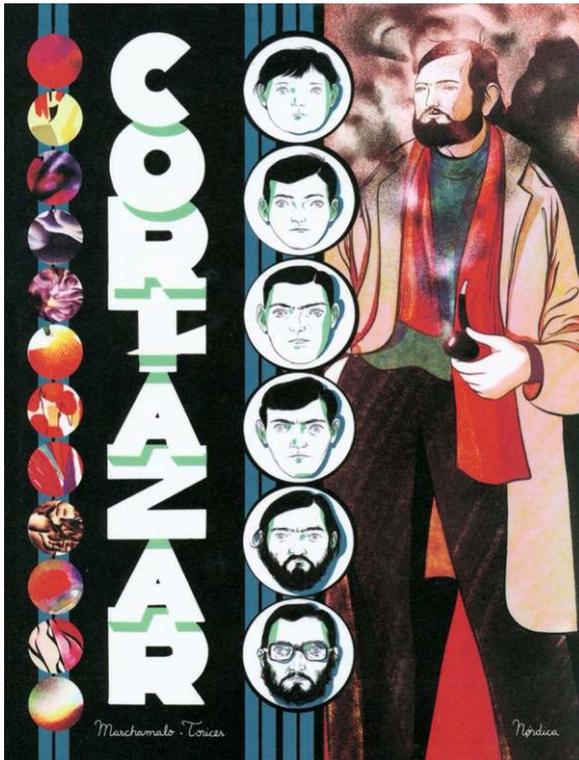


La case noire, symbole de l'infini vide sidéral.

Première de couverture. Pep Brocal, *Cosmonauta*, Astiberri, Bilbao, 2017.

- 32 En bande dessinée, la case noire n'est nullement une rareté et, comme Doré le montre, cette figure de style se retrouve dès les origines du média, avec une variété de sens relativement limité et convenue : soit la case noire renvoie à un lieu privé de lumière (nuit noire, grotte, lumière qui s'éteint brusquement), soit elle signale, dans le cas d'une scène en vision subjective, une perte de connaissance d'un personnage, soit elle renvoie au vide sidéral, comme cela se voit fréquemment dans les œuvres qui traitent de la conquête de l'espace, de *Tintin. On a marché sur la Lune* à *Dans la combi* de Thomas Pesquet (2017) de Marion Montaigne en passant par *Cosmonauta* (2017) de Pep Brocal (voir fig. 6). Enfin, plus rarement, des cases métaphoriques au sens plus aléatoire apparaîtront, comme celle dessinée par Gustave Doré.

Fig. 7.



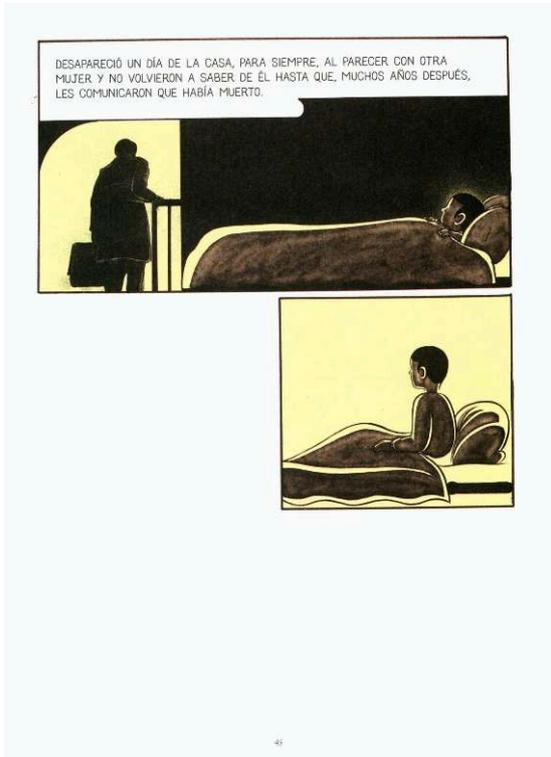
Première de couverture de la bande dessinée *Cortázar*.

Marc Torices, Jesús Marchamalo, *Cortázar*, Madrid, Nórdica, 2017.

