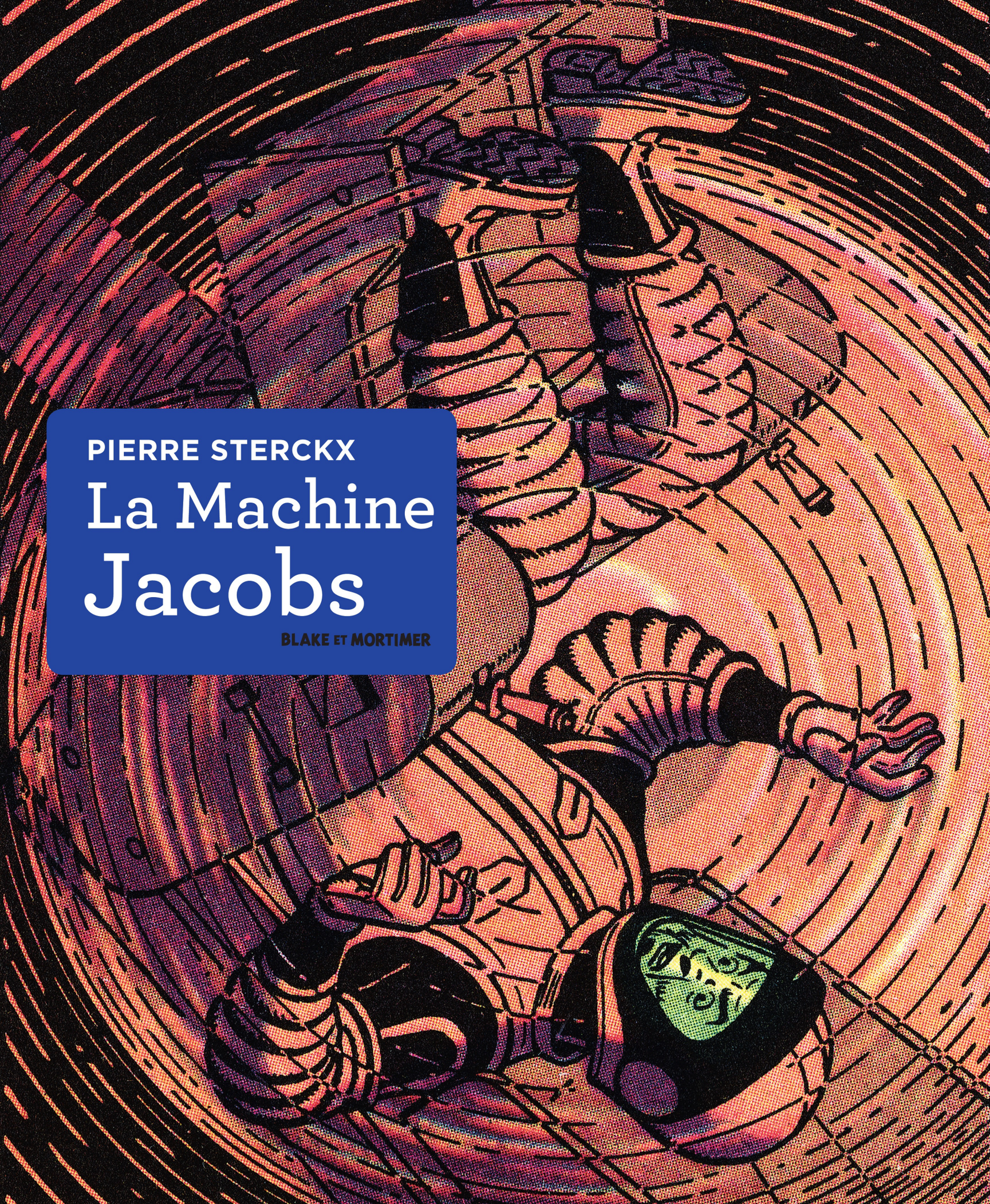


PIERRE STERCKX

La Machine Jacobs

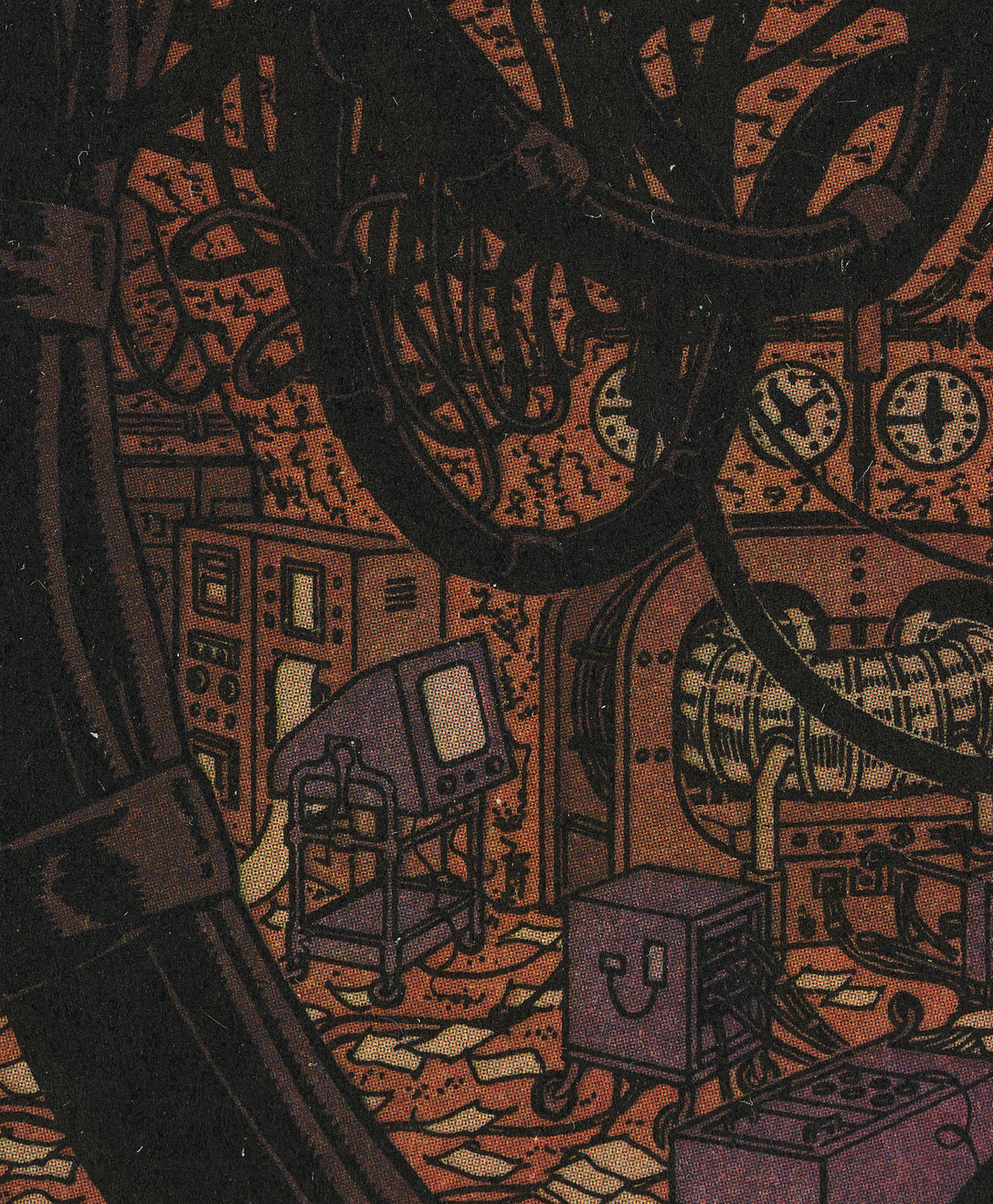
BLAKE ET MORTIMER

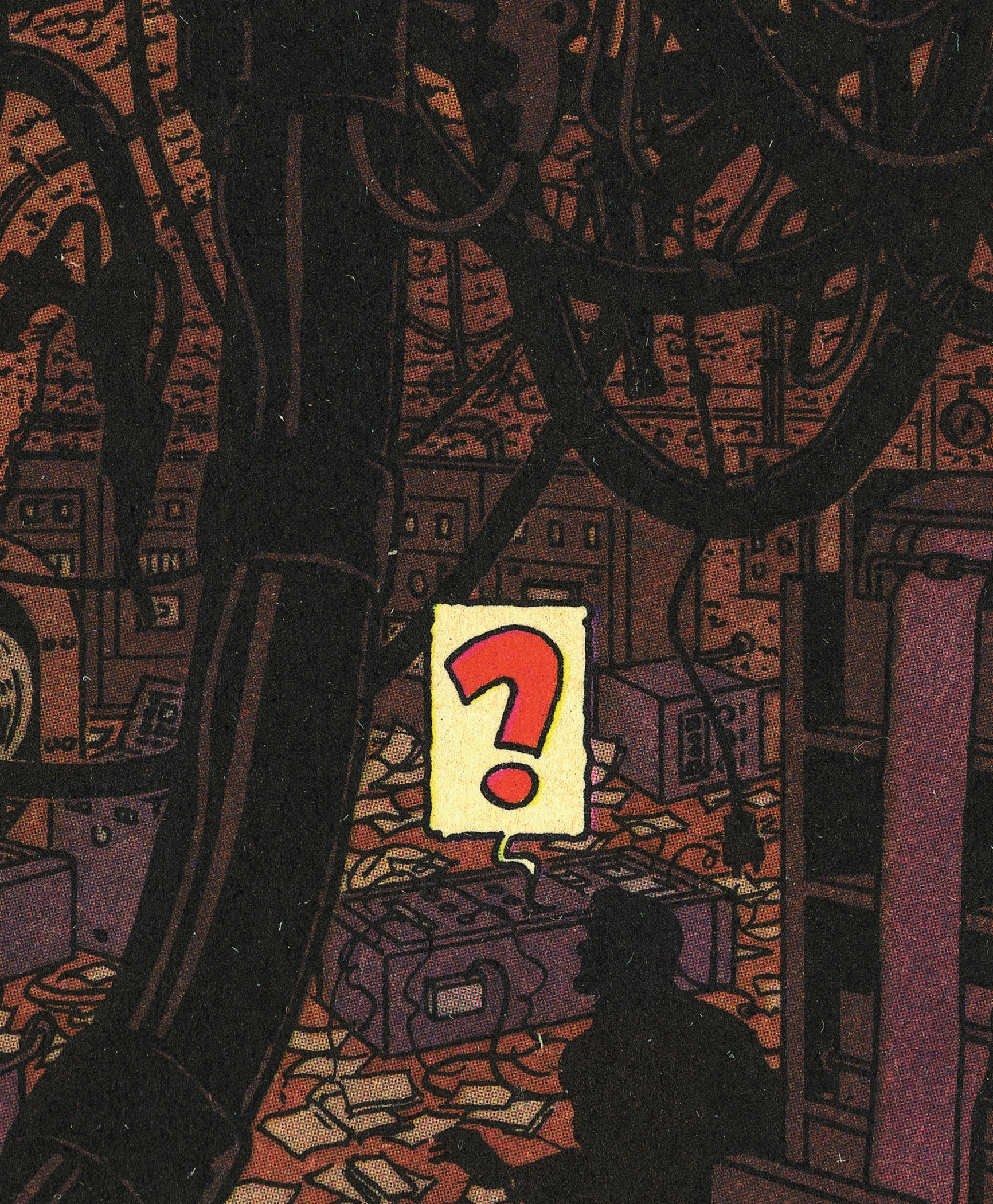
“Le rapport de la couleur,
du dessin et du texte, chez Jacobs,
est essentiellement machinique
parce que chez lui le trait,
les tonalités et les mots se rejoignent
et se fondent pour un plus
de puissance dans le contraste.
Cette machine narrative
fonctionnant selon des paradoxes
qui traversent et secouent
les formes et les images.”

PIERRE STERCKX

La Machine Jacobs

DESSIN • COULEUR • OPÉRA







Avant-propos

Le texte qui suit se veut l'éloge de l'œuvre d'Edgar P. Jacobs selon un discours critique dont l'auteur de *Blake et Mortimer* aura trop peu bénéficié. On a évité ici toute accumulation historicienne ou documentariste pour approcher Jacobs sous l'angle des beaux-arts, de la philosophie, de la sémio-politique et d'autres sciences humaines. Puisse un tel commentaire faire honneur au grand artiste qu'il fut en lui redonnant un peu de la jubilation qu'il nous a offerte et que ses œuvres ne cessent de nous donner.

Il y a quelque chose de naïf dans l'œuvre de Jacobs. Jacobs, ou la naïveté du savant unie à la science du naïf. Jacobs se promène parmi nos mythes comme dans son propre salon. Plus il étudie, mieux il délire. À tout moment, les monstres du jurassique font irruption dans son jardin et des cyborgs s'introduisent dans le fumoir où il savoure pipe et whisky. Son œuvre s'apparente aux imageries d'Épinal, aux compositions baroques, aux fétiches archaïques et aussi aux icônes de nos modernes. On y traverse siècles et styles selon une fulgurance singulière. C'est l'opéra de science-fiction machiné par l'inconscient collectif d'un grand créateur atypique.

Comment déconstruire par un discours critique ce produit hétérogène et en faire l'éloge ?

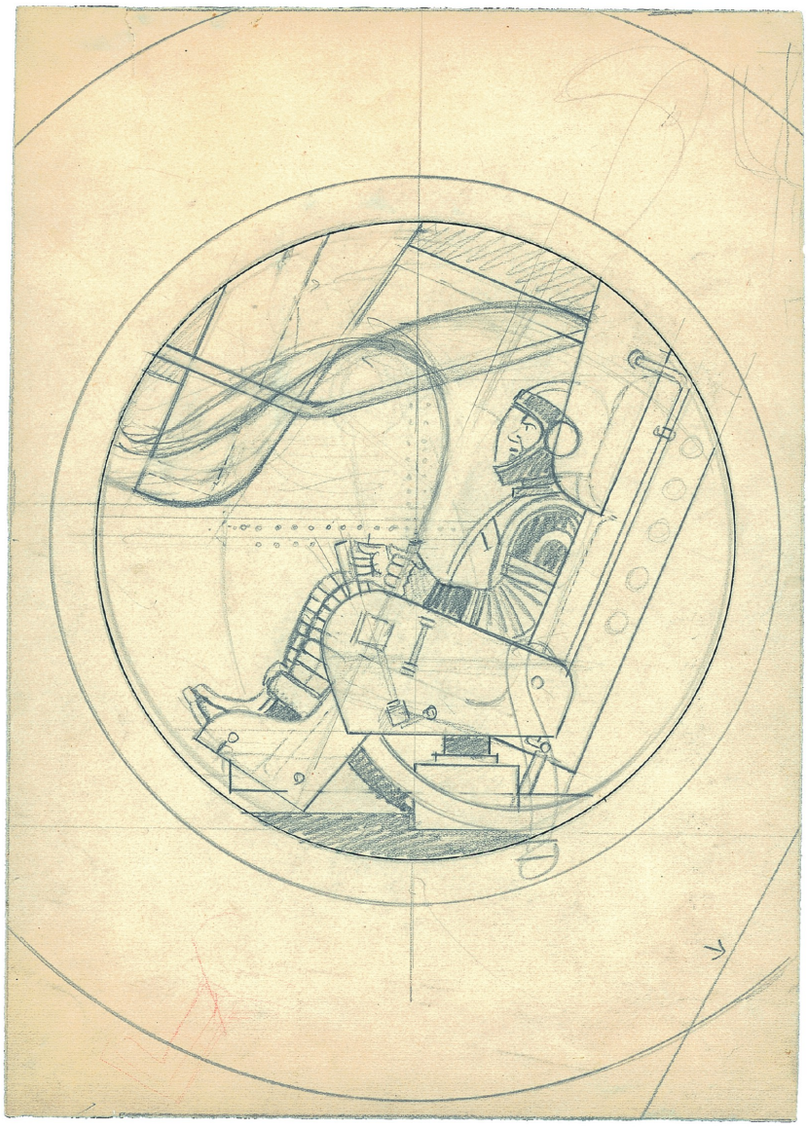
Il m'a semblé que pour bien comprendre comment fonctionne un tel nœud de paradoxes, il fallait en déchiffrer les éléments en partant des plus simples : le dessin, la couleur, l'opéra. Viendront ensuite les lieux et les personnages. Tout cela étant une tentative de déconstruction de la machine Jacobs en vue de son remontage moyennant (je l'espère) un plus d'intelligibilité jubilatoire.

Parler d'une « machine Jacobs » ne veut en aucun cas témoigner exclusivement des diverses machines inventées par l'auteur de *Blake et Mortimer*. Il ne s'agit pas seulement d'avions, de robots et d'engins à traverser le temps, mais de toutes sortes de compositions machiniques qui ne doivent rien au Docteur Satō ! Par machine, on entendra ici ce que Gilbert Simondon et Gilles Deleuze-Félix Guattari [1] conçoivent en tant qu'agencements de forces hétérogènes. Le rapport de la couleur, du dessin et du texte, chez Jacobs, est essentiellement machinique parce que chez lui le trait, les tonalités (chromatiques et musicales) et les mots (en phylactères) se rejoignent et se fondent pour un plus de puissance dans le contraste. Cette machine narrative fonctionnant selon des paradoxes qui traversent et secouent les formes et les images.

DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE
Le Piège diabolique, page 7, détail

1 *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon, Aubier, 2012.
L'Anti-Œdipe, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Minuit, 1972.

PHOTO D.R.



Le Piège diabolique,
planche 11,
croquis préparatoire

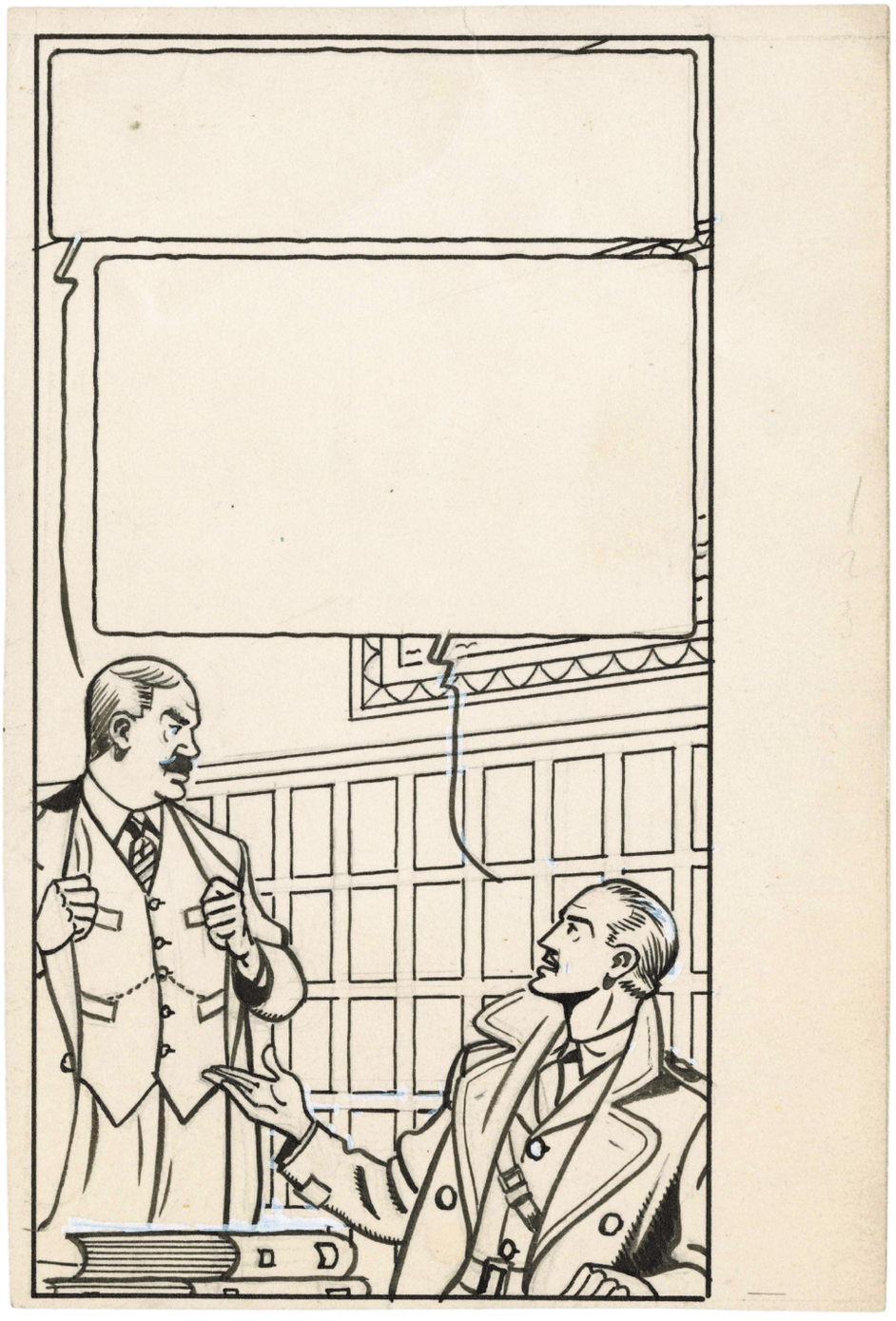
PAGE DE DROITE
Le Secret de l'Espadon,
tome 1, couverture,
bleu de coloriage

Une machine, en effet, n'est pas une mécanique, elle ne se réduit pas aux concaténations mécaniques dont elle est cependant faite. Elle ose la discontinuité. Toute la machine (et il y en a à tous les échelons du vivant) est discontinue. Celles de Jacobs sont intensivement syncopées, non seulement au niveau du récit (où les télescopages, chutes, sauts, fulgurations sont innombrables) mais aussi en celui des éléments constitutifs du langage dessiné. Tel est l'opéra convulsif de la machine jacobsienne.





Il n'est pas étonnant que les textes concernant le dessin des maîtres de la bande dessinée fussent rares, voire inexistants. On me dira que le graphisme y importa moins en apparence que le récit, et qu'il fut sans doute pertinent de traiter le dessin comme une prose transparente au service de la narration et de ses contenus. Cette opinion se verra par ailleurs confirmée par certains penseurs s'agissant du dessin dans le contexte de la peinture. Ainsi, Jacques Derrida : « Au fond, la plus grande généralité de la définition du trait, telle qu'elle m'a intéressé depuis longtemps, c'est qu'au fond il donne tout à voir, mais il ne se voit pas (...) Et donc le rapport au trait lui-même – au trait sans épaisseur, au trait absolument pur –, le rapport au trait lui-même est un rapport, expérience d'aveuglement[2]. » Une telle pensée eût pu être émise au sujet de la ligne claire, ce style franco-belge de la bande dessinée où l'on a l'habitude d'inclure Edgar P. Jacobs sous la houlette d'Hergé. Mais un tel aveuglement esthétique cessa au moment où les dessins originaux des grands maîtres du 9e art commencèrent à bousculer les enchères des ventes publiques. On s'aperçut alors qu'une planche originale d'Hergé, de Moebius, de Bilal, de Jacobs ou de Franquin procurait un plaisir que sa reproduction en album ne donnait pas. Le dessin-bédé en fut grandement valorisé et le moment me semble donc venu de lui offrir, en plus de sa valorisation marchande, la fortune critique dont il est digne. Cela étant, il faut absolument se garder de confondre (comme il semble que ce soit fâcheusement le cas depuis peu, quantité de jeunes auteurs de bédés se voulant artistes de chevalet...) le dessin des peintres et celui des créateurs de bandes dessinées. Le dessin de bande dessinée constitue un monde graphique, préoccupé de mutations, de surgissements, de métamorphoses selon une lisibilité reproductible et sans rien céder aux états existentiels de ses auteurs[3]. Hergé ne dessine pas comme Ingres et Jacobs n'est pas un traceur d'ombres à la Rembrandt.



La Marque Jaune, planche 53, détail

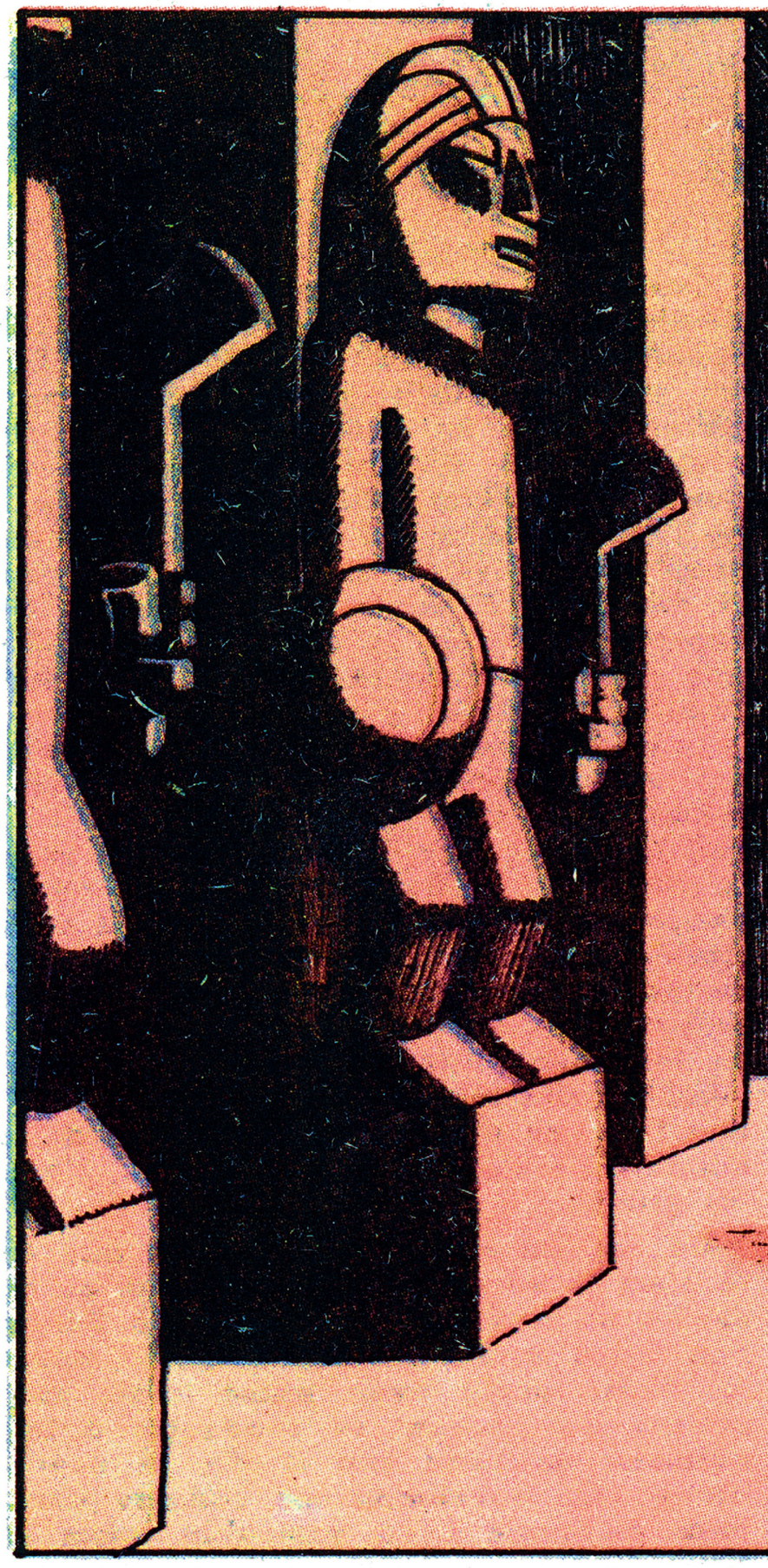
PAGE DE GAUCHE
Ibidem

2 *À dessein, le dessin*, Franciscopolis, 2013, p. 13.

3 Henri Van Lier a magistralement développé cet aspect du 9e art in « Colloque de Cerisy », « Bande dessinée, récit et modernité », Futuropolis, 1988, pp. 5-23.

On cite souvent ce mot de Monsieur Ingres : « Le dessin, c'est l'honneur ! » Et cette définition conviendrait à Jacobs. Cependant, en vérifiant les dires du maître de Montauban, on découvre une définition toute différente : « Le dessin, c'est la probité ! » L'honneur est une affaire d'aristocrate tandis que la probité serait une problématique bourgeoise. Être probe voulant dire que les échanges commerciaux (ou autres) se fassent en équilibre entre ce que l'on donne et ce que l'on reçoit. Tout dessin de bande dessinée, sous cet éclairage, qu'il soit « clair » comme celui d'Hergé, ou exubérant comme celui de Franquin, épuré à la façon de Swarte ou pictural selon Bilal, se doit d'observer une grande probité entre l'objet représenté (que le dessinateur reçoit et dont il devient le responsable) et l'expression de son trait (qu'il injecte dans les choses représentées afin de les rendre vivantes). Cela étant acquis, il s'agit de positionner chaque créateur de bandes dessinées selon les éléments et agencements expressifs et descriptifs de son dessin. C'est quoi, le trait de Jacobs ? Comment traite-t-il le réalisme et l'expression ? On verra au cours de cet essai que son dessin est d'une grande complexité et que, comme toute œuvre d'art, il expérimente et questionne profondément les données du visible et du représentable.

Giacometti disait que le style est une vision arrêtée dans le temps et dans l'espace. Celui de Jacobs témoigne à merveille de cette définition. Il s'agit chez lui d'une sorte de simultanéisme, d'un espace-temps arrêté sur la couleur, le geste, le dessin. À ce niveau, cela ne raconte plus rien d'une façon linéaire. La narration implose, se faisant espace, lieu, surface et créant un suspens d'une lumière implacable. Un feu composé de pourpre et d'ocre ou de violet et de jaune. Tous les maîtres de la bande dessinée connaissent cela et c'est pourquoi on a pu parler à leur sujet de « cases mémorables ».



Le Rayon « U », planche 58, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
1943, Conte, pour le journal *Bravo !*


« D'AUTANT PLUS », AJOUTE MARDUK, « QUE J'AI REMARQUE DEPUIS QUELQUE TEMPS QUE NOUS SOMMES SURVEILLES JOUR ET NUIT, D'UNE MANIERE DISCRETE, MAIS CONSTANTE. LORSQUE JE TRAVERSE LES IMMENSES COULOIRS DU PALAIS, JE SENS TOUJOURS PESER SUR MOI LES YEUX DE QUELQUE ESPION INVISIBLE, ATTACHE A MES PAS. J'EN PARLERAI AU PRINCE. »

Les trois Kobold et le « pe

IL ETAIT UNE FOIS un forgeron qui avait un fils hardi, entreprenant et d'une force extraordinaire. Mais ce jeune garçon possédait un si terrible appétit que le père se vit, un jour, dans l'impossibilité de le nourrir. Il se rendit alors à la cour du roi et demanda si le cuisinier en chef n'aurait pas besoin d'un marmiton.

« Précisément, répondit le maître cuisinier, j'en cherche un, envoyez-moi votre fils; le plus tôt sera le mieux. »

Le père, tout joyeux, rentra chez lui en se disant : « Quand mon fils sera à la cour, il pourra enfin manger à sa faim ! » Il fit part au jeune homme du succès de sa démarche, et celui-ci répondit : « Je désire, qu'avant mon départ, vous me forgiez trois épées; la première devra peser quarante-cinq livres, la seconde quatre-vingt-dix livres, et la troisième cent quatre-vingts livres. Puis vous me donnerez trois habits de lin. Faites ce que je vous demande, vous verrez que je deviendrai si riche que, de toute votre vie, vous n'aurez jamais plus besoin de forger ».

Le pauvre forgeron eut grand'peine à rassembler la quantité de fer et d'acier nécessaire pour faire les trois épées, mais il ne voulait pas contrarier son fils. Quand le travail fut exécuté, selon les indications du jeune homme, il se trouva que la troisième épée ne pesait que cent soixante-cinq livres au lieu de cent quatre-vingts; les quinze qui manquaient avaient fondu au feu pendant le travail.

Le jeune garçon prit les trois épées, les trois vêtements de lin, et les cacha sous la pierre d'une tombe. Puis il partit pour la cour et entra, comme aide, dans les cuisines royales.

Or, il arriva que le roi, voyageant en mer, faillit sombrer dans une effroyable tempête. C'étaient trois Kobolds marins qui déchaînaient ainsi les flots, et ils ne consentirent à les apaiser que lorsque le roi eut promis de leur livrer ses trois filles. A son retour, il fit publier dans tout le pays que, s'il se trouvait un homme, un champion, prêt à risquer sa vie pour délivrer les trois princesses, il lui donnerait une de ses filles et la moitié de son royaume. Seul, un tailleur osa se présenter.

Le moment arriva où les princesses devaient être livrées aux Kobolds; le royaume entier était plongé dans la douleur, surtout le roi et la reine. L'aînée des trois sœurs fut amenée, en grande pompe, au bord de l'Océan, et le peuple la suivit en foule. Restée seule avec le tailleur, son champion, la princesse s'assit sur le sable du rivage, mit sa tête entre ses mains, et tandis qu'elle versait d'abondantes larmes, le valeureux tailleur, oubliant ses fanfaronnades, courut grimper dans un arbre, aussi haut qu'il put monter.

Cependant, le jeune cuisinier se rendit auprès de son chef et lui demanda la permission d'aller en ville, pour se distraire. Le chef lui donna l'autorisation en lui recommandant de ne pas rester longtemps. Aussitôt, le jeune homme bondit à l'endroit où il avait caché les épées, prit la plus légère, celle de quarante-cinq livres, endossa le vêtement de lin et courut au rivage. Il salua courtoisement la fille du roi et lui dit :

— Pourquoi êtes-vous ici, belle princesse, seule et anxieuse ?

— Ah ! répondit-elle, il y a bien de quoi être inquiète; mon père, se trouvant en péril, m'a promise à un affreux Kobold. Je crains qu'il n'arrive bientôt et j'ai grand' peur.

— N'y a-t-il donc point, dans tout le royaume, un seul homme qui veuille vous délivrer ?

— Si, il y a dans cet arbre un tailleur qui a promis de faire tous ses efforts.

Le jeune garçon se retourna et, voyant à quelle hauteur le tailleur avait grimpé, il se mit à rire, en disant :

— Princesse, si vous voulez donner votre confiance à un homme moins haut placé et si vous consentez à me caresser la chevelure, c'est moi qui vous sauverai.

Cette demande parut audacieuse à la princesse, mais, dans le grand péril où elle se trouvait, elle n'osa pas refuser. Le jeune homme posa sa tête sur les genoux de la princesse qui lui caressa les cheveux; le tailleur regardait du haut de son perchoir; pourtant, la fille du roi tira de sa robe un fil de soie rouge et l'attacha dans la longue chevelure du jeune homme, sans que le tailleur le vit.

Mais voici qu'un grand fracas retentit dans la mer, les vagues se soulevèrent, et un terrible Kobold à trois têtes sortit des profondeurs de l'Océan en hurlant :

— Où est la fille du roi qui m'a été promise ?

— Elle est ici, répondit le jeune homme; mais approche, pour que nous puissions causer.

— Petit avorton, as-tu envie de plaisanter avec moi, répliqua le Kobold ?

— Non, je suis venu combattre pour la princesse contre toi.

Il se jeta sur le monstre, brandit son épée de quarante-cinq livres, et coupa les trois têtes, qui tombèrent dans la mer.

La jeune fille, qui suivait des yeux le combat, s'écria joyeusement : « Sauvée ! Je suis sauvée ! » Elle demanda au champion inconnu de l'accompagner à la cour du roi pour y recevoir les honneur et la récompense que méritait un tel service. Mais il refusa en disant que son intervention ne valait pas qu'on en parlât et revint bien vite à sa cuisine.

Le tailleur n'avait pas bougé de son arbre où il attendait avec angoisse l'issue du combat. Quand le danger fut passé, et le vainqueur parti, il sauta à bas de l'arbre, tira son glaive et contraignit la Princesse à lui jurer qu'elle le désignerait comme son sauveur. Puis ils rentrèrent ensemble au palais. On se figure la joie qui éclata quand on vit revenir la fille du roi saine et sauve. Il y eut un grand festin; le tailleur, placé à la droite du roi, passa dès lors, à la cour, pour le plus vaillant chevalier.

Le jour suivant, la fille cadette du roi devait être livrée au second Kobold et le peuple était de nouveau plongé dans la douleur. Quelques personnes pensèrent que le tailleur, qui en avait déjà sauvé une, pourrait encore délivrer celle-ci; en lui seul reposait tout espoir; il ne manqua pas d'ailleurs, de tenir les propos les plus fiers et les plus belliqueux. La jeune princesse, suivie de tout le peuple, fut menée au rivage où elle s'assit en pleurant amèrement. Le tailleur n'estima pas prudent de rester auprès d'elle et, comme la première fois, courut se cacher dans l'arbre.

Le jeune cuisinier, cependant, qui était retourné auprès de son chef, lui dit : « Maître, permettez-moi d'aller me distraire en ville, hier j'ai eu à peine le temps de m'y rendre ».

— Si le tailleur triomphe encore du Kobold, dit le chef cuisinier, il y aura ce soir un grand festin, et je suis seul pour tout

ds
le
tit marmiton

préparer. Va t'amuser en ville, mais ne reste pas trop tard.

Aussitôt, le jeune homme courut chercher la seconde épée, celle qui pesait quatre-vingt-dix livres, revêtit son vêtement de lin, et se dirigea vers le rivage.

A sa vue le tailleur se réjouit. Le jeune homme ne fit pas semblant de le voir, il salua gracieusement la fille du roi et lui dit : « Belle jeune fille, pourquoi êtes-vous assise ici, triste et solitaire ? »

— Oh ! répondit-elle, je puis bien pleurer, car mon père, se trouvant en péril sur l'Océan, me promit à un horrible Kobold. Je tremble qu'il n'arrive pour m'emporter.

— N'y a-t-il donc personne, dans tout le royaume de votre père, qui veuille s'exposer pour vous sauver ?

—.Si, il y a un vaillant tailleur qui s'est engagé à me délivrer, comme il a déjà délivré ma sœur.

Le jeune homme tourna la tête, vit le tailleur tout au haut de l'arbre, et dit en riant :

— Ne comptez point sur un défenseur si haut perché, princesse, mais si vous voulez me caresser la chevelure, c'est moi qui vous sauverai.

Cette demande mécontenta la fille du roi, mais, dans le péril où elle était, elle n'avait pas le choix. Le jeune homme posa sa tête sur les genoux de la princesse qui lui caressa les cheveux, tandis que le tailleur les observait. Il ne vit pas que la jeune fille tirait de sa robe un fil de soie noire et l'attachait aux cheveux de son défenseur.

Tout à coup un tumulte affreux s'éleva du côté de l'Océan, les vagues bondirent avec fracas sur le rivage, et on vit apparaître un monstrueux Kobold, à six têtes, d'aspect terrifiant.

— Où est la princesse qu'on m'a promise, hurlait le Kobold.

— Ici, mais viens d'abord près de moi pour que nous causions.

— Comment, petit avorton, aurais-tu l'idée de te battre avec moi ?

— C'est justement pour cela que je suis ici.

Il tire son épée, fond sur le Kobold, et les six têtes du monstre tombent dans la mer.

Quand la princesse, vit ce spectacle, elle s'écria :

— Je suis sauvée ! Elle voulut emmener son libérateur à la cour, mais il refusa, comme la première fois, disant que son action était peu de chose et ne méritait pas qu'on en parlât, et il retourna à sa cuisine.

Pendant le combat, l'arbre remuait, tant le tailleur tremblait de frayeur. Quand tout danger fut écarté, il descendit, tira son glaive et, sous la menace de son arme, contraignit la princesse à jurer qu'elle le désignerait comme son libérateur. La jeune fille n'y était pas disposée, mais elle eut peur pour sa vie et n'osa résister. Elle conduisit donc le tailleur au palais, où ils furent reçus avec joie. On servit un festin encore plus magnifique que la veille, et tout le monde célébrait la vaillance du tailleur.

Le troisième jour, la plus jeune fille du roi devait être livrée au Kobold. Tous pleuraient à la cour et dans le royaume, car on chérissait la princesse pour sa beauté et sa douceur. Le peuple la conduisit au rivage où elle s'assit; resté seul avec elle, le tailleur courut se cacher tout au sommet de l'arbre, encore plus vite que les autres fois, car il avait appris à grimper.

Le cuisinier, pendant ce temps, demandait la permission d'aller en ville se distraire, ajoutant que c'était pour la dernière fois. Le chef ne refusa pas : « Va, lui dit-il, mais ne reste pas trop longtemps, car si le tailleur remporte la victoire, il y aura ce soir grand festin ». Le jeune garçon courut chez lui, prit la troisième épée. Quand il la soupesa, il la trouva bien légère. « Dieu veuille que je revienne, et que je ne trouve pas la mort dans le combat ! » Il attacha l'épée à son côté, revêtit son vêtement de lin et partit vers le rivage.

Quand il arriva, le tailleur se réjouit de sa venue. Mais le jeune homme, sans le regarder, marchha vers la princesse, la salua courtoisement et lui dit : « Belle jeune fille, pourquoi êtes-vous assise ici, et pourquoi vos joues sont-elles inondées de pleurs? »

— Il y a bien de quoi verser des larmes, car mon père, se trouvant en péril sur l'Océan, me promit à un Kobold. Il va venir me prendre et j'ai grand'peur.

Le cœur du jeune homme fut tout attendri· il n'avait jamais vu une jeune femme aussi belle. Il lui demanda si quelqu'un s'était présenté pour la défendre.

— Oui, dit la princesse, il y a dans cet arbre un vaillant tailleur qui a promis de me délivrer, comme il a déjà délivré mes deux sœurs !

Le jeune homme leva la tête, vit le tailleur au sommet de l'arbre, et dit en riant : « Noble princesse, si vous voulez confier votre destinée à un défenseur moins haut placé et si vous consentez à me caresser la chevelure, j'exposerai ma vie pour vous.»

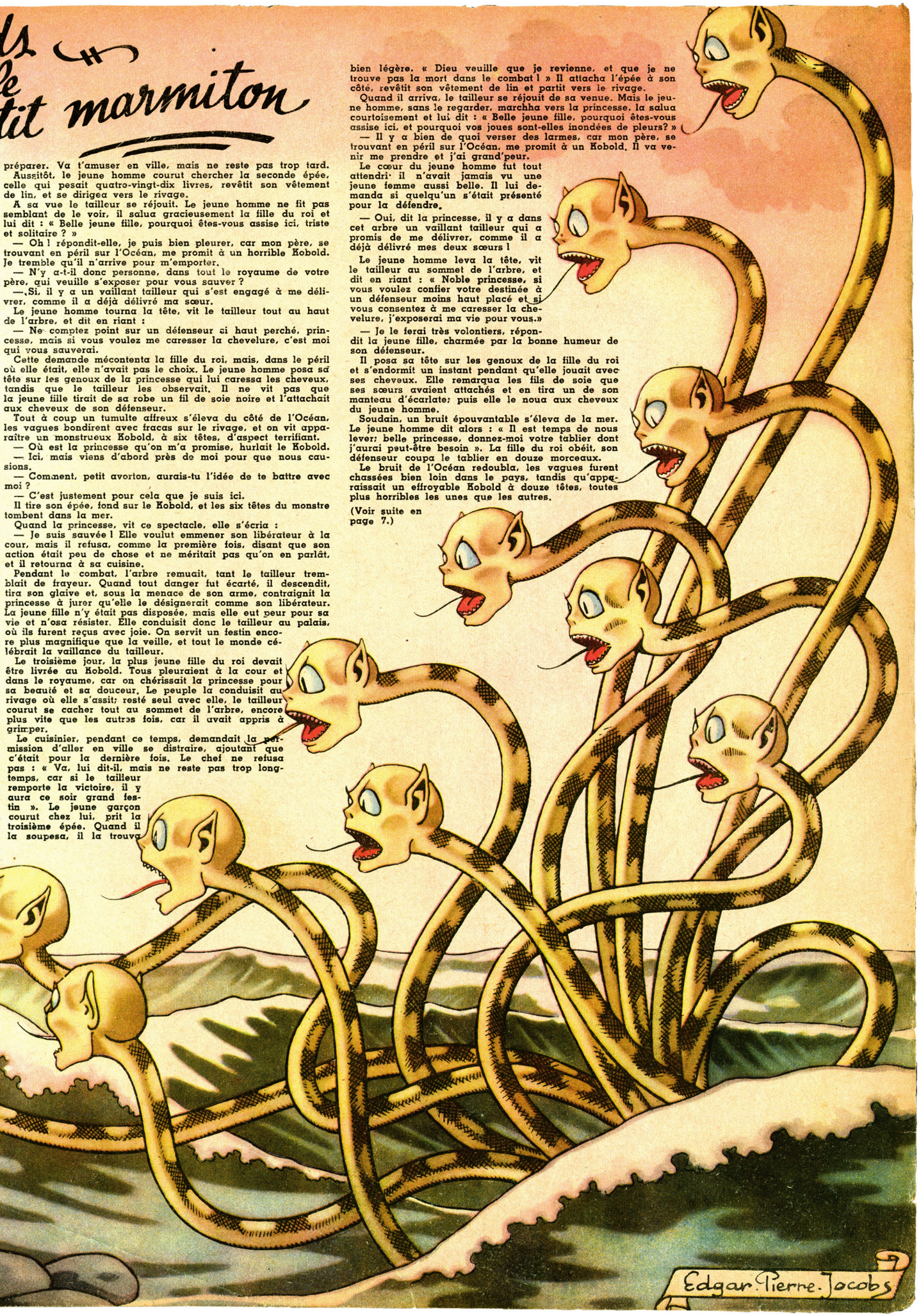
— Je le ferai très volontiers, répondit la jeune fille, charmée par la bonne humeur de son défenseur.

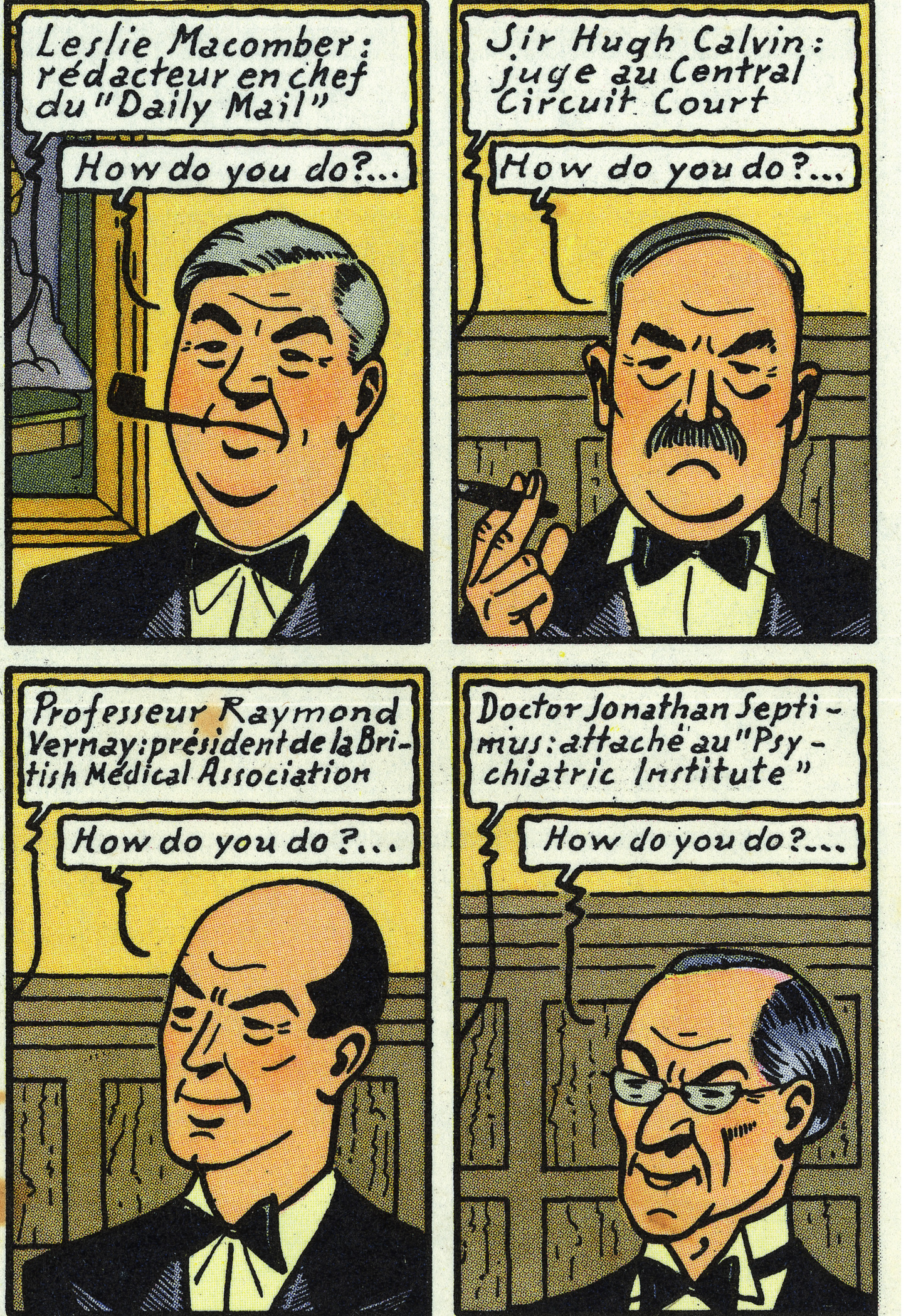
Il posa sa tête sur les genoux de la fille du roi et s'endormit un instant pendant qu'elle jouait avec ses cheveux. Elle remarqua les fils de soie que ses sœurs avaient attachés et en tira un de son manteau d'écarlate; puis elle le noua aux cheveux du jeune homme.

Soudain, un bruit épouvantable s'éleva de la mer. Le jeune homme dit alors : « Il est temps de nous lever; belle princesse, donnez-moi votre tablier dont j'aurai peut-être besoin ». La fille du roi obéit, son défenseur coupa le tablier en douze morceaux.

Le bruit de l'Océan redoubla, les vagues furent chassées bien loin dans le pays, tandis qu'apparaissait un effroyable Kobold à douze têtes, toutes plus horribles les unes que les autres.

(Voir suite en page 7.)




Leslie Macomber: rédacteur en chef du "Daily Mail"
How do you do?...
Sir Hugh Calvin: juge au Central Circuit Court
How do you do?...
Professeur Raymond Vernay: président de la British Médical Association
How do you do?...
Doctor Jonathan Septimus: attaché au "Psychiatric Institute"
How do you do?...



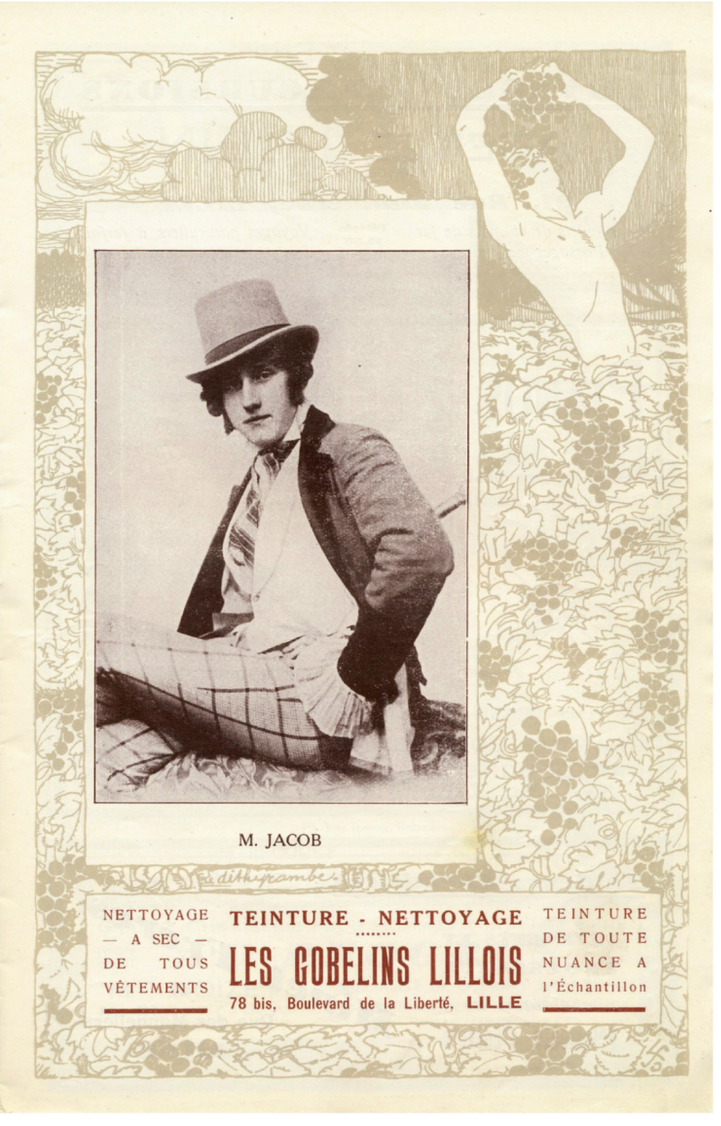
Edgar(d), qui êtes-vous ?

Né le 30 mars 1904, dans un quartier central de Bruxelles (entre l'Académie des Beaux-Arts et l'Académie de Musique), Edgard Félix Pierre Jacobs est le fils aîné d'un agent de police bruxellois, Jacques François Jacobs. Nous n'avons aucune trace laissant supposer que cette paternité au-nom-de-la-loi ait pesé sévèrement sur le jeune Edgard. Mais il est certain que le climat familial, ritualisé à l'extrême, fut pour beaucoup dans l'importance du Surmoi du futur père de Blake et Mortimer. Le Surmoi est assimilable à un juge ou un censeur à l'égard des pulsions et des désirs du Moi, médiateur de la personne humaine. Chez Jacobs, on distingue aisément une grande intensité surmoïque de ses personnages, très british, toujours maîtres d'eux-mêmes. Le meilleur moyen de priver le Surmoi de son pouvoir, c'est de le confronter à un bouffon. Hergé a excellé dans le genre. Par contre, Jacobs n'a pas d'humour, pas une seule bouffonnerie pour dérider le lecteur. Si, une seule, dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, le grotesque Professeur Grossgrabenstein, mais il s'agit d'une moquerie d'un personnage germanique. Par ailleurs, Jacobs a une piètre opinion de lui-même, écrivant à Hergé (en août 1949) : « … Voir par exemple le vieil imbécile que je suis : 45 ans – des yeux d'un homme de 75 ans (dixit l'oculiste), une jeunesse dressée à la baguette, pas de sorties, pas de fric, et puis 25 années, les plus belles de ma vie, à courir après le beefsteak – jamais de repos ni de vacances (…), s'il n'y avait pas eu une petite guerre de temps en temps, je n'aurais probablement jamais vu quelques provinces… » On pourrait opposer à cet autoportrait négatif un hommage d'Hergé paru en 1971 dans *Les Cahiers de la Bande Dessinée* : « Il faut avoir vu le dessinateur Jacobs en pleine action pour se rendre compte de l'application infinie qu'il apporte à ses travaux. Ce n'est pas la minutie du fignoleur, mais le soin quasi religieux de l'officiant. »

S.O.S. Météores, page 23, détail

PAGE DE GAUCHE
La Marque Jaune, page 8, détail

Dès ses dix ans, Edgard dessine, ses sujets étant essentiellement puisés dans l'Histoire. Le Moyen-Âge y figure avec éclat, ainsi que des personnages issus de la Guerre des Gaules. Napoléon Ier tient le premier rang dans cet ensemble de jeunesse. Edgard lui voue un culte fervent et il sera toujours fasciné par les despotes. Son imaginaire est impérial et historicien. Mais le jeune Edgard est partagé entre le dessin et la musique, voire le théâtre. Plus tard, l'opéra en sera la synthèse. En 1929, il obtient un prix d'excellence de chant. Le voilà donc partagé entre un travail d'illustrateur publicitaire pour les Grands Magasins de la Bourse et un début de carrière lyrique (baryton !) à l'Opéra de Lille. La crise des années trente et la Deuxième Guerre mondiale l'incitèrent à renoncer à la scène pour se lancer définitivement dans l'art graphique. Le chômage aura frappé une moitié seulement du jeune Janus Edgard P. Jacobs ! Il avait, en effet, développé son talent d'illustrateur depuis quelques années. Les débuts d'Edgar P. Jacobs en bande dessinée se firent de la plus burlesque façon. En 1942, l'occupant allemand ayant interdit la parution d'une série américaine (*Flash Gordon*, d'Alex Raymond), on pria Jacobs d'en assumer la suite. Mais la censure ayant aussitôt émis un nouveau veto, la rédaction de *Bravo !* lui suggéra de créer sa propre histoire de science-fiction. Ce fut *Le Rayon « U »*, un tout premier chef-d'œuvre de narration fantastique.

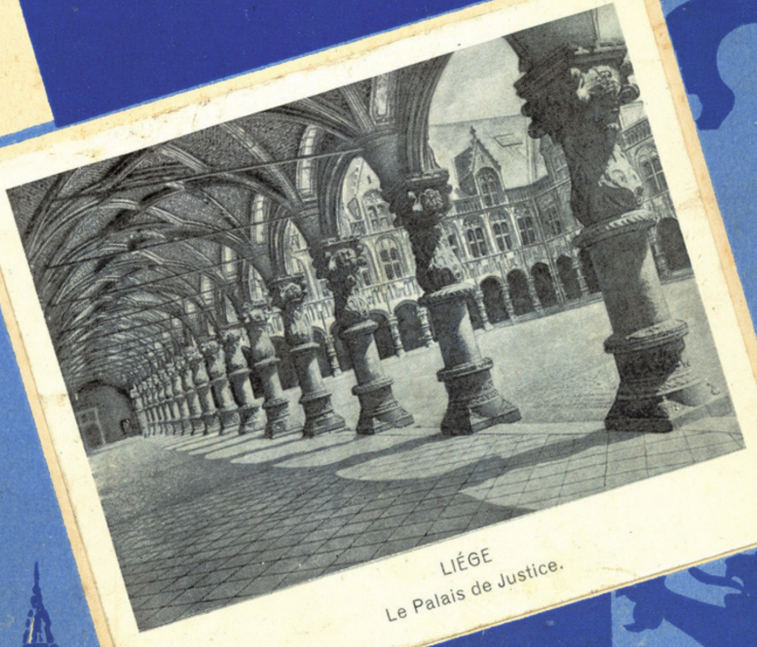


Programme de l'Écho des Théâtres ;
Grand Théâtre de Lille, 1931

PAGE DE DROITE
Puzzle *Pergo*, attribué
à Jacobs, circa 1940

Puzzle de la Belgique Artistique

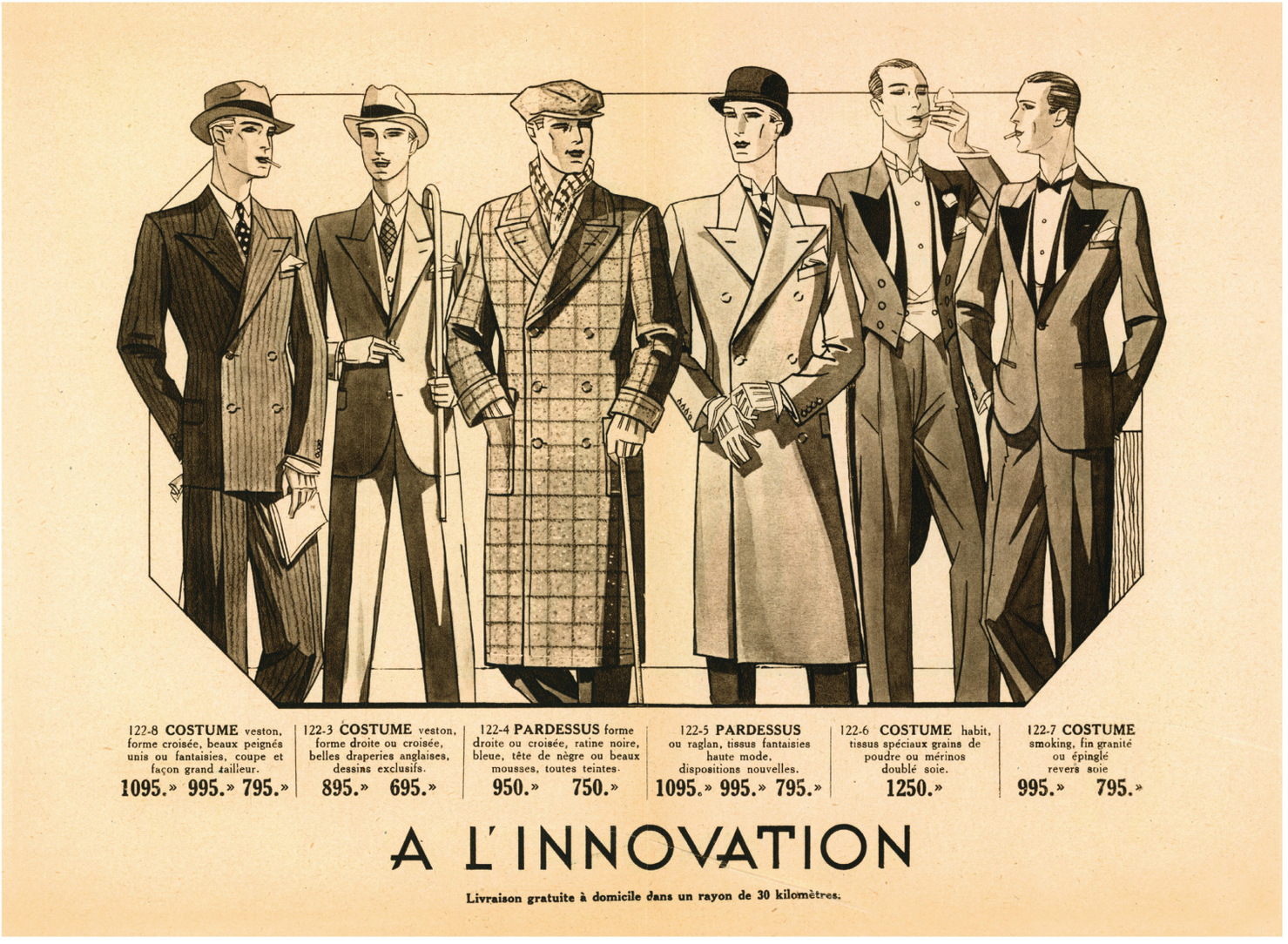
FORMAT : 30 x 42



LIÉGE
Le Palais de Justice.

450 PIÈCES ENVIRON

JEUX PERGO SPELEN



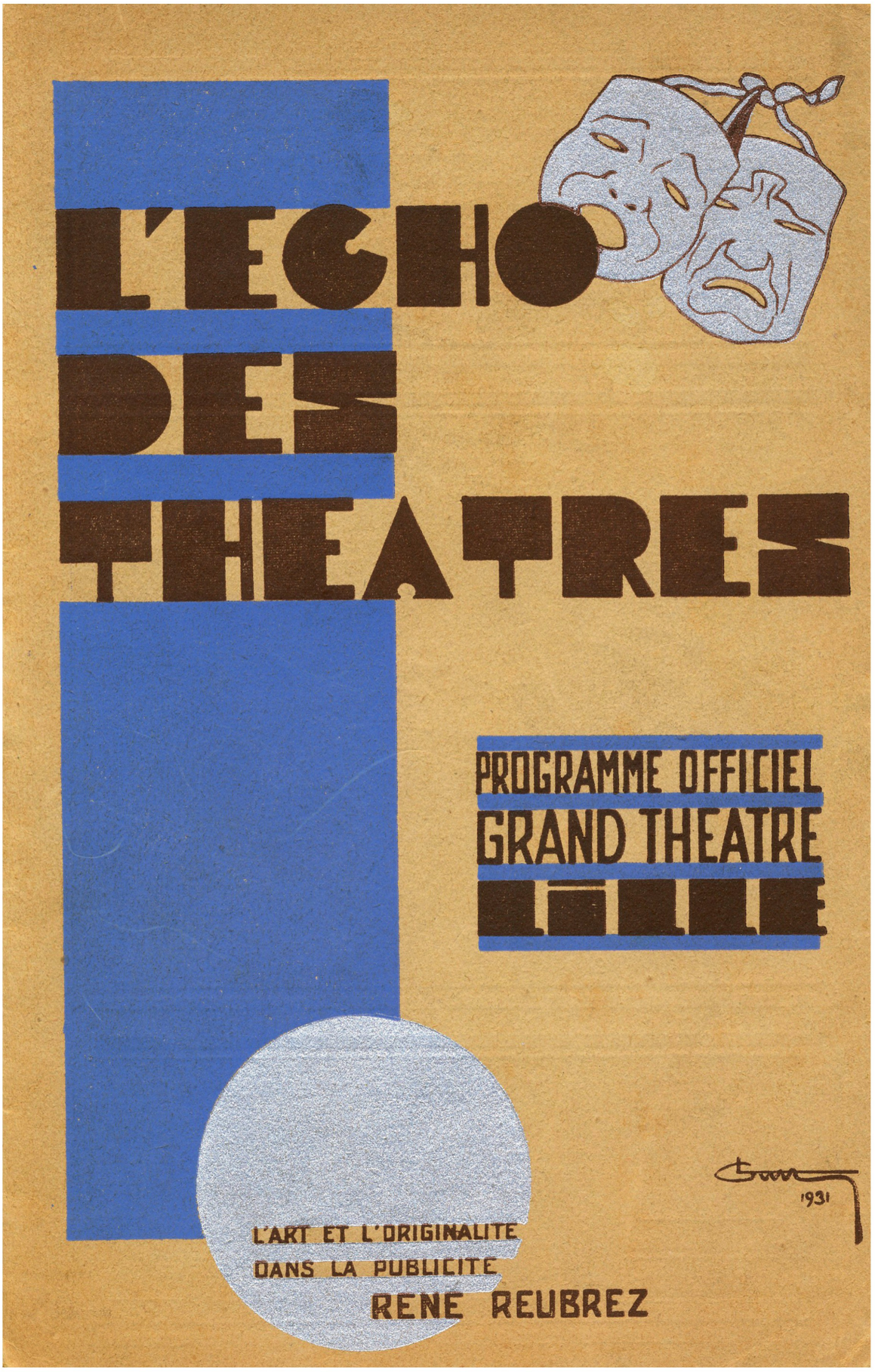
Catalogue « La mode masculine », circa 1940

PAGE DE DROITE
Programme de l'Écho des Théâtres ; Grand Théâtre de Lille, 1931

Il n'y a pas d'histoires d'amour dans les aventures de Blake et Mortimer, tout comme il n'y a aucune femme séduisante dans celles de Tintin. Mais la similitude s'arrête là. En effet, la vie amoureuse et sexuelle des deux plus proches amis de Jacobs, Jacques Van Melkebeke et Hergé, fut plutôt agitée et même parfois turbulente, alors que celle de Jacobs fut très calme. Il épousa en 1930 une actrice et chanteuse (Ninie) dont il était très amoureux. Le divorce eut lieu en 1945. Il y eut tardivement (en 1974) une seconde épouse dans la vie d'Edgar.

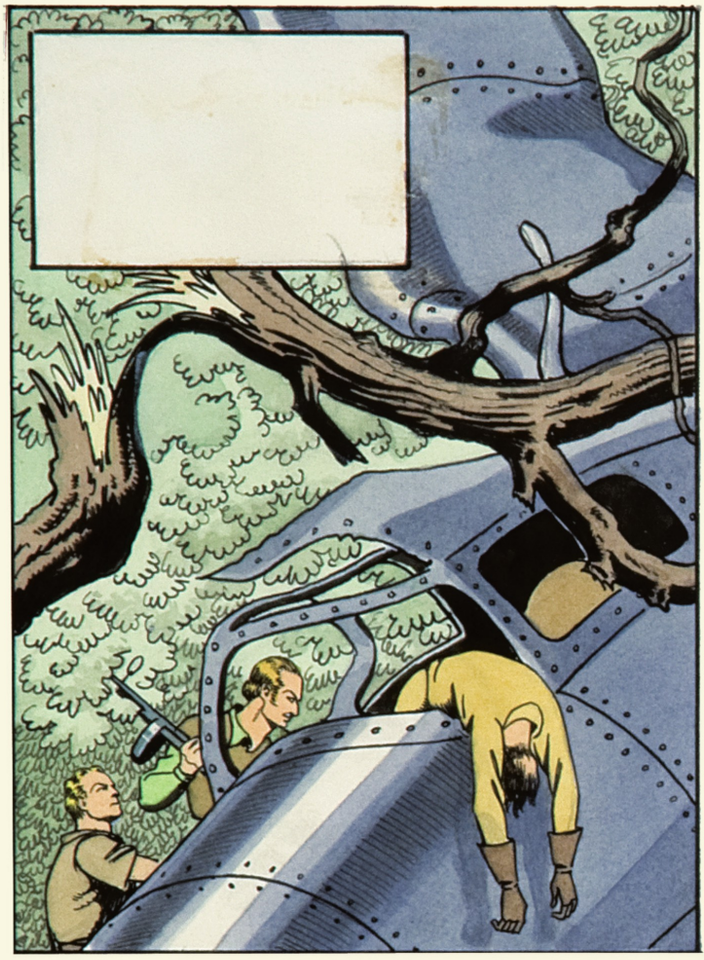
La vie est faite de rencontres et d'intercesseurs. Pour Edgar P. Jacobs, l'apport de son ami d'enfance, Jacques Van Melkebeke, fut déterminant. Ce peintre, critique d'art et romancier lui présenta Hergé, avec lequel il collaborait. En effet, Van Melkebeke étant un érudit, les scénarios de *L'Étoile mystérieuse* et du *Secret de la Licorne* lui doivent beaucoup.

La rencontre Hergé-Jacobs eut lieu en 1941, lors d'une représentation théâtrale, « Tintin aux Indes ». Peu après, Hergé demanda à l'auteur du *Rayon « U »* des conseils pour la mise en couleur de ses propres albums et en 1943, il l'engagea en tant que coloriste et décoriste. En 1946, le 26 septembre, parut le *Journal Tintin* et Jacobs fit partie de l'équipe assurant à ce nouvel hebdomadaire un succès retentissant. Il y crée aussitôt le trio Blake-Mortimer-Olrik dans *Le Secret de l'Espadon*. Ce récit, paru en 1946, dans le *Journal Tintin* fut le début d'une longue série d'œuvres incontournables : *Le Mystère de la Grande Pyramide* (1950), *La Marque Jaune* (1953), *L'Énigme de l'Atlantide* (1955), *S.O.S. Météores* (1958), *Le Piège diabolique* (1960), *L'Affaire du collier* (1965), *Les 3 Formules du Professeur Satō* (1967). Lorsque Edgar P. Jacobs meurt, le 20 février 1987, il avait souhaité que son œuvre lui survive. C'est ainsi que Blake et Mortimer prolongent leurs aventures jusqu'à ce jour.


L'ECHO
DES
THEATRES
PROGRAMME OFFICIEL
GRAND THEATRE
LILLE
1931
L'ART ET L'ORIGINALITE
DANS LA PUBLICITE
RENE REUBREZ

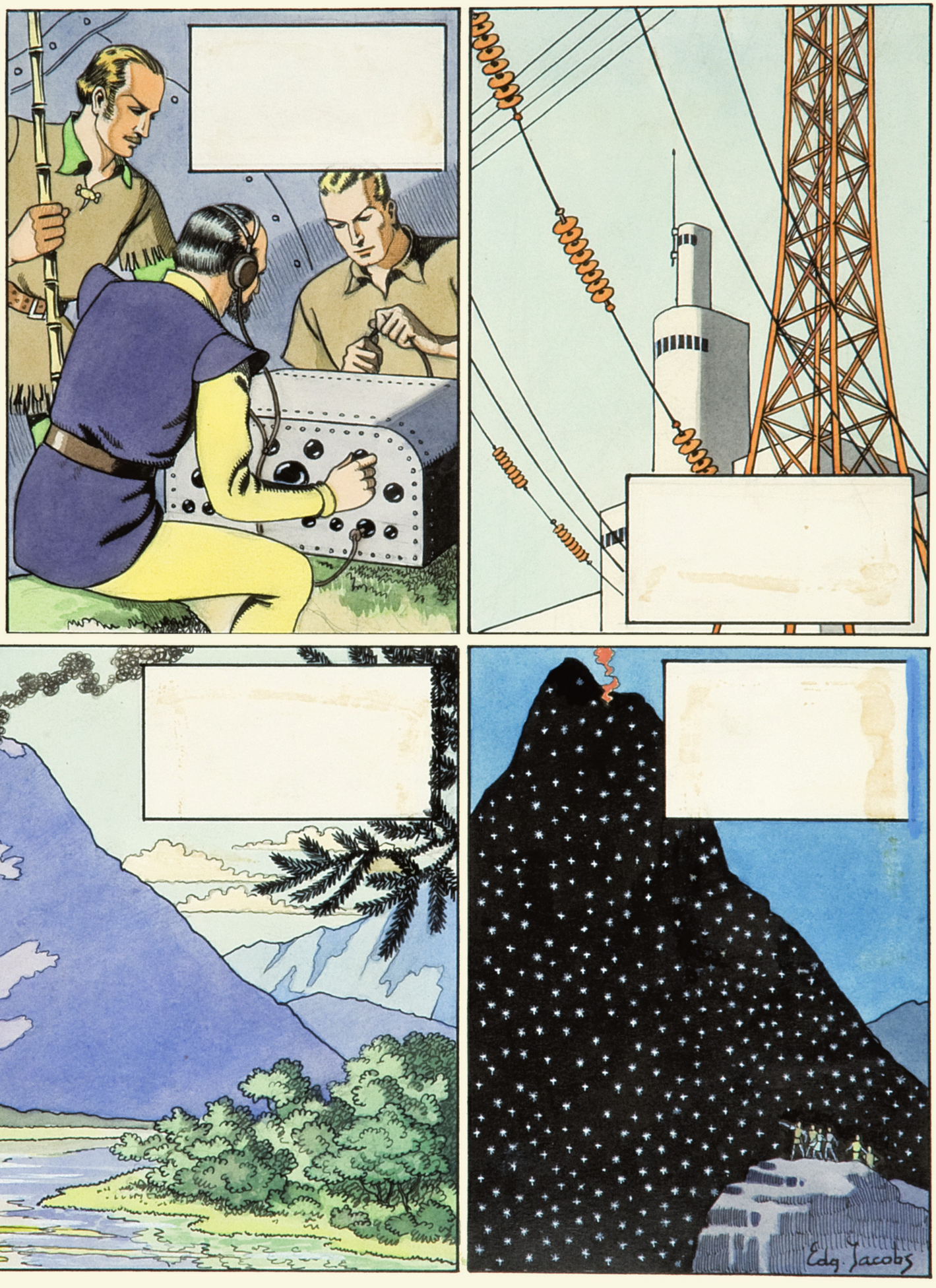
Hergé avait vivement apprécié la beauté des coloris des premières planches du *Rayon « U »* que Jacobs avait publié dans l'hebdomadaire *Bravo !* Et c'est donc en janvier 1944 que débuta la collaboration des deux géants du 9e art belge. Jacobs tient un rôle important dans la mise en couleur du *Trésor de Rackham le Rouge* ainsi que dans le remontage en couleur des premiers albums de *Tintin, Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*. Il intervint aussi dans la conception de nouveaux décors du *Lotus bleu* et du *Sceptre d'Ottokar*, ainsi que pour la documentation des *7 Boules de cristal* et du *Temple du Soleil*. À la création du *Journal Tintin*, le 26 septembre 1946, Jacobs apparaît comme un maître incontesté aux côtés d'Hergé et de Paul Cuvelier entre autres. Il y publie simultanément deux chefs-d'œuvre : les illustrations pour *La Guerre des mondes* de H. G. Wells et surtout *Le Secret de l'Espadon*. Cette quantité énorme de travail et aussi l'affirmation péremptoire de son propre univers poussent Jacobs, en 1947, à quitter Hergé.

C'est Brancusi qui disait, en quittant l'atelier de Rodin où il était assistant : « Rien ne pousse à l'ombre des grands chênes… » Jacobs aurait pu déclarer la même chose en choisissant de ne plus travailler pour Hergé. Celui-ci ayant par ailleurs à plusieurs reprises manifesté le désir d'être seul maître à bord, refusant par exemple que Jacobs, pourtant co-auteur, signât certaines œuvres avec lui. Hergé et Jacobs ne pouvaient donc créer côte à côte et le père de Tintin sera bien plus commodément assisté plus tard par d'excellents artisans comme Bob De Moor et Jacques Martin.





Le Rayon « U », planche originale 53, couleurs directes, technique mixte


Edg. Jacobs

1



L’Espadon, entre l’eau et le feu

Comment concilier l’eau et le feu, alors que, pour Jacobs, ils apparaissent comme deux forces violemment contraires ? L’Espadon a été conçu et construit sous l’eau. Il s’y meut avec aisance, se faufilant parmi les champs de mines. Mais ce sous-marin surgit soudain à l’air libre et y vole superbement. C’est un engin qui fait le lien entre l’aquatique et l’igné, car une fois en vol, il est capable de pulvériser tous ses ennemis au moyen de son armement atomique. Pour Jacobs, l’eau est profonde et peuplée de dangers tandis que le feu se déchaîne en apocalypses. Au lieu d’y proposer des structures d’intimité (le feu qui réchauffe, l’eau qui nettoie), Jacobs y voit des forces redoutables, surtout si l’eau et le feu unissent leurs pouvoirs dévastateurs. C’est sans aucun doute dans *L’Énigme de l’Atlantide* que ce phénomène élémentaire est le plus éclatant.



Le Secret de l’Espadon, tome 2, page 36, détail

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l’Espadon, tome 1, planche 57, détail

Blake et Mortimer commencent par effectuer une exploration spéléologique dans l’île de Saõ Miguel. Ils ne tardent pas à y rencontrer une nuée de ptérodactyles sortis tout droit du jurassique tandis que des radiations leur font perdre connaissance. La suite est un télescopage temporel typiquement jacobsien : des médecins les ont pris en charge tandis que des personnages en péplum les accueillent ! Les voilà en audience face à une sorte d’empereur romain. On leur explique leur situation : « Vous êtes en Atlantide. » Et le lecteur a droit à l’un de ces petits dossiers archéologiques dans lesquels l’auteur de *Blake et Mortimer* excelle. Nos héros apprennent alors les causes de la disparition de cette légendaire civilisation. Elle fut détruite par une pluie de feu dans l’océan, c’est-à-dire par l’union des deux forces contraires redoutées dans l’univers de Jacobs.

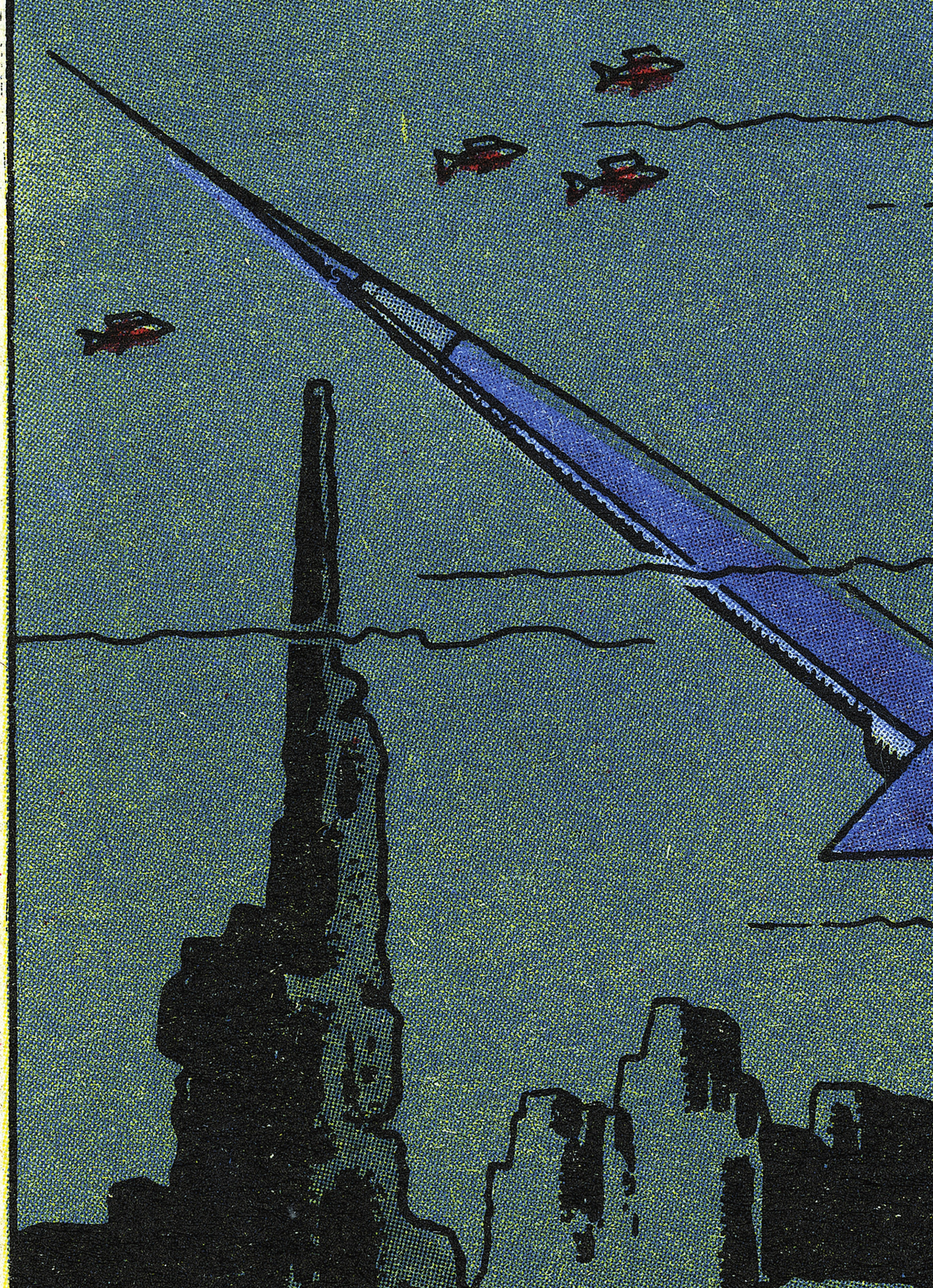
La fin de cette aventure en reprend la thématique d'une façon magistrale : l'eau de l'océan envahit la cité souterraine des Atlantes. Il n'y a pour eux qu'une solution de survie : l'envol d'engins spatiaux vers la voûte céleste. D'un rouge vif, ils sont propulsés par le feu de leurs réacteurs… L'eau est lente et éternelle, elle dort dans sa profondeur, le feu, pour Jacobs, est toujours fulgurant, c'est lui qui suggère un possible devenir. L'eau, pour Jacobs, ne purifie rien, le feu de même. On ne se baigne pas dans la première, on ne se réchauffe pas auprès du second. L'eau qui grouille de crabes et de pieuvres ne serait désarmée que par la foudre céleste. Le feu, par contre, est pour Jacobs une chose technique, humaine, artificielle, dont des démiurges délirants ne cessent de brandir la menace. Des deux côtés règne l'angoisse. L'Espadon, engin magnifique, fruit du génie humain, y met fin. C'est une sorte de squale et de rapace, une torpille et une fusée. On ne peut rien contre une telle synthèse de l'océan et de l'ignition. C'est l'arme absolue parce qu'elle unit les forces cosmiques antagonistes. Avion et sous-marin, l'Espadon est invincible.

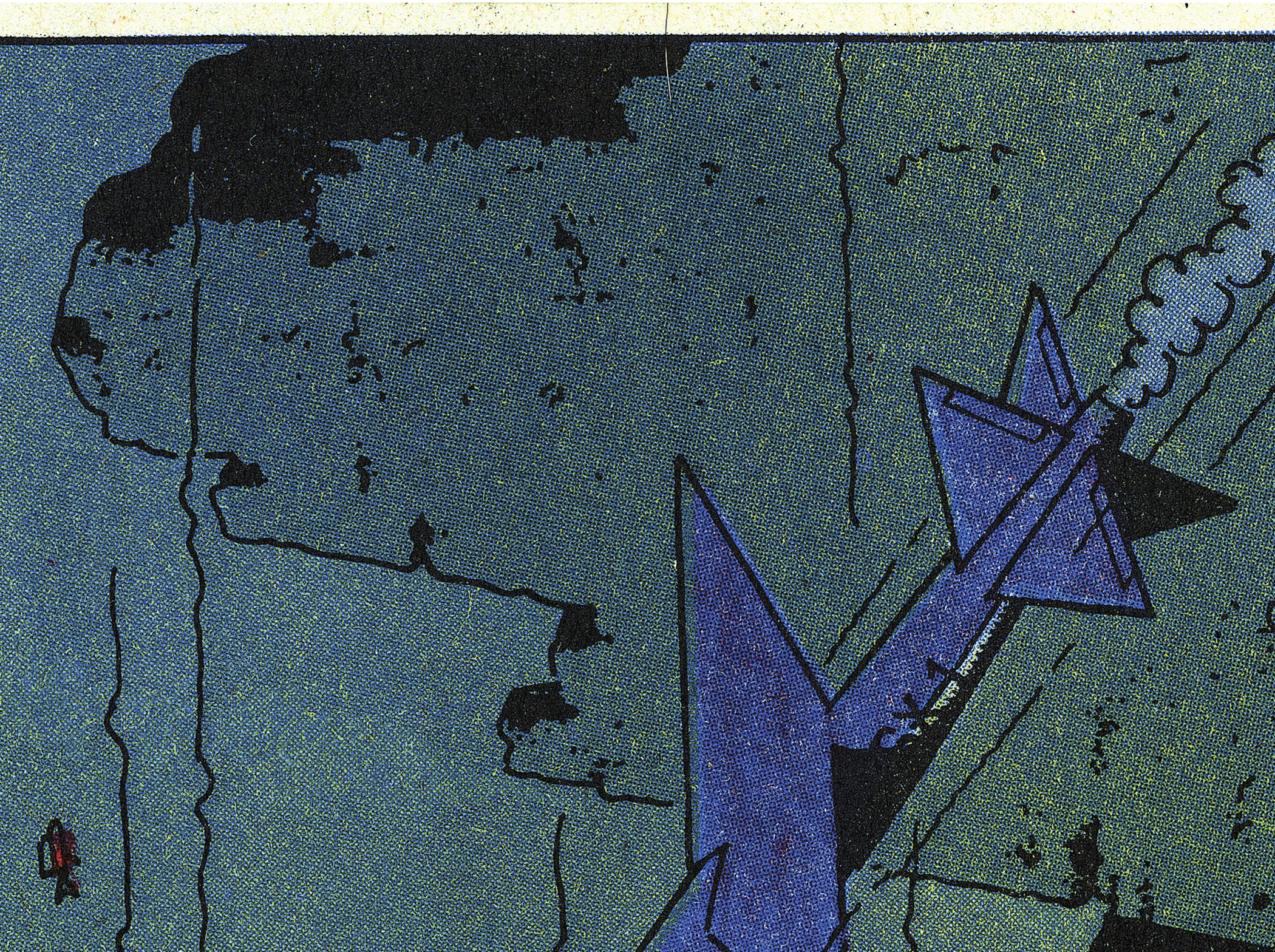


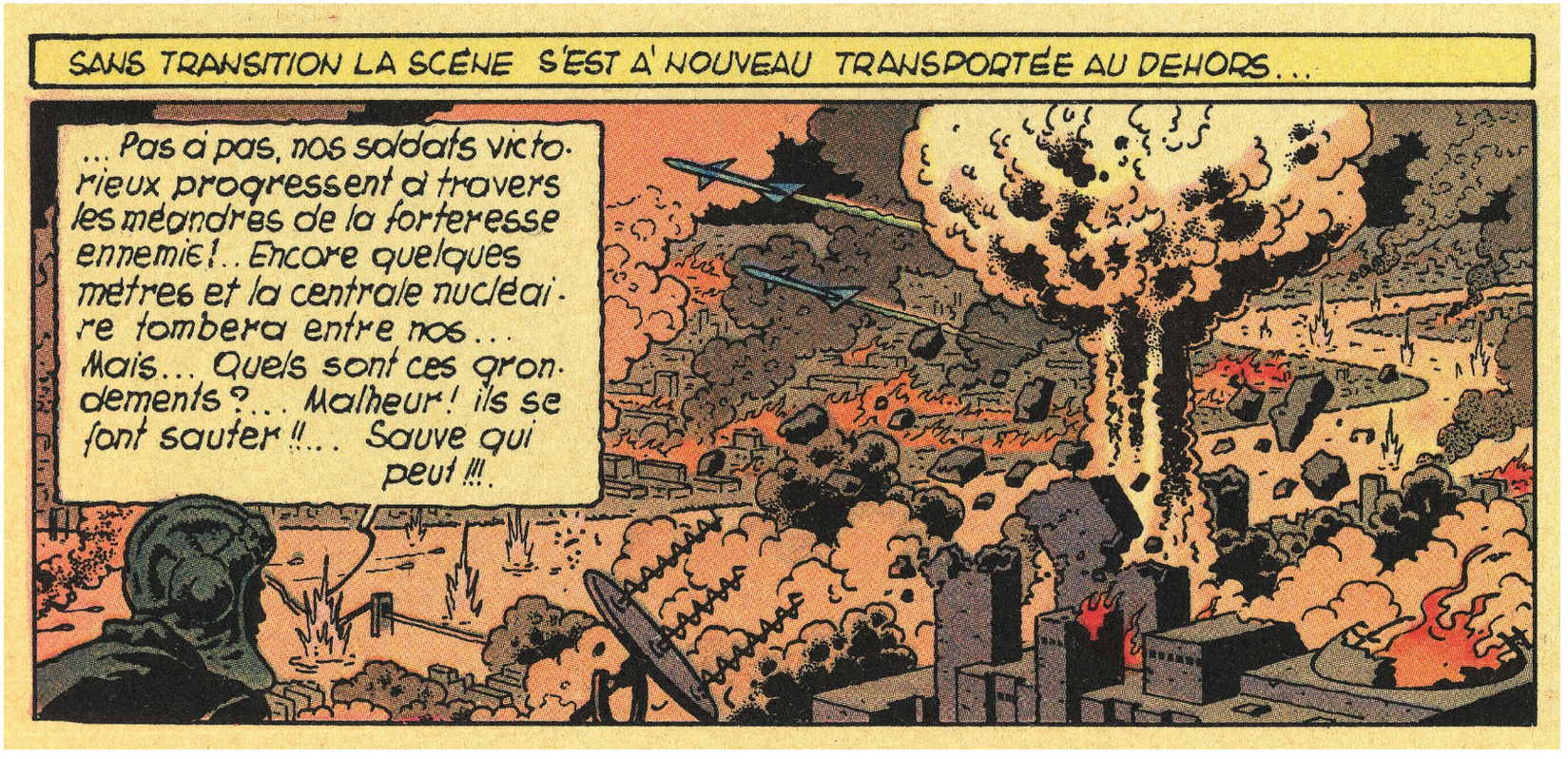
L'Énigme de l'Atlantide, page 22, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Secret de l'Espadon, tome 2, page 75, détail







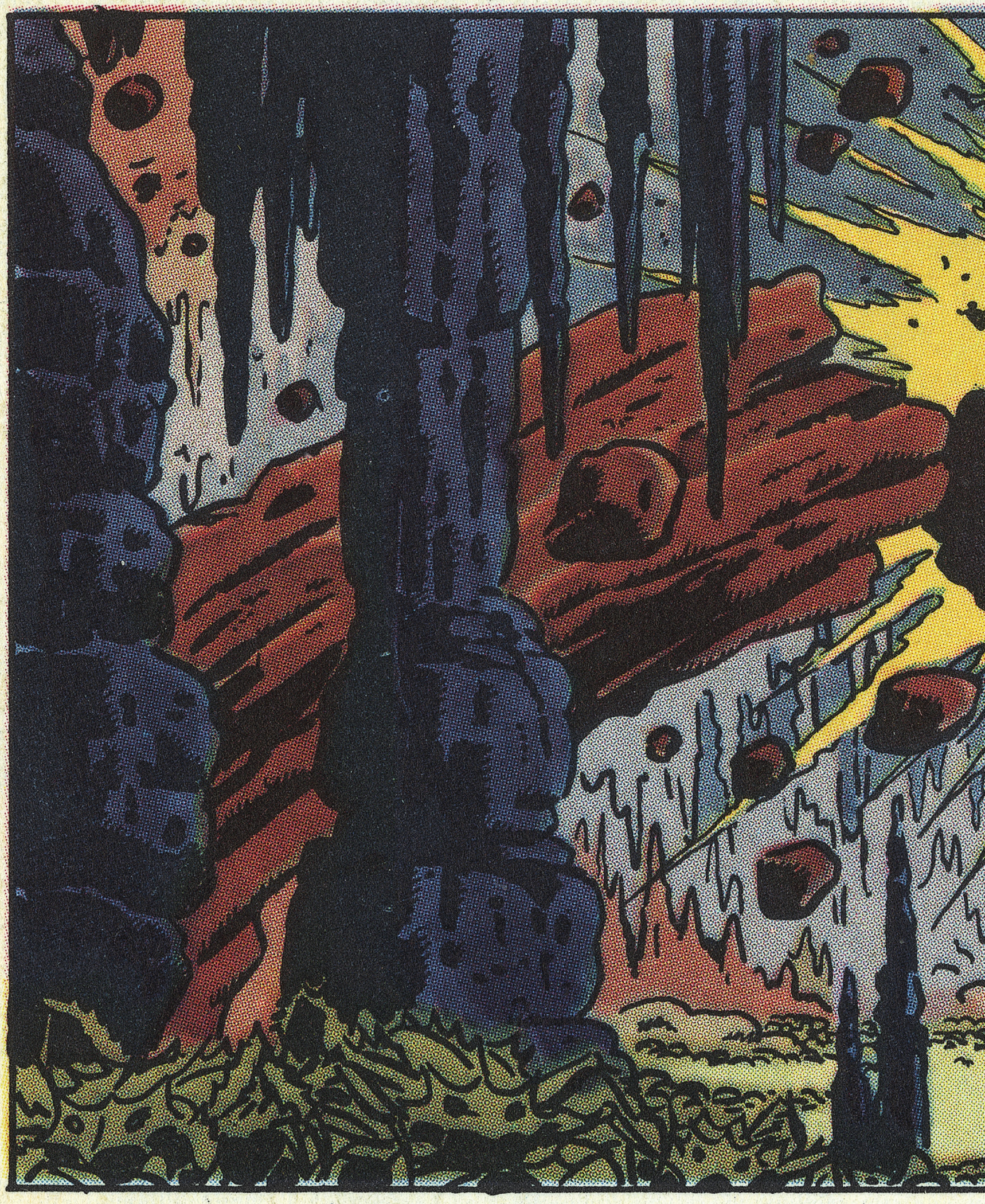


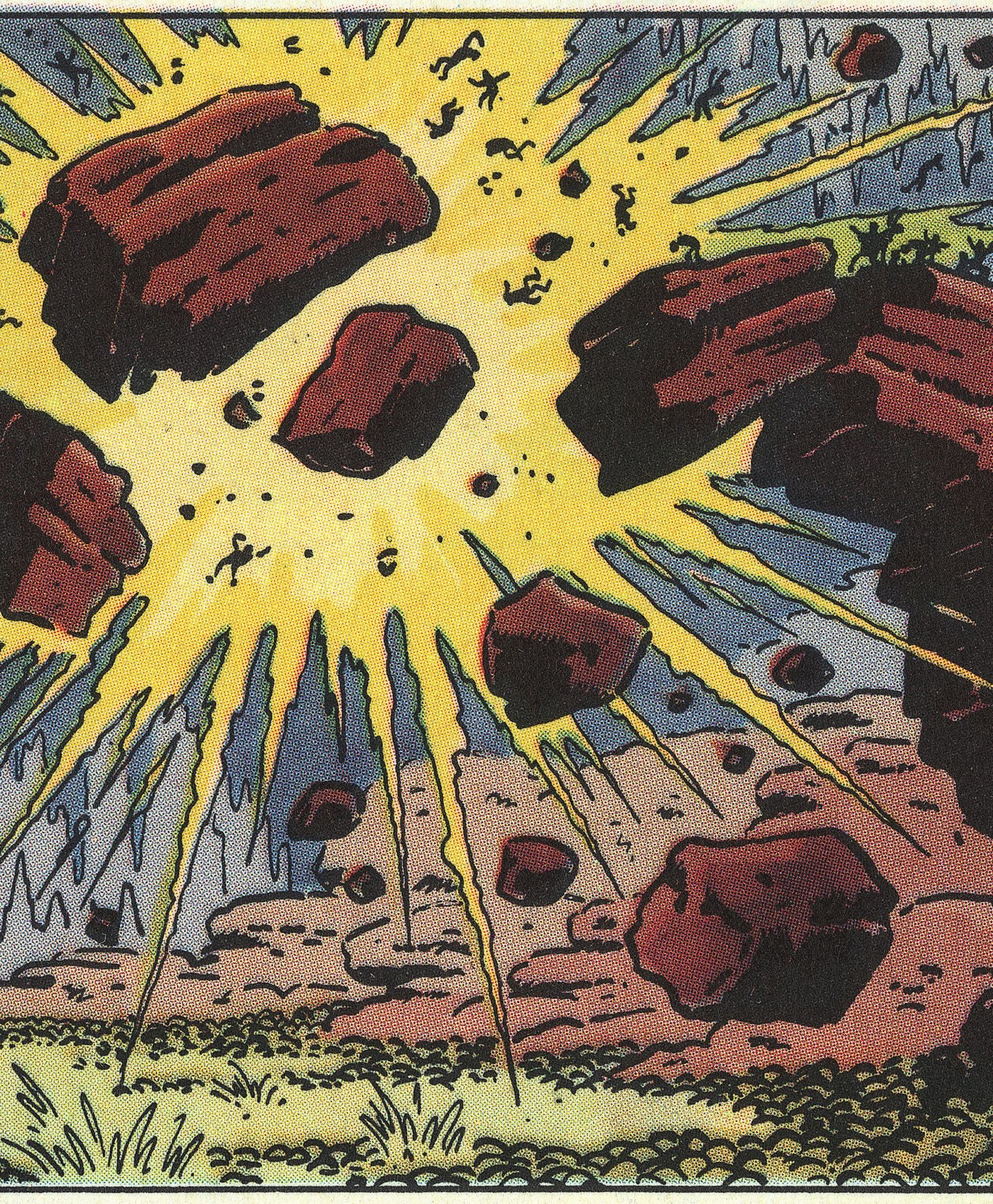
Le Piège diabolique,
page 37, détail

PAGE DE DROITE
Le Piège diabolique,
planche 10

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Secret de l'Espadon, tome 2,
page 70, détail


10 E.P. JACOBS






URGENT !... ALLO ! SCAW-FELL... ALLO !
SCAW-FELL...