- 33 La case blanche, en revanche, est plus rare et la raison se comprend aisément. Une case noire reste une case remplie, une case qui a été traitée par l'auteur, une case que le lecteur sait interpréter facilement pour les raisons qui viennent d'être évoquées. Une case blanche peut toujours être une case pleine qui serait le résultat, par exemple, d'un paysage enneigé ou d'une banquise, comme dans *La Lune est blanche* (2014) des frères Lepage, d'un personnage pris dans un brouillard à couper au couteau comme dans *Dear Patagonia* (2011) de Jorge González, mais ces cas sont proportionnellement beaucoup plus rares que les cases noires. Quant à la case vierge ou vide, laissée brute, qui ne doit son existence qu'au tracé d'un cadre qui permet de la différencier du reste de la page, elle est toujours un moment d'étonnement et de stupéfaction pour le lecteur. Le procédé reste en tout point exceptionnel car le vide, comme cela a déjà dit plus haut, est explosif. Il est une matière instable dont on perd vite le contrôle et la multiplication de cases vierges ne peut que provoquer une fragilisation du récit, quand elle ne conduit pas directement à ce que j'ai appelé ailleurs une « mise en faillite diégétique »³¹. De la même façon qu'il est difficile d'imaginer un roman avec des lignes vierges au sein d'un paragraphe ou un film qui ne projetterait que de la lumière à l'intérieur d'une scène, il est compréhensible que la case vide ne soit pas simple à faire vivre au sein de la diégèse.
- 34 Pourtant, Marc Torices (dessin) et Jesús Marchamalo (scénario) réussissent à le faire dans leur biographie de Cortázar³². Dans le cadre de la biographie d'un auteur décrit comme fantasque, parfois impénétrable, habité par un imaginaire poétique hors norme et dont certaines pièces du récit de sa vie semblent manquer aux auteurs, le recours à cette figure de style qu'est la case vide, hautement instable diégétiquement et ô

combien déstabilisante pour le lecteur, est très habile et trouve toujours une cohérence dans le récit. Prenons trois exemples distincts avant d'ajouter une conclusion en guise de quatrième point.

Fig. 8.



Marc Torices, Jesús Marchamalo, *Cortázar*, Madrid, Nórdica, 2017, p. 45.

- 35 Alors que Julio n'est encore qu'un enfant, il voit son père abandonner le foyer familial (p. 45, voir fig. 8). La scène se passe de nuit, Julio est dans son lit et voit son père, veste sur le dos et valise à la main, descendre les escaliers de la maison pour ne jamais y revenir. Le père part refaire sa vie ailleurs, et Julio et les siens resteront sans nouvelles de lui jusqu'à sa mort. Les auteurs auraient bien sûr pu s'arrêter sur cette vignette horizontale pour clore leur chapitre, mais ils ont fait le choix d'ajouter quatre autres vignettes pour terminer leur planche, dont trois vides. Stratégie magnifique de mise en exergue par le vide d'une scène traumatique ! L'isolement de la case maîtresse de cette planche dans laquelle le jeune Julio est assis dans son lit, isolé lui aussi, le regard perdu vers cet escalier qui a littéralement avalé son père, n'en est que plus fort. Le vide spatial fait écho au vide paternel qui vient d'entrer par effraction dans la vie de Cortázar, et met en évidence l'effondrement d'un cadre familial fracturé et évidé... qui se traduit en bande dessinée par un cadre vidé de tout élément. L'enfant se retrouve dramatiquement seul au monde dans ce théâtre de la vie, dont les décors viennent de changer, et cet encerclement par le vide densifie le trauma, permettant à la scène de rester comme figée à tout jamais.

Fig. 9.



Marc Torices, Jesús Marchamalo, *Cortázar*, Madrid, Nórdica, 2017, p. 128.

- 36 Dans le très bref chapitre de cinq pages intitulé « Ajos, gatos, espirales y jazz » (p. 124-128) on voit à la dernière planche (p. 128, voir fig. 9) Cortázar s'installer devant sa machine à écrire et dans la dernière case, un texte en lettres blanches sur fond noir signale : « En 1959 publicó "El Perseguidor", un cuento incluido en *Las armas secretas*, y protagonizado por Johnny Carter, saxofonista de jazz adicto a las drogas e inspirado en Charlie Parker. » Les trois cases suivantes sont vides, mais gardent la trace d'une présence, comme un album de famille dont certaines photos se seraient décollées et auraient été perdues, laissant vaguement la présence jaunie d'une absence. À bien y regarder, qu'est-ce qu'une biographie, si ce n'est la reconstitution d'un album dont les photos, les traces et les souvenirs auraient été dispersés et qu'il incomberait de rassembler ? Cet exercice est en soi impossible, car d'innombrables fragments resteront inévitablement manquants. Cela laisse comprendre, entre autres interprétations possibles, que ces cases vides sont des méta-cases ou des cases autoréflexives sur l'exercice biographique, qui sera toujours une reconstitution insatisfaisante dans laquelle le vide a forcément sa place.