Le Secret de l'Espadon, tome 1, page 63, détail

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 1, page 5, détail

Le Japon de Jacobs, ou le sabre d'un samouraï-cyborg

La première vision de la civilisation japonaise dans *Le Secret de l'Espadon* débute assez mal pour Jacobs et l'on pourrait dire qu'il fit montre à ce sujet de la même naïveté maladroite manifestée par Hergé dans son *Tintin au Congo* colonialiste. Pour Jacobs, tout Asiate (qu'il nomme « des citrons ») incarne le péril d'une fin de monde civilisé ourdie par « l'Empire Jaune ». Et de mélanger allègrement sous cette enseigne la Chine, le Japon, et même le Tibet, dont le pacifique « Potala » est vu comme la base d'une redoutable machine de guerre anéantissant le monde entier : « Bombay n'est plus qu'une ruine », « Rome, la Ville éternelle, n'est plus qu'un souvenir », « Paris, la Ville lumière, gît au sol, broyée », etc. Ce cliché ne semble pas avoir entièrement disparu dans la suite des aventures de Blake et Mortimer et ceux-ci opposent aux diverses forces du mal qu'ils rencontrent une image très conventionnelle d'une démocratie évoquant manifestement l'Empire des Indes de la Reine Victoria. Mais une explication historicienne locale peut aisément éclairer cette position binaire de Jacobs : le mal et le bien se télescopent en des sortes de cataclysmes. Souvent, un personnage de bande dessinée naît comme un écho de son contexte historique récent. Tintin, par exemple, est né peu après la boucherie de 1914-18. Il tente vaille que vaille de remettre un peu d'ordre dans un monde dévasté et désillusionné. Quant à Jacobs, il invente Blake et Mortimer au moment où un double séisme atroce secoue encore l'humanité. C'est la Shoah et Hiroshima… Deux massacres dont on n'avait encore jamais pu imaginer l'ampleur. Jacobs crée son univers dans l'écho d'Hiroshima et d'Auschwitz, au sein de la guerre froide.



Le Secret de l'Espadon, tome 2, planche 15, détail

PAGE DE DROITE
Le Rayon « U », planche 43, détail

PAGES SUIVANTES
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 1, planche 44

Le Rayon « U », planche 11, détail

Le Rayon « U », planche 46, détail

Circa 1941, illustration d'un *Conte*, pour le journal *Bravo !*

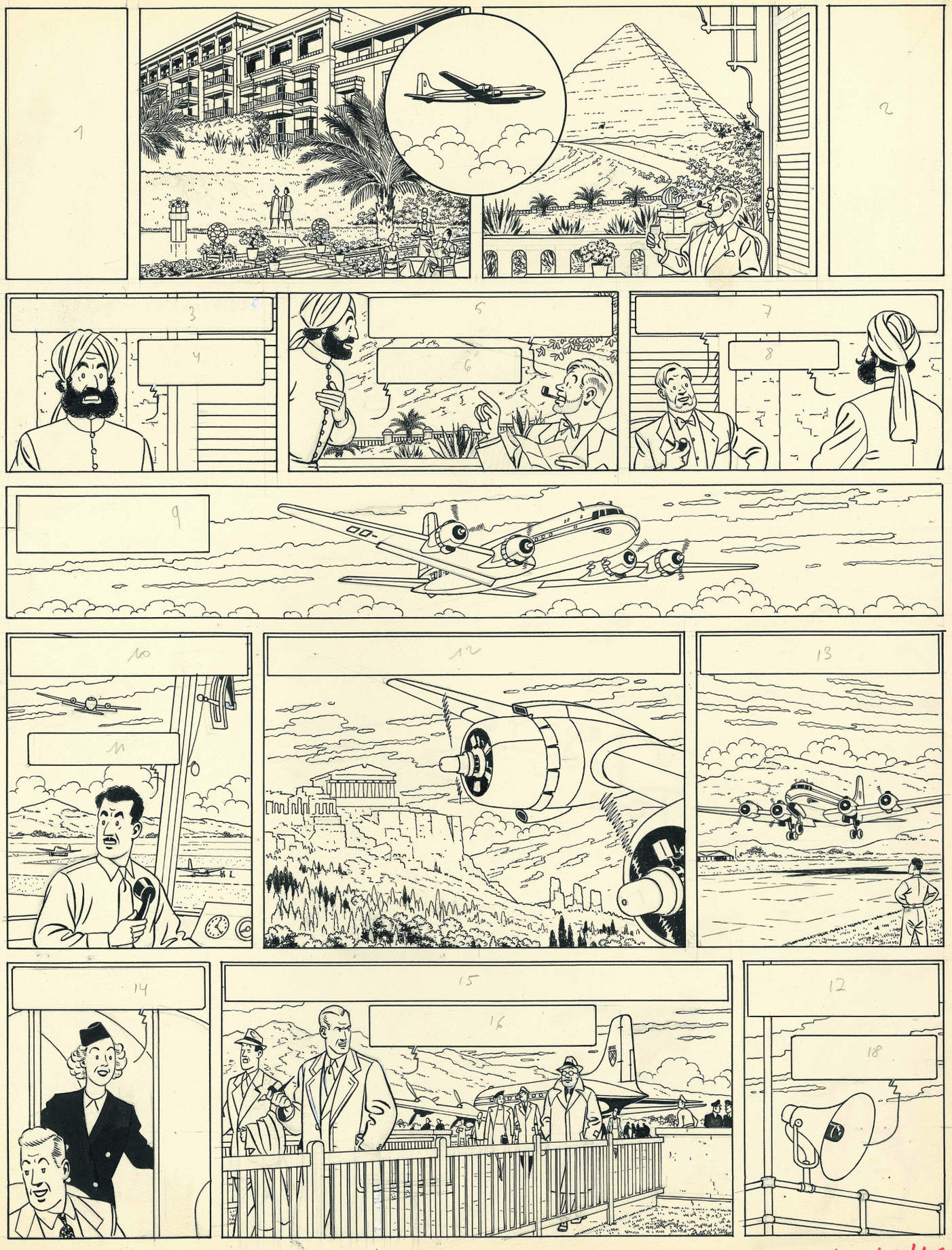
Le Secret de l'Espadon, tome 1, planche 3

Jacobs, réactionnaire et xénophobe ? Il vécut sans aucun doute l'Autre comme une puissance maléfique démesurée. L'Autre étant incarné dans les autres, les cultures non occidentales, particulièrement les Asiates, ces inconnus. Mais cela ne l'empêcha pas ultérieurement de témoigner de la culture japonaise de la meilleure façon. Par ailleurs, il faut reconnaître que l'auteur de *Blake et Mortimer*, personnages typiquement occidentaux et fiers de l'être, aura éprouvé quelques difficultés à reconnaître l'altérité des cultures étrangères à la sienne. Le plus bel exemple en fut la présentation du peuple des hommes-singes dans *Le Rayon « U »*. Le primitif (le « nègre ») étant pour Jacobs une grosse brute simiesque, libidinale (le spectre du viol de la belle prisonnière Sylvia est constant) dont il convient d'éliminer le royaume par le feu. Et le seul salut de l'homme de couleur, dans l'univers de Jacobs, sera celui du serviteur : Ahmed Nasir, un Indien musulman totalement dévoué à ses maîtres. Mortimer affiche vis-à-vis de ce valet servile une bienveillante condescendance qui frôle parfois le mépris. Par exemple, au tout début du *Mystère de la Grande Pyramide*, le professeur, évoquant devant son fidèle servant son excitation pour l'égyptologie, conclut : « Mais je pense que tout ceci ne t'intéresse guère ?... » Les répliques de Nasir étant de l'ordre très limité des « Très bien, Sahib », « Certainement, Sahib »...



PROCLAMEE REINE DES HOMMES-SINGES, SYLVIA, ENCORE TOUTE ETOURDIE, ASSISTE EN COMPAGNIE DU ROI A UN GRAND FESTIN AUQUEL SONT CONVIES TOUS LES HOMMES DE LA TRIBU. CEUX-CI BOIVENT, MANGENT, CRIENT ET S'AGITENT DANS UN TUMULTE INDESCRIPTIBLE...


ENTRE TEMPS AU CAIRE LE DEVOIR DE LA TOURNURE PRISE PAR LES ÉVÉNEMENTS ET DE LA DIVERGENCE DE VUE SURGIE ENTRE LE COMMISSAIRE KANDI ET UN LE PROPOSE UN MONUMENT DISSITOT DONNÉ AYOIN LANCÉ SON APPEL À BUDUS S'EST REMIS À MENE-BOUS
SUJET AU PIED DU PLATEAU DE GIZA PRÈS DES PYRAMIDES À FIN DYMENCHE DU MOINS EN APPARENCE LA VIE DE TOURISTE ET TRANQUILLE DUE LE P.C. U.-UNGLE VERS SON BUT LE PROFESSEUR CONTEMPLE D'UNE TERRASSE DE L'HÔTEL LE PRESTIGIEUX DÉCOR QUI S'OFFRE À SA VUE
MAIS VOICI QUE PARAIT NASIEL LE SERVITEUR
ON TELEGRAMME VOUSSAHIB
UNE BONNE NOUVELLE LE CAPITAINE ATTENDU DE SOIR !
MON COUVERT DÉJOUIT ! ET QUELS SONT LES ORDRES SAHIB
TU RETIENDRAS UN TAXI POUR CE H CAPITAINE PRENDRE LE LATITMITA À L'AÉRODROME
DE SEUIL TOUT SAHIB
APRÈS MIDI TOUCHE À SA FIN LORSQUE L'AVION DE LA SABENA SURVOLE LA FRONTIÈRE GRECQUE ET
—BIENTÔT À LA TOUR DE CONTRÔLE D'HELLINIKON AÉRODROME D'ATHÈNES—
LE 00 CBI DEMANDE LA PISTE
PEU APRÈS DE HAUT DES AILES DORÉES APPARAÎT RAYONNANT DANS TOUTE SA GLOIRE L'AÉROPORT PRÉCIEUX VESTIGE D'UN LOINTAIN PASSÉ
PUIS TOUT DE SUITE APRÈS HELLINIKON ET SON AÉRODROME ET C'EST L'ATTERRISSAGE
MESDAMES MESSIEURS VEUILLEZ BIEN ATTACHER VOTRE CEINTURE DE SÉCURITÉ DANS QUARANTE CINQ MINUTES
TOUT HEUREUX DE SE DÉGOURDIR UN PEU LES VOYAGEURS DESCENDENT SOUS LE TARMAC ET SE DIRIGENT VERS LA RÉVEILLE
HUM—JE RECONNAIS QUE C'EST SOIGNÉ MAIS J'ÉPROUVE UNE ENVIE FOLLE D'EN VOIR UN PEU PLUS ACCIDENTÉ
NOUS SOUDAIN DOMINANT LES BROUHAHAS EN HAUT PAR LEUR FAIT RÉSONNER LA VOIX MÉTALLIQUE
TOUS DOUANE ON DE MANDE MR FRANCIS BUDUS D'URGENCE



Pag 8

41 / A.46



Edg. Jacobs

INTRIGUÉS, LORD CALDER ET ADJI SUIVANT LA PISTE, PARTENT EN ÉCLAIREURS. UNE ÉTRANGE RUMEUR VIENT BIENTÔT FRAPPER LEURS OREILLES. LA CARABINE PRÊTE À TOUTE EVENTUALITÉ, ILS AVANCENT PRUDEMMENT...

LA SEMAINE PROCAINE : LA CLAIRIÈRE AUX BRONTOSAURES.

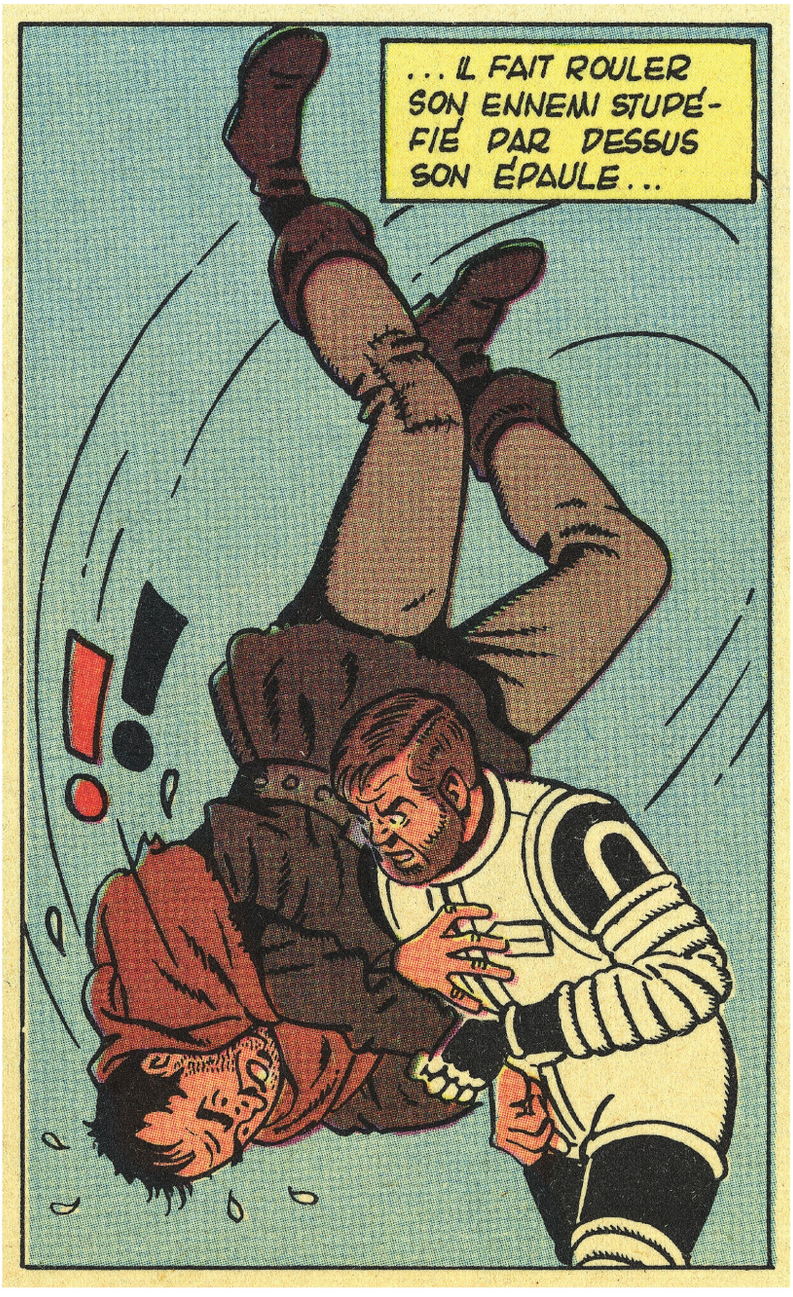



Edg. P. Jacobs



attention à la gouache ! n° 3 NE PAS ROOLER SVP Alb. 5 PL 3

18½ cm



Le Piège diabolique,
page 21, détail

PAGE DE DROITE
Le Piège diabolique,
planche 19, brouillon

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Rayon « U »,
planche 11, détail

Mais revenons au Japon : Jacobs adorait les arts martiaux venus d'Orient et il en collectionna sabres et armures. C'est que la violence japonaise est extrêmement codée. Roland Barthes a écrit à ce sujet : « Lorsque l'on dit que les combats du Zengakuren sont organisés, on ne renvoie pas seulement à un ensemble de précautions tactiques (...) mais à une écriture des actes qui expurge la violence de son être occidental : la spontanéité[4]. » Le samouraï le plus belliqueux est encore un danseur. La beauté, disait Baudelaire, repris par André Breton, se doit d'être « convulsive ». L'art de Jacobs, comme celui du Japon, illustre les convulsions de forces contraires en une seule image orchestrée comme une scène d'un théâtre Kabuki. Il y conjugue de façon paradoxale l'opéra et le dessin, le texte descriptif et l'image narrative, le noir et la couleur pour convulsionner son style à la façon d'un opéra à la fois chaotique et structuré. Dans le théâtre Kabuki, comme dans le cinéma de Kurosawa, tout le corps participe à une gestuelle violente et chorégraphiée. Le Japon fut donc pour Jacobs la réponse parfaite à son rapport codé au chaos, une sorte de redoublement calligraphique hautement stylisé de son propre amour de l'opéra, dans son décalage de la voix et du geste. L'image étant pour Jacobs le lieu d'un conflit à la fois implosif et explosif qui contorsionne et hystérise ses figures. Olrik est souvent l'objet de ces sortes d'électrocutions. Une assez bonne définition en serait « le mouvement enrayé ». Chez Jacobs, l'arme du récit est constamment enrayée. Les masques, costumes, gestuelles du Kabuki et du Nô, l'art floral de l'Ikebana, celui du pliage de l'Origami, les plans lumineux, minces et expressifs de Hiroshige et Hokusai, tout cela lui apporta un florilège de formes et de langages que l'art lyrique européen n'avait pu lui offrir.

4 *L'empire des signes*, Flammarion, 1970, p. 139.

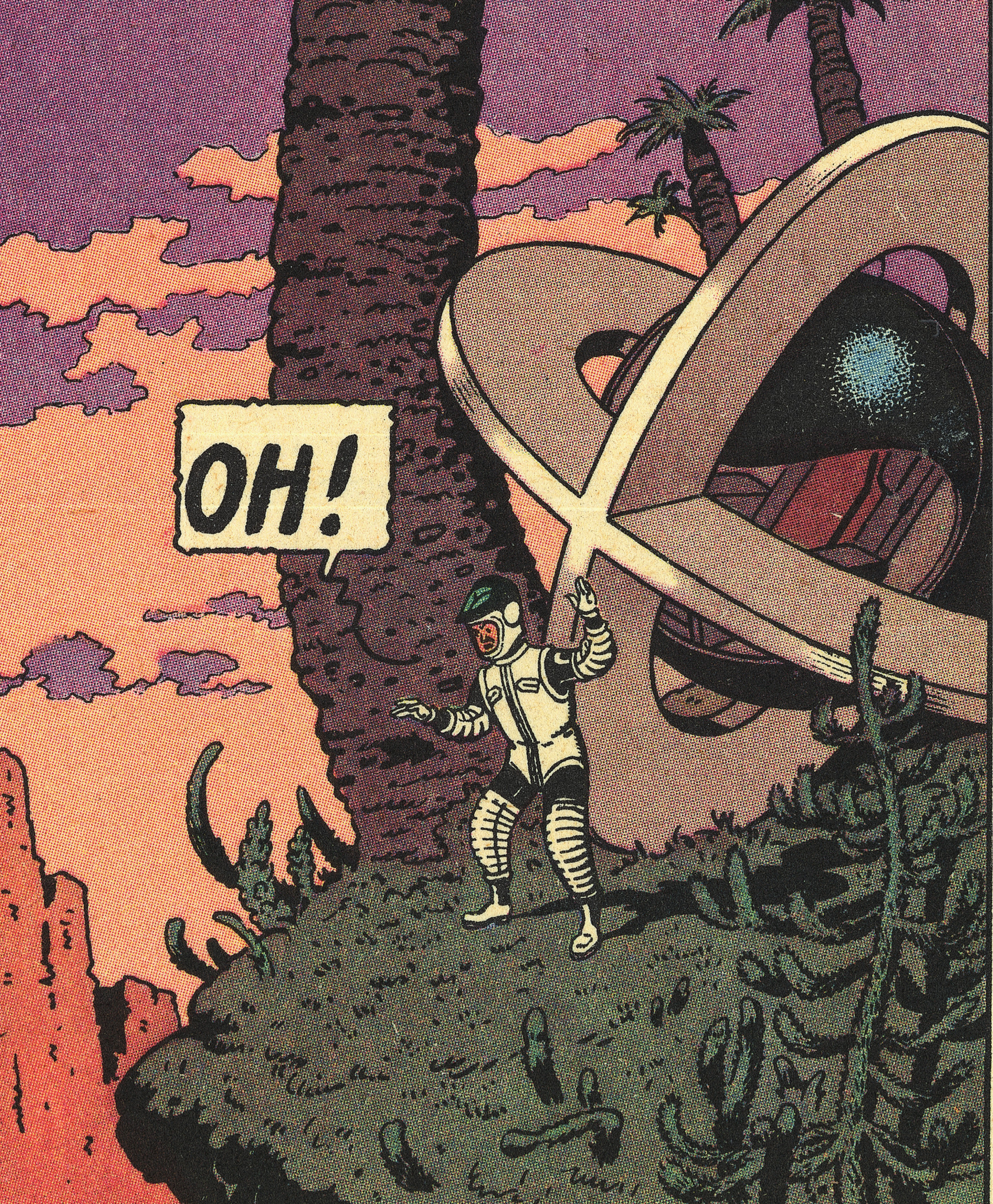




A L'AUBE, ADJI ESCALADE PRESTEMENT UN ARBRE GIGANTESQUE AFIN DE REPÉRER LA ROUTE A SUIVRE...






OH!

Un univers machinique

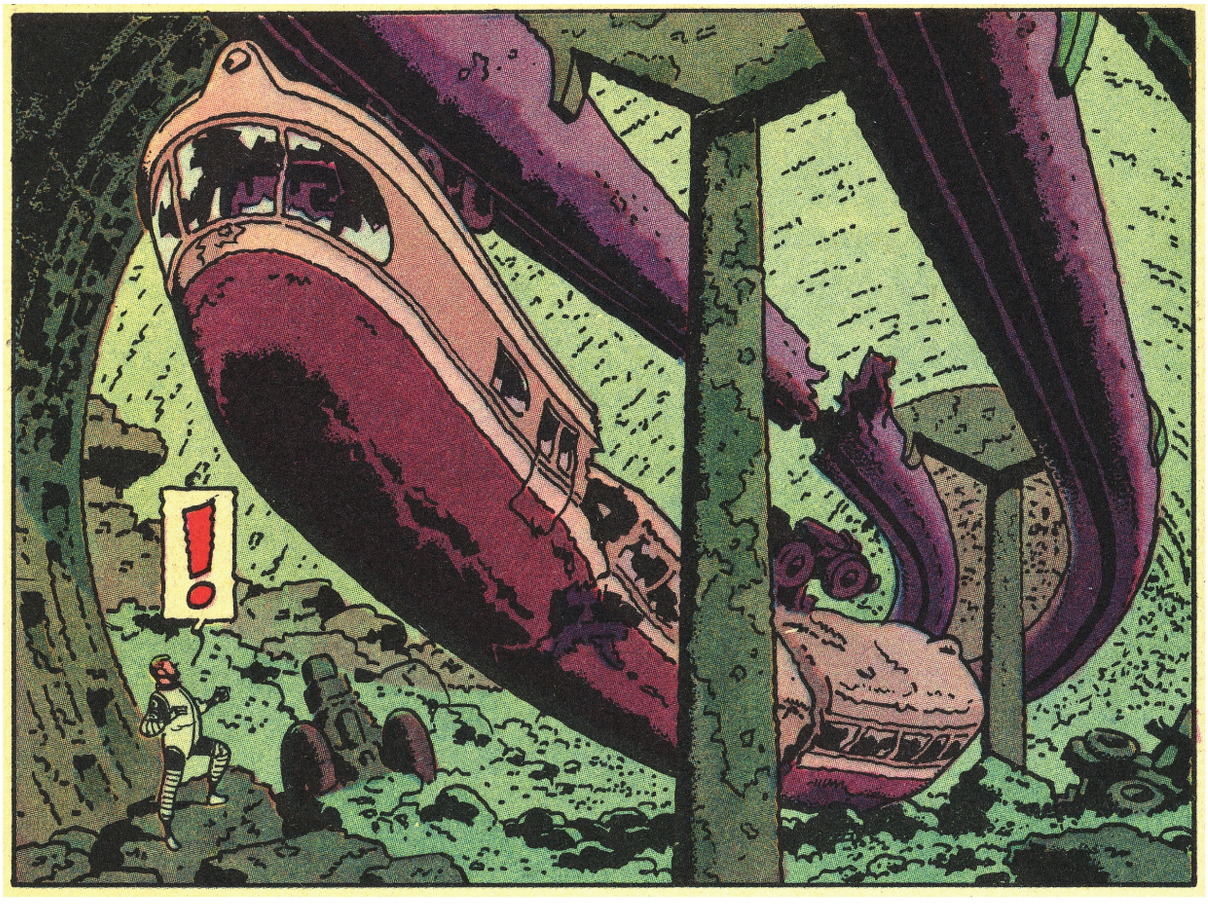
Comme l'a souligné Félix Guattari, l'art et la culture du Japon sont partagés entre des structures archaïques, voire féodales, et des démarches technologiques d'une grande modernité : « Les Japonais structurent leur univers, ordonnant leurs affects dans la prolifération et le désordre des machines, en s'accrochant à leurs références archaïques (...). C'est la contrepartie de leurs défonces machiniques pour que la société ne tombe pas en poussière[5]. » Guattari parle même d'une « défonce machinique » japonaise et le terme convient à Jacobs.
Comme beaucoup de créateurs de bandes dessinées, en effet, l'auteur de *Blake et Mortimer* est fasciné par les machines au point d'en inventer plusieurs. S'ajoutant au « Stratonef H. 22 » d'Hergé ou au « Fantacoptère » de Franquin, il apporta au musée des objets techniques du 9e art des inventions sidérantes comme l'Espadon (avion et sous-marin) ; l'Éclair en boule (machine à détraquer la météo mondiale) ; les astronefs construits par les Atlantes pour quitter notre planète ; la machine du Professeur Septimus capable de programmer Olrik en « Guinea Pig » ; et cette magnifique machine à voyager dans le temps dans *Le Piège diabolique* !

5 *Les Années d'hiver (1980-1985)*, Barrault, 1986, pp. 201-202.



La Guerre des mondes

PAGE DE GAUCHE
Le Piège diabolique, page 9, détail



Le Piège diabolique, page 28, détail

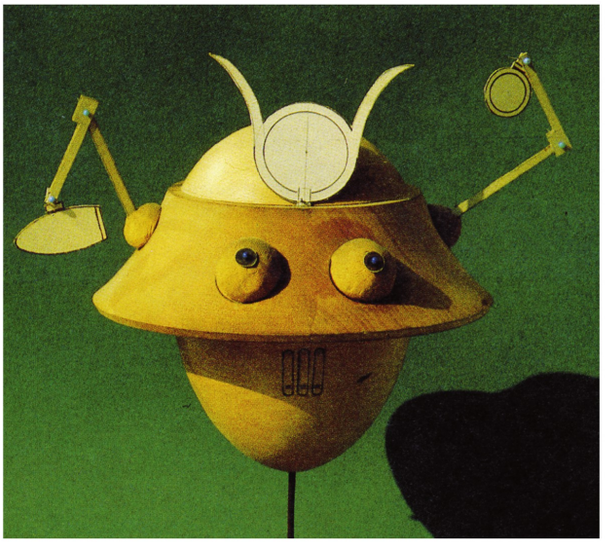
Modèle pour *Les 3 Formules du Professeur Satō*

PAGE DE DROITE
Le Rayon « U », planche 2, détail

PAGES SUIVANTES
Le Piège diabolique, page 42, détail

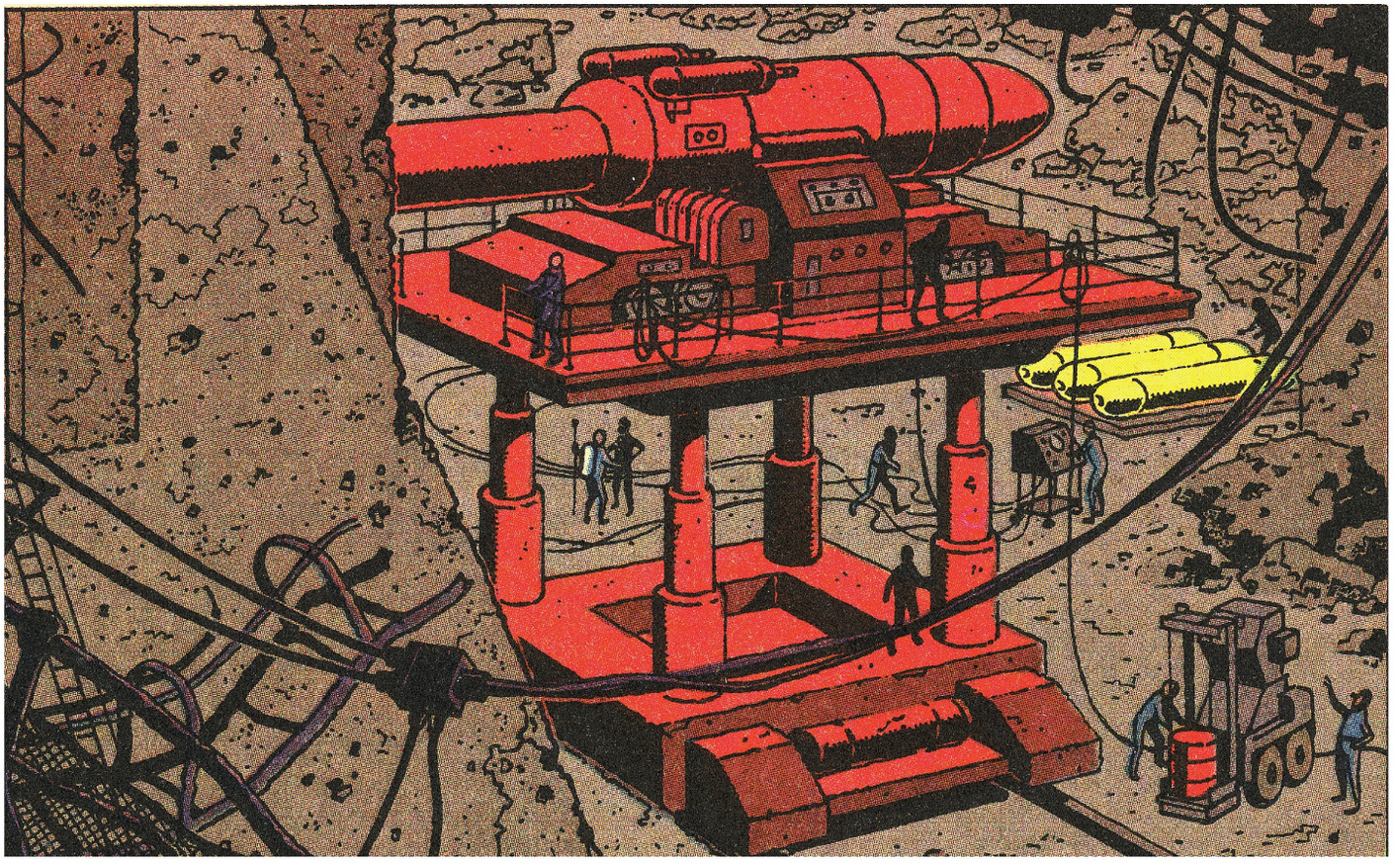
Les 3 Formules du Professeur Satō, tome 1, détail

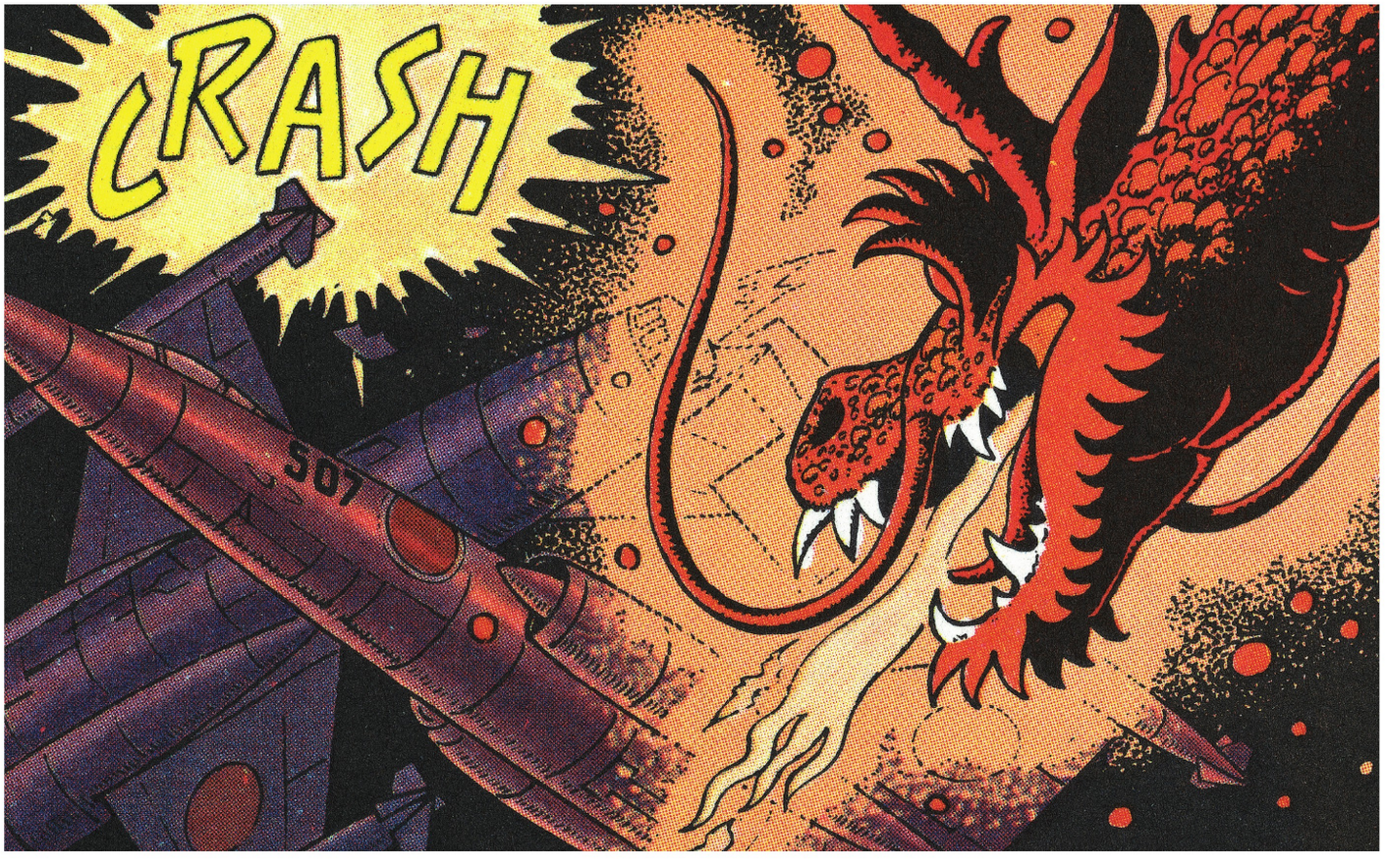
Le Piège diabolique, planche 24, brouillon

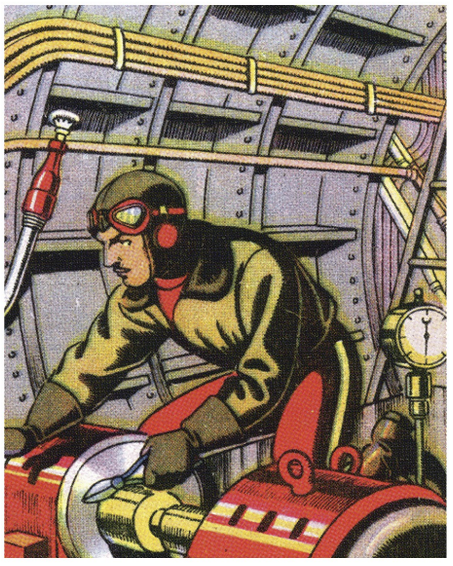
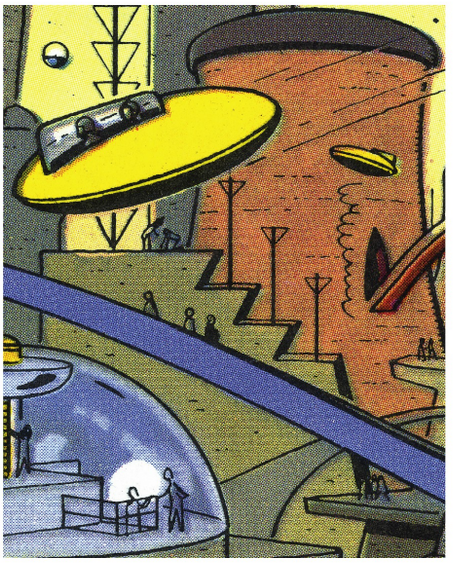
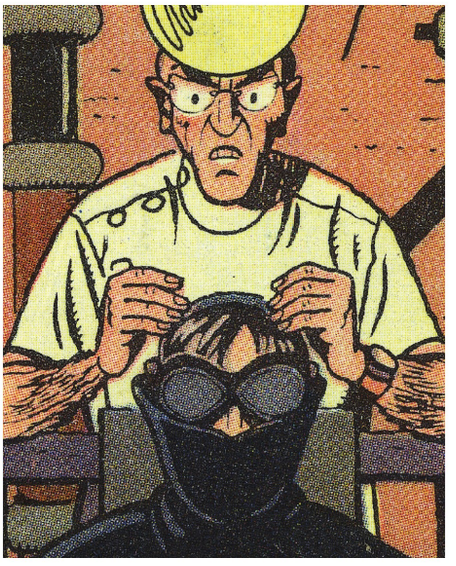


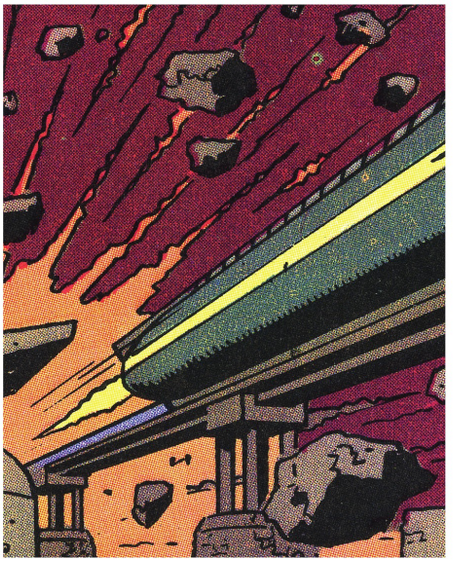
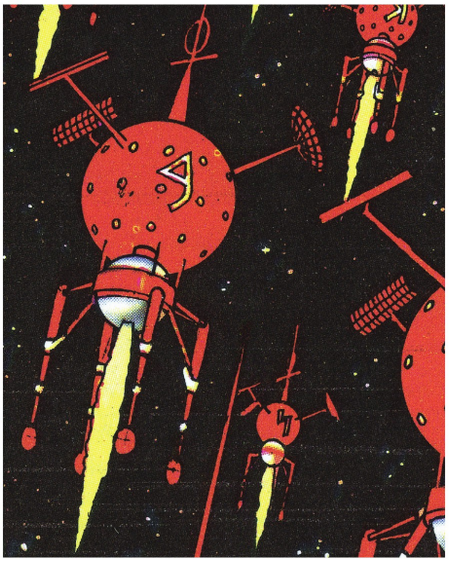
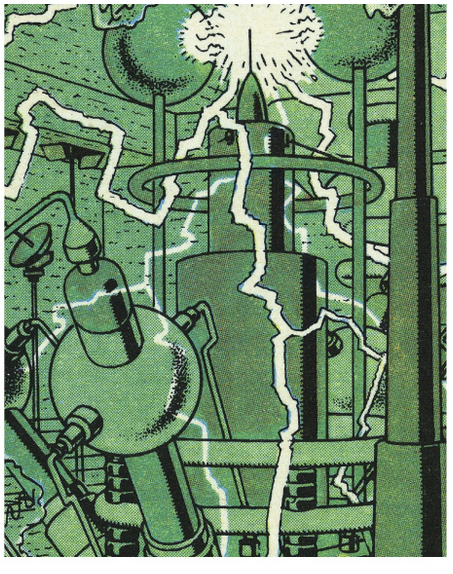
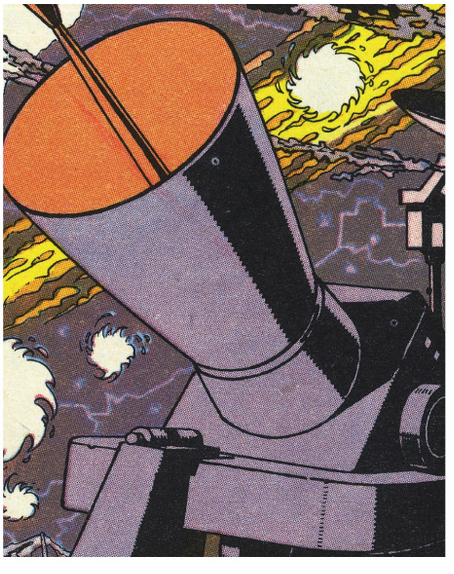
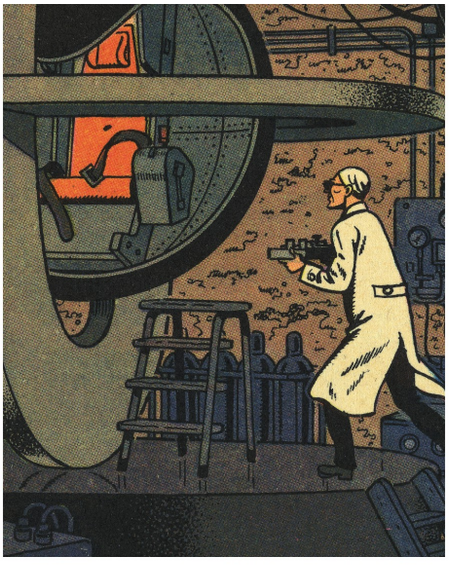
On le voit, toutes ces machines renvoient aux mondes de la science-fiction et ce n'est pas le moindre paradoxe de Jacobs de s'être abreuvé d'une telle imagerie futuriste alors que son profond désir le mène principalement vers le passé. Ce grand écart rend l'homme et l'artiste Jacobs très humain, écartelé par les deux extrêmes du Temps. Sans cela, il eût été un pur réactionnaire, c'est-à-dire quelqu'un de nostalgique muré dans un passé d'utopie.
En tout cas, la machinerie jacobsienne ne doit rien aux bricolages de Gaston ou de Tournesol. Elle vise la haute technologie, la puissance d'action, en un mot la netteté et l'efficacité absolues.
En témoigne l'abondance des documents photographiques et des croquis rassemblés par Jacobs au sujet du monorail de Tokyo. Sa nature réactionnaire volontiers tournée vers le passé se doublant paradoxalement d'un enthousiasme pour les innovations de la science et de la technique. Mais être moderne (contemporain ?) ne signifie-t-il pas à la fois un désir de réactiver le passé et celui de projeter le présent vers le futur ? En bref, le héros japonais idéal pour Jacobs serait un « samouraï-cyborg », mixte d'un guerrier médiéval et d'un robot qui abonde dans les mangas.


BABYLOS ENVOIE UN MESSAGE A DAGON:
"EMPAREZ-VOUS DU SECRET, À TOUT PRIX!"
À VOS ORDRES, MAJESTÉ!

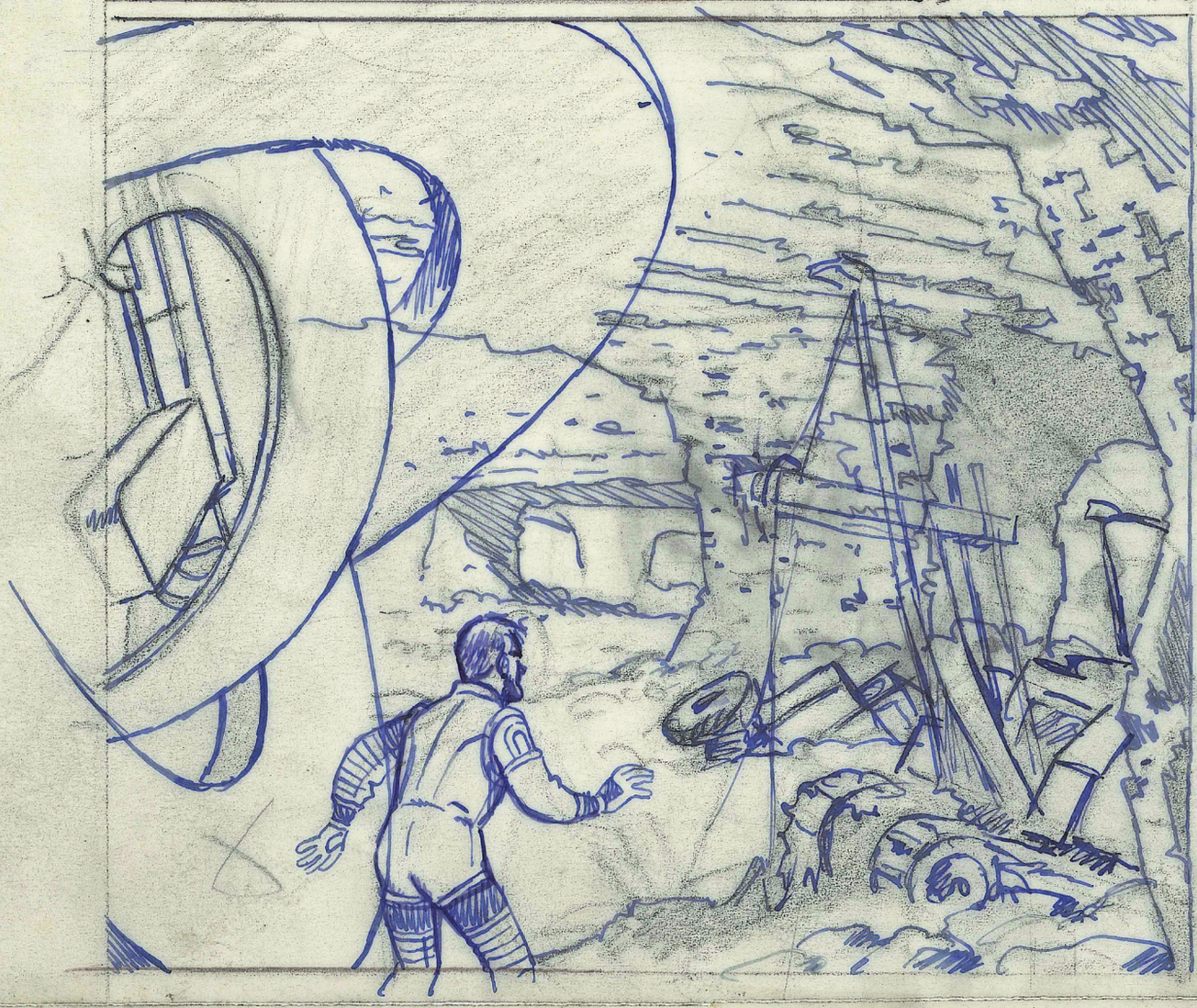



CRASH
507

OUI MORTIMER EST BIEN REVENU DANS LA CRYPTE mais
autour de lui il n'y a plus AUCUNE TRACE DU LABO
RATOIRE DE MILOCH POR CONTRE IL DISTINGUE ENTRE
LES ENORMES PILIER DES ROCS EBOULES ET DES DEBRIS

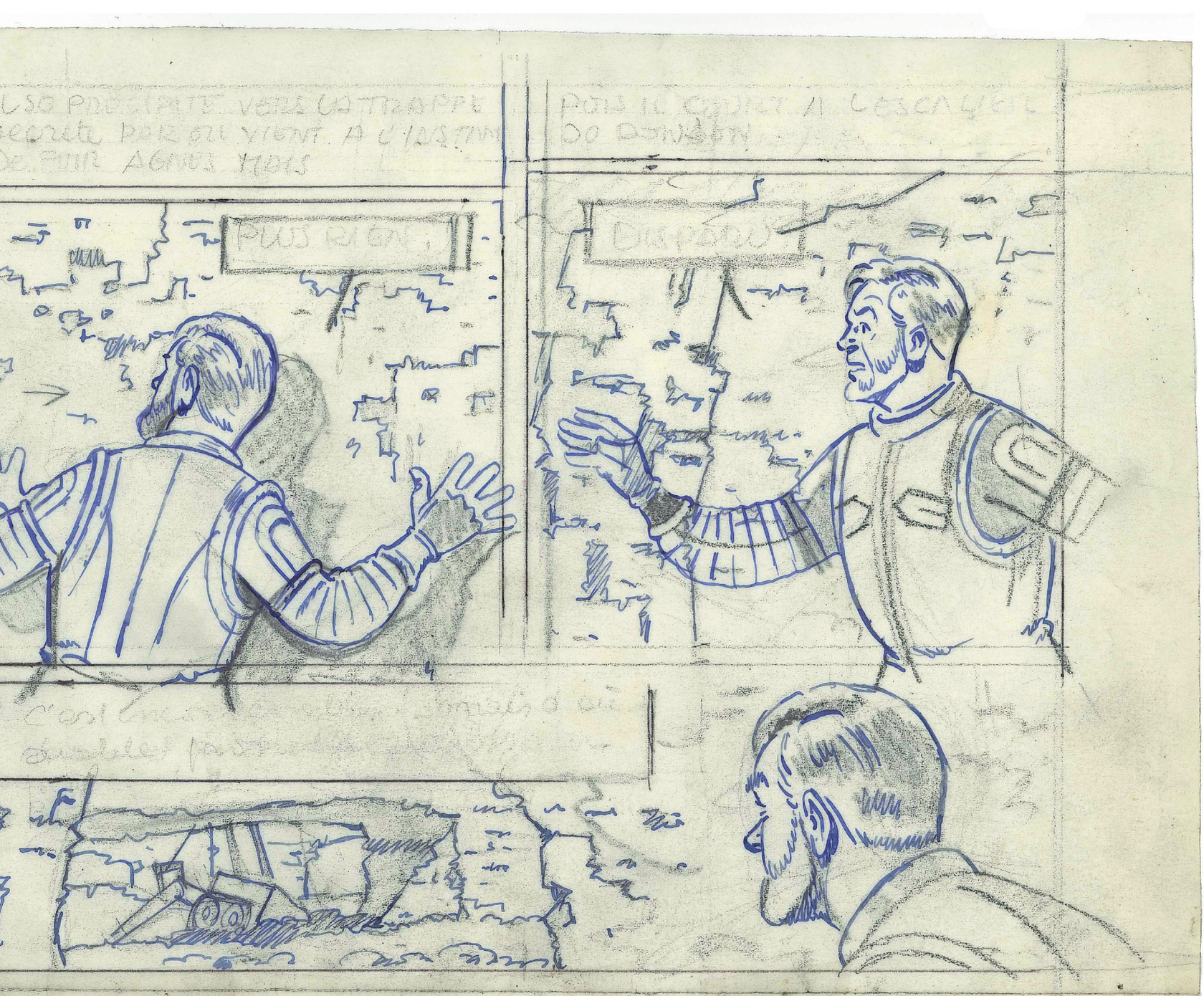


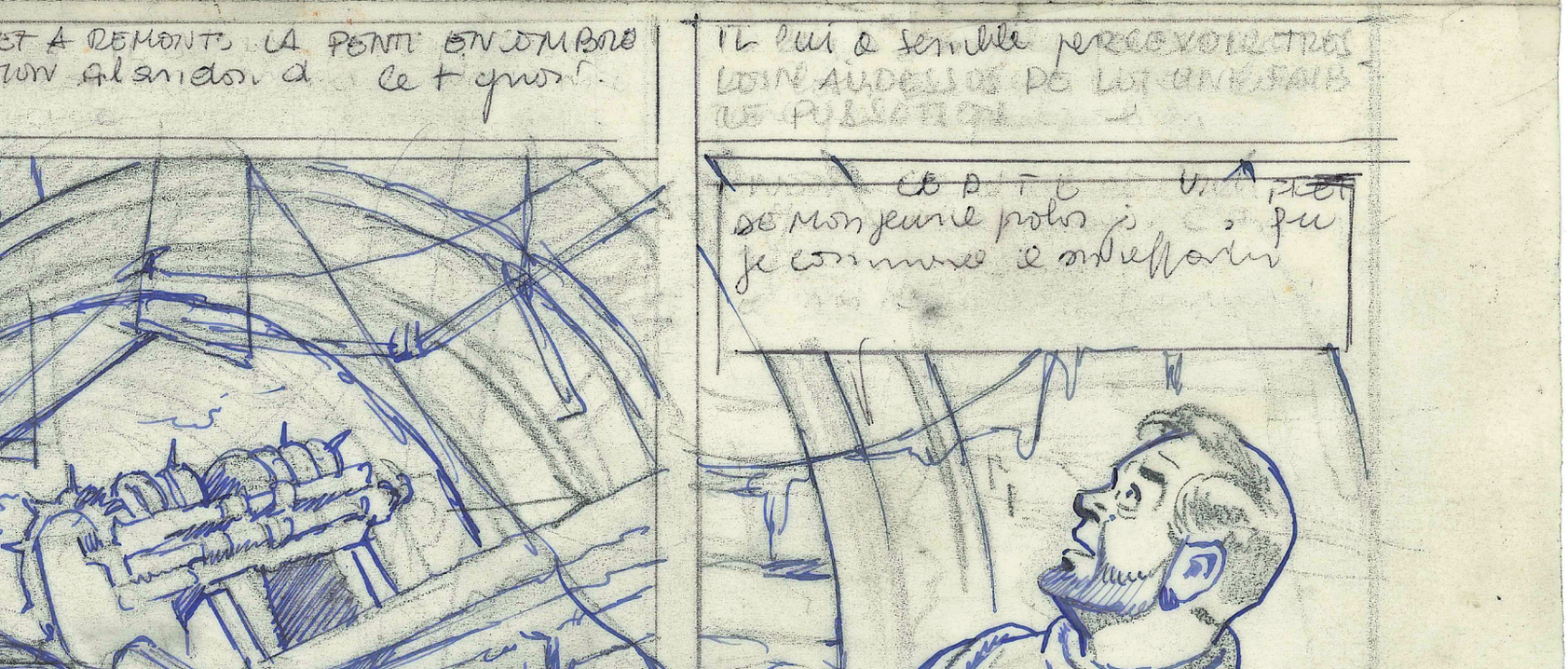
S'ETANT AVANCE IL DECOUVRE L'AMORCE
D'UNE RAMPE INACHEVEE DONT LE PLAF
OND RECOUVERT D'UN ENDUIT LUMINIS
CENT EN PARTIE RUINE DIFFUSE UNE
Voute

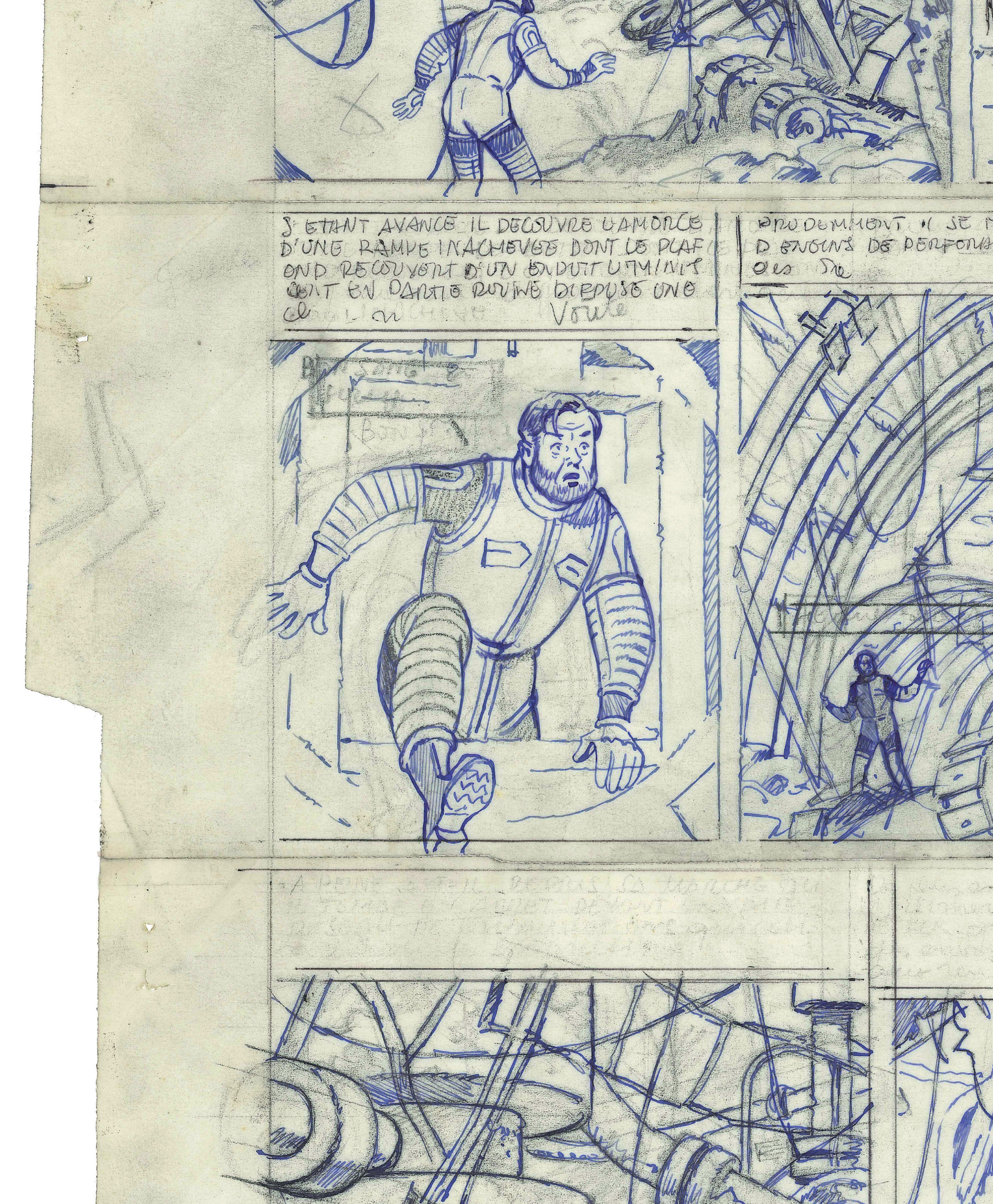
PRUDEMMENT IL SE M
D ENGINS DE PERFORAT
des Sa

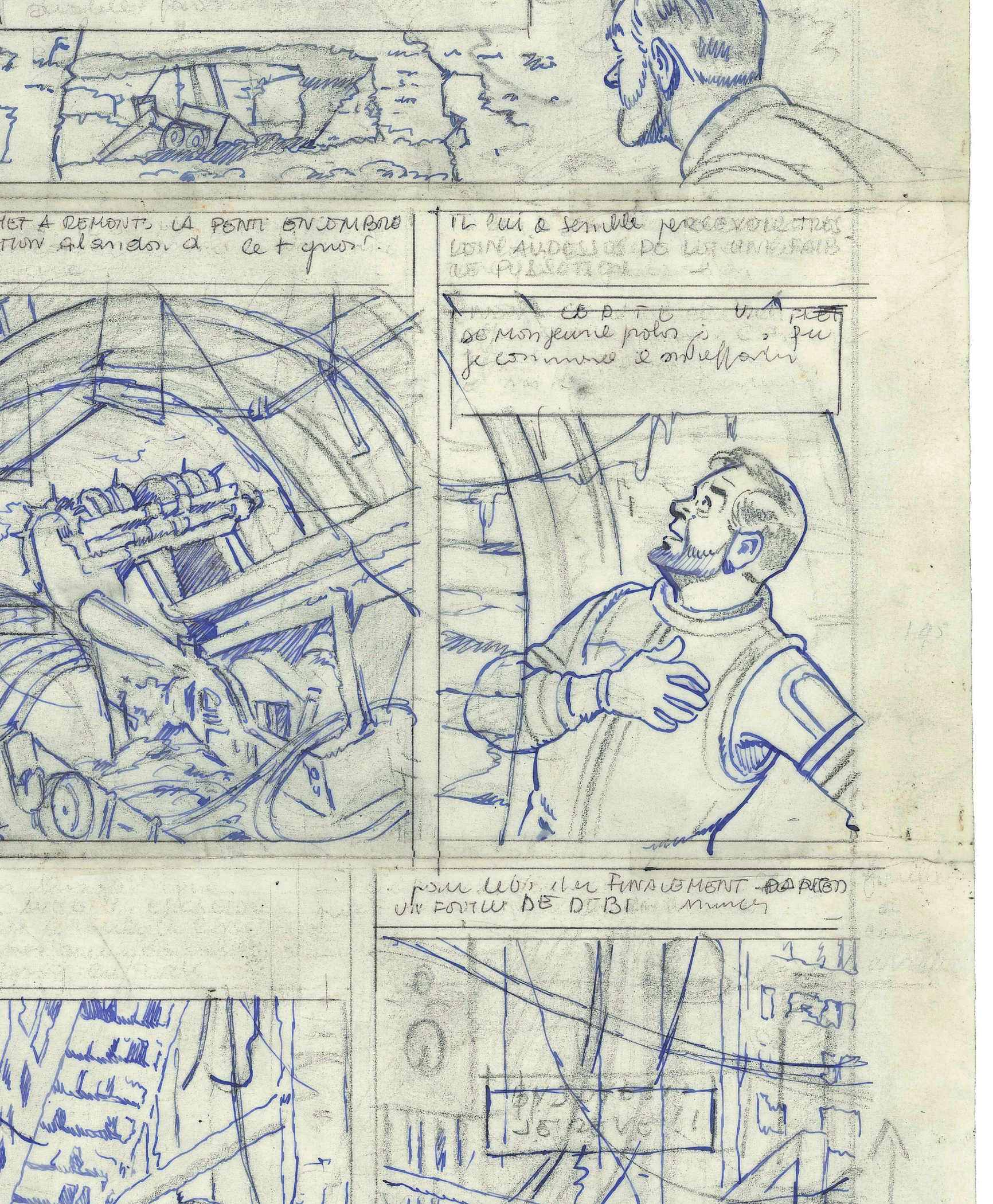




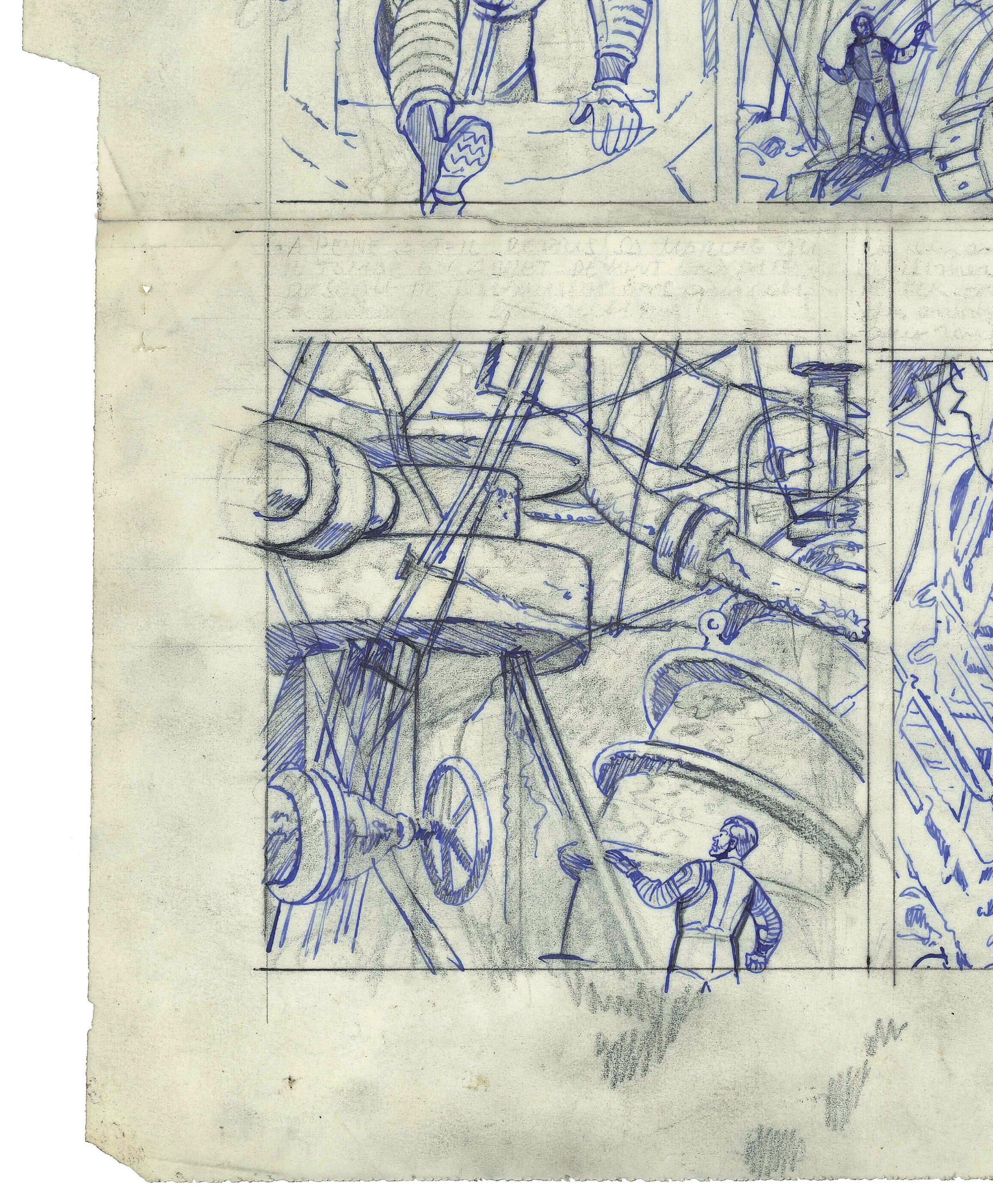





S'ETANT AVANCE IL DECOUVRE L'AMORCE
D'UNE RAMPE INACHEVEE DONT LE PLAF
OND RECOUVERT D'UN ENDUIT LUMINIS
CENT EN PARTIE ROUINE DIFFUSE UNE
Voute
PRUDEMMENT IL SE
D ENGINS DE PERFORA



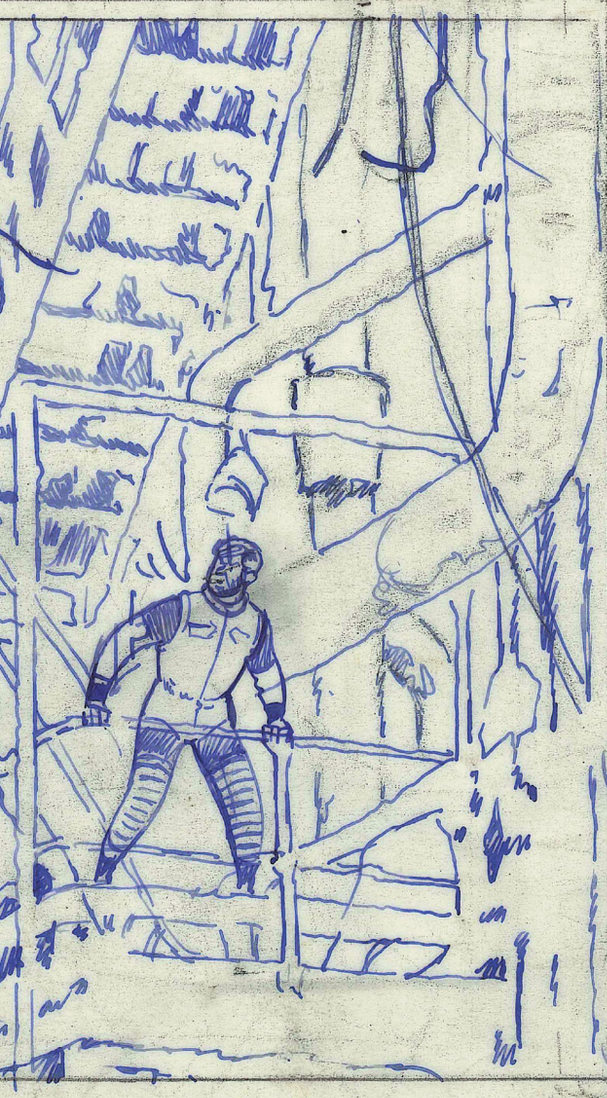
MET A REMONTS LA PENTE ENCOMBRE
TION abandon de ce t gros
IL lui a semblé percevoir TRES
LOIN AU DESSUS DE LUI UNE FAIB
LE PULSATION
de mon jeune polos
je commence à m'effarer
pour lebo et FINALEMENT
UN FOUILLI DE DEBI







pour lebo et FINALEMENT ~~DA~~ PRED
UN FOUTLU DE DEBI







Un saut dans le chaos

On peut juger un dessinateur sur son discernement, la façon dont il impose son trait aux surfaces indécises. Et de fait, le mot *designo* signifiait à la fois « dessin » et « dessein », trace et projet. Les grands dessinateurs de bande dessinée (Winsor McCay, Herriman, Alex Raymond, Will Eisner, Hergé, Jacobs, Franquin, Moebius) sont tous des décideurs de lignes. On se régale de leurs divers accès à la clarté graphique. Même les *Idées noires* de Franquin se refusent à l'informel. Quant à Jacobs, son graphe relève d'une activité explicite de coupure. Il tranche les surfaces à la façon des graveurs sur bois et des peintres modernes comme Fernand Léger ou Picasso. Tout l'art moderne s'est joué entre la stridence de la couleur pure, celle de Van Gogh et de Matisse, et la gravité du noir et blanc. Jacobs œuvre sur la crête de ces deux versants. C'est un coloriste éminent et un maître du noir et blanc. Dessiner, pour Jacobs, c'est inscrire le noir d'un trait épais et puissant au sein de la case vacante. Mais une telle approche ne doit pas nous occulter la genèse de son art ! Son dessin n'est pas le produit d'une activité rationnelle. Il est turbulent ! Sa mise au net se nourrit de ses crayonnés, qui sont essentiellement chaotiques.



PAGE DE GAUCHE
La Marque Jaune,
planche 26, détail


43



Le Piège diabolique,
planche 30, détail,
esquisse

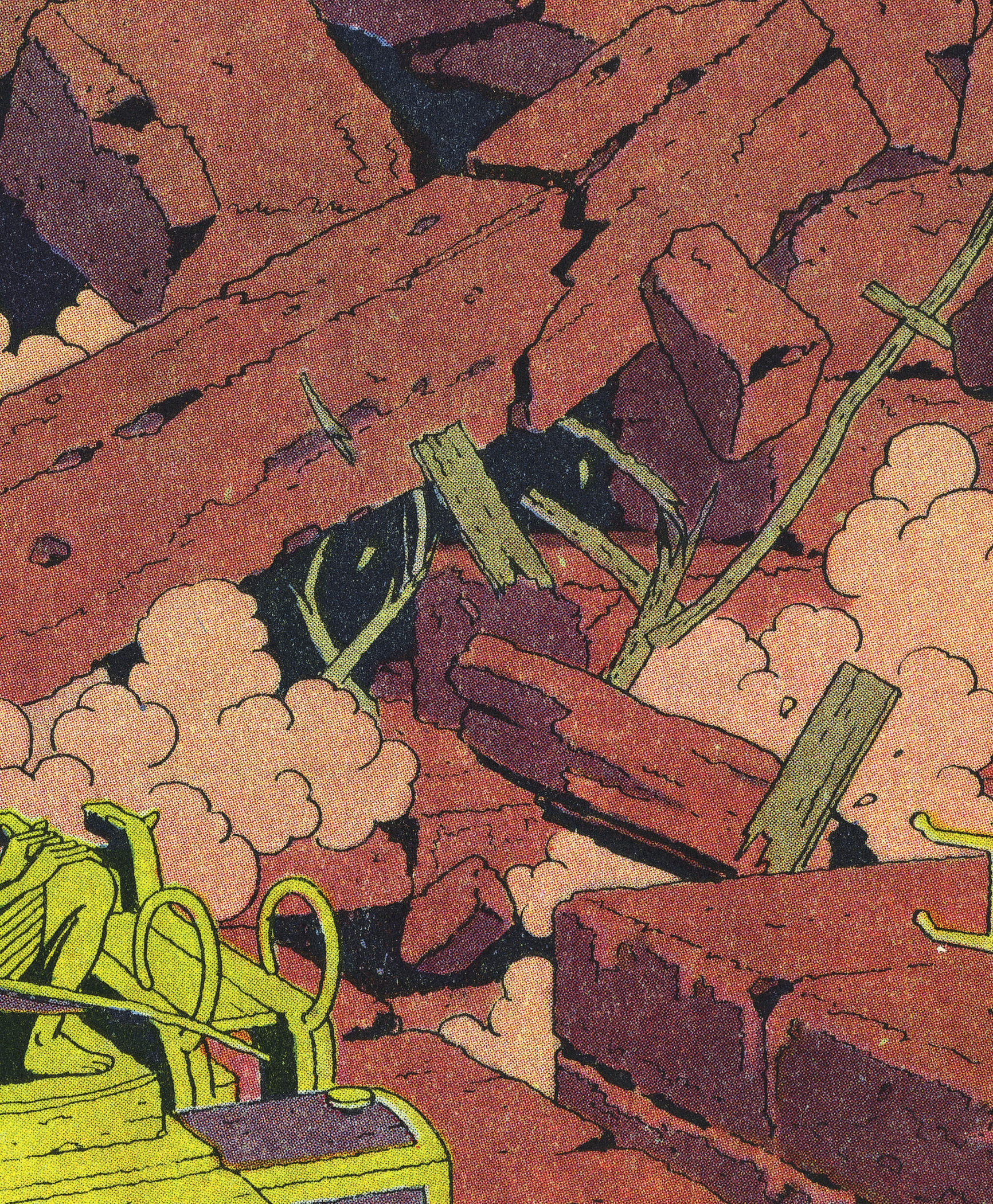
PAGE DE GAUCHE
L'Énigme de l'Atlantide,
planche 43, brouillon

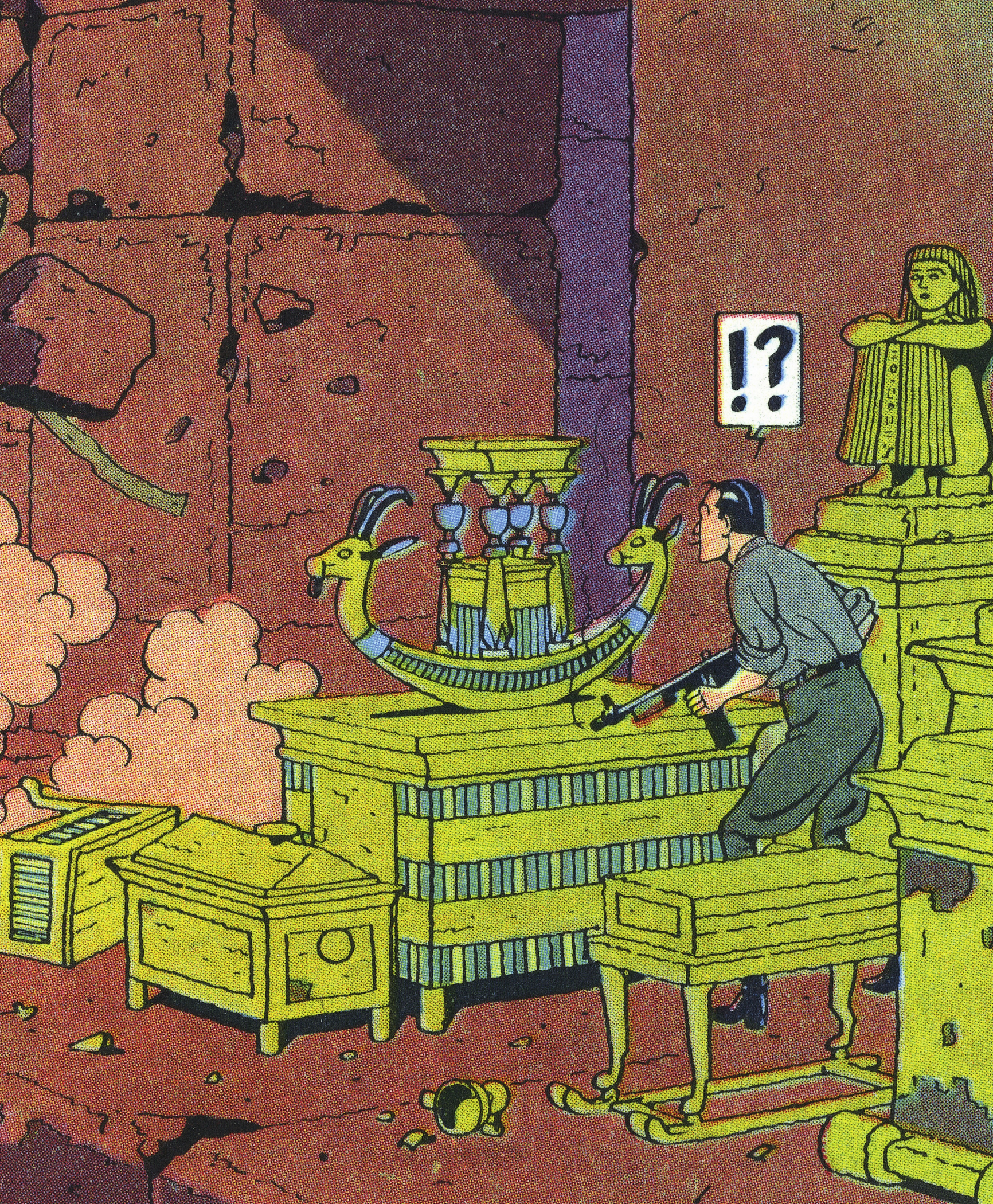
PAGES SUIVANTES
Le Piège diabolique,
page 32, détail

Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2,
page 42, détail

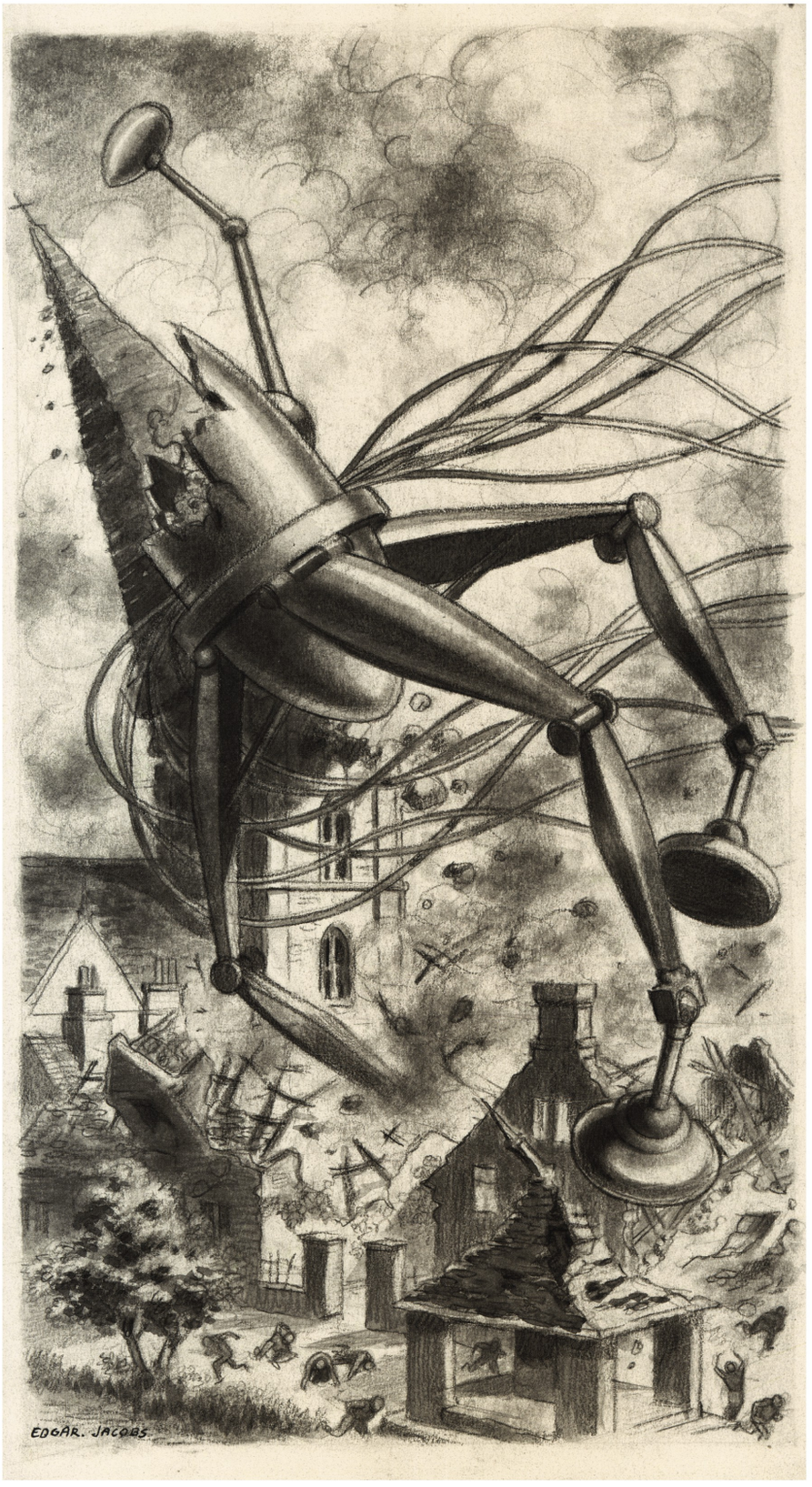

Citoyens ! En avant !! Cette guerre est la DER-DER-PLOT
tous derrière votre GLOUP... Vive la République ! Vive la C


CH!...Marchez
RRAC!...

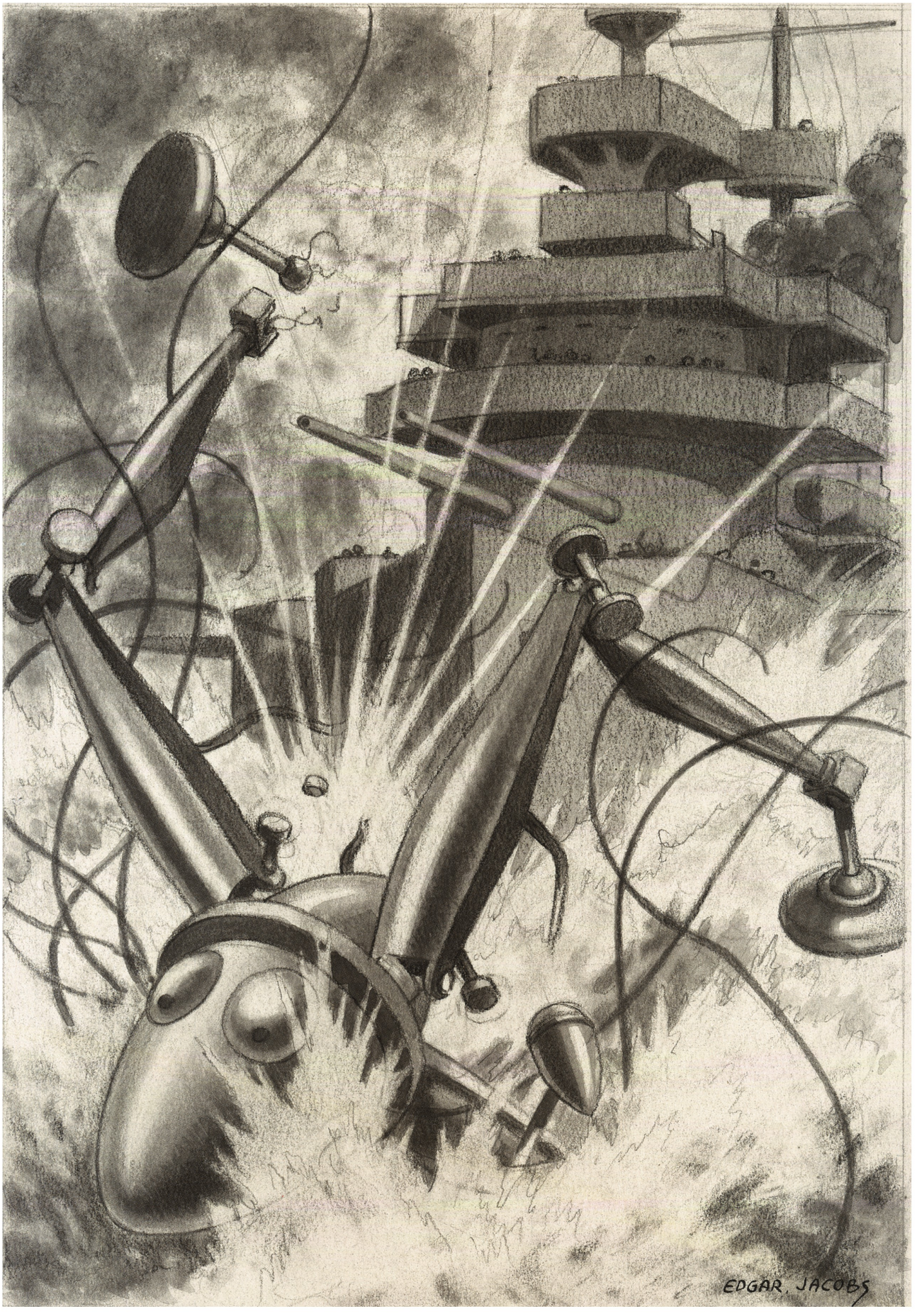




Il convient donc de revoir l'estime que l'on porte au dessin de Jacobs et le plaisir qu'il nous procure. L'examen de ses esquisses et croquis nous en donne la clé : c'est du chaos ! Jacobs s'y plonge et ses crayonnés n'ont rien à envier à ceux d'Hergé. Ce sont des turbulences graphiques surprenantes que la parution en album occulte. Il y a des passages, des passerelles incessantes entre le crayon et l'encre, sans quoi l'œuvre achevée se verrait frappée d'inertie.
Par l'usage du calque, Hergé disait qu'il retenait de ses brouillons au crayon un seul trait : celui qui détenait le plus de mouvement. Et de citer ce mot de Delacroix : « Un bon dessinateur doit pouvoir croquer un homme le temps qu'il tombe d'un toit. »
Les crayonnés de Jacobs, peu vus et commentés à ce jour, sont de cet ordre. Mais qu'est-ce donc exactement que ce chaos si familier à Blake et Mortimer vers lequel les entraîne Olrik ?
Car Olrik, c'est le mal incarné, le mal absolu, celui qui crée du désordre et suscite sa mort.
Olrik, ou le chaos négatif, suicidaire, le chaos d'une Apocalypse toujours annoncée. Il fait son éternel retour pour rappeler à Blake et Mortimer, ces deux gentlemen épris d'ordre et de beauté, que les forces des Ténèbres les guettent, qu'elles sont premières.