Fig. 10.



Marc Torices, Jesús Marchamalo, *Cortázar*, Madrid, Nórdica, 2017, p. 170.

- 37 Dans un autre chapitre, également assez bref, intitulé « Viajar », les auteurs essaient de se mettre dans les pas de l'insatiable voyageur qu'était Cortázar, qui voyageait tant pour des raisons personnelles que professionnelles, puisqu'il était traducteur pour le compte de l'Unesco. On le voit sauter de case en case d'un pays à l'autre, allant en Suisse, en Belgique, en Uruguay, en Turquie, en Grèce ou en Inde, où il ira rendre visite à son ami Octavio Paz, alors ambassadeur du Mexique à Delhi (p. 166-170). Puis entre l'Inde et le voyage suivant s'immiscent curieusement plusieurs cases vides. Le pays qui attend alors Cortázar en 1963 n'est pas n'importe quel pays : il s'agit de Cuba la révolutionnaire, dont il tombera amoureux. Là encore, le vide qui isole la vignette finale (p. 170, voir fig. 10) et qui marque une séparation entre l'Inde et Cuba sert à mettre en exergue la singularité de Cuba par rapport aux autres pays visités par Cortázar. Bien évidemment, ces cases vides sont aussi, comme précédemment, des ellipses spatio-temporelles indiquant que la liste des voyages est incomplète et ces vides ont autant la valeur d'un « etc. » que de « points de suspension », qui tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dessiné, au risque de gâcher l'effet de surprise. Le vide marque encore ici un nouveau saut dans la vie pour Cortázar, qui jurera fidélité à la Révolution cubaine et nourrira une liaison amoureuse de plusieurs années avec Ugnė Karvelis, une jeune lituanienne qu'il rencontrera sur l'île communiste en 1967.
- 38 De manière générale, l'utilisation de ces vides chez Marchamalo et Torices appelle encore quelques remarques : quelles que soient leurs fonctions, tous ces vides sont poétiques, emprunts d'émotions aussi diverses qu'intenses. Ils sont un ralentissement du récit, une respiration, voire un engluement qui contraint le lecteur à devenir « lectant », conscient que ce vide recouvre un sens caché. La domestication du vide ne se fait qu'au prix d'une réduction de la cadence lectorale.

Iconiser le vide pour rendre visible l'œuvre de "l'art invisible"

- 39 Outre le fait qu'ils modifient le rythme, ces espaces vierges peuvent aussi être donnés comme des excroissances du vide inter-iconique fait case. Ils sont une forme d'exacerbation de la fonction elliptique, si souvent ignorée du commun des lecteurs. Ce débordement de l'entre-case, qui aboutit à une colonisation de l'espace iconique, rend subitement évidente la fonction du vide elliptique, qui est une partie de récit. L'iconisation du vide, c'est-à-dire sa spectacularisation par voie de diégétisation et de vignettage, offre à cet impensé un changement de statut et de fonction qui le fait passer de simple espace sémiotique articulatoire à une catégorie hiérarchiquement supérieure : celle de l'espace iconique diégétique. Ces vides iconiques, non sans liens avec le vide inter-iconique, d'où le terme de « super vide », sont une forme de spectacularisation du système sémiotique de la bande dessinée. Si jamais il devait exister une case fantôme ou des cases qui devaient incarner l'art invisible qu'est la bande dessinée, c'est-à-dire des cases engageant le lecteur vers le statut de coauteur, alors ces cases vides pourraient bien revêtir une valeur paradigmatique, sans doute plus encore que les cases fantômes d'Hergé vues par Peeters.