La Guerre des mondes


EDGAR. JACOBS



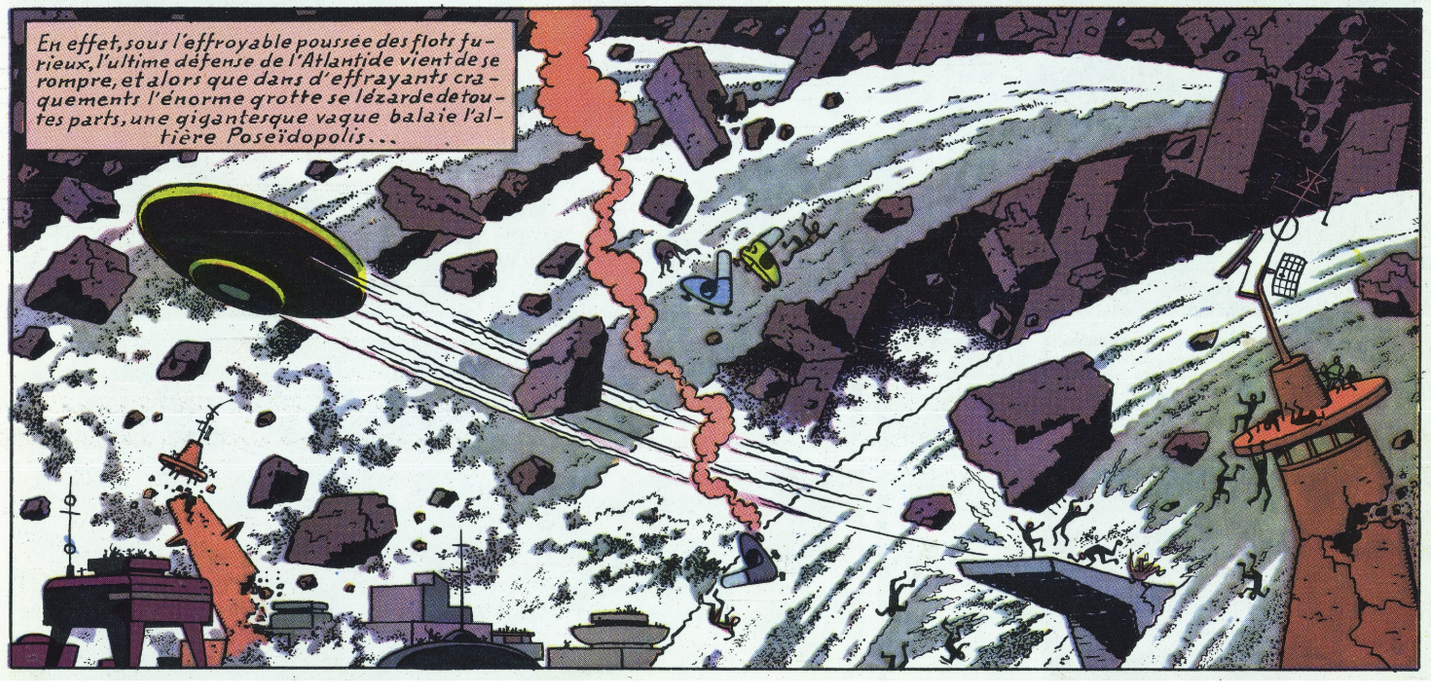
À l'origine, le chaos signifiait l'état de confusion ayant précédé la création divine du Monde. Cet état de grande confusion étant par la suite évoqué pour tout retour d'un désordre violent concernant la nature ou l'organisation humaine. Mais le terme a beaucoup évolué avec les sciences modernes, pour lesquelles le chaos n'est plus aujourd'hui considéré comme originel ou catastrophique. Il s'agit dorénavant d'un problème de grands nombres et de hasard. Le chaos serait le produit d'une surabondance de probabilités sans aucun rapport entre elles. On irait même jusqu'à dire (et cela concerne précisément les esquisses d'un Jacobs ou d'un Hergé) que s'il y a chaos, c'est que les phénomènes d'apparition d'un phénomène sont simultanés à leur vitesse de disparition. Cependant ces turbulences chaotiques très menaçantes sont aussi le passage obligé de toute création. Et la science leur a même attribué une « théorie » désormais célèbre par « l'effet papillon »[6]. Tout cela ne nous éloigne guère de la création artistique. Les crayonnés de Jacobs sont excités par un certain nombre de modes de vibrations, au risque de l'illisible. C'est comme si le blanc du papier grouillait de signes larvaires, de germinations encore incohérentes, que la main et l'œil du dessinateur se doivent de d'abord capter comme forces avant de les assembler en formes et en images. Un fragment, qui peut sembler insignifiant et dépourvu de cohérence vis-à-vis d'un ensemble, se révèle porteur d'effets considérables. Le chaos de l'esquisse est gros d'images et de récits. Sans lui, rien ne pourrait les dynamiser durablement. Et à de nombreux moments, dans les *Aventures de Blake et Mortimer*, la puissance à la fois angoissante et fertile du chaos se fait jour à plein régime. En une case, ou en une planche, le moindre espoir de cosmogonie (création d'un monde) ou de cosmologie (déchiffrement d'un monde) semble compromis. Quelques exemples : *L'Énigme de l'Atlantide*, page 61, l'engloutissement de la grotte où se sont réfugiés les descendants des Atlantes ; *Le Mystère de la Grande Pyramide*, tome 2, page 42, l'effondrement de la salle du trésor sous les yeux d'Olrik ; *Le Secret de l'Espadon*, tome 3, page 55, l'anéantissement par bombe atomique de la ville impériale de Yen-Wang-Ye. Et que dire d'images plus petites où se concentre la fulgurance chaotique de Jacobs, comme la case 6 de la page 42 de *La Marque Jaune* où la silhouette de feu d'Olrik fait exploser en jaune et noir tout l'espace de l'image ! Chaque fois Jacobs, ayant savouré son immersion dans un chaos terrifiant (un retour au grand désordre), arrive à l'orchestrer à merveille, en toute clarté.



6 Cf. Les travaux d'Edward Lorenz issus de son activité en météorologie : un battement d'ailes aux Philippines causant une tornade au Texas.

PAGE DE GAUCHE
L'Énigme de l'Atlantide, planche 44, brouillon

L'Énigme de l'Atlantide, page 59, détail



L'Énigme de l'Atlantide, page 61, détail

PAGE DE DROITE
Le Secret de l'Espadon, tome 2, page 84, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
La Marque Jaune, planche 26, détail

La Marque Jaune, planche 42

L'art, depuis toujours, lutte contre le chaos afin de le rendre plus sensible et pas du tout pour l'éradiquer. Le chaos donne à percevoir des foyers de complexité où l'ordre habite le désordre et réciproquement. Il ne faudrait pas croire que la bande dessinée se fût abstenue d'une telle expérimentation. Elle n'accède à la véritable création et ne mérite son appellation de « 9e art » qu'à cette condition. Il faut s'immerger dans le chaos et en revenir porteurs d'une clarté, d'une sorte de coupe clairvoyante effectuée à même le plus grand désordre. Les « chaoïdes » ou coupes effectuées à même le chaos d'un Moebius ne sont pas celles d'un Schulz ! Et celles de Jacobs sont extrêmement différentes de celles d'Hergé. C'est qu'il n'y a pas d'absolu en cette matière, aucun coefficient universel. D'une part, la singularité de Jacobs tient principalement dans sa quête d'une liberté mythique, globale et enveloppante qu'il lance à la tête des despotes, savants fous, mystères archaïques égyptiens ou autres. Mais ses héros, Blake et Mortimer, témoignent par ailleurs d'une épaisseur existentielle dont bénéficient même des personnages secondaires comme Ahmed Nasir (le serviteur indien) et le chauffeur de taxi Ernest Brisson. Le grand art de Jacobs étant de créer des sortes d'icônes identifiables comme personnages mythiques, mais de leur donner par petites touches un côté humain très proche d'un chacun.
Par exemple, Philip Mortimer, Écossais, ayant vécu aux Indes, ennobli par la Reine, est un savant prodigieux et un intellectuel subtil. Il a un hobby : l'archéologie, et adore les petits rituels très « anglo-saxons » que sont la pipe et le whisky. Mortimer forme avec Francis Blake une association de célibataires qui n'est pas sans évoquer celle de Sherlock Holmes et de Watson, son fidèle adjoint. Ce sont des machines célibataires étroitement associées qui ne laissent aucune place à la gent féminine. Hergé illustre le même schéma avec le duo Tintin-Haddock. Blake et Mortimer partagent le même appartement au 99 bis, Park Lane.
Le capitaine Blake, quant à lui, est un pur produit d'Oxford où il étudia avant d'entamer une carrière militaire. C'est un expert du contre-espionnage.
On le voit, ces deux héros, devenus des icônes de la bédé internationale, se gardent bien de se mêler à la masse. Celle-ci, en effet, est réputée chaotique et même dangereuse. Ils se protègent de tout ce qui pourrait de près ou de loin leur sembler chaotique. Ce sont des « nobles » du XXe siècle, Jacobs lui-même se présentant souvent comme un esprit solitaire, quasi monacal.

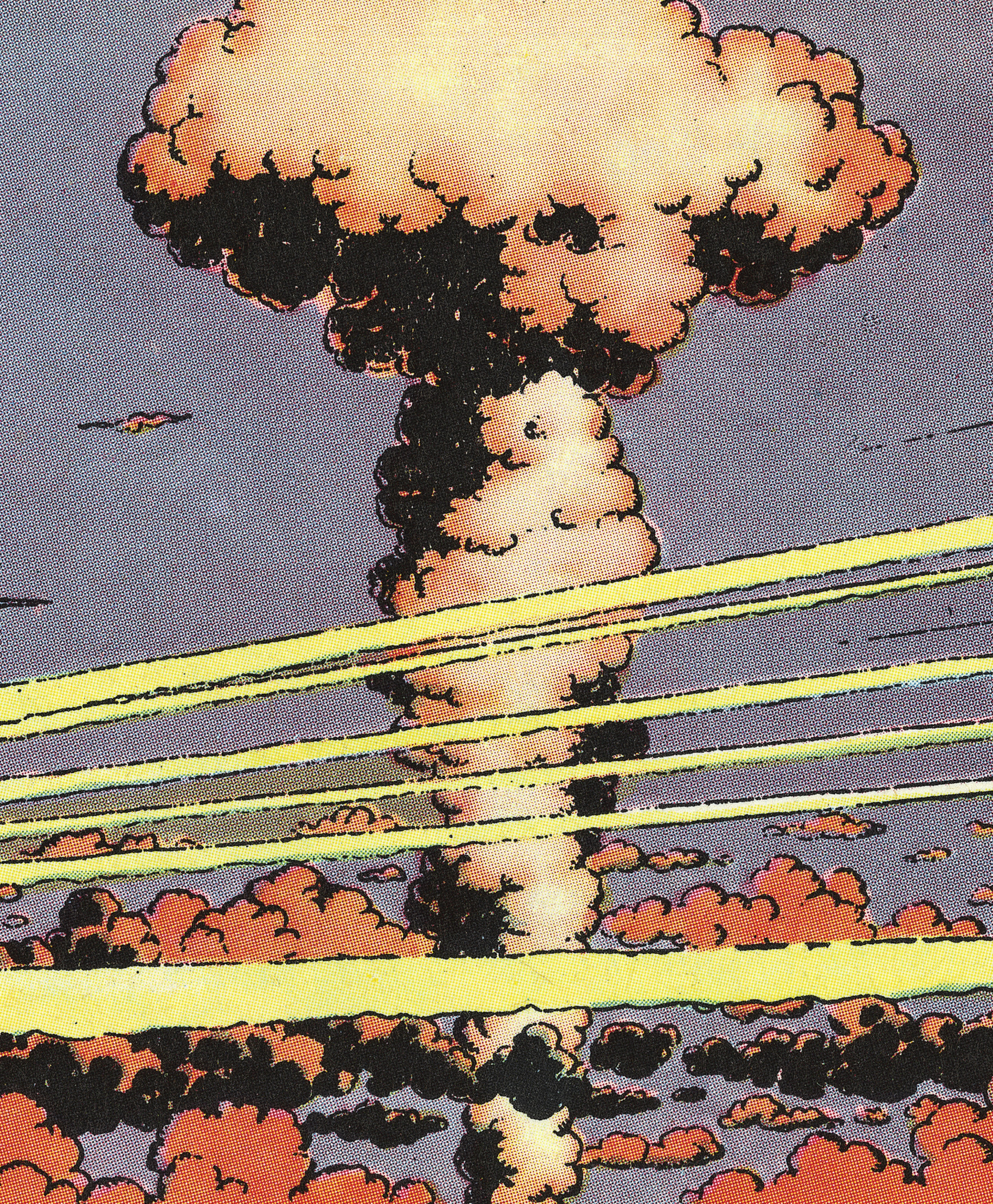
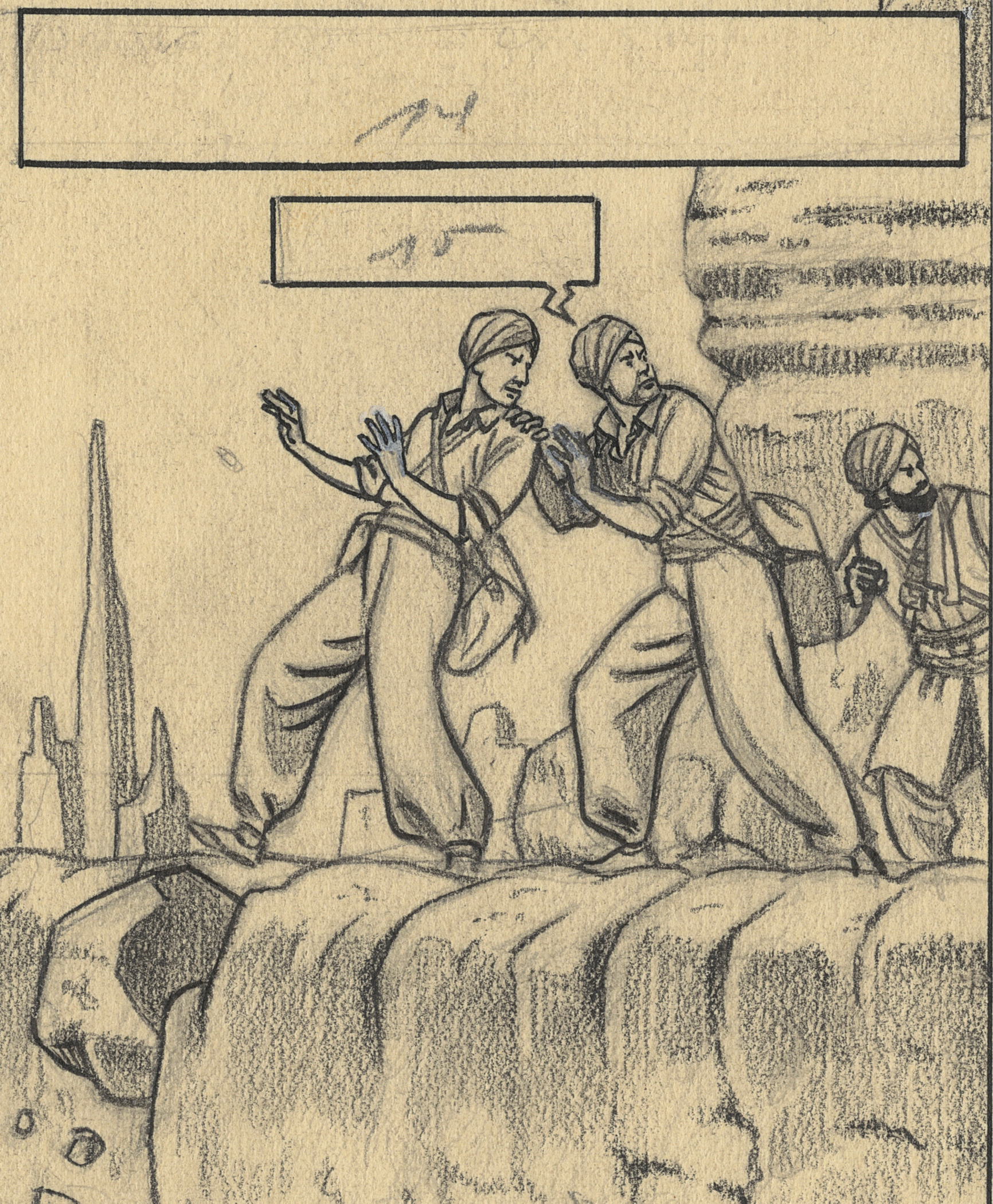






Planche 41





La Marque Jaune, page 29, détail

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 1, planche 57, détail

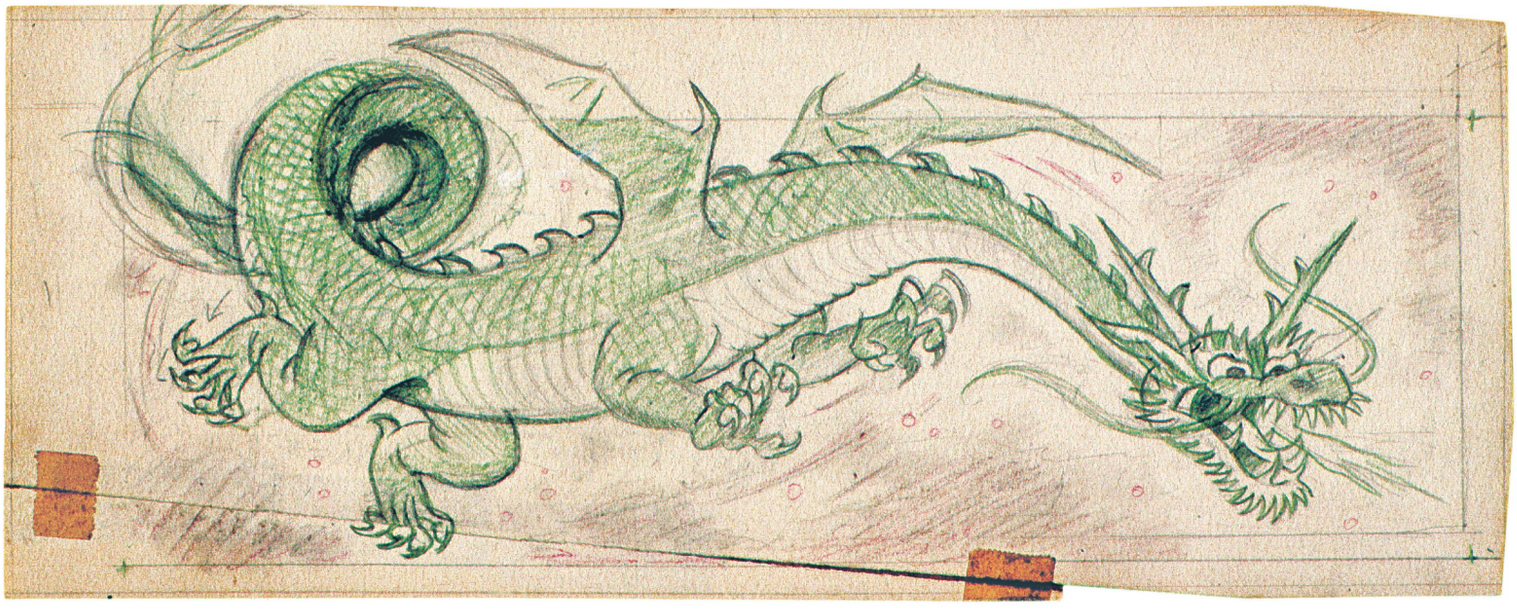
Gémellité de Blake et Mortimer

On ne sait rien de l'enfance de Blake et Mortimer[7]. Ce ne sont que deux prénoms d'adultes. Or, comme l'a brillamment démontré Jean-Marie Apostolidès, tout héros de bande dessinée (s'il veut accéder au mythe) se doit d'être une sorte de « surenfant »[8] ou un mixte d'enfant et d'adulte. Tintin en serait le mythe parfait puisqu'il concilie en lui une enfance qu'il n'a pas tout à fait quittée et l'âge adulte qu'il tarde à assumer. On pourrait à ce sujet énumérer quelques exemples d'enfants trouvés (orphelins) qui, malgré ce handicap originel, deviennent des sauveurs de mondes : Moïse, Tarzan, Superman... Et donc, le cas de Blake et Mortimer est très particulier : ils n'ont aucun antécédent familial ni aucune enfance prolongée, mais cela ne semble pas du tout les perturber. L'absence de toute trace infantile en leurs personnes leur permet même de flotter dans un temps indéterminé où ils prolongent une sorte de disponibilité juvénile abstraite. En quelque sorte, et malgré les catastrophes diverses auxquelles ils doivent faire face et l'éternel retour satanique d'Olrik sur leur chemin, ils sont « hors temps »... L'enfance est toujours violente. Celle de Tintin s'exprime par exemple tout au long de ses premières aventures. Ce n'est que plus tard, et particulièrement dans *Le Lotus bleu* que le petit reporter apprend à être adulte, c'est-à-dire à tempérer ses émotions. La minceur psychologique de Tintin lui vient de cette compression de l'*infans* pulsionnel et du grand adolescent conscient. Mais Blake et Mortimer ne connaissent pas cette violence première. Ce sont deux êtres raisonnables et raisonneurs qui semblent avoir été produits par génération spontanée. Cependant ils sont nés de deux prototypes qui apparaissent dans *Le Rayon « U »* : Lord Calder, pour Blake et le Professeur Marduk, pour Mortimer. Olrik ayant lui aussi droit à son esquisse en la personne du capitaine Dragon tandis qu'un serviteur indien, Adji, préfigure Nasir.

7 N.D.E. : L'auteur se réfère aux douze tomes de *Blake et Mortimer* par Edgar P. Jacobs.

8 *Tintin et le Mythe du Surenfant*, Moulinsart, 2003.





Et dès lors se pose tout autrement la question des origines pour Blake et Mortimer. Et si leur enfance n'avait rien de biographique ? Et si elle se plongeait directement, sans scénario familial, dans l'enfance du monde, dans l'aurore dramatique de notre univers ? Blake et Mortimer seraient de ce fait des êtres mythiques qui se seront passés d'anamnèse familiariste… Leur jeunesse, ce serait le jurassique (ou éventuellement l'Égypte antique) ! Ils y retournent avec délices : dinosaures et ptérodactyles du *Rayon « U »*, leur retour dans *Le Piège diabolique* et surtout, comme apothéose de toutes ces créatures d'épouvante première : le dragon aérien apparaissant, monstrueux et destructeur, au début des *3 Formules du Professeur Satō*. C'est Ryū, le terrible dragon des légendes qui s'incarne dans « une judicieuse combinaison d'électronique, de chimie et de physique », selon les termes de son créateur, le Professeur Satō. La page 7 de l'album montre à quel point Jacobs s'est délecté en donnant vie à une telle apparition tératologique. Il y crée l'apothéose de son retour au passé le plus lointain, la jeunesse du vivant bien avant l'apparition de l'être humain.



Les 3 Formules du Professeur Satō, esquisse

Le Rayon « U », planche 28, détail

PAGE DE GAUCHE
Les 3 Formules du Professeur Satō, esquisse

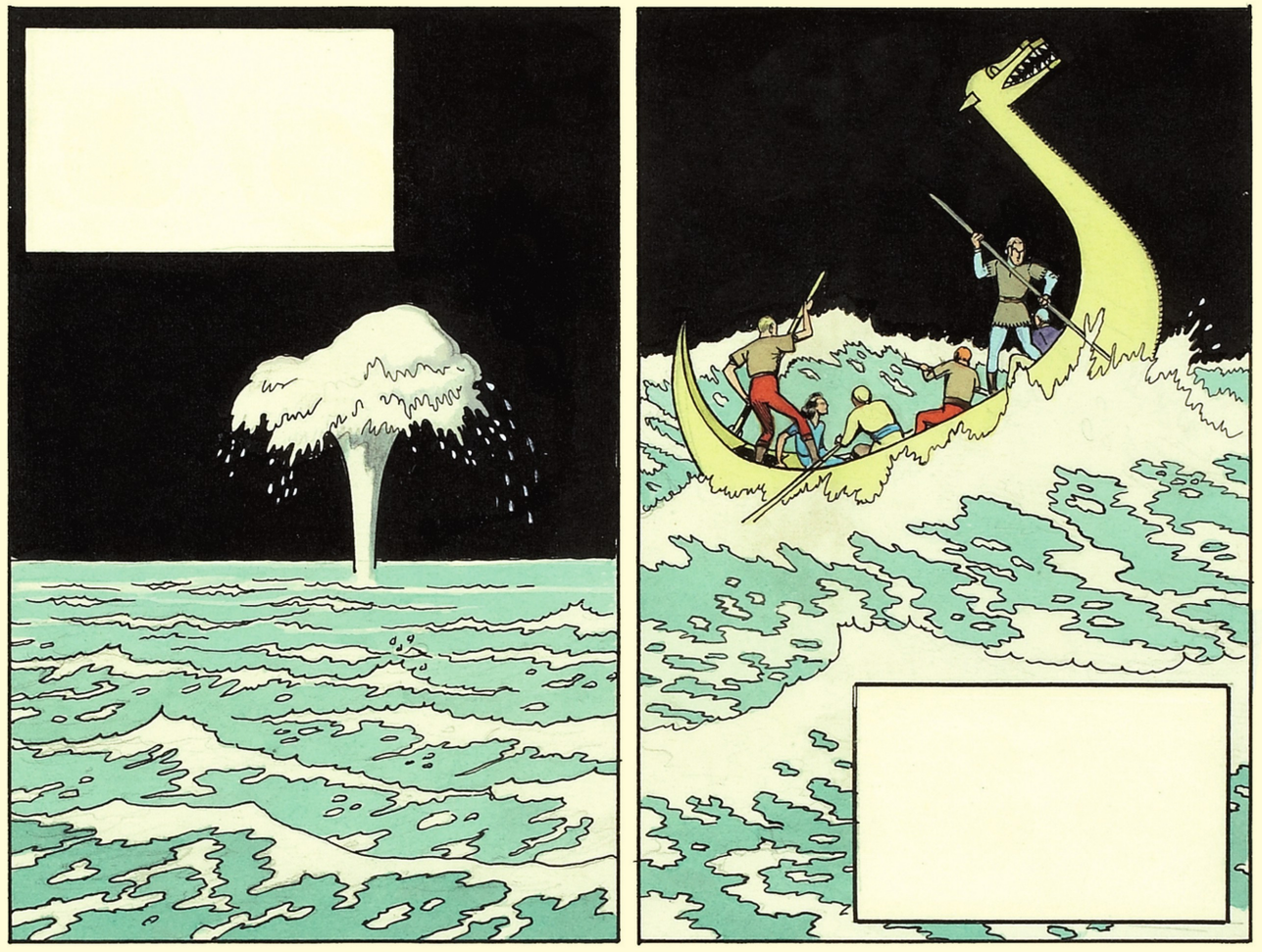
Qu'est-ce donc qu'un dragon et pourquoi fait-il d'abondants retours dans nos récits fantastiques jusqu'à aujourd'hui (jeux vidéos, cinéma de S.F.) ? Jacobs est fasciné par les eaux sombres, lacs souterrains, océans nocturnes car ce sont les demeures du dragon archétypal. Dès qu'il y a de l'eau dormante, marécageuse ou abyssale, une peur nous saisit qui est d'y être surpris par quelque monstre antédiluvien. Dans *Le Piège diabolique*, Mortimer, cherchant à récupérer son casque de chrononaute, se fait agresser par un élasmosaure et tout lecteur du *Rayon « U »* se souvient de la pieuvre gigantesque qui immobilise le frêle esquif où ont pris place Calder, Mac Duff, Walton et Sylvia. Ces bêtes de légende sont les ancêtres de nos sauriens et octopodes et celui qui en émerge est sans nul doute le dragon ancestral. Mi-serpent, mi-oiseau, le dragon représente pour Jung le fruit d'une liaison incestueuse d'Échidna et de son fils Géryon. Voilà donc ce qu'affrontaient, selon l'inconscient de Jacobs, nos deux héros : un roman frappé *ab ovo* par une monstruosité. Avec Jacobs, on peut oublier papa-maman, l'Œdipe et *cie* car on saute directement à la case départ. Et cela convient parfaitement à la bande dessinée, qui privilégie les héros orphelins. Le dragon, la pieuvre, voilà des ancêtres qui défient les petits secrets de famille. S'ensuivront le Sphynx (Jacobs l'aime beaucoup), la Gorgone, le Cerbère et autres créatures d'un bestiaire fantastique dont témoignent les gargouilles de nos cathédrales. La bande dessinée – celle de Jacobs en particulier – s'inscrit dans cette longue tradition du fantastique. Il a pris le relais des créatures apocalyptiques composées de nuit, de feu et d'eau.

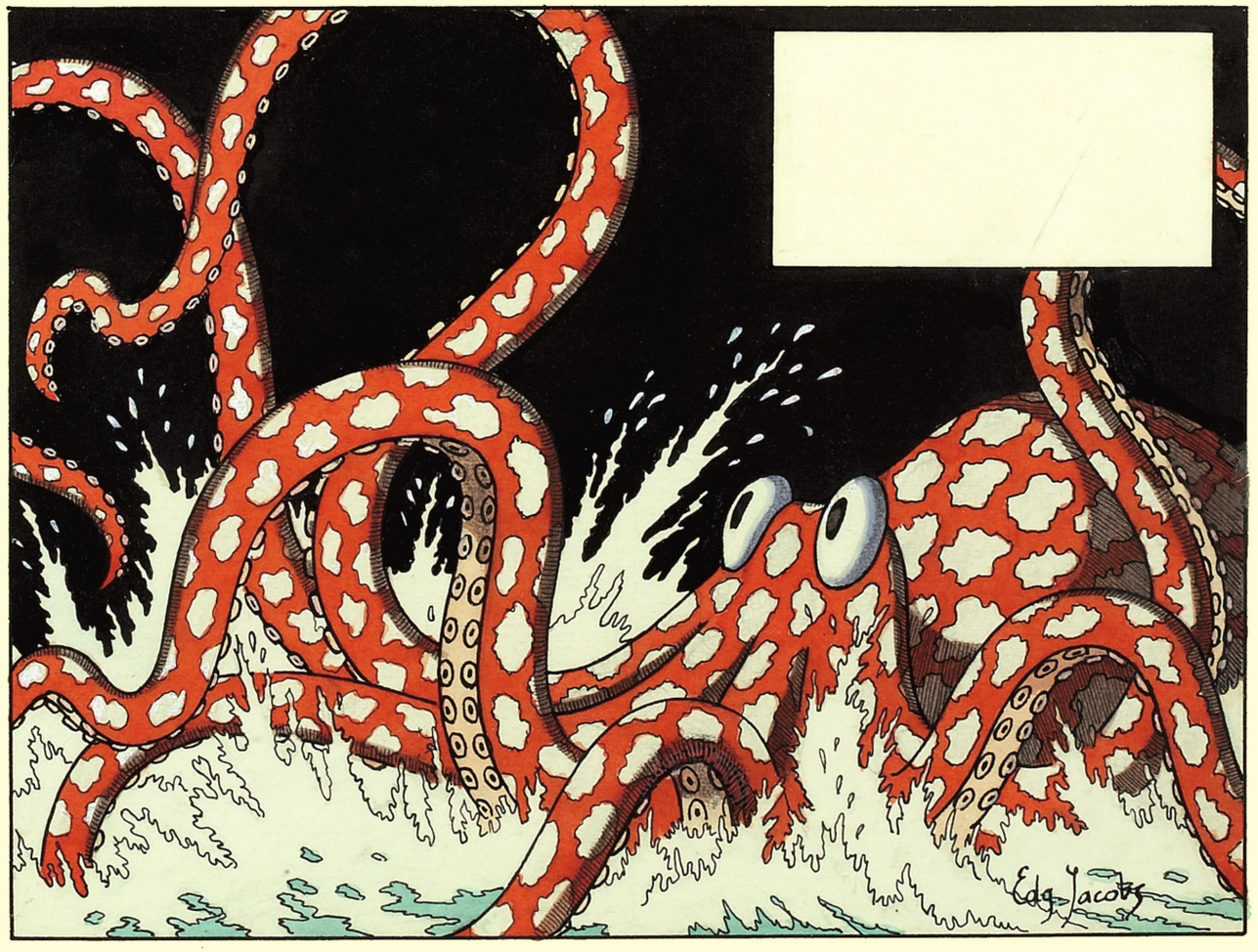




Le Rayon « U », planche originale 61, couleurs directes, technique mixte

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 52, détail




Edg. Jacobs






...D'ailleurs, le coup du British Museum renforce ma conviction que Wade et son livre doivent éclaircir le mystère de cette fantastique histoire !
En effe
tation
toute
tion de
plifiera
c'est en
je lanc
piste..
théorie
toucho
tastrop
chaîné



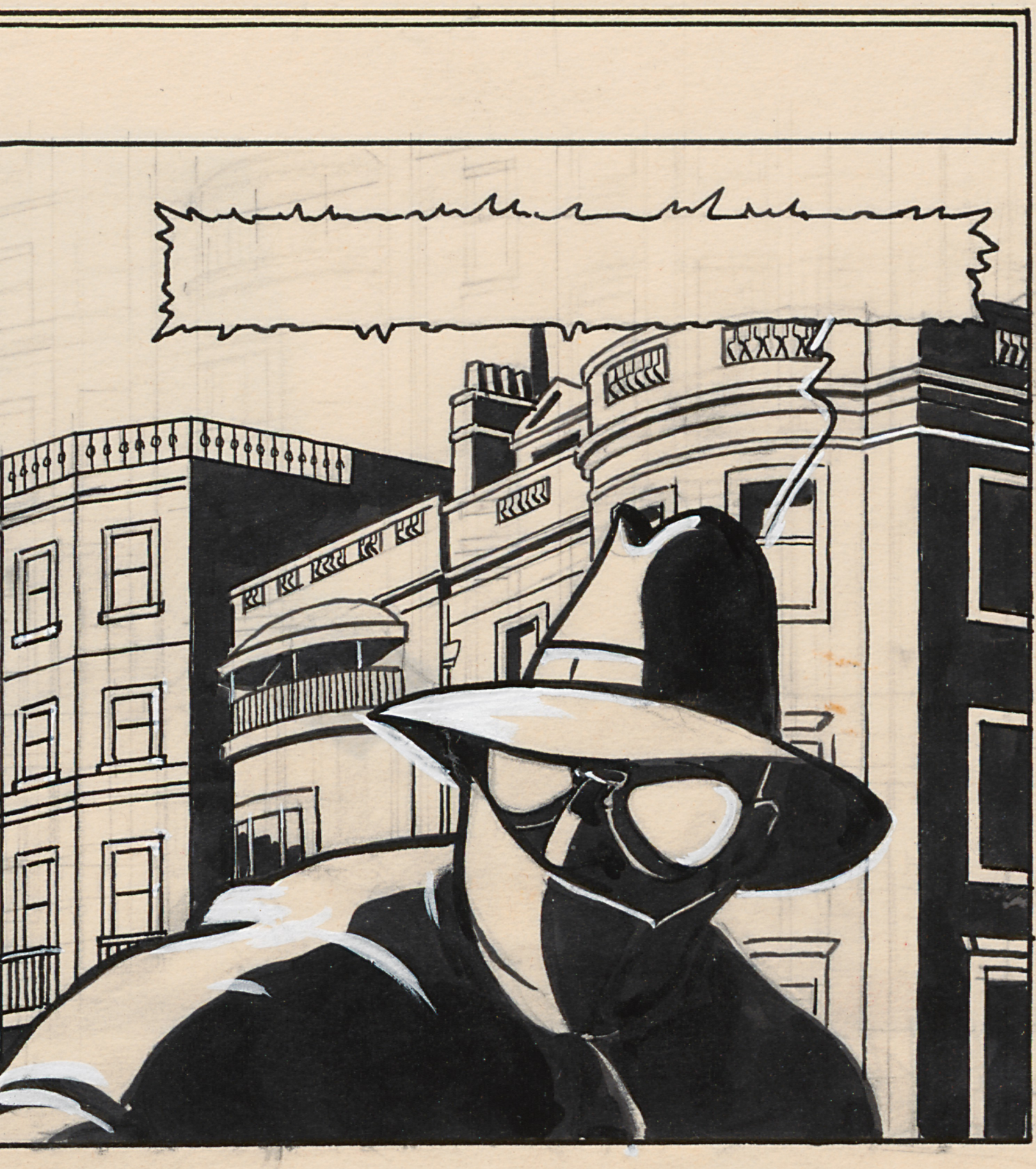
Blake et Mortimer sont des figures gémellaires. Non pas qu'ils soient frères de sang, leur gémellité se joue au niveau de leur comportement et de leur éducation « so British » ! (« England for ever », s'écrie Blake aux commandes de l'Espadon...) Ils sont jumeaux par conformisme de style et très souvent en littérature ou en bande dessinée, les couples gémellaires commencent par s'assurer une sorte de consensus confortable : l'autre étant le même, pourquoi s'en effrayer ? Par exemple, Bouvard et Pécuchet de Flaubert sont des copistes unis dans un même projet, les Dupond et Dupont représentent la loi d'une seule voix. Quant à Blake et Mortimer, on les voit très souvent attablés dans leur club londonien ou à l'hôtel, savourant pipe et whisky confortablement. Cependant tous ces couples de jumeaux ne sont unis qu'en apparence. En réalité, leur symétrie est fissurée, soit par bêtise (les Dupondt), soit par trahison (le jumeau-sosie du Professeur Halambique dans *Le Sceptre d'Ottokar*). Il y aurait du Caïn et Abel là-dessous, ou du Romulus-Remus... sauf pour Blake et Mortimer ! Ces deux-là forment un duo sans faille. Jamais une dispute, pas un mot tensionnel. Depuis *Le Secret de l'Espadon* jusqu'au *Piège diabolique*, les deux compères s'entendent à merveille. Ils forment une gémellité à l'abri des trahisons et divergences tout simplement parce qu'ils ne changent pas du tout, chacun de son côté. Voyez leurs physionomies : Mortimer n'a pas bougé d'un poil de barbe en trente ans, et seules la blondeur et la souplesse de la moustache de Blake permettent de discerner sur son visage une toute légère évolution. À l'abri du temps, ces deux frères-amis vivent une alliance imperturbable qui traverse toutes leurs aventures comme un invariant.

Mais l'alliance gémellaire de Blake et Mortimer est-elle à ce point hors temps ? Il faudrait plutôt concevoir leur invariabilité comme une force qui leur permettrait d'affronter les vicissitudes du temps, les drames et catastrophes qu'il produit sans cesse. Blake et Mortimer formeraient dès lors une dyade réconciliatrice entre le passé et le futur, le double caractère du temps. Olrik, par contre, serait l'homme du temps détraqué, son éternel retour dans le désordre. Blake et Mortimer n'arriveront pas à le transformer. Il leur résiste comme le noyau chaotique du temps et du réel qu'il faudra bien que l'on appelle, en son désordre : « le Mal »...

La Marque Jaune, page 24, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
La Marque Jaune, planche 26, détail


PAN
PAN





Le Piège diabolique,
planche 23, détail

PAGE DE DROITE
Ibidem

Un passage du *Piège diabolique* pourrait fort bien éclairer la position de Jacobs au sujet du passé et du présent. Dans le fumoir de l'Hôtel Louvois, à Paris, Blake attend Mortimer tout en écoutant la conversation de deux de ses voisins qui s'opposent non sans une certaine intensité de polémique : « (...) VOTRE hypothétique FUTUR est vu d'une façon un peu trop idyllique, MON PASSÉ, lui, a au moins fait ses preuves ! » déclare l'un des protagonistes tandis que son interlocuteur lui répond : « Bah ! C'est avec un mépris apitoyé que MON FUTUR jugera VOTRE PASSÉ ignorant et barbare !... » Blake n'intervient pas (en bon Anglais, il évite tout bruit dans cet endroit en principe silencieux et voué à la lecture), mais ce qu'il murmure pourrait bien témoigner de la pensée de Jacobs à ce sujet : « Hum !... PASSÉ !... FUTUR !... Qui sait si le 'BON TEMPS' dont vous rêvez n'est pas tout simplement le TEMPS PRÉSENT, Gentlemen !... » Jacobs, homme du présent ? Voilà qui donnerait sens et vertu à son étonnant paradoxe temporel !

Il a été dit, dans le présent ouvrage, que Blake et Mortimer n'avaient aucun devenir, qu'ils demeuraient pareils physiquement et psychologiquement tout au long de leurs diverses aventures. On avait suggéré que cette impossibilité temporelle les plongeant dans une sorte de « hors temps » affrontait néanmoins un très lointain passé tout en rêvant d'un futur improbable. Mais les héros de Jacobs ne cessent de combattre des forces du mal dont Olrik est le messager et des despotes ou des savants délirants, les moteurs. Ils vivent de ce fait leurs exploits dans le contexte d'une guerre froide des années 50 constamment menacée par le péril atomique. Même si les divers mondes des origines, jurassique, égyptien, d'Atlantide, ou très archaïques comme le Japon les fascinent au point qu'ils cherchent à s'y réfugier, ils sont datés avec précision. Le présent est leur temps, c'est au présent qu'ils s'arrachent à un confort existentiel très anglo-saxon et qu'ils tentent de devenir eux-mêmes, c'est-à-dire : libres.



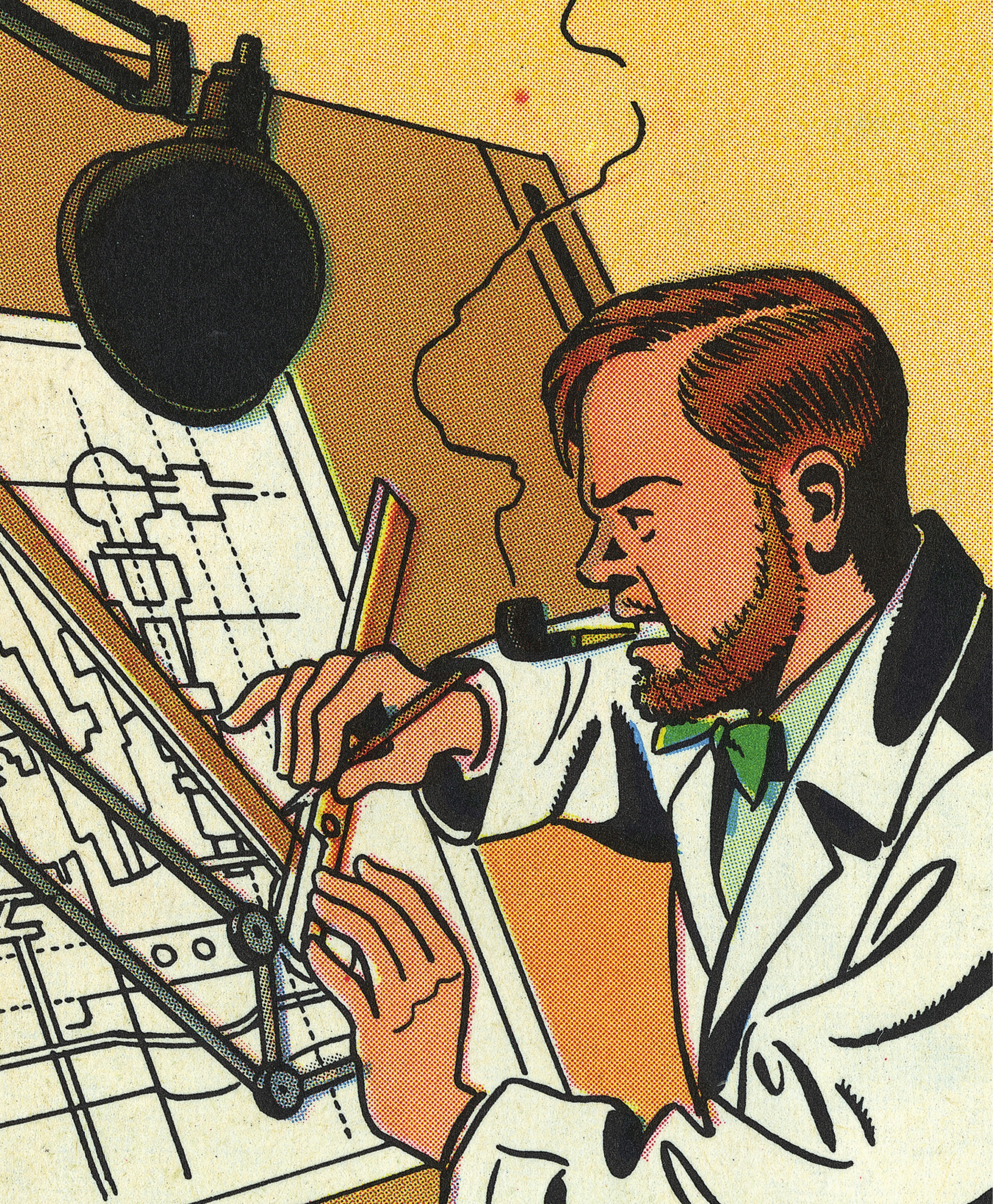
!
!
!
Le
sur
bru
wa
da



Devenir, c'est tracer des lignes de fuite. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont créé et développé le concept[9]. Ils y distinguent trois types de segments : 1°) lignes dures ou lignes de coupure, 2°) lignes souples, de fêlure, quasi imperceptibles, 3°) lignes abstraites absolues, créant les voyages immobiles des œuvres d'art. Blake et Mortimer pratiquent surtout les premières, très rigides. Ils sont régulièrement arrachés de leur confort quotidien pour se lancer dans des courses poursuites échevelées. Mais aussitôt, divers embouteillages interrompent leurs trajectoires. Le plus bel exemple étant le catastrophique accident ferroviaire qui secoue le récit de *La Marque Jaune*. Jamais Jacobs n'aura aussi bien orchestré la coupure d'une ligne de fuite dans *Blake et Mortimer*. Une voie ferrée est une ligne de fuite dure. Jung y voyait le chemin incontournable pour accomplir une mission. En principe, elle doit conduire le héros d'une aventure à bon port, comme on le voit, par exemple, dans *Tintin chez les Soviets*. Mais la dernière case de la page 23 de *La Marque Jaune* montre un enchevêtrement de wagons et de locomotives qui, en se fracassant, pulvérise toute velléité de trajectoire. Jacobs confronte là ses héros à un mur d'acier. Il nous dit que toute ligne de fuite lui est, *ab ovo*, interdite, compromise, barrée. Même Olrik, métamorphosé en une insaisissable « marque jaune » finira par se faire cerner sur les docks de la Tamise. Il lui faudra toute la puissance de ses ondes magnétiques pour disperser par le feu la meute des policiers qui le bloquent (page 42)... Pour Jacobs, les lignes de fuite s'ouvrent sur des impasses toutes proches que seul un séisme peut déconstruire.

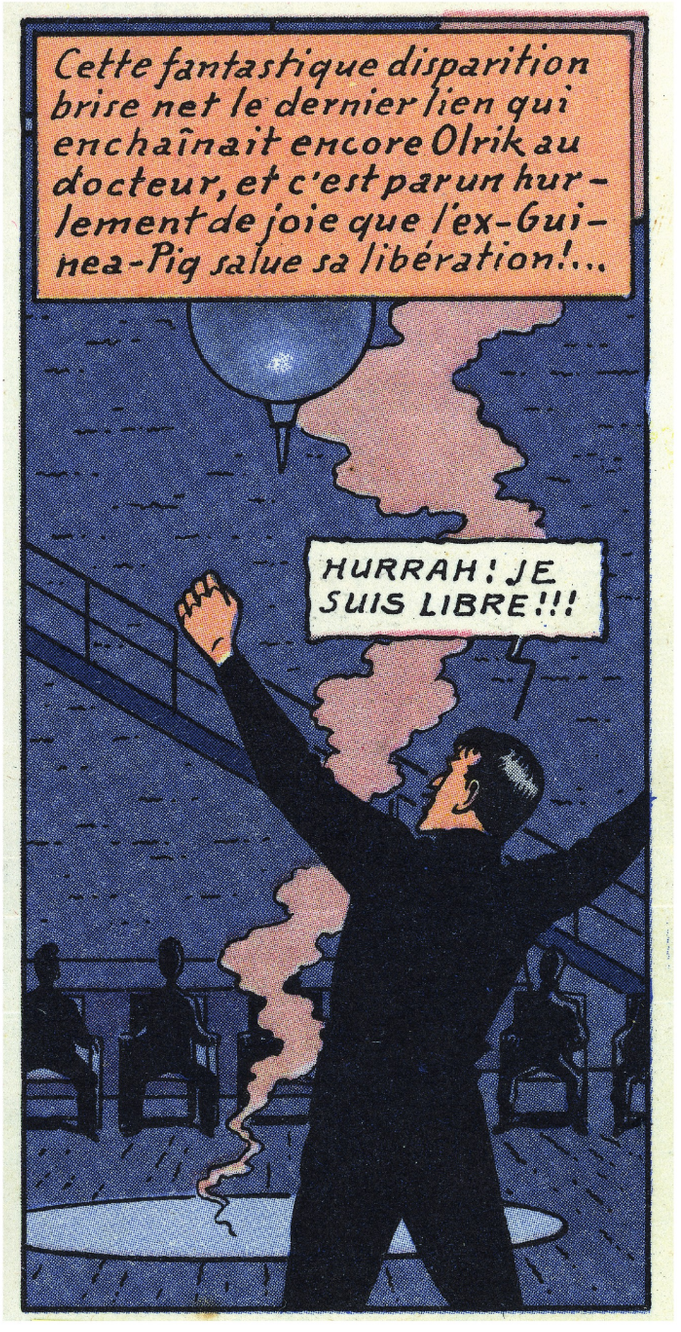
9 *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

La Marque Jaune,
page 21, détail



La science et la figure du Père

Septimus, Satō, Miloch… tous les savants rencontrés par Blake et Mortimer sont des êtres néfastes. Jacobs n'aura pas créé son Professeur Tournesol… Et si la symbolique du savant est bien, comme le dit la psychanalyse, celle du père, on en déduira que pour l'auteur de *La Marque Jaune*, l'image paternelle ne peut qu'être négative. Devenus adultes sans avoir à témoigner d'une enfance préalable, Blake et Mortimer seraient donc confrontés à des figures paternelles implacables, comme si le père, refoulé, faisait retour en tant qu'individu tout-puissant, surdimensionné. Dans *Le Piège diabolique*, il est clair que le Professeur Mortimer se voit défini comme l'héritier (le fils) de son confrère Miloch. Et cet héritage se dévoile aussitôt extrêmement périlleux… Le fils sera-t-il digne du père ? Aura-t-il la modestie de lui ressembler et de lui obéir ? Non seulement les savants de Jacobs sont des inventeurs de génie au niveau technologique, mais l'un d'eux, Septimus, ira jusqu'à dominer totalement le cerveau humain : entre les mains de Septimus, Olrik lui-même se voit transformé en un robot servile, « Guinea Pig », un cochon d'Inde. De même, Satō est fier de présenter à Mortimer son « Samurai », ou robot-testeur « très obéissant ».

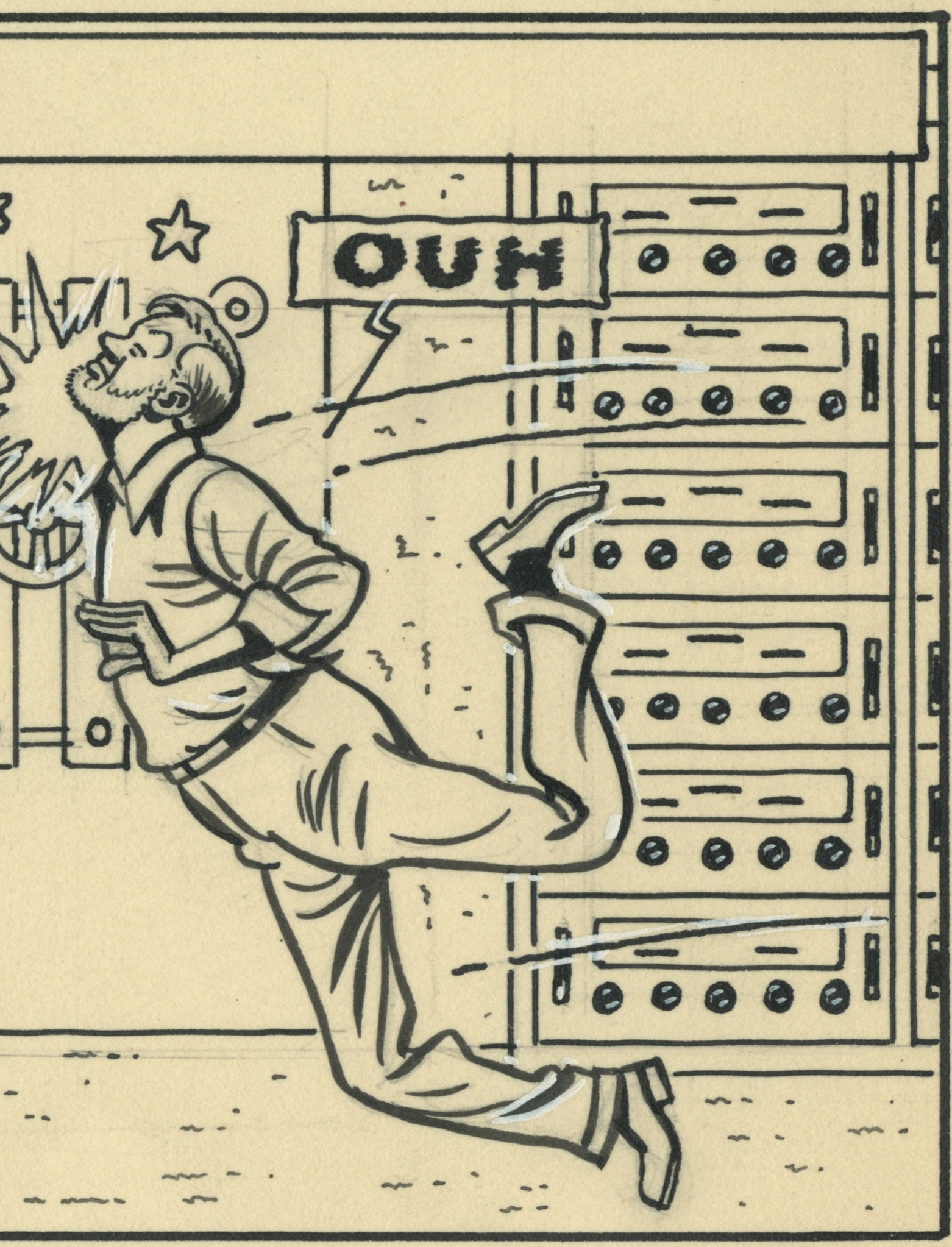


La Marque Jaune, page 67, détail

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 1, page 6, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
La Marque Jaune, planche 48, détail




OUH



Le maléfice de la grotte enchantée

QUATRE petits bonshommes et quatre bougies vacillantes avançaient dans la grotte sombre. L'aîné des bonshommes précédait. Il portait la plus longue bougie. Venaient ensuite le second un peu plus petit, puis le troisième et le quatrième ayant des chandelles à peine plus grandes que leur auriculaire.

Quatre ombres fantastiques dansaient sur les murailles humides.

Bientôt il fallut se courber pour passer... On eût dit quatre chats faisant le gros dos.

Le couloir devint si étroit qu'ils durent se serrer les coudes au corps, puis à peine assez large pour leur permettre de se faufiler à quatre pattes.

— Moi, j'abandonne, décréta le plus jeune, dont la bougie tremblait lamentablement. D'ailleurs, ne nous a-t-on pas dit que personne jamais n'est ressorti vivant de cette exploration ?

Trois rires goguailleurs lui répondirent.

Trois flammes vacillantes continuèrent leur marche rampante, tandis que la quatrième faisait en sens inverse le chemin parcouru.

D'étranges petites bêtes, du genre lézard, leur couraient entre les jambes.

Sans que rien les en prévînt, ils aboutirent à une vaste salle où la flamme des bougies faisait briller d'un feu bizarre les stalactites et les stalagmites.

Les unes semblaient de véritables profils d'une finesse et d'une pureté immatérielles. Les autres s'élevaient en magnifiques chandeliers pour éclairer ces apparitions merveilleuses.

Des voiles de perles diaphanes couvraient les murailles... C'était une véritable salle de fête prête à l'une des plus fastueuses réceptions...

Tous trois figés se taisaient, attendant ils ne savaient au juste quoi, mais leurs regards voyageaient de gauche et de droite, dans une attente anxieuse.

Aérienne, divine, une chevelure blonde la couvrant toute, elle s'ébaucha dans un recoin obscur. Un parfum étrange se répandit, tandis qu'une harmonie de notes cristallines inondait la salle.

Trois flammes s'élevèrent ensemble pour préciser cette forme enchanteresse; elle avait disparu, mais les explorateurs se sentirent emportés par un courant irrésistible vers un autre passage humide, aux parois visqueuses. Leurs mains se posaient parfois sur une forme froide et rampante...

L'aîné le premier, se crut l'objet d'une hallucination.

— Répondez-moi, ai-je rêvé, ou bien ai-je réellement vu une apparition sublime ?

— Nous l'avons vue aussi..., et nous ferions cent fois le chemin pour la revoir encore...

A peine avaient-ils prononcé ces mots qu'ils sentirent dans leur cou la douce caresse d'une chevelure soyeuse tandis que des effluves parfumées faisaient palpiter leurs narines.

L'aîné tenta de réagir, mais un vertige le gagnait. Rassemblant toute sa volonté, il parvint à dire :

— Ecoutez-moi, nous sommes attirés je ne sais par quelle force. Je vais me boucher les oreilles pour ne plus entendre ces sons mélodieux et le nez pour ne plus sentir ces parfums enchanteurs et me bander les yeux pour ne plus voir ce qui m'attire malgré ma volonté. Quant à vous, je vous attache tous deux à moi par cette corde.

Deux rires moqueurs lui répondirent...

Marchant à tâtons, l'aîné s'aidait de ses mains et de ses pieds pour prévoir les obstacles.

Un ruisseau traversait la grotte.

Le premier sentit un tiraillement brusque de la corde. Arrachant son bandeau ,il vit ses deux cadets cloués de stupeur tandis que dans le tourbillon d'eau écumante se dressait une forme à la longue chevelure... Des mèches s'envolaient et atteignaient le petit... Il allait s'y cramponner et céder à ces bras qui se tendaient vers lui, caressants, aux longs doigts fascinateurs.

Devant le danger que courait son cadet, l'aîné se détourna, et d'une violente secousse remit le trio en marche.

Grâce à ses bouchons, il n'entendit pas les imprécations que lui adressaient les deux plus jeunes, tandis que les flammes des bougies s'avançaient, menaçantes vers lui.

Il ne remit pas son bandeau sur les yeux... fort heureusement, car le couloir obscur débouchait sur une sorte de terrasse, très étroite, dominant la vallée. La vue du soleil lui causa un tel bien-être qu'il lâcha la corde qui retenait ses deux compagnons. Comme il se débouchait les oreilles, il perçut un bruit de course. Il se retourna, juste à temps pour voir les deux bambins se précipiter sur un rayon éclatant qui les entraînait à une allure vertigineuse.

Il hurla « Au secours ! » et s'élança à leur poursuite...

Au bord du ruisseau, un bout de corde émergeait encore.

Il le saisit et l'amena à lui, lentement.

A ce moment, le garde-champêtre, accouru au cri d'alarme, se précipitait...

Les deux immergés furent hissés à grand'peine... Ils vivaient encore. Réveillés, ils ne se rappelaient plus rien de cette merveilleuse aventure.

Seul l'aîné de qui la bougie achevait de se consumer garda toujours au fond de cœur l'image d'une apparition extraordinairement belle, mais dont le charme cachait toute l'horreur du mal...

Denise HENNET.

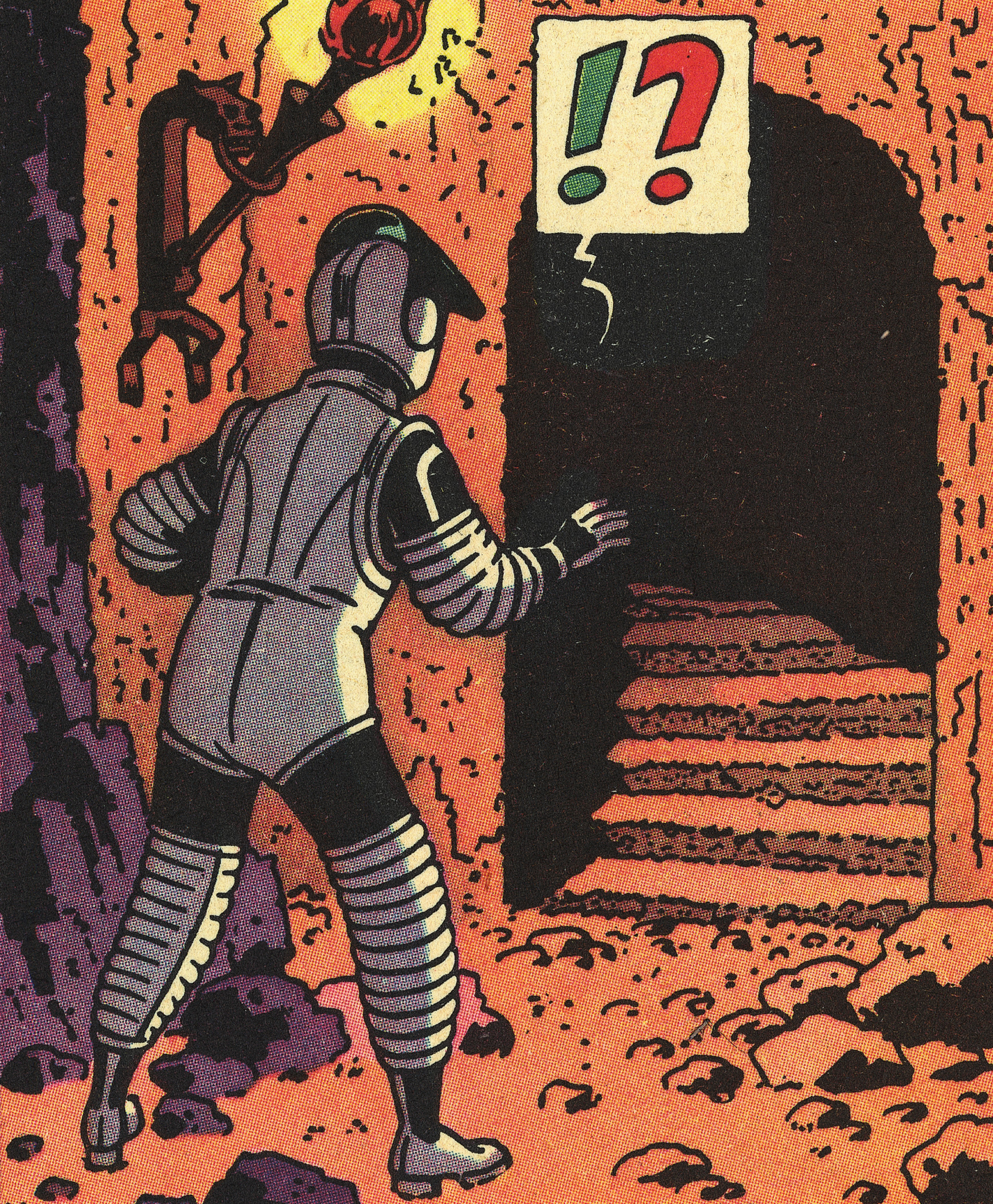
Edg. P. Jacobs

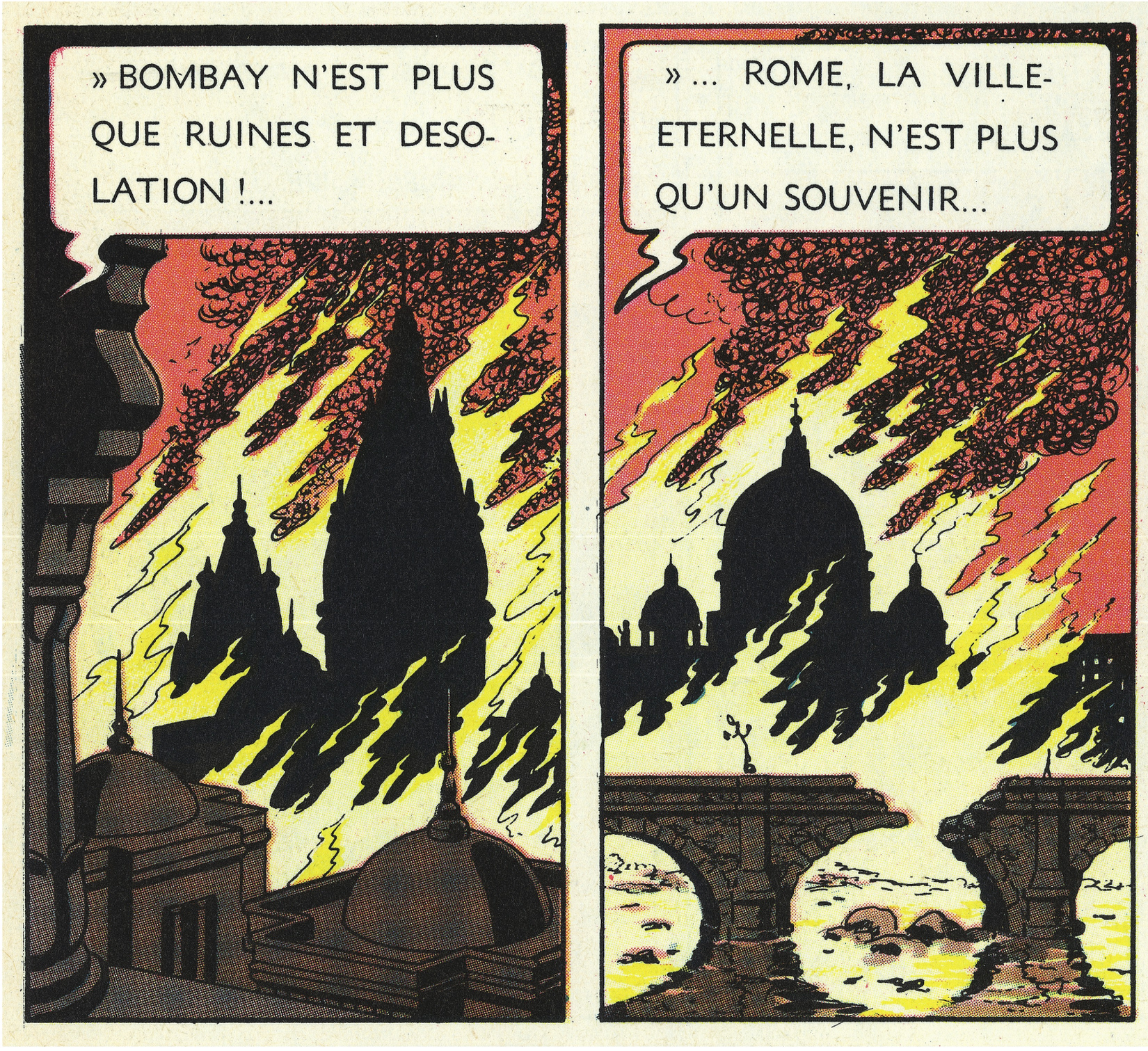
1942, *Conte*,
pour le journal *Bravo !*

PAGE DE DROITE
Le Piège diabolique,
page 13, détail

Les savants de Jacobs, doués d'un pouvoir mystérieux, toujours occulte (souterrain), œuvrent à la frontière de la science, des techniques et de la magie. Ces hommes de science (ces alchimistes) sont les maîtres d'ondes électromagnétiques liées au feu. La société ne les comprend pas, les milieux scientifiques les ayant méprisés, ils apparaissent comme des mystiques en mal de revanche. Sont-ils vraiment adultes ? Ou plutôt de grands enfants (qui sont imberbes) jetant à la face de Blake et Mortimer (des adultes poilus) des problèmes non résolus ? Il y a beaucoup de cryptes dans l'œuvre de Jacobs, et c'est en leur sein qu'il faudrait aller chercher la source des violences qui traversent les aventures de Blake et Mortimer. Beaucoup de cavernes où règne l'indicible des monstres, et quelques savants capables de l'impensable... Au sein de cet univers anxiogène, Jacobs fait courir comme une ligne de basse continue qui est la surabondance de ses textes. Comme si Jacobs avait tenté de conjurer en eux une angoisse énorme : la tenaille d'une double oppression, celle de l'archaïsme le plus profond, d'une part, et celle des progrès de la science, d'autre part. Entre les deux, dans cette béance, se dessine en filigrane une image du père impossible à localiser.

Le personnage de savant fou est assez fréquent en bande dessinée franco-belge. On le trouve chez Hergé et chez Franquin. Mais il prend avec Jacobs une allure particulière. Il ne s'agit plus dans ce cas d'un illuminé hors temps mais d'un dément inséré dans le corps de l'Histoire du XXe siècle. Et très précisément, de ces scientifiques qui auront déchaîné le feu céleste d'Hiroshima. Il est évident que Jacobs vit et crée sous la menace de cette nouvelle thanatocratie... Sa bande dessinée, née autour de 1950, colle à l'actualité mondiale. Quel despote pressera le premier sur le bouton rouge ? Toute la guerre froide se joue selon ce fantasme. Et non seulement la « bombe » est dans les mains des deux grandes puissances, américaine et soviétique, mais elle prolifère : Israël, Pakistan, France... Une mort collective guette l'humanité tout entière. La mort totale omniprésente s'installe comme un spectacle fatal dont Jacobs crée les images. Son angoisse y cède à la raison. Les grandes capitales du monde brûlent. Plus question de songer à une mort individuelle : Blake et Mortimer sont plongés dans la mort collective de la civilisation et de la vie.





Le Secret de l'Espadon,
tome 1, page 12, détail


» ... PARIS, LA VILLE-LU-
MIERE, GIT SUR LE SOL,
BROYE !...


» ... LONDRES, L'ORGUEIL-
LEUSE METROPOLE, ACHE-
VE DE SE CONSUMER !...


ON VERRA BIEN OU CELA NOUS MENERA...

La tentation de l'expressionnisme

Le cinéma expressionniste allemand, comme celui de Murnau, de Fritz Lang (*M le Maudit* est explicitement à l'origine de *La Marque Jaune*), eut une grande influence sur le jeune Edgar P. Jacobs. S'y ajoutèrent des films plus légers, comme *Les Trois Lanciers du Bengale* ou *2001 : l'Odyssée de l'espace* et même *James Bond* ! Mais ce fut l'expressionnisme qui prévalut. Jacobs l'a vécu en tant que montée en puissance des effets dramatiques de l'image et du récit par le biais de jeux d'ombres très contrastées, des attitudes emphatiques, des personnages et de ces moments cruciaux où les forces du mal semblent pouvoir l'emporter sur les défenseurs du bien. Cependant l'expressionnisme de Jacobs ne déforme rien. Il respecte une sorte d'anthologie précise et réaliste des visages, des mouvements, des choses et des lieux. C'est que Jacobs, à l'inverse des artistes expressionnistes tels que Nolde, Munch, Kokoschka, ne cherche pas à régler quelque problème personnel par son art ni à y exprimer un cri de plainte ou d'indignation par lequel il pourrait revendiquer la torture des formes et des images. Le dessin expressionniste de Jacobs indique des mutations très contrariées, mais nullement subjectives. Jacobs, c'est un télescopage de forces et pas du tout une introspection formelle. C'est ainsi que ce prodigieux dessinateur structure ses espaces sans passer par des crispations torturées.



La Marque Jaune, page 25, détail

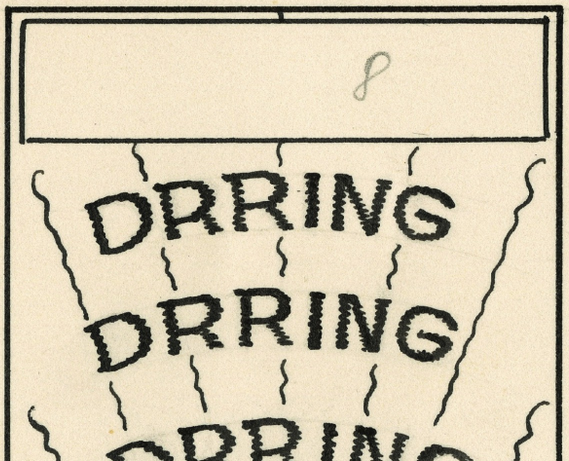
PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 2, page 60, détail

PAGES SUIVANTES
La Marque Jaune, planche 8


1
2

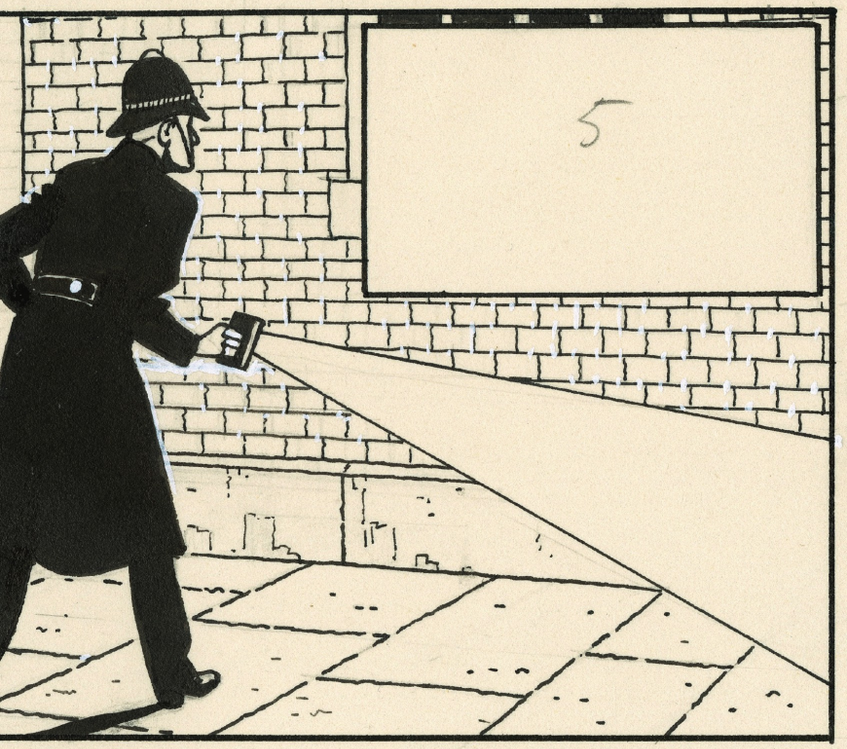

?

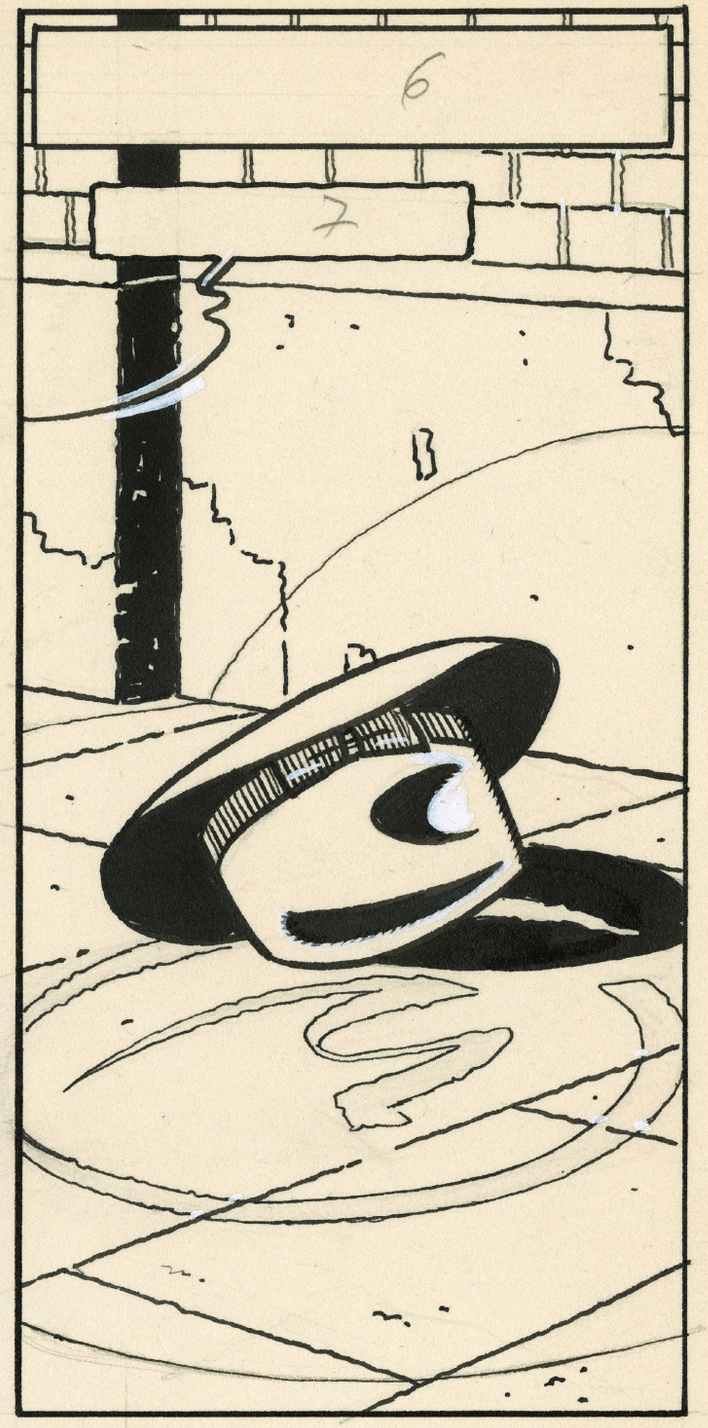

4

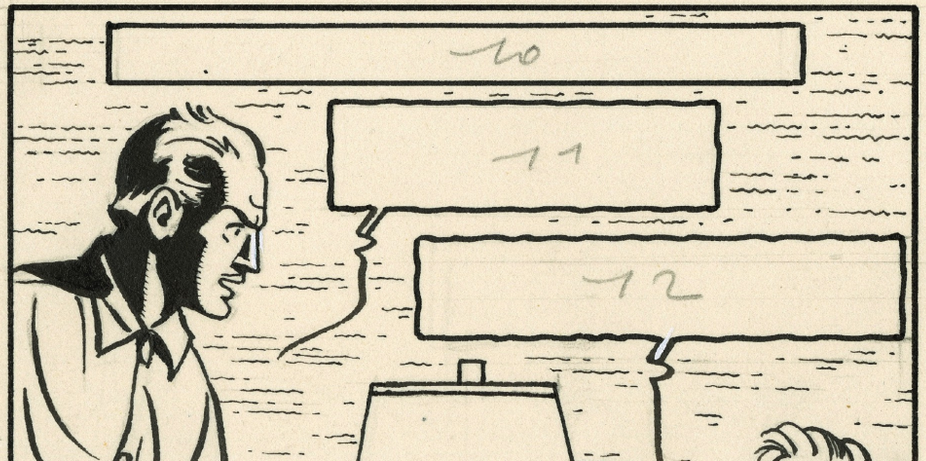

8
DRRING
DRRING
DRRING

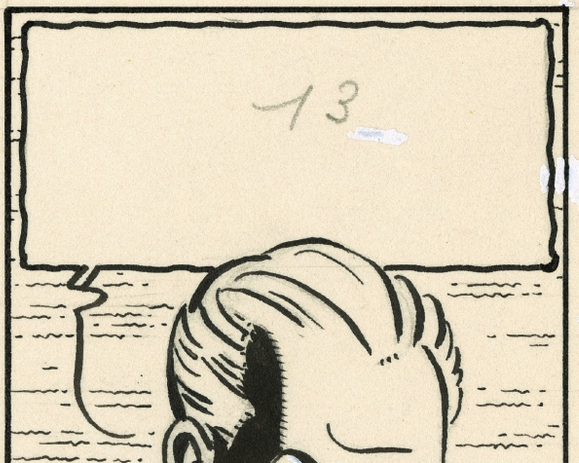

9

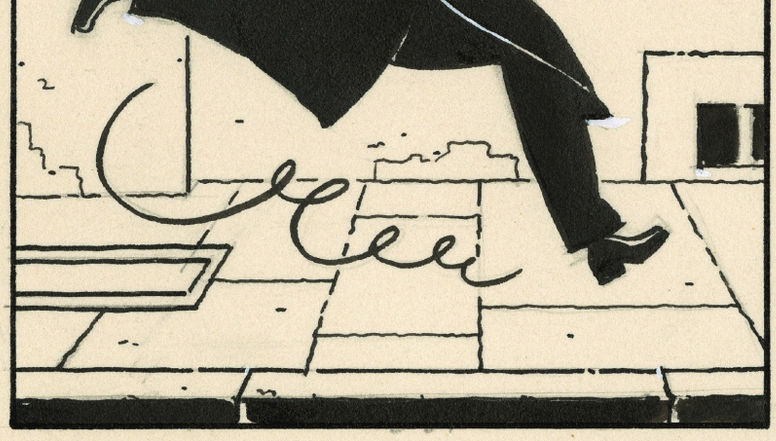

3


5

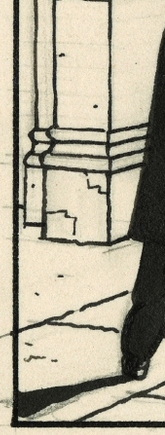

6
7


10
11
12


13







8

DRRING
DRRING
DRRING

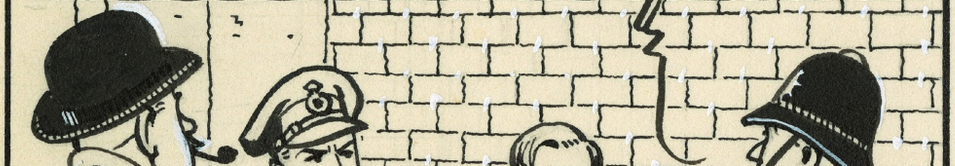


9

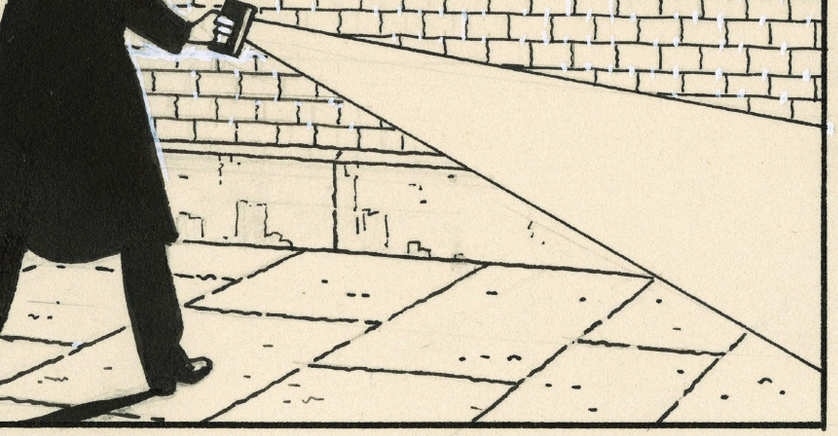


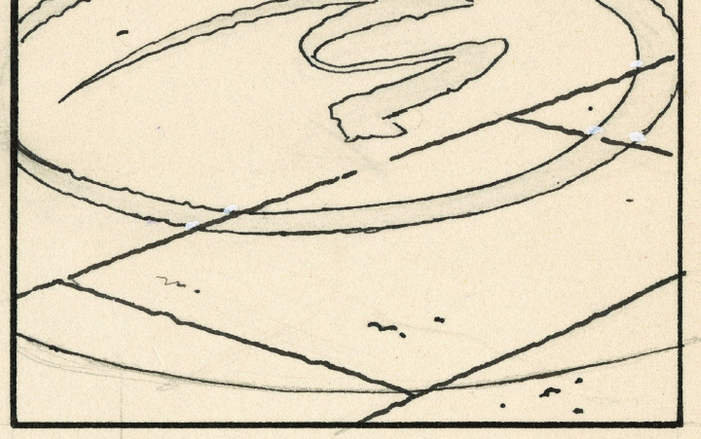
14

15



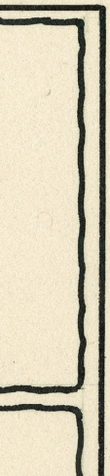
16

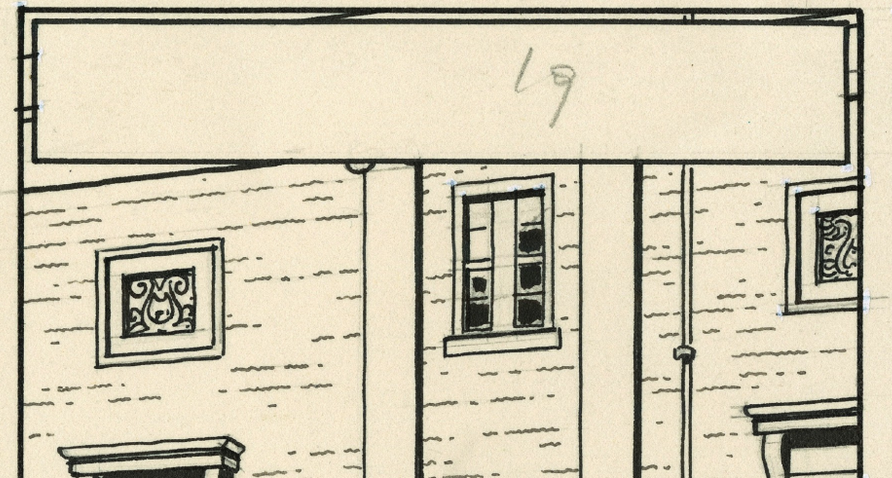


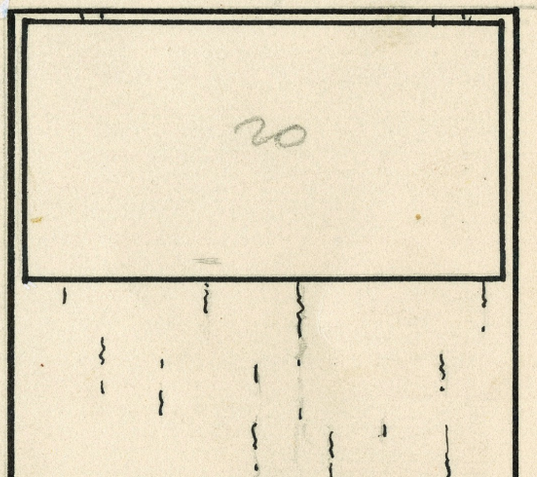



10
11
12


13

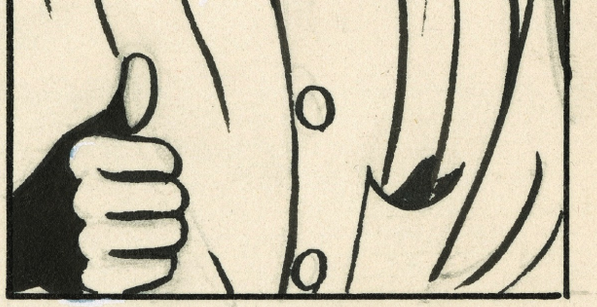


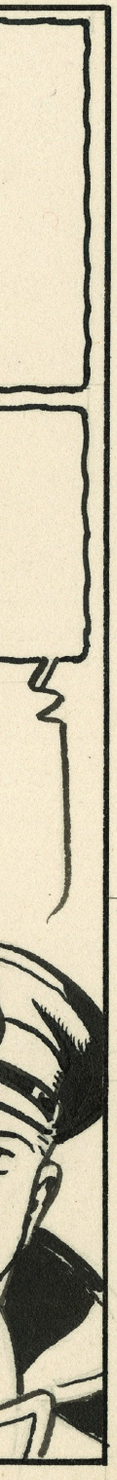

19


20


14
15
16
17
18



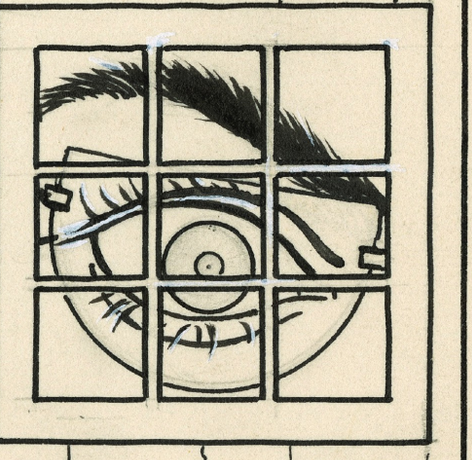




19



20



8

Planche 8.



Le Secret de l'Espadon,
tome 1, planche 39, détail

PAGE DE DROITE
Ibidem

PAGE SUIVANTE
La Marque Jaune,
planche 26, détail

La bande dessinée est un médium dont le langage s'est débarrassé des états existentiels du dessinateur. La reproductibilité destinée à la presse exigeait un trait net. La ligne claire fut même le phénomène essentiel de toute bande dessinée depuis Outcault et Töpffer. D'autre part, la bande dessinée archaïque et classique aura voulu se séparer du graphe des peintres, lui préférant un dessin constant, au service de mutations constantes. Dans ce domaine de la mutation des personnages, le 9e art dispose d'une panoplie infinie de processus de métamorphoses. Jacobs, par exemple, est passé maître dans l'art des déguisements. Le nombre des travestissements auxquels se livrent les protagonistes qu'il met en scène est considérable et concerne aussi bien les « mauvais » que les « bons ». Olrik y bat tous les records, se métamorphosant en un savant égyptologue allemand, « Grossgrabenstein », en homme-robot du Professeur Septimus (*La Marque Jaune*), en spéléologue (*L'Énigme de l'Atlantide*), ou encore en ce mystérieux « Monsieur Henri » de *S.O.S. Météores*.

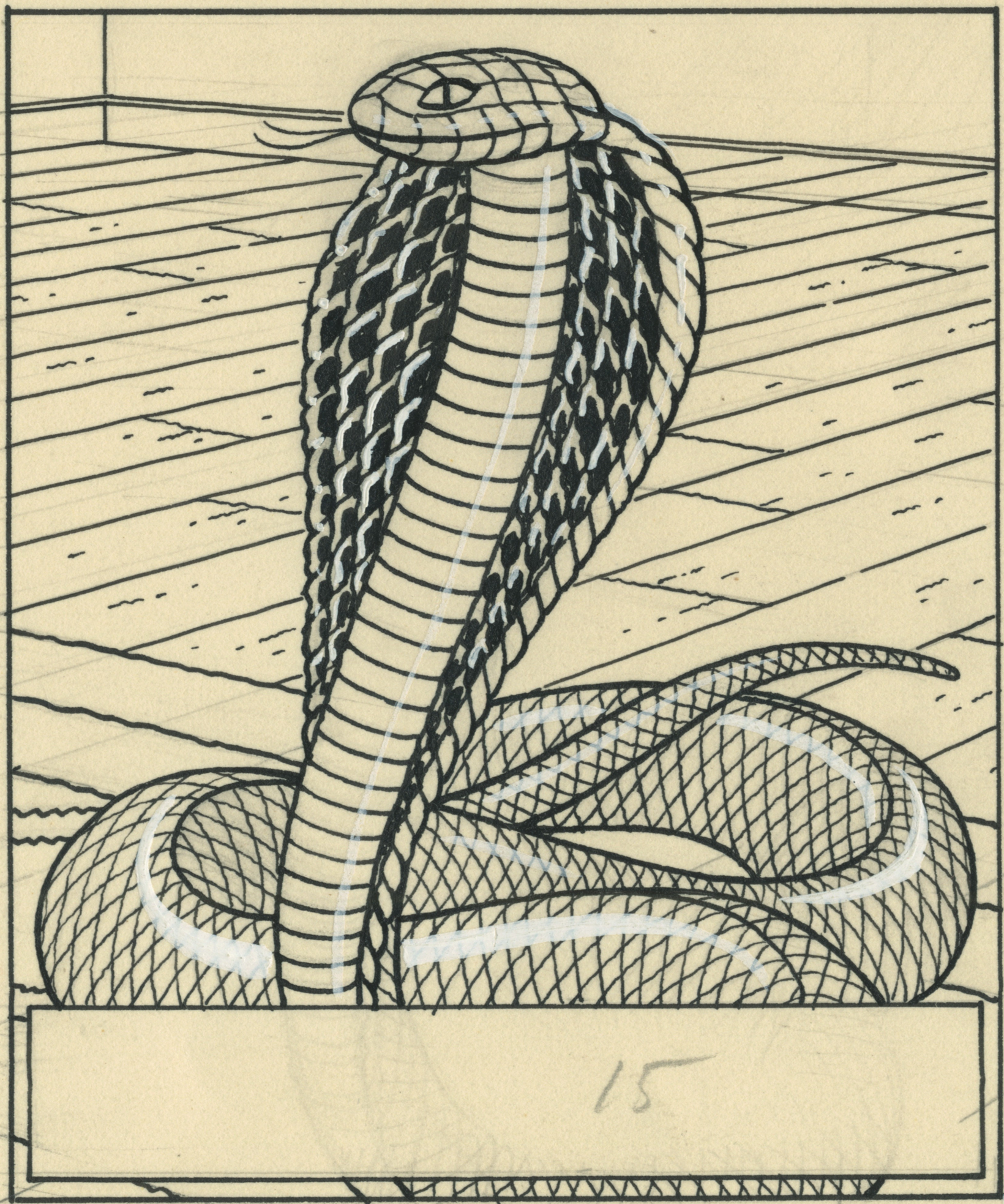
Cependant, ce phénomène de clarté graphique a-personnelle a cessé de dominer le langage de la bande dessinée depuis quelques décennies. Des auteurs comme Mattotti, Sfar, Bretecher, Breccia, Alex Barbier et bien d'autres, ont introduit dans leur médium un picturalisme très audacieux. Mais la bande dessinée fut-elle jamais le fait d'un seul style graphique ? Il semble plutôt que le trait pur et la trace vécue se soient toujours partagé la même scène graphique. La froideur du trait d'Alex Raymond fut contemporaine des flux d'encre de Milton Caniff. Encore une fois, Jacobs semble occuper dans ce panorama contrasté une position médiane. Il est net et même froid comme Hergé, mais émotionnel et contrasté comme Will Eisner.


9





PHOTO D.R.