NOTES

1. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 54 et 132-135.
2. Jan Baetens, « Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books* », *Comicalités*, 11 avril 2021. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/comicalites.4996> [consulté le 30 avril 2021]
3. Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », *Word & Image*, vol. 7, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 365-376.
4. Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1994, p. 63.
5. Scott McCloud, *L'Art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Paris, Vertige Graphic, 1999 [1993], p. 67.
6. Scott McCloud, *L'Art invisible*, *op. cit.*, p. 67.
7. Will Eisner, *La bande dessinée, art séquentiel*, trad. de l'anglais par Éric Gratien, Paris, Vertige Graphic, 1997, p. 40.
8. Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris/Tournai, Casterman, 1998, p. 32. L'exemple sur lequel Peeters s'appuie est tiré de *Tintin au Tibet* (Tournai, Casterman, 1963), p. 9, bande 4 (cases 12, 13, 14).
9. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1976.
10. Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 133-134.
11. Xavier Guilbert a donné son avis en mai 2009 sur son site (du9.org) au sujet de la thèse de McCloud : « En ce qui me concerne, j'ai toujours été assez réticent à cette idée que l'espace inter-iconique soit le lieu de l'imagination (par le lecteur) des états intermédiaires. ». Disponible en ligne : <https://www.du9.org/humeur/decryptage/> [consulté le 22 mars 2023]

12. Jan Baetens, « Gap or Gag ? On the Myth of the Gutter in Comics Scholarship », in *Études francophones*, vol. 32, 2020, pp. 213-217. Disponible en ligne : <https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/12.%20Baetens%20EF%202020%20Intermediality.pdf> [consulté le 22 mars 2023] ; Jan Baetens, « Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books* », *op. cit.*
13. Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », *Word & Image*, vol. 7, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 366. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.1080/02666286.1991.10435884> [consulté le 22 mars 2023]
14. Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, n° 18, 2010. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6085> [consulté le 22 mars 2023]
15. Comme le faisait remarquer Éric Villagordo lors d'un échange (mars 2023), le dévignettage n'est pas toujours synonyme de complexité et de confusion. De Richard Outcault (*Yellow Kid*) à Brecht Evens (*Panthère, Les Noceurs, Rigoles*, etc.), on trouvera des exemples de planches qui se lisent avec fluidité bien que dépourvues de vignettes. Il convient toutefois de signaler que ces auteurs respectent, d'une part, le découpage en bandes (même si elles ne sont pas tracées) et que, d'autre part, bien que les cadres des vignettes ne soient pas dessinés, il y a bien une démarcation faisant office de blanc entre chaque dessin. Tout invisible qu'il soit, le blanc inter-iconique reste finalement présent. L'invisibilité du vide...
16. Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, n° 24, 1976, p. 20. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1363> [consulté le 22 mars 2023]
17. *Ibid.*, p. 21.
18. Will Eisner était un grand maître du « dévignettage » et presque tous ses albums (*A Life Force, The Building, New York, The Big City*, etc.) comportent des planches qui illustrent à merveille notre propos. L'alternance entre les planches vignettées et les planches dévignettées fait vite comprendre la force de guidage du découpage orthogonal et son rôle dans le confort de lecture.
19. Un exemple de *scriptio continua* se trouve sur la page de l'université Paul-Valéry consacrée à l'histoire du livre : https://www.univ-montp3.fr/uoh/lelivre/partie1/le_volumen.html [consultée le 16 février 2022].
20. Les peintures médiévales qui multiplient les actions au sein d'une même composition posent souvent des problèmes d'interprétation à nos yeux habitués à la perspective, en ceci que ces « espaces diachroniques non séquentiels » (Jacques Terrassa, référence donnée à la note suivante ci-dessous) superposent fréquemment des compositions en plans parallèles et sans tridimensionnalité. Cela ressemble à une planche de bande dessinée non séquencée ni vignettée. Voir aussi Christine Lapostolle, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIV^e et XV^e siècles », in *Médiévales*, 1990, n° 18, pp. 101-120.
21. Jacques Terrassa, *L'Analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Colin, 2021 [3^e éd.], p. 180-181.
22. Voir à ce sujet les articles de Laurent Gerbier (« Le *pathos* de la distance. Cartes, schémas et diagrammes dans le reportage dessiné ») et de Pascal Robert (« Les montages bédéiques de l'objectivation dans la bande dessinée documentaire »), in Benoît Mitaine, Judites Rodrigues et Isabelle Touton, *Scoops en stock. Journalisme dessiné, BD reportage et dessin de presse*, Genève, Georg Éditeur, 2021.
23. Voir à titre d'exemple *Tintin au pays de l'or noir* (Tournai, Casterman, 1971) page 2, bande 2. Un bel exemple de « motricité » du vide dans lequel l'un des Dupont traverse l'espace-temps comme s'il était passé par un trou de ver.
24. « Le principe de superposition », disponible en ligne : <http://www-igm.univ-mlv.fr/~dr/XPOSE2002/Quantique/Superposition.htm> [consulté le 22 mars 2023]
25. « L'intrication quantique de deux objets se définit comme leur inséparabilité. Leur interdépendance radicale s'exprime par l'impossibilité de décrire chacun d'eux par une fonction d'onde séparée. Une paire d'objets intriqués doit obligatoirement être considérée comme un