15



PAGE DE GAUCHE
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 5, détail

L'Égypte idéale

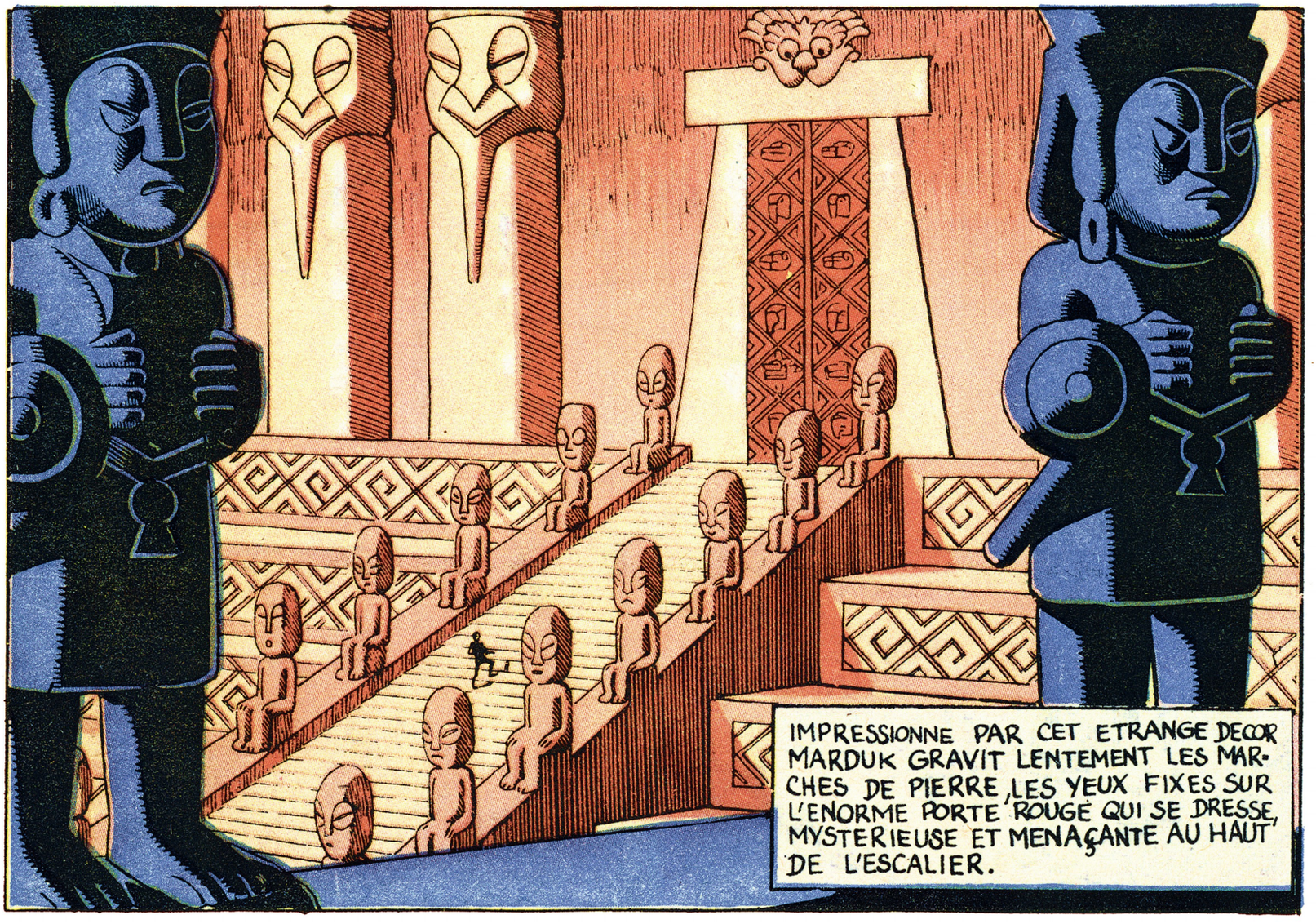
Il n'est pas étonnant que Jacobs ait eu pour l'Égypte un culte particulier, au point de lui consacrer le double album du *Mystère de la Grande Pyramide*. D'abord, l'art égyptien fut depuis toujours considéré comme la grande référence de la bande dessinée. On aura même juxtaposé, comme confraternels, les bandelettes graphiques des fresques pharaoniques aux « strips » de la bande dessinée, bien que cette comparaison ne soit pas très pertinente du fait que les rubans gravés ou peints des mastabas se déroulent selon une continuité fluide tandis que les récits en images de la bande dessinée sont discontinus et procèdent par sauts de case à case. Ce qui, par contre, rapproche explicitement l'art égyptien du 9e art, c'est leur même conception du trait. La ligne égyptienne est géométriquement reptilienne, elle incise la surface d'un tracé mince qui y agit comme un réseau de nervurations. Elle témoigne autant de l'essence que du mouvement. C'est un art parfait en lequel l'être et le devenir fusionnent. Quel idéal pour Jacobs, lui qui aime autant les épures que les déflagrations, les formes stables et leurs brusques déplacements ! Matisse l'avait compris, tout comme Hergé dans *Les Cigares du Pharaon*. En effet, le dessin des créateurs de bandes dessinées se doit de révéler en ses surfaces d'inscription la constance de ses personnages tout autant que leur capacité de se mouvoir. Jacobs fut intensément persuadé de cette double potentialité du trait égyptien et de sa pertinente réincarnation dans le nouveau médium du XXe siècle qu'il découvrit. Le Professeur Mortimer n'est-il pas un brillant égyptologue, tandis que Jacobs accueille son lecteur aux deux premières pages du premier volume de cette aventure par une véritable leçon d'égyptologie ? Les deux couvertures du *Mystère de la Grande Pyramide* sont explicites quant à la dualité de l'art égyptien : d'une part s'y étale le grand art de la fresque et de la statuaire studieusement reproduit par Jacobs, d'autre part, cette image architectonique stable se voit troublée par des intrus menaçants (chauve-souris, crocodiles) qui déstabilisent grandement Mortimer et interpellent tout autant le lecteur.

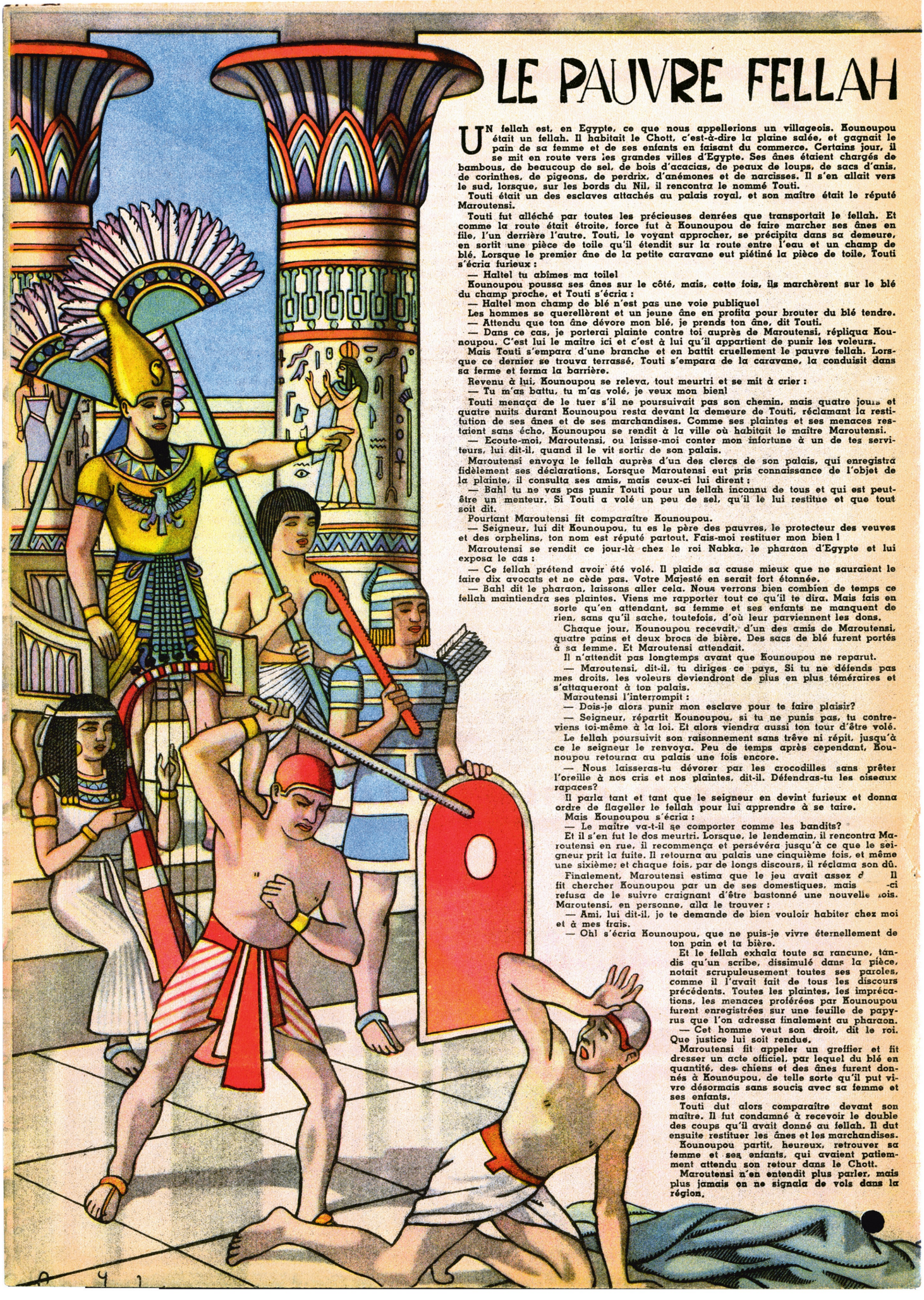
Le Rayon « U », planche 24, détail

PAGE DE DROITE
1942, *Conte*, pour le journal *Bravo !*

PAGES SUIVANTES
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 31

Le paradoxe de l'art égyptien est au cœur de toute pensée, qu'elle soit occidentale ou orientale. Chez Platon, ou dans le Tao, toujours se présente une dualité de la pensée entre ce qui est éternel et ce qui existe. D'un côté, l'intellection de l'essence de l'être, de l'autre la perception sensorielle des devenirs. Un grand dessinateur et narrateur comme Jacobs illustre et résout à merveille cette contradiction. Il dessine des états absolument stables en géométries permanentes, mais ces mêmes « principes » ne cessent de se mouvoir, de tendre aux mutations les plus violentes. Il y a chez Jacobs un tenseur éclatant qui relie un visible éphémère et une sorte de vérité pérenne. C'est cela, le style Jacobs : un théâtre d'ombres peuplé de statues.





LE PAUVRE FELLAH

UN fellah est, en Egypte, ce que nous appellerions un villageois. Kounoupou était un fellah. Il habitait le Chott, c'est-à-dire la plaine salée, et gagnait le pain de sa femme et de ses enfants en faisant du commerce. Certains jour, il se mit en route vers les grandes villes d'Egypte. Ses ânes étaient chargés de bambous, de beaucoup de sel, de bois d'acacias, de peaux de loups, de sacs d'anis, de corinthes, de pigeons, de perdrix, d'anémones et de narcisses. Il s'en allait vers le sud, lorsque, sur les bords du Nil, il rencontra le nommé Touti.

Touti était un des esclaves attachés au palais royal, et son maître était le réputé Maroutensi.

Touti fut alléché par toutes les précieuses denrées que transportait le fellah. Et comme la route était étroite, force fut à Kounoupou de faire marcher ses ânes en file, l'un derrière l'autre. Touti, le voyant approcher, se précipita dans sa demeure, en sortit une pièce de toile qu'il étendit sur la route entre l'eau et un champ de blé. Lorsque le premier âne de la petite caravane eut piétiné la pièce de toile, Touti s'écria furieux :

— Halte! tu abîmes ma toile!

Kounoupou poussa ses ânes sur le côté, mais, cette fois, ils marchèrent sur le blé du champ proche, et Touti s'écria :

— Halte! mon champ de blé n'est pas une voie publique!

Les hommes se querellèrent et un jeune âne en profita pour brouter du blé tendre.

— Attendu que ton âne dévore mon blé, je prends ton âne, dit Touti.

— Dans ce cas, je porterai plainte contre toi auprès de Maroutensi, répliqua Kounoupou. C'est lui le maître ici et c'est à lui qu'il appartient de punir les voleurs.

Mais Touti s'empara d'une branche et en battit cruellement le pauvre fellah. Lorsque ce dernier se trouva terrassé, Touti s'empara de la caravane, la conduisit dans sa ferme et ferma la barrière.

Revenu à lui, Kounoupou se releva, tout meurtri et se mit à crier :

— Tu m'as battu, tu m'as volé, je veux mon bien!

Touti menaça de le tuer s'il ne poursuivait pas son chemin, mais quatre jours et quatre nuits durant Kounoupou resta devant la demeure de Touti, réclamant la restitution de ses ânes et de ses marchandises. Comme ses plaintes et ses menaces restaient sans écho, Kounoupou se rendit à la ville où habitait le maître Maroutensi.

— Ecoute-moi, Maroutensi, ou laisse-moi conter mon infortune à un de tes serviteurs, lui dit-il, quand il le vit sortir de son palais.

Maroutensi envoya le fellah auprès d'un des clercs de son palais, qui enregistra fidèlement ses déclarations. Lorsque Maroutensi eut pris connaissance de l'objet de la plainte, il consulta ses amis, mais ceux-ci lui dirent :

— Bah! tu ne vas pas punir Touti pour un fellah inconnu de tous et qui est peut-être un menteur. Si Touti a volé un peu de sel, qu'il le lui restitue et que tout soit dit.

Pourtant Maroutensi fit comparaître Kounoupou.

— Seigneur, lui dit Kounoupou, tu es le père des pauvres, le protecteur des veuves et des orphelins, ton nom est réputé partout. Fais-moi restituer mon bien!

Maroutensi se rendit ce jour-là chez le roi Nabka, le pharaon d'Egypte et lui exposa le cas :

— Ce fellah prétend avoir été volé. Il plaide sa cause mieux que ne sauraient le faire dix avocats et ne cède pas. Votre Majesté en serait fort étonnée.

— Bah! dit le pharaon, laissons aller cela. Nous verrons bien combien de temps ce fellah maintiendra ses plaintes. Viens me rapporter tout ce qu'il te dira. Mais fais en sorte qu'en attendant, sa femme et ses enfants ne manquent de rien, sans qu'il sache, toutefois, d'où leur parviennent les dons.

Chaque jour, Kounoupou recevait, d'un des amis de Maroutensi, quatre pains et deux brocs de bière. Des sacs de blé furent portés à sa femme. Et Maroutensi attendait.

Il n'attendit pas longtemps avant que Kounoupou ne reparut.

— Maroutensi, dit-il, tu diriges ce pays. Si tu ne défends pas mes droits, les voleurs deviendront de plus en plus téméraires et s'attaqueront à ton palais.

Maroutensi l'interrompit :

— Dois-je alors punir mon esclave pour te faire plaisir?

— Seigneur, répartit Kounoupou, si tu ne punis pas, tu contreviens toi-même à la loi. Et alors viendra aussi ton tour d'être volé.

Le fellah poursuivit son raisonnement sans trêve ni répit, jusqu'à ce le seigneur le renvoya. Peu de temps après cependant, Kounoupou retourna au palais une fois encore.

— Nous laisseras-tu dévorer par les crocodilles sans prêter l'oreille à nos cris et nos plaintes, dit-il. Défendras-tu les oiseaux rapaces?

Il parla tant et tant que le seigneur en devint furieux et donna ordre de flageller le fellah pour lui apprendre à se taire.

Mais Kounoupou s'écria :

— Le maître va-t-il se comporter comme les bandits?

Et il s'en fut le dos meurtri. Lorsque, le lendemain, il rencontra Maroutensi en rue, il recommença et persévéra jusqu'à ce que le seigneur prit la fuite. Il retourna au palais une cinquième fois, et même une sixième; et chaque fois, par de longs discours, il réclama son dû.

Finalement, Maroutensi estima que le jeu avait assez d Il fit chercher Kounoupou par un de ses domestiques, mais -ci refusa de le suivre craignant d'être bastonné une nouvelle ois. Maroutensi, en personne, alla le trouver :

— Ami, lui dit-il, je te demande de bien vouloir habiter chez moi et à mes frais.

— Oh! s'écria Kounoupou, que ne puis-je vivre éternellement de ton pain et ta bière.

Et le fellah exhala toute sa rancune, tandis qu'un scribe, dissimulé dans la pièce, notait scrupuleusement toutes ses paroles, comme il l'avait fait de tous les discours précédents. Toutes les plaintes, les imprécations, les menaces proférées par Kounoupou furent enregistrées sur une feuille de papyrus que l'on adressa finalement au pharaon.

— Cet homme veut son droit, dit le roi. Que justice lui soit rendue.

Maroutensi fit appeler un greffier et fit dresser un acte officiel, par lequel du blé en quantité, des chiens et des ânes furent donnés à Kounoupou, de telle sorte qu'il put vivre désormais sans soucis avec sa femme et ses enfants.

Touti dut alors comparaître devant son maître. Il fut condamné à recevoir le double des coups qu'il avait donné au fellah. Il dut ensuite restituer les ânes et les marchandises.

Kounoupou partit, heureux, retrouver sa femme et ses enfants, qui avaient patiemment attendu son retour dans le Chott.

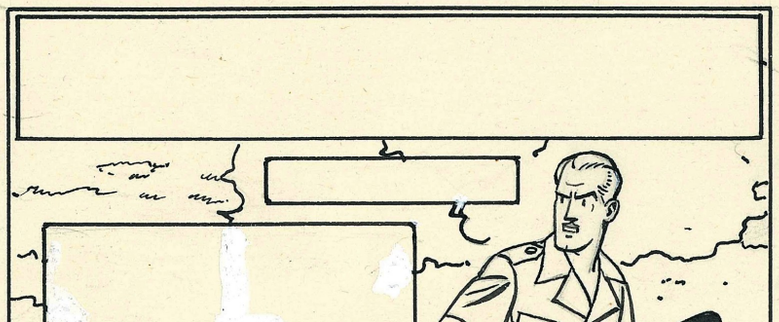
Maroutensi n'en entendit plus parler, mais plus jamais on ne signala de vols dans la région.



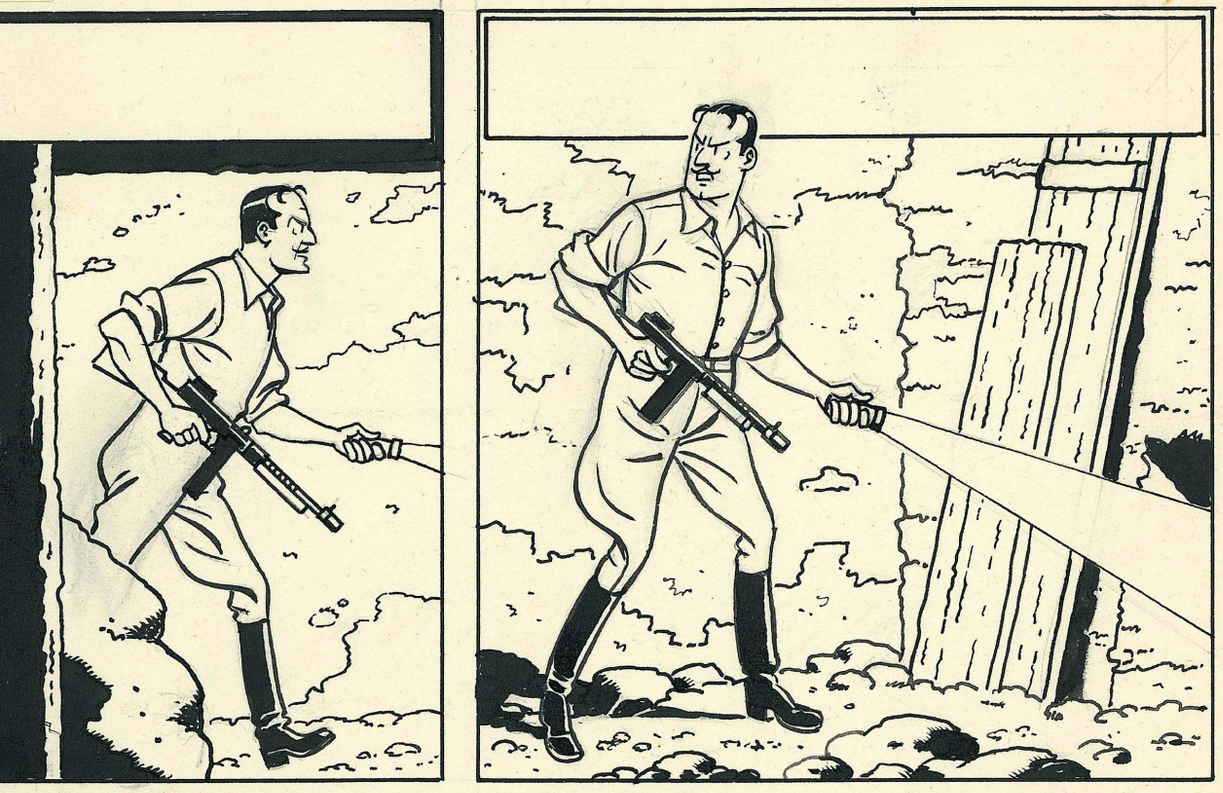




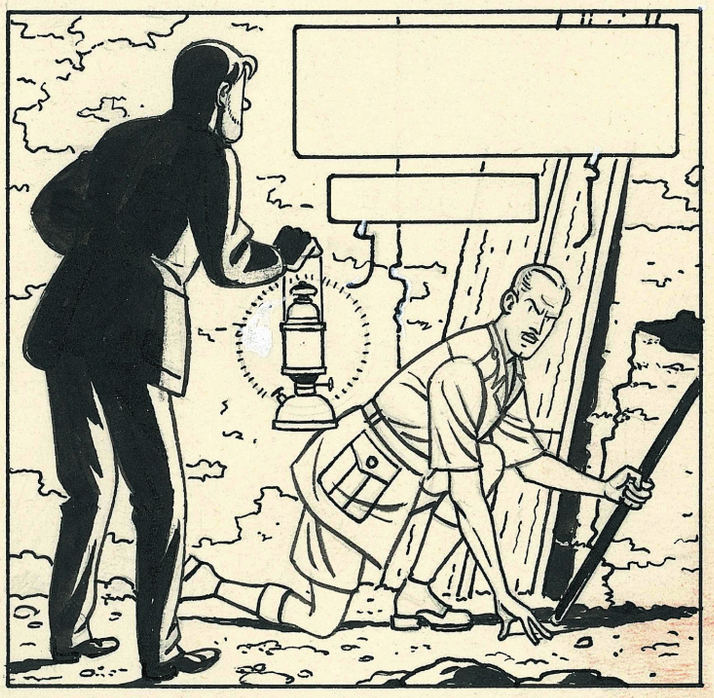




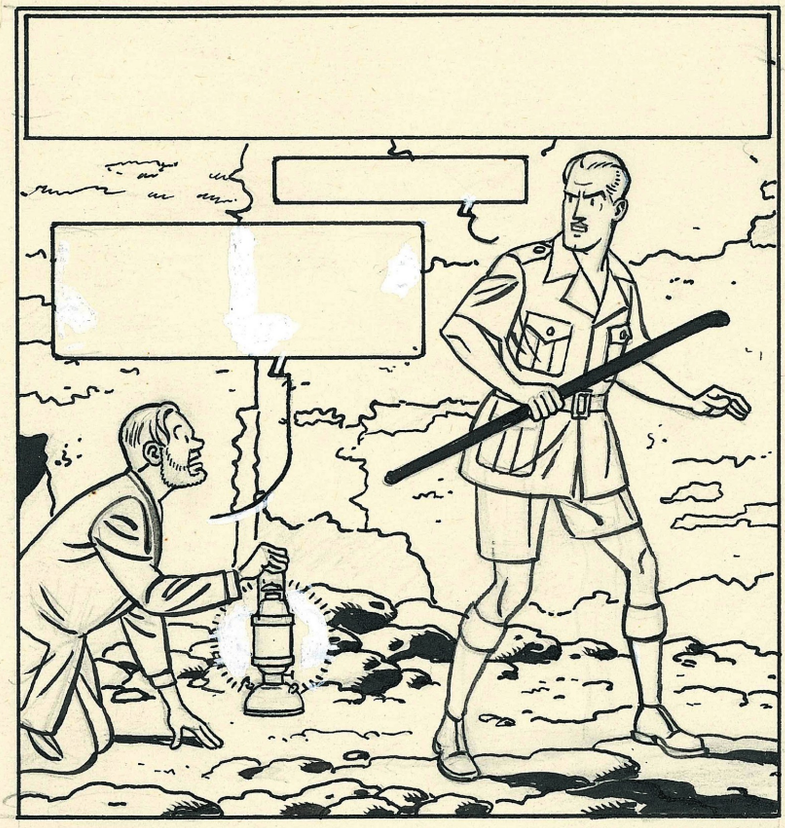


















30.6 18.4



Nouvel album. 87
Erreur d'impression (78)

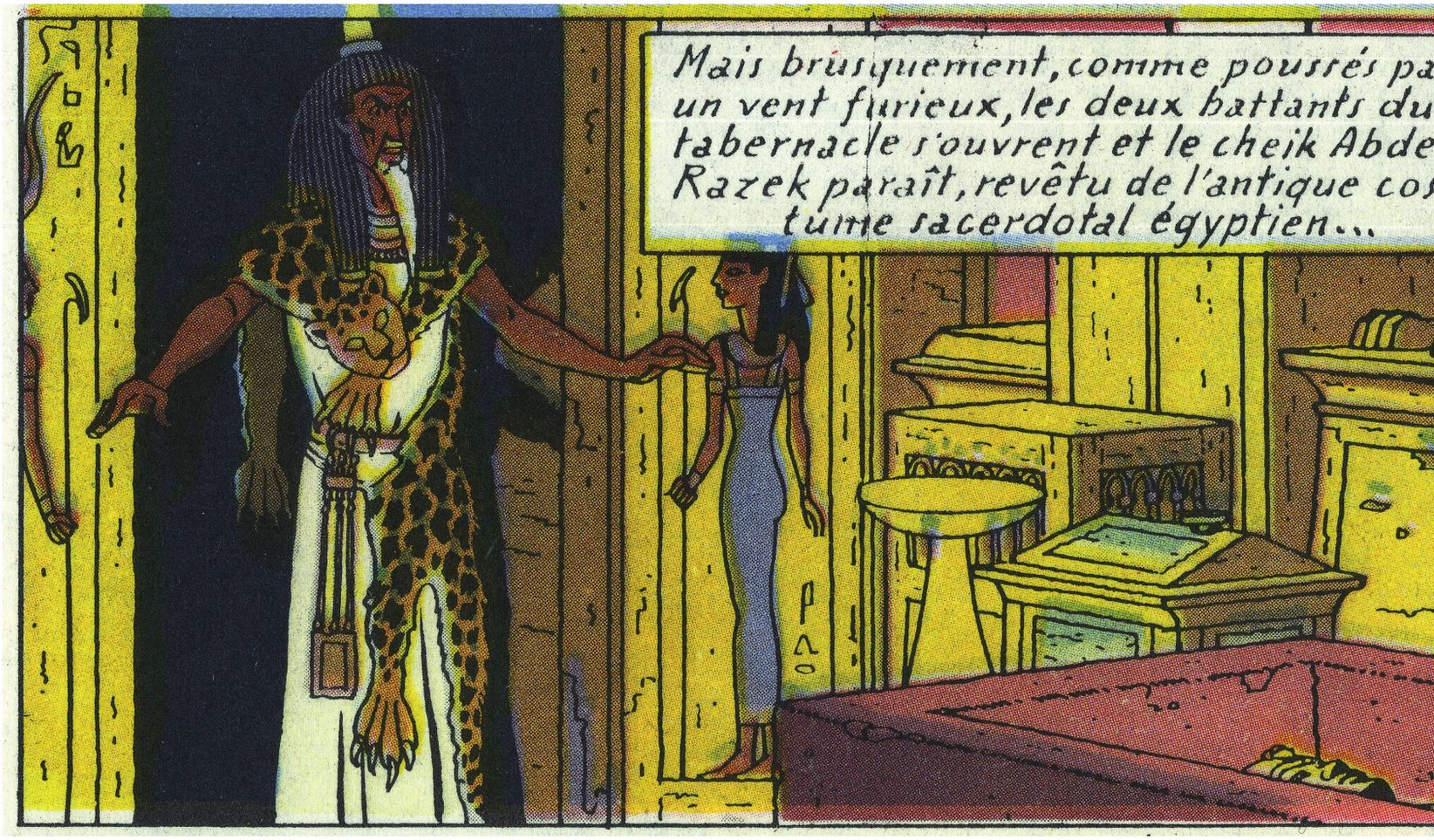
30 — A 333

Le culte de Jacobs pour l'Égypte a aussi une autre raison, qui concerne, celle-là, les contenus de son art. Jacobs fut fasciné par les images mythiques des grands empires. Même si les despotes qui les commandent apparaissent redoutables à ses yeux, ils exercent sur lui un grand pouvoir d'attraction. À la limite, le fantasme idéal de Jacobs eût été celui du « bon » despote ! Jacobs, en effet, n'est pas un démocrate : il croit à une théocratie salvatrice du genre humain. Or l'Égypte fut une civilisation structurée de façon pyramidale. Y régnait un pharaon placé au-dessus de tous les humains, étayant son pouvoir par le biais d'une armée de scribes et de prêtres. D'où le culte du secret, la quête des énigmes, le péril de l'anarchie et des révoltes, la théorie du complot, le ballet des traîtres, les menaces des espions. Tous ces phénomènes abondent dans l'aventure égyptienne de Blake et Mortimer et Jacobs en raffolait. Son inconscient est impérial ! N'oublions pas que Blake et Mortimer sont de purs produits de « l'Empire des Indes » britannique. Pour Jacobs, il n'est d'autre structure sociale possible que le despotisme éclairé.
Un bon despote, Jacobs l'aura trouvé en la personne du cheikh Abdel Razek. Revêtu d'un costume sacerdotal de l'Égypte antique, ce personnage semble tout droit issu d'Akhenaton, le pharaon adorateur du seul dieu soleil. On devine la ferveur de Jacobs pour un tel lien direct avec un ordre divin, politique et cosmique ! Le disque du soleil, que Jacobs dessine admirablement, étant ici une force de vie qui s'oppose à toutes les déflagrations atomiques ayant mis le feu au monde dans les *Aventures de Blake et Mortimer*. Abdel Razek en est le prophète délégué sur Terre pour empêcher la profanation du tombeau de son maître.
L'apparition d'Abdel Razek, dans le second volume du *Mystère de la Grande Pyramide,* est par ailleurs particulièrement intéressante par la façon dont il neutralise Olrik. La dernière image montre le « mauvais » errant, amnésique, dans le désert. Jacobs désigne à ce moment dans Olrik l'inverse du pouvoir royal ou de la puissance prophétique. Il le chasse dans le désert (privé de cité) et amnésique (privé de mémoire). On ne pouvait mieux stigmatiser le traître, le vider de toute intériorité.



Le Mystère de la Grande Pyramide, esquisse

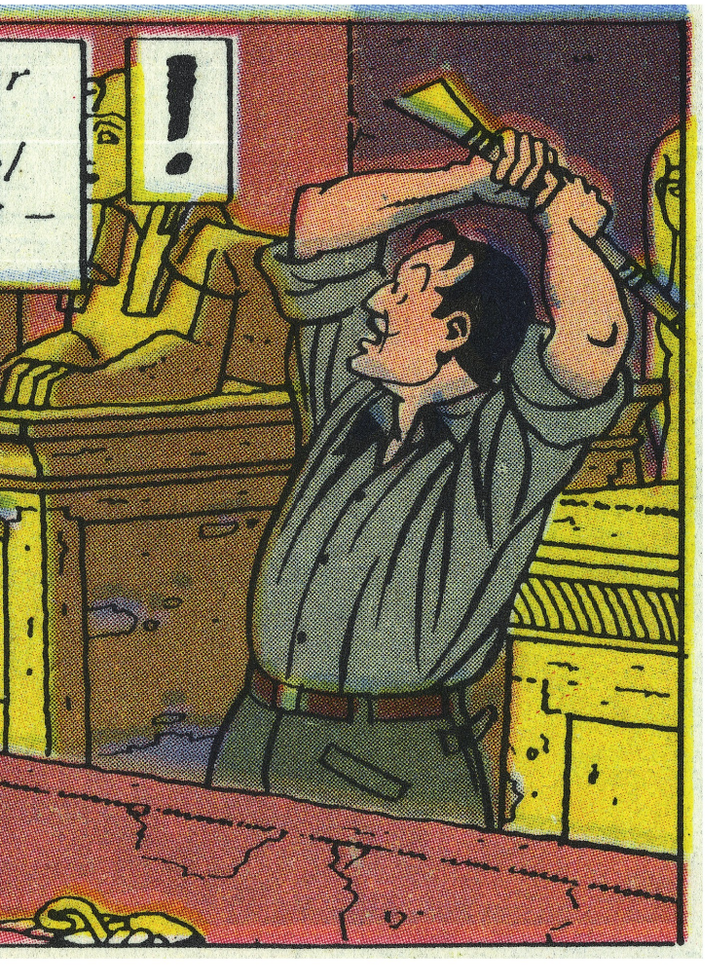




Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, page 45, détail

La seule fois où Jacobs donne parole et image au petit peuple, dans *Le Piège diabolique*, on a affaire à une horde barbare avide de sang et d'or, une « meute hurlante », précise Jacobs. Cette populace meurtrière menace par ailleurs la seule héroïne féminine de l'univers de Jacobs : Agnès, fille de Messire Gui de la Roche. Impossible de ne pas songer à la horde de singes qui, dans *Le Rayon « U »*, faisaient peser sur la belle Sylvia la possibilité d'un viol collectif. Le peuple, c'est le désordre assuré. Les Empires, c'est la possibilité d'un ordre pacifique, malgré la folie de certains despotes. Et Jacobs prend le risque : mieux vaut un mauvais empereur à abattre qu'un peuple bestial.

Cependant, l'irruption d'un peuple médiéval dans le château du Baron de la Roche peut être perçue d'une autre façon, bien plus complexe. La plèbe, en cette histoire, se révolte, en effet, contre un mauvais despote capable de faire pendre ses enfants pour un délit de braconnage. Elle est à ce moment le surgissement du peuple, sa vraie nature, son émancipation. À ce moment, Jacobs voit le peuple comme un passage à l'acte, et pas du tout comme une entité politique. Il le perçoit en tant que lutte d'une violence contre une violence.





Enfin, *Le Mystère de la Grande Pyramide* permet à Jacobs d'explorer un de ses thèmes favoris : l'exploration des cryptes. L'Égypte en est peuplée, et le retentissement planétaire et durable de l'ouverture de la tombe de Toutankhamon fut révélateur de cet univers souterrain et prestigieux. Le second volume de *La Grande Pyramide* offre une vue majestueuse d'une salle au trésor que les tirs d'Olrik réduiront à néant.

Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, page 49, détail

PAGES SUIVANTES
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 52, détail

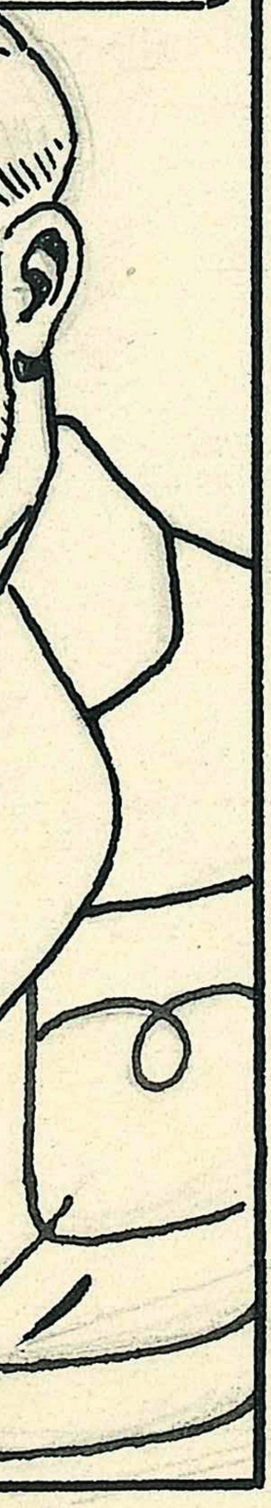
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 4, détail









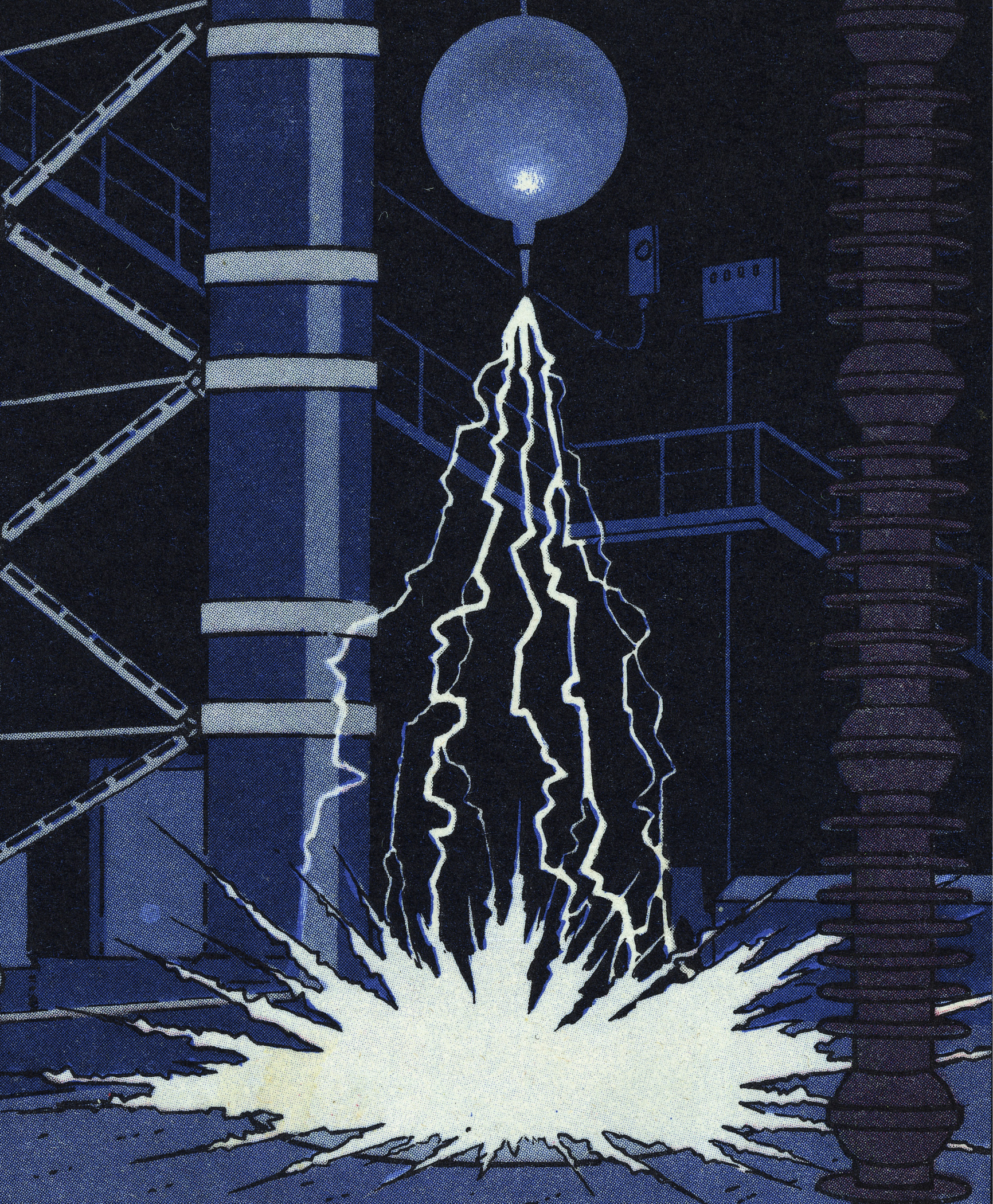






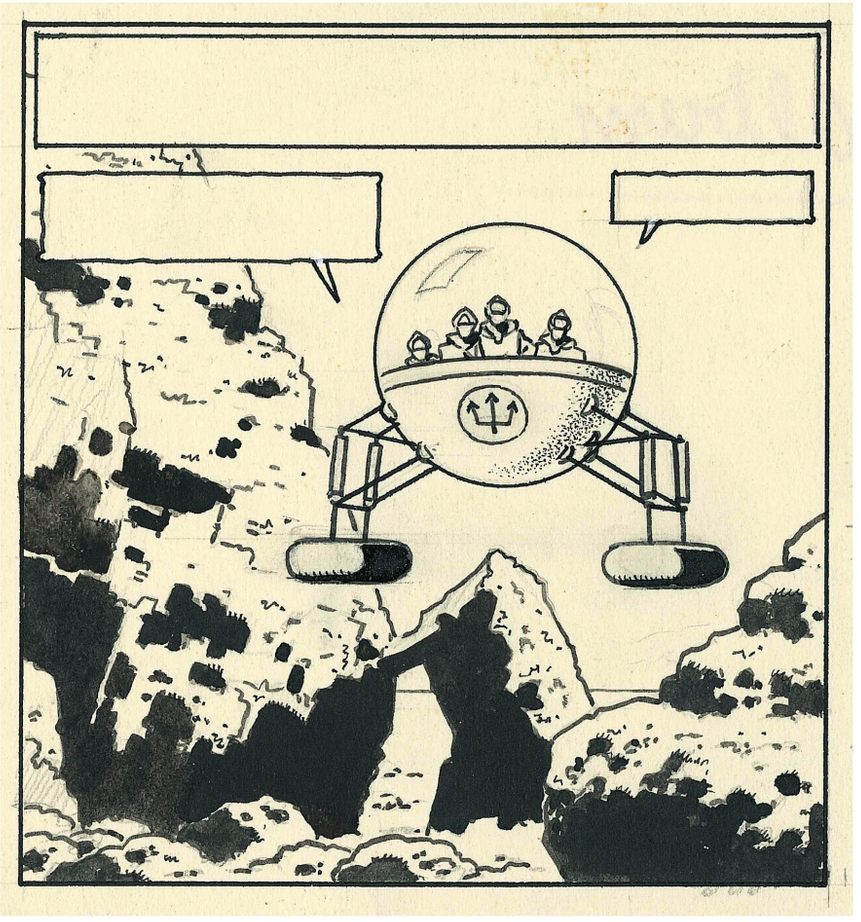
V. A. 60

4 - A. 6



Fécondité de la science-fiction

La S.F. passionne Jacobs depuis ses débuts comme en témoignent ses illustrations pour *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, ainsi que son *Rayon « U »*, directement inspiré de l'univers de *Flash Gordon*. Il s'agit dans les péripéties qui suivront, particulièrement celles de *L'Espadon*, de thèmes basiques assez grossiers de la science-fiction, comme celui des divers envahisseurs menaçant notre monde de destruction. Il est vrai que le genre a la vie dure, comme l'auront prouvé des productions récentes (*Alien*, de Ridley Scott, *Mars attacks !* de Tim Burton, etc.). Un autre phénomène récurrent chez Jacobs est inséparable du premier, sa vision de la science et de la technique. Il n'y voit que domination de la machine sur l'humain, la brutale robotisation de l'individu. Enfin, Jacobs, amoureux du passé le plus lointain, ne pouvait se priver de machines à remonter le temps en vue d'explorations de mondes enfouis. Tout cela manque de nuances et néglige totalement les apports d'une science-fiction beaucoup plus subtile dont les maîtres en littérature sont Ray Bradbury, Asimov et surtout Philip K. Dick... Ce dernier ayant par des chefs-d'œuvre comme *Blade Runner* et *Ubik* inspiré autant le cinéma que la bande dessinée, celle de Moebius, par exemple.