système unique décrit par un état global qu'on ne peut pas décomposer en deux états distincts. » Bernard PIRE, « Intrication quantique », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/intrication-quantique/> [consulté le 23 mars 2023].

26. Nous sommes conscients que nous jouons sur les mots (il s'agit bien d'un cantique de la mécanique du vide) et loin de nous l'idée de faire de la physique quantique appliquée à la littérature. Nous avons souvenir de l'ouvrage d'Alan Sokal et de Jean Bricmont (*Impostures intellectuelles*, 1997) sur le mésusage des concepts des sciences dures appliqués aux sciences molles.

27. Benoît Mitaine, Marie-Odile Bernez, Christelle Serée-Chaussinand, « Introduction – Puissances de l'informe », *Textimage*, n°10, automne 2017. Disponible en ligne : https://www.revue-textimage.com/15_informe/introduction1.html [consulté le 16 février 2022].

28. Cité par Thierry Groensteen dans *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, p. 74.

29. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 81-84.

30. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématisme*, Paris, L'Âge d'homme, 1977, p. 84.

31. Sur la question de la « faillite diégétique », voir Benoît Mitaine, « Formes et formations de l'informe dans la bande dessinée », in Benoît Mitaine, Marie-Odile Bernez, Christelle Serée-Chaussinand (dir.), *L'informe. Origine et horizon de création*, *Textimage*, n° 10, automne 2017. Disponible en ligne : https://www.revue-textimage.com/15_informe/mitaine1.html [consulté le 22 mars 2023]

32. Jesús Marchamalo et Marc Torices Robledo, *Cortázar*, Madrid, Nórdica Libros, 2017.

RÉSUMÉS

En bande dessinée, le vide est un élément sémiotiquement consubstantiel à la notion de séquentialité : il est le lieu de l'ellipse spatio-temporelle inter-iconique qui permet la progression de case en case. Après la présentation des arguments des deux grandes écoles qui se distinguent au sein de l'abondante littérature théorique du vide inter-iconique, il s'agira de proposer une nouvelle fonction, à la fois médiane et englobante, celle du vide quantique, qui présente l'avantage de superposer les arguments des tenants de la fonction articulatoire et les arguments des tenants de la fonction diégétique. Dans un second temps, il s'agira de passer du vide inter-iconique au vide iconique, car le vide peut aussi, dans certains cas rares, envahir l'espace vignettal pour revêtir des fonctions diégétique, métaphorique, poétique. C'est le cas de *Cortázar* (Nórdica, 2017), biographie dessinée et scénarisée par Jesús Marchamalo et Marc Torices.

En la historieta, el vacío es un elemento semiótico consubstancial a la noción de secuencialidad : es el sitio de la elipsis espacio-temporal intericónica que permite la progresión de viñeta a viñeta. Tras presentar los argumentos de las dos grandes corrientes que se distinguen en el seno de la abundante literatura teórica del vacío intericónico, se tratará de proponer una nueva función, englobante, la del vacío cuántico, que ofrece la ventaja de superponer las funciones articulatoria y diegética en un mismo tiempo. En una segunda parte, pasaremos del vacío intericónico al vacío icónico porque, como lo veremos, en algunos casos especiales, el vacío también puede invadir el espacio de la viñeta para solapar funciones diegéticas, metafóricas y poéticas. Es el caso de *Cortázar* (Nórdica, 2017), biografía dibujada y guionizada por Jesús Marchamalo y Marc Torices.

INDEX

Mots-clés : bande dessinée, ellipse, espace inter-iconique, gouttières, vide

Palabras claves : calles, cómic, elipsis, espacio intericónico, vacío

AUTEUR

BENOÎT MITAINE

Université Paul Valéry Montpellier 3, RESO (Recherches sur les Suds et les Orientés)