L'Énigme de l'Atlantide, planche 49, détail

PAGE DE GAUCHE
La Marque Jaune, page 67, détail

PAGES SUIVANTES
La Guerre des mondes

Gordon l'Intrépide

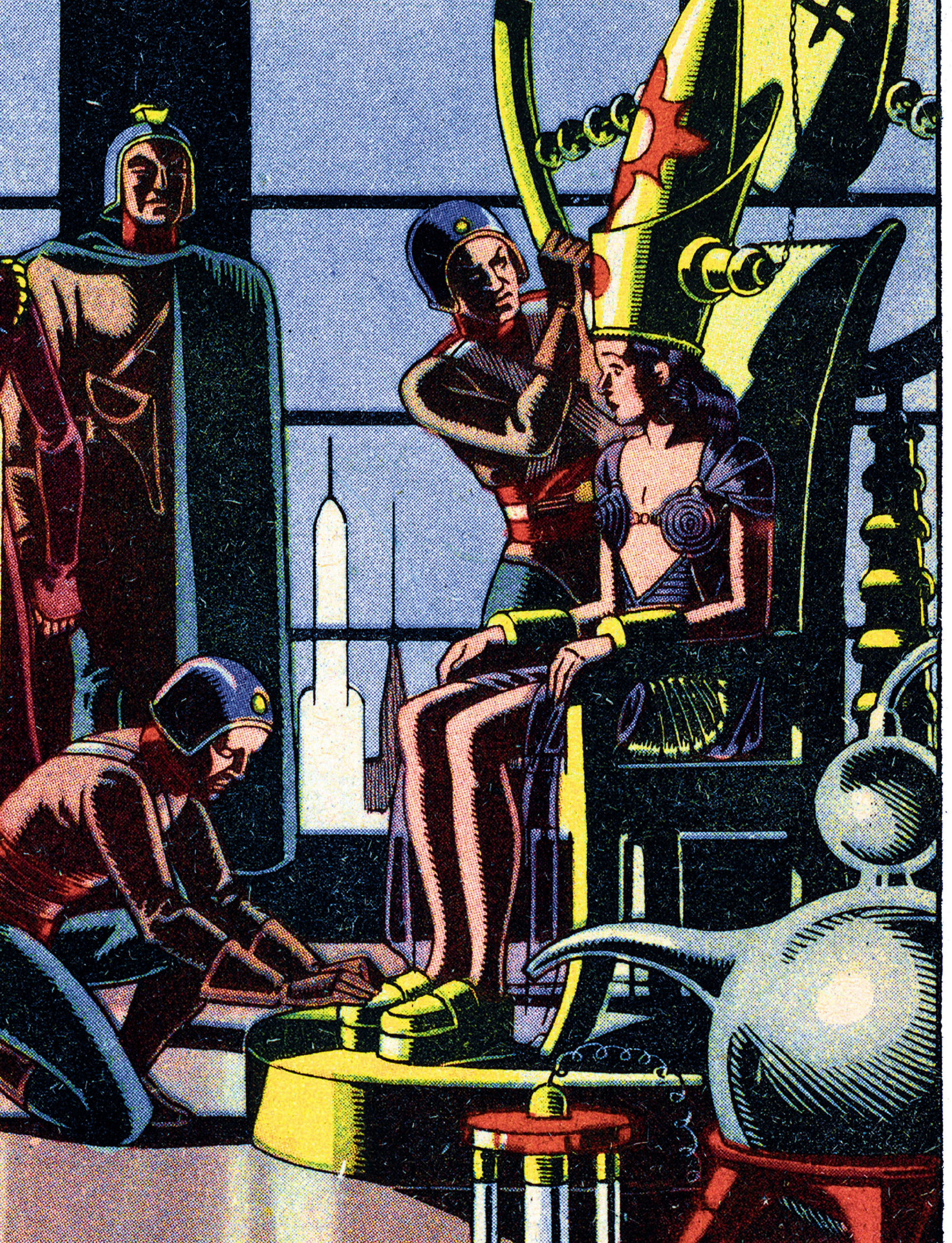
Ibidem

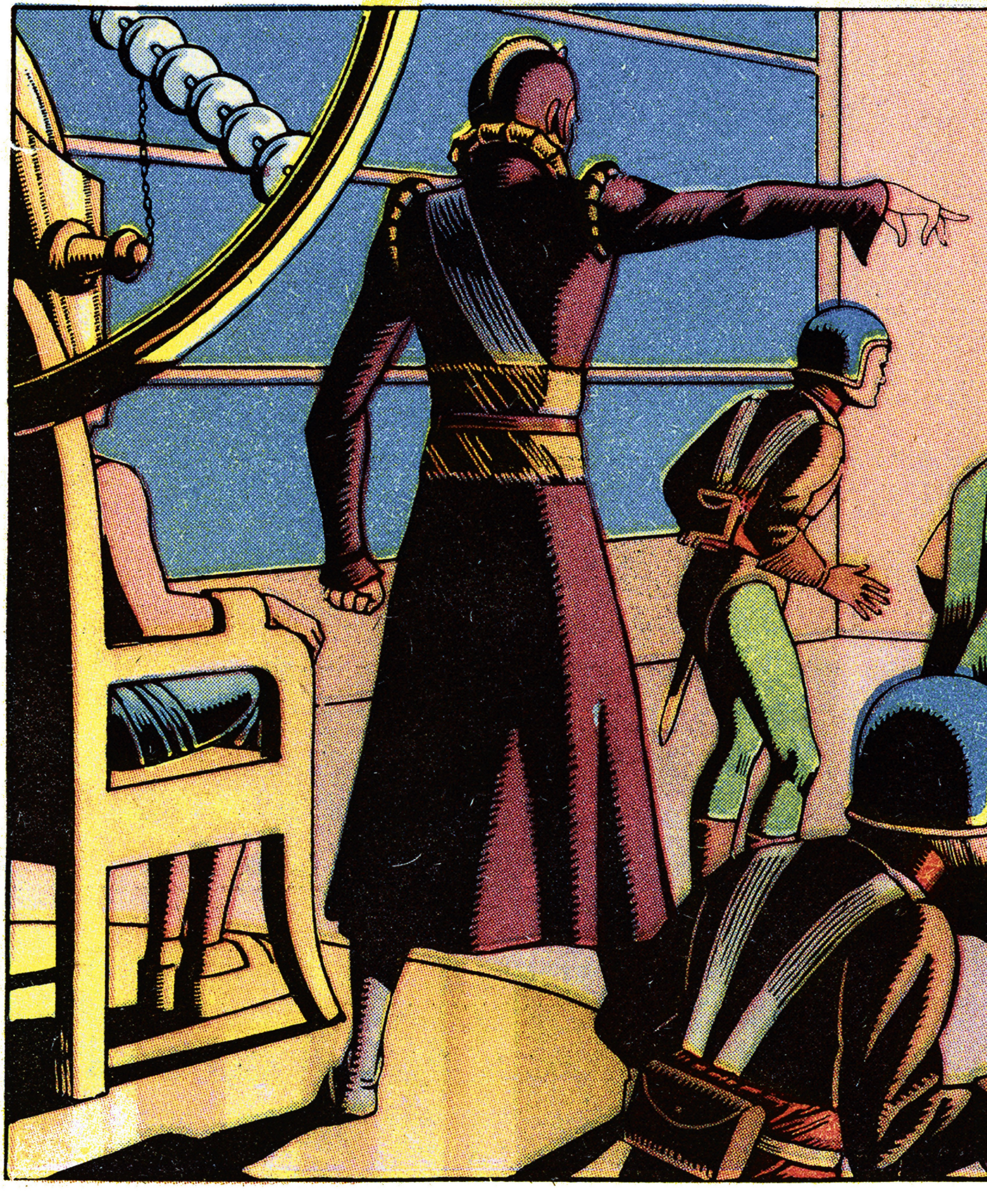


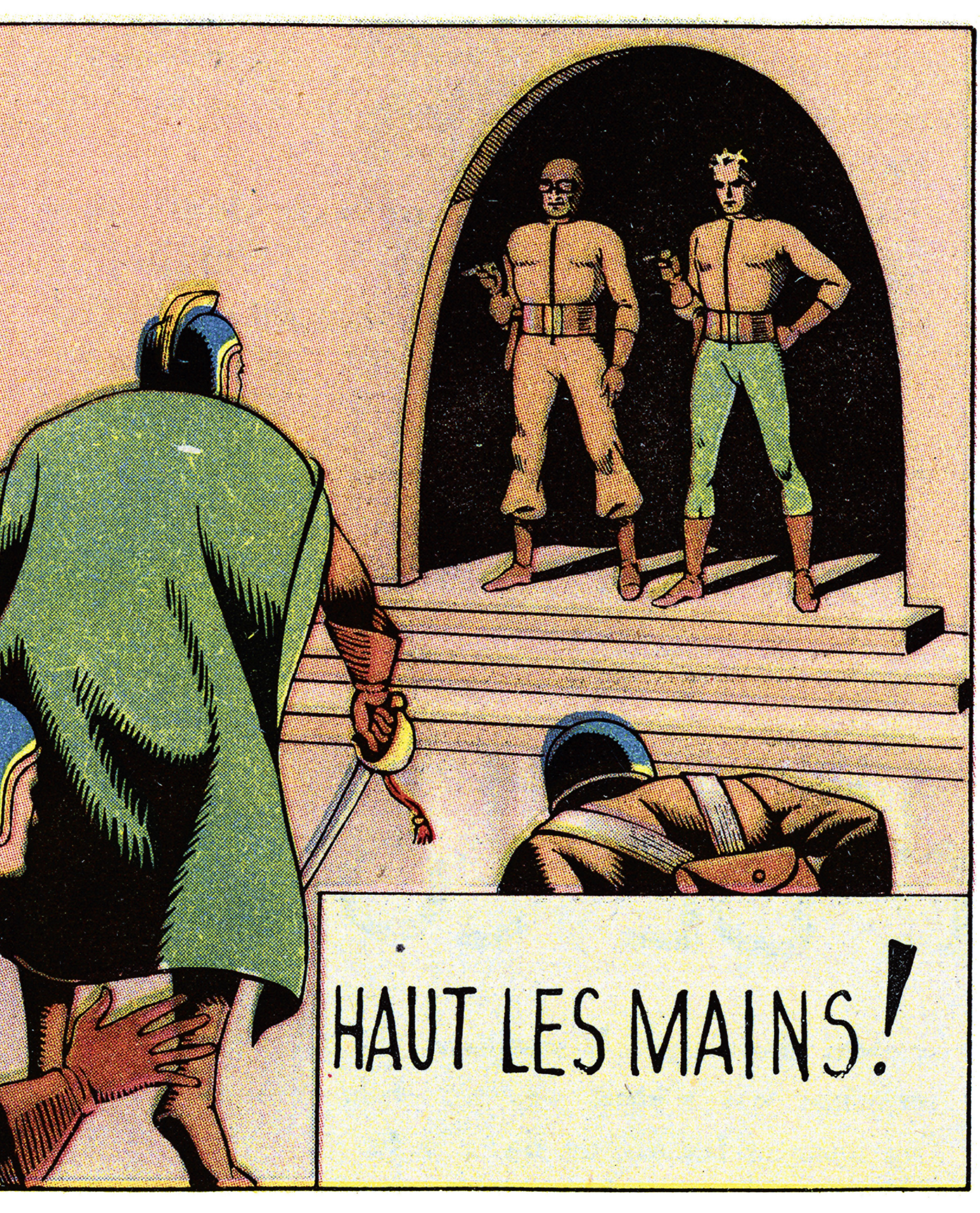




MING, S'ADRESSANT À DALE, LUI DIT: "GORDON EST PARVENU À COUPER LE COURANT ÉLECTRIQUE ÉCLAIRANT MON PALAIS. IL NE TARDERA PAS À LE RÉTABLIR POUR MIEUX POUVOIR VOUS RECHERCHER... C'EST À CE MOMENT PRÉCIS QU'IL DONNERA LE SIGNAL DE L'ÉLECTROCUTION LENTE DE SA BIEN-AIMÉE..."

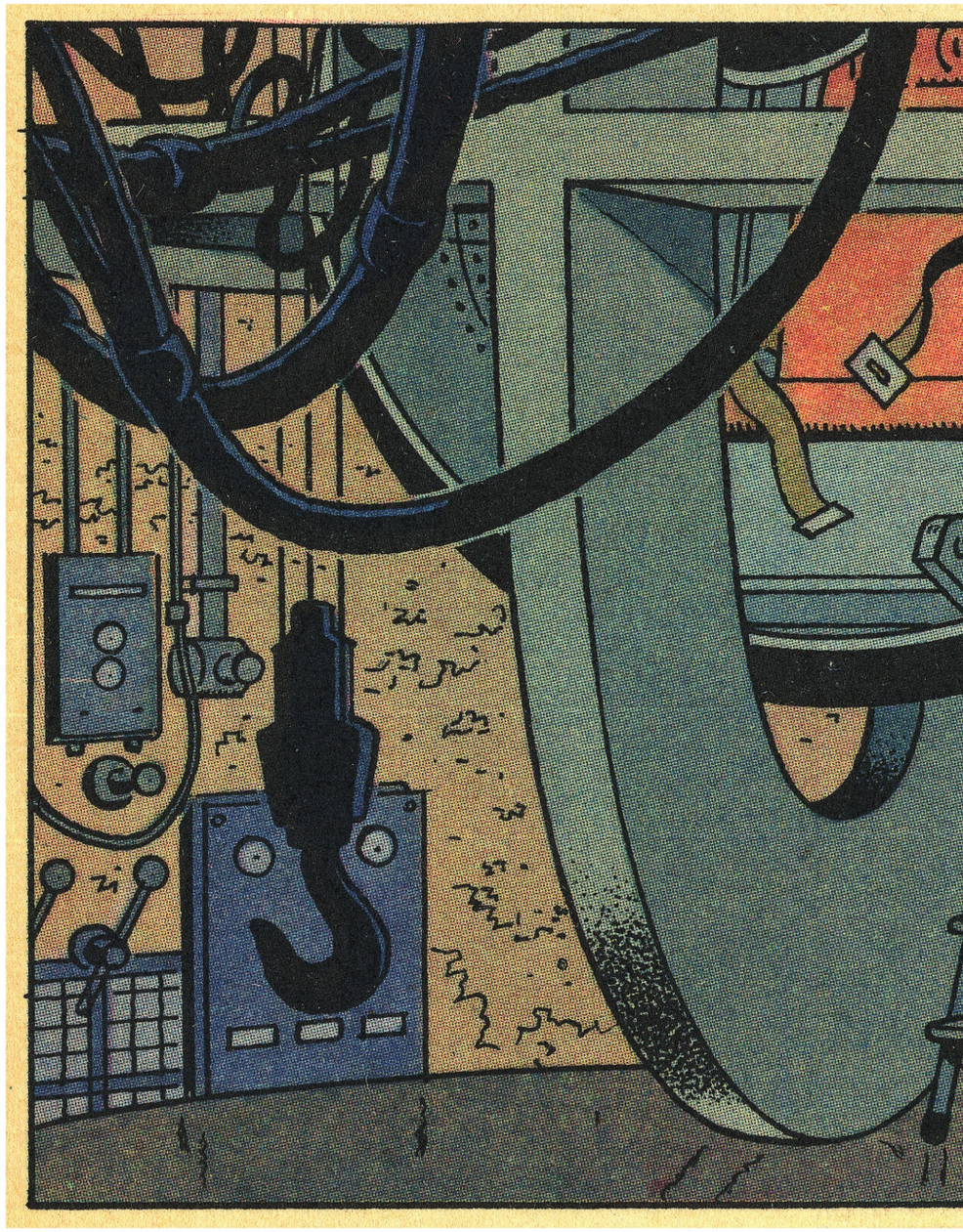





HAUT LES MAINS!

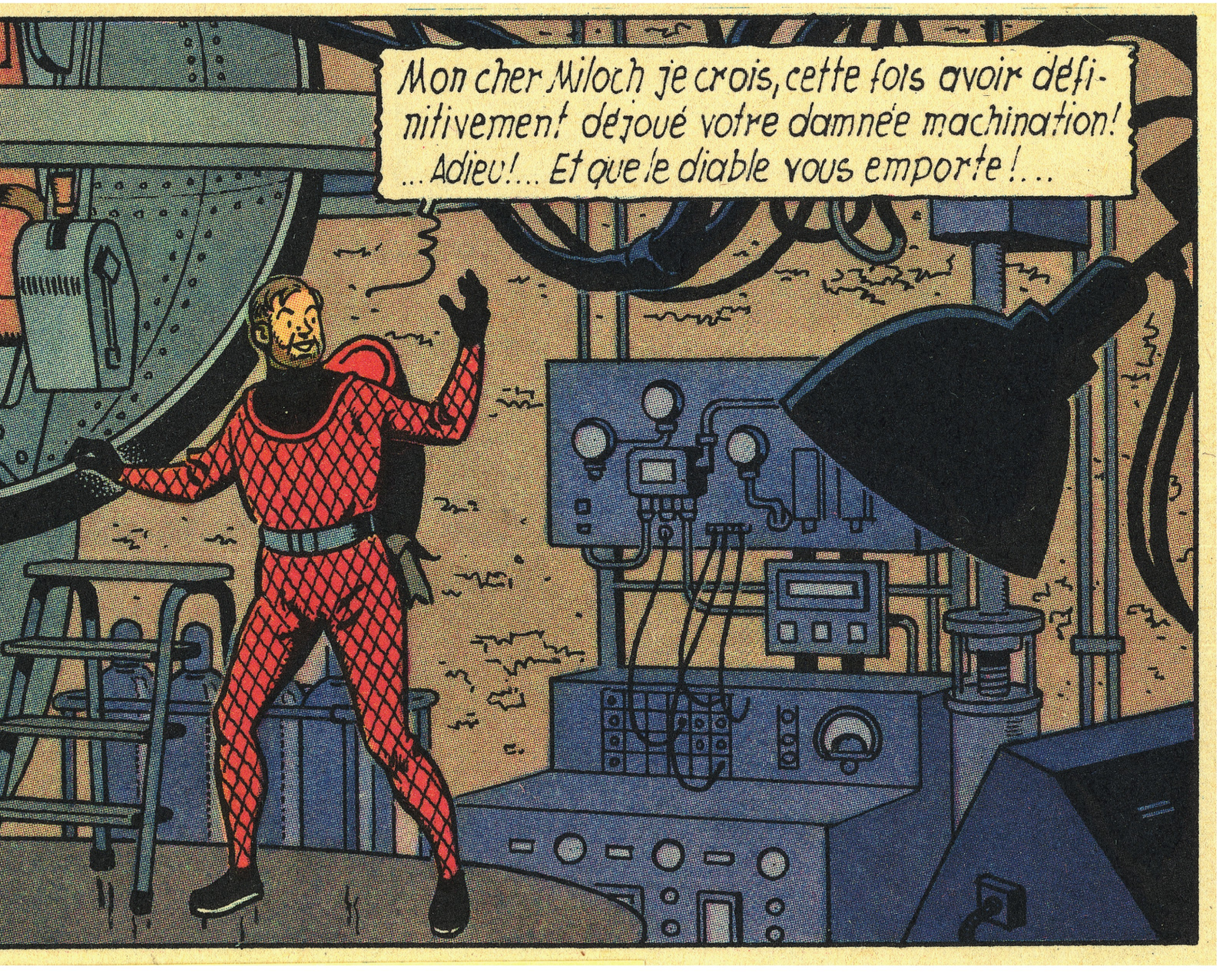
« Et d'abord, déclara Jacobs, qu'est-ce que la science-fiction ? Au choix : une préfiguration romancée des données scientifiques de demain, une extrapolation des théories scientifiques d'aujourd'hui, un rêve scientifique, une utopie, une conjecture sur l'avenir, une satire, voire éventuellement une hypothèse philosophique. » C'est ce « éventuellement » qui montre à l'évidence que pour Jacobs, la S.F. est avant tout une affaire de mégamachines et accessoirement une possibilité réflexive. Il n'y voit que la continuation d'un passé mythologique acquis : superman relayant le preux chevalier ! Or, l'évolution de ce genre littéraire et cinématographique ira dans le sens d'une complexité étroitement liée au cerveau humain. Par exemple, le thème de la machine à remonter le temps aura progressivement permis de mettre en phase – comme chez Moebius – un passé consciemment connu, mémorisé, un présent intensément sensoriel et un futur ouvert aux probabilités de l'inconscient. Dans la S.F. de ce type, l'être humain devient le théâtre de la simultanéisation d'une conscience volontaire en quête d'un inconscient dévoilé. Jacobs n'y aura pas accès. Il agit dans ce domaine comme un primitif, un artiste des tout débuts, celui de *La Guerre des mondes*.

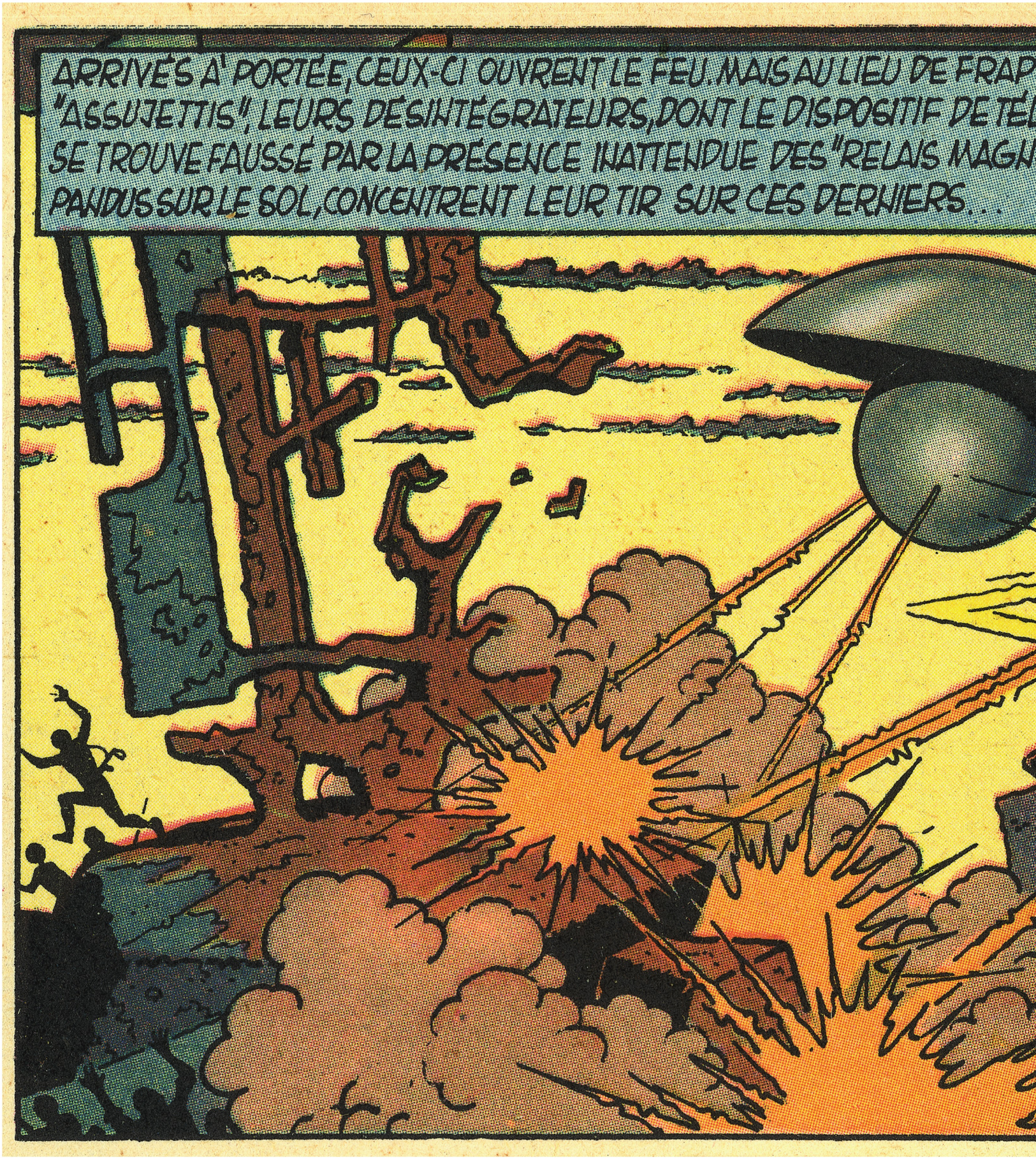
Jacobs n'est pas entré dans les micro-processeurs de cette S.F. de deuxième génération. Il en resta aux mégamachines qui fonctionnent hors du cerveau et qui agissent sur lui. Son style graphique, son articulation du récit, ses personnages peu ou pas introspectifs, tout cela l'incita à ne pas investir son imagination dans des labyrinthes trop exigus pour lui. Il y a divers niveaux, des strates superposées de l'inconscient, celui de Jacobs n'est pas celui de Druillet ou de Forest.

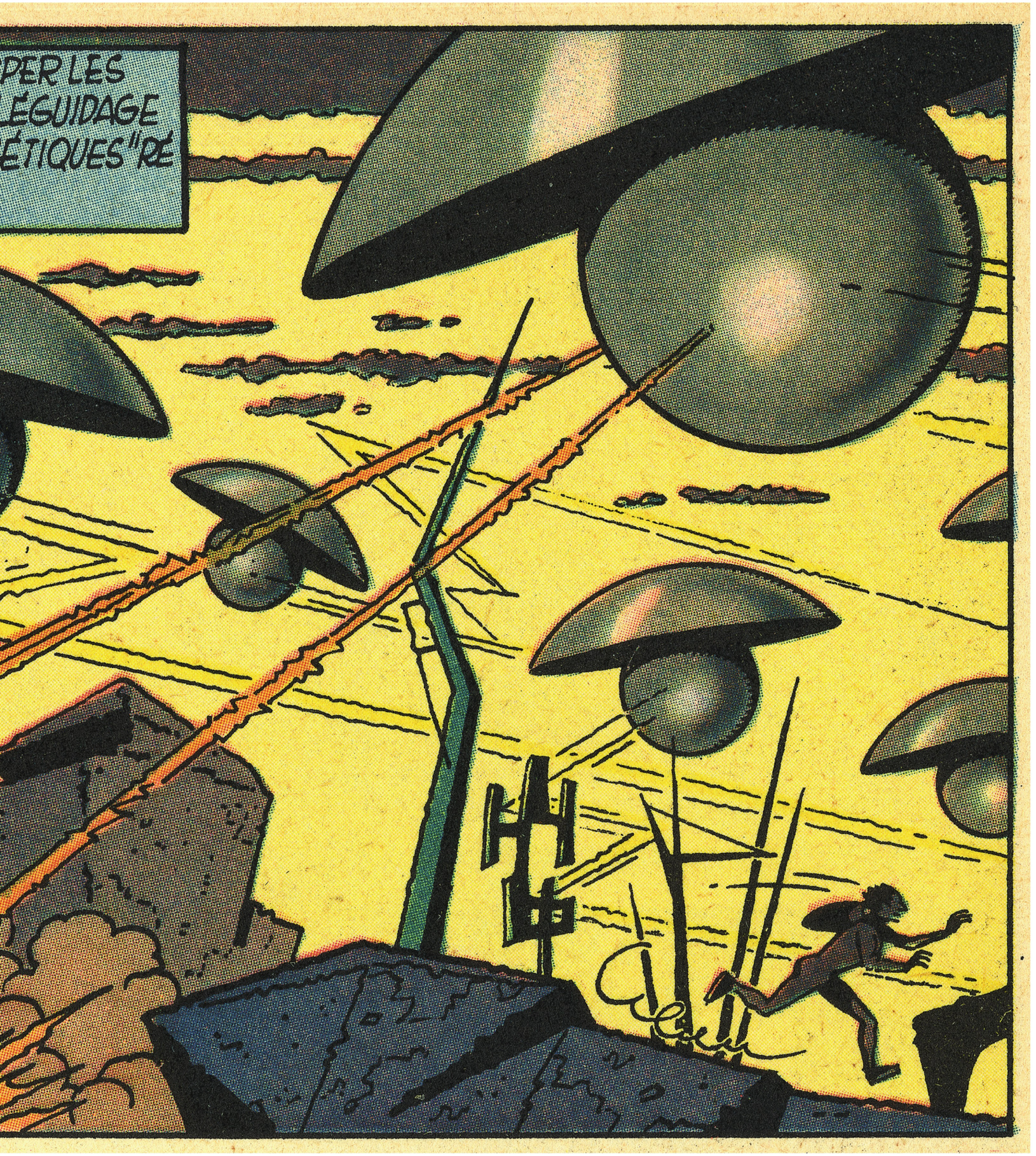


Le Piège diabolique,
page 61, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Piège diabolique,
page 51, détail


Mon cher Miloch je crois, cette fois avoir définitivement déjoué votre damnée machination! ...Adieu!... Et que le diable vous emporte!...


ARRIVÉS À PORTÉE, CEUX-CI OUVRENT LE FEU. MAIS AU LIEU DE FRAP
"ASSUJETTIS", LEURS DÉSINTÉGRATEURS, DONT LE DISPOSITIF DE TÉ
SE TROUVE FAUSSÉ PAR LA PRÉSENCE INATTENDUE DES "RELAIS MAGN
PANDUS SUR LE SOL, CONCENTRENT LEUR TIR SUR CES DERNIERS...


PER LES
ÉGUIDAGE
ÉTIQUES" RÉ



Jacobs et la voix de l'opéra

L'opéra fut par excellence l'art des classiques. Par cet art total, on conjuguait la peinture, le chant, l'orchestre, les costumes, des machineries, du théâtre, des décors et même la danse. Jacobs en a traduit la surabondance baroque. Tout y est : ralentis de l'action, architectures fastueuses, machines infernales, costumes de diverses époques et civilisations, gestuelle emphatique, etc. Son « opéra de papier » semble plus français qu'italien ou allemand. Il débuta comme baryton à l'opéra de Lille, en 1930, dans *Manon* de Massenet. Mais même s'il interpréta brillamment divers rôles dans *Tosca*, *Rigoletto*, *La Traviata*, l'empreinte de l'art lyrique français (Bizet, Gounod, Saint-Saëns) semble plus déterminante sur sa création de bandes dessinées. En effet, comme l'a fait remarquer Roland Barthes, l'art lyrique créé et interprété en France au XIXe siècle s'obstine à souligner abusivement le sens des mots au sein du déroulement musical : « Malheureusement, dit Barthes, ce pléonasme d'intentions étouffe et le mot et la musique et principalement leur jonction qui est l'objet même de l'art vocal[10]. »



Le Rayon « U »,
planche 55, détail

PAGE DE GAUCHE
Saint Georges,
magazine *Stop*, 1944

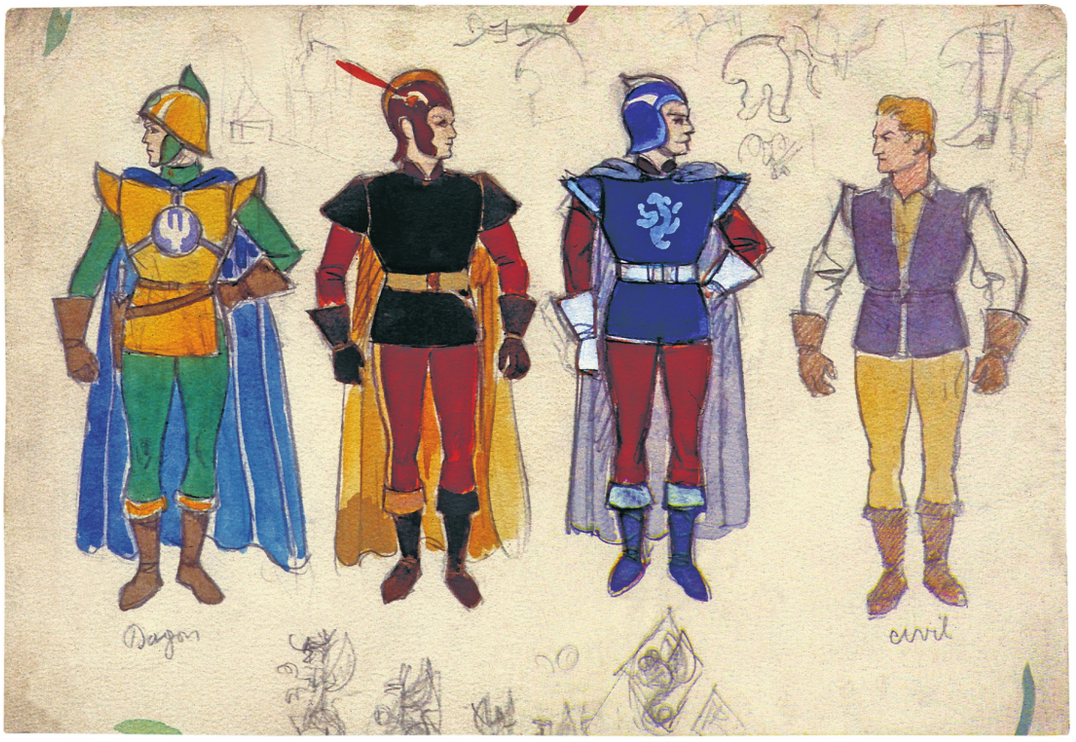
DOUBLE PAGE SUIVANTE
1941, *Conte*,
pour le journal *Bravo !*

La Marque Jaune,
page 28, détail

10 *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 189.





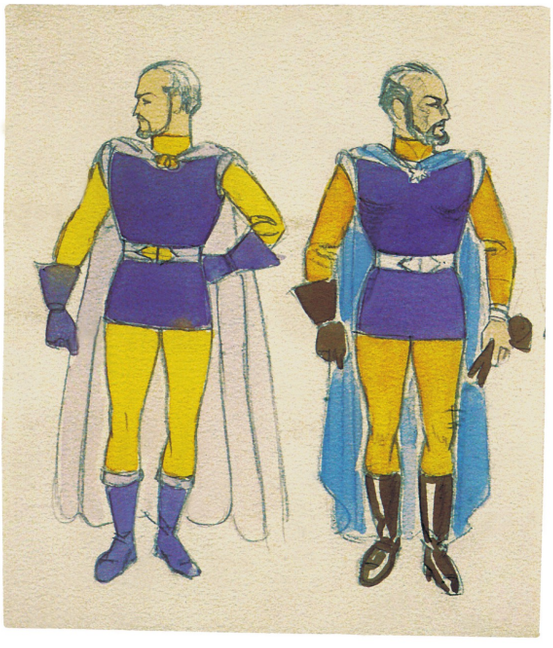




Gordon l'Intrépide
et *Le Rayon « U »*,
recherches de costumes

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Le Secret de l'Espadon,
tome 2, page 65, détail







Prenons au hasard n'importe quel passage des œuvres de Jacobs et en chaque image s'affichera une redondance du texte et de l'image qui n'est pas sans rappeler celle fustigée par Barthes dans ce qu'il appelle « l'art vocal bourgeois ». Jacobs prendrait-il son lecteur pour un imbécile ? Qu'a-t-il donc besoin d'indiquer dans ce passage de *La Marque Jaune* : « Nasir, d'un bond de tigre, saute sur l'agresseur de Mortimer » alors que le dessin de cette case ne laisse aucun doute quant à l'action et à l'identité de ses protagonistes ? Idem pour l'image suivante, pourtant fulgurante dans son accord de jaune et d'orange : « Au même instant, un éclair éblouissant jaillit du corps de l'homme et, comme foudroyé, Nasir est projeté sur le sol !... » Manifestement, Jacobs ne croit pas à l'image dessinée. Le cinéma aura cependant depuis longtemps évincé toute description littéraire de son médium narratif... L'image des modernes parle d'elle-même, ayant déclassé les descriptions littéraires. Mais voilà Jacobs souscrivant à une solennité quasi bouffonne d'un texte redondant au sein de l'image.

Pourtant, à la lecture des *Aventures de Blake et Mortimer*, le lecteur le plus rétif à l'obsession des détails de l'art bourgeois ne ressent aucune lassitude. Le charme opère... comment Jacobs y réussit-il ? On dira : par son art du retardement. Sa redondance est un retard du récit, elle incruste la lecture (sa temporalité) en espace. Et c'est la couleur qui y joue le rôle du frein narratif. Par la qualité musicale de sa couleur, son art du clair-obscur chromatique, une palette d'accords envoûtants, Jacobs aura transformé la lourdeur de l'opéra bourgeois à la française en rythme des modernes. Et le rythme, disait Pablo Casals, « c'est le retard »... « Rythme », en étymologie grecque, veut dire à la fois « s'écouler » et « retenir ». Flux et contention font le rythme. On ne doit pas accélérer un rythme. Jacobs l'aura profondément vécu en tant que chanteur et dessinateur. Il compose des images en retard sur l'accélération du récit. Ce sont des stases rythmiques dont on ne se lasse pas, l'enchantement du ralenti par l'image, la couleur et le texte.

... EXAMINONS TOUT D'ABORD NOT
LE GOLFE D'OMAN; A L'OUEST, LE
DE NOTRE DERNIER SUBMERSIBLE E
CUATION, MEME PARTIELLE, DE CE
TRES SURVEILLEE, PUIS LE DAHNA...
DE FEU » ! BARRIERE INFRANCHISSAB
LES ! ENFIN, AU NORD, LE DETROIT D
ENCORE, INUTILE DE SONGER A EMP
NAIT L'ENTREE ET IL N'AURA RIEN DE
UNE SOURICIERE. AINSI DONC, GEN
SEULE ALTERNATIVE
ETAT DE DEFENSE. R
OUI OU NON, COMP
GRACE AU CIEL, CE
A ATTEINDRE L'ATELI



RE POSITION STRATEGIQUE... A L'EST,
GOLFE PERSIQUE... MAIS LA PERTE
XCLUT TOUTE TENTATIVE D'EVA-
COTE... AU SUD, LA COTE, D'ABORD
700 MILLES A TRAVERS LE « DESERT
LE DANS LES CONDITIONS ACTUEL-
'ORMUZ ET LE MAKRAN. MAIS LA
RUNTER LE TUNNEL. OLRIK EN CON-
PLUS PRESSE QUE D'Y FAIRE ETABLIR
TLEMEN, IL NE NOUS RESTE QU'UNE
: NOUS METTRE SUR-LE-CHAMP EN
ESTE A SAVOIR SI NOUS POUVONS,
TER SUR L'AIDE DES « ESPADONS » !...
MAUDIT ESPION N'EST PAS PARVENU
ER DE CONSTRUCTION...

CEPENDANT, BLAKE ET MORTIMER, REVETUS DE LEUR EQUIPEMENT DE VOL ET EMPORTANT LEURS PRECIEUX DOCUMENTS SE HATENT VERS LA PISTE D'ENVOL...

HUDSON EST A SON POSTE ?...

IL N'ATTEND QUE NOTRE SIGNAL...



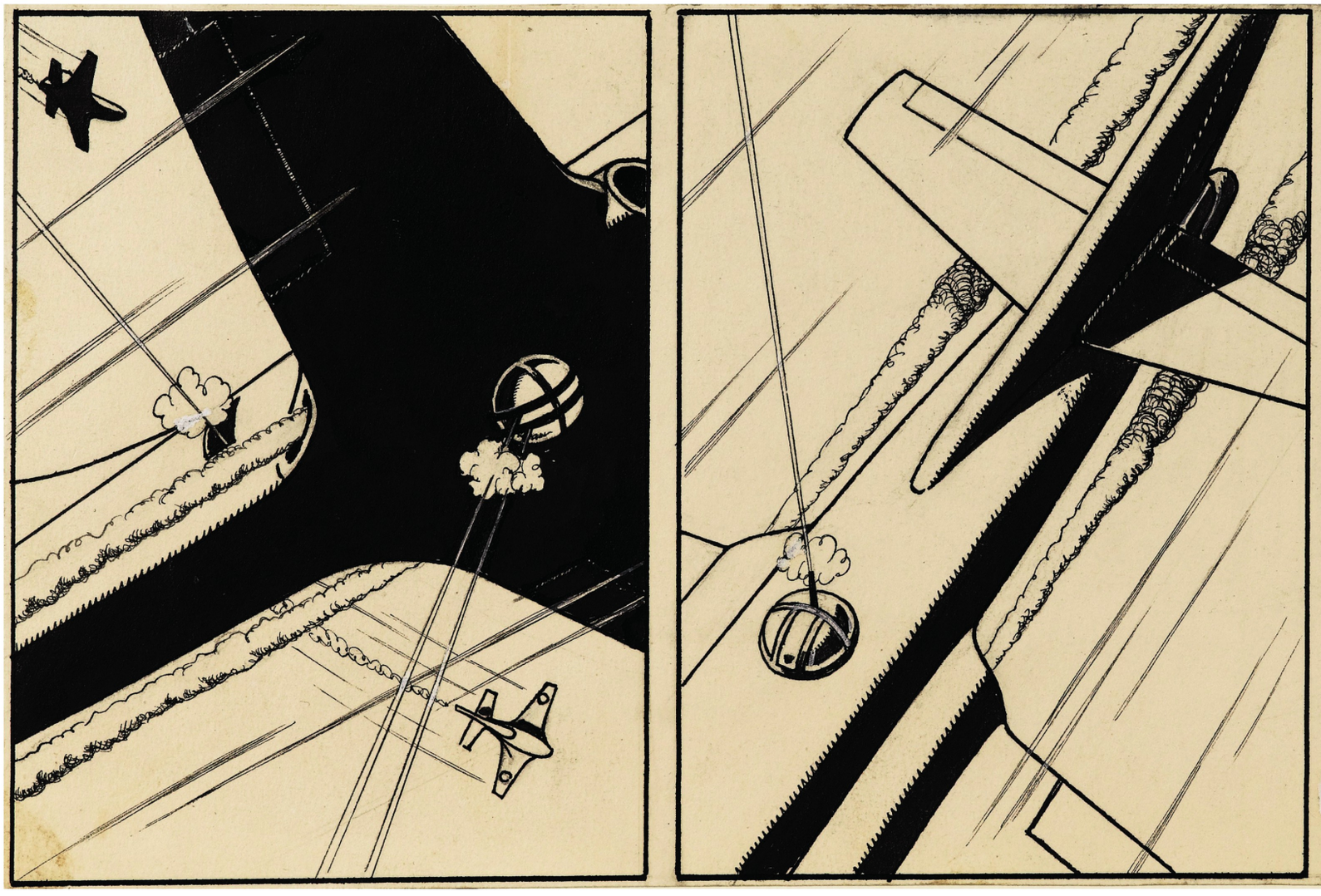
Vertus du ralenti

Ceux qui n'aiment pas l'opéra lui reprochent principalement sa lenteur. Habitués à l'art du montage cinématographique, de ses constructions rapides du temps, ils supportent mal les ralentissements constants des œuvres de Verdi ou de Bizet. Un mot de Billy Wilder est explicite à ce sujet : « À l'opéra, tu en as pour quatre heures… Après trois heures, tu regardes ta montre : tu es là depuis une heure et demie… » Jacobs pourrait souffrir des mêmes reproches, mais il aura évité l'éventuelle pesanteur de l'art lyrique dont il vient car il s'est immédiatement adapté au langage de la bande dessinée dont l'articulation narrative a pu être rapprochée de celle du cinéma. Aucune case, chez Jacobs, ne suscite le moindre ennui d'impatience. Chacune d'entre elles retient le temps autant qu'elle le bande et le propulse en une paradoxale intensité.

Le chant d'opéra n'a pas seulement influencé l'art du dessin de Jacobs, il s'est fait capturer par lui, formant avec la bande dessinée une constellation expressive unique, fortement charpentée en son unité. Mais si le plan coloré de Jacobs tient debout d'un seul bloc, les univers qu'il brasse et compose sont multiples. Tout se joue chez lui entre des composés de sensations et d'émotions, en un seul plan de composition. Rien à voir avec un quelconque programme[11] ! Il n'y eut pas d'abord l'opéra, puis l'illustration et son art du costume, ensuite la bédé américaine et enfin *Le Rayon « U »*. Tout cela coexiste en complémentarité. Jacobs fut « emporté » par de tels agencements hétérogènes et il risquait de la sorte de se voir totalement déterritorialisé d'une bande dessinée qui l'eût privé de sa voix lyrique, n'y produisant que des formes académiques. Mais l'exceptionnelle fécondité de son œuvre prouve à quel point il a réussi à se reterritorialiser dans l'art du récit en images, d'y construire des maisons de papier et de couleur qui s'ouvrent à des puissances cosmiques. En effet, l'attirance de Jacobs pour l'immensité du cosmos est indissociable de son talent de compositeur d'espaces habitables et d'architectures narratives. Quoi d'étonnant à ce qu'un tel écart lui rende le langage de bande dessinée problématique au point de le concevoir comme un immense trébuchement narratif.

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 1, page 9, détail

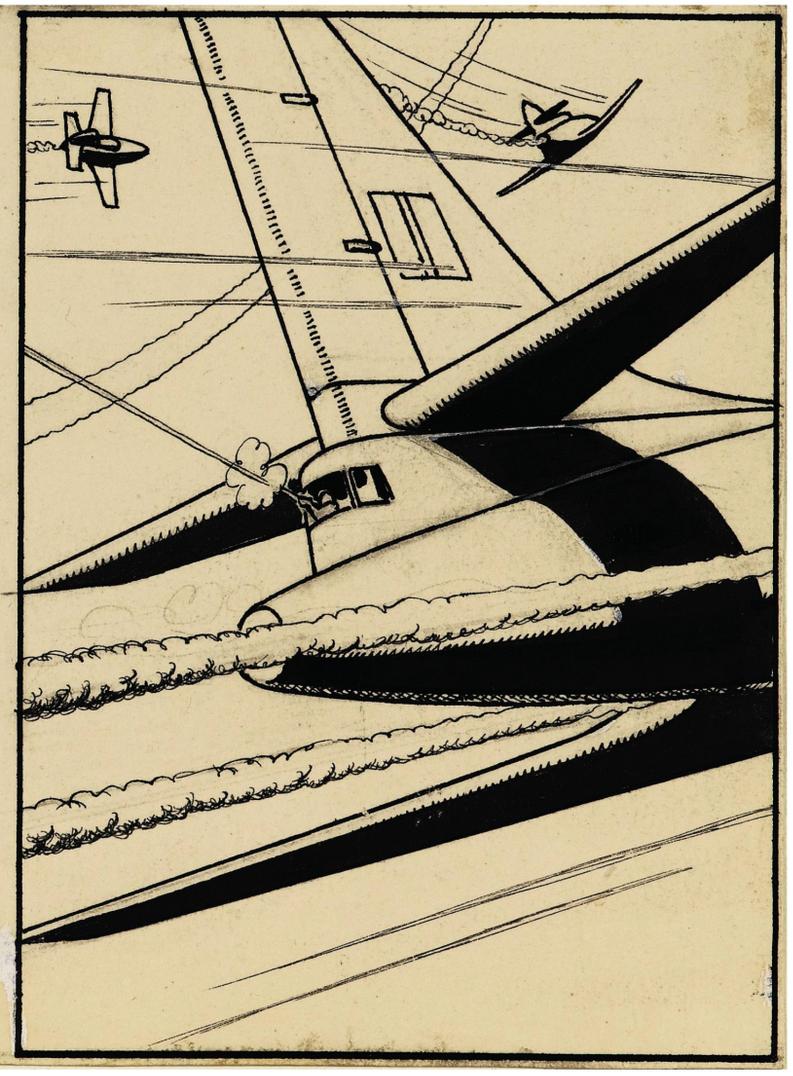
11 On sait depuis certaines dérives de l'art conceptuel des années soixante à quel point il faut se défier de ces artistes-stratèges (Kosuth, Bernar Venet, Buren) qui n'opèrent que selon un pré-conscient informatif totalement dépourvu de la véritable expérimentation expressive d'un matériau.



Le Secret de l'Espadon, tome 1, planche 9 modifiée lors de l'édition en album

Il faudrait se demander si la bande dessinée tout entière n'est pas tentée par ce phénomène, si elle n'est pas bègue en tant que médium, trébuchant sans cesse sur des nouveaux rapports du texte (parole) et de l'image (récit). En quelque sorte, Jacobs n'aurait pas eu recours à des héros balbutiants ayant des difficultés à s'exprimer du fait qu'il s'est choisi le rôle d'un auteur bégayant ! On songe bien entendu à cette redondance constante de textes descriptifs-narratifs accompagnant des images qui pourraient aisément s'en passer. C'est le langage tout entier de Jacobs qui se met de la sorte à vibrer et il ne s'agit pas de quelque trouble de la parole sous l'action de l'inconscient, comme le voudrait la psychanalyse, mais d'une fonction poétique totalement libérée de ses causes obscures.

Bégayer, c'est donner de l'espace aux mots, les étaler à l'horizontale, les empêcher de s'aligner à toute vitesse dans des énoncés. En quelque sorte, le bégaiement est une fonction poétique ! Jacobs étalant le texte et l'image : je vais vous le dire et je vais vous le montrer en même temps, en sautant, de la parole (écrite) à l'image (dessinée) ! Il faut que je vous bredouille avec éclat et majesté ce sautillement redondant du visible et du dicible. Maladresse d'un ancien chanteur d'opéra qui n'aurait jamais renié son passé lyrique ? Pas du tout : Jacobs travaille une musique du texte, de l'image, du dessin et de la couleur qui lui permet de tailler un système de forces totalement improbable au sein même de la bande dessinée. Son sautillement sémantique n'est pas un handicap, il transforme le langage de la ligne claire, toujours quelque peu tenté par une sécheresse peu expressive, en un médium intensément affectif. L'histoire sautille du texte à l'image en un seul bloc sonore et visuel. En surgit, envoûtant, un bloc d'une épaisseur verticale et latérale. Ou encore, Jacobs aura mené la bande dessinée aux limites de son langage, à la limite d'un écartèlement (écarquillement, strabisme)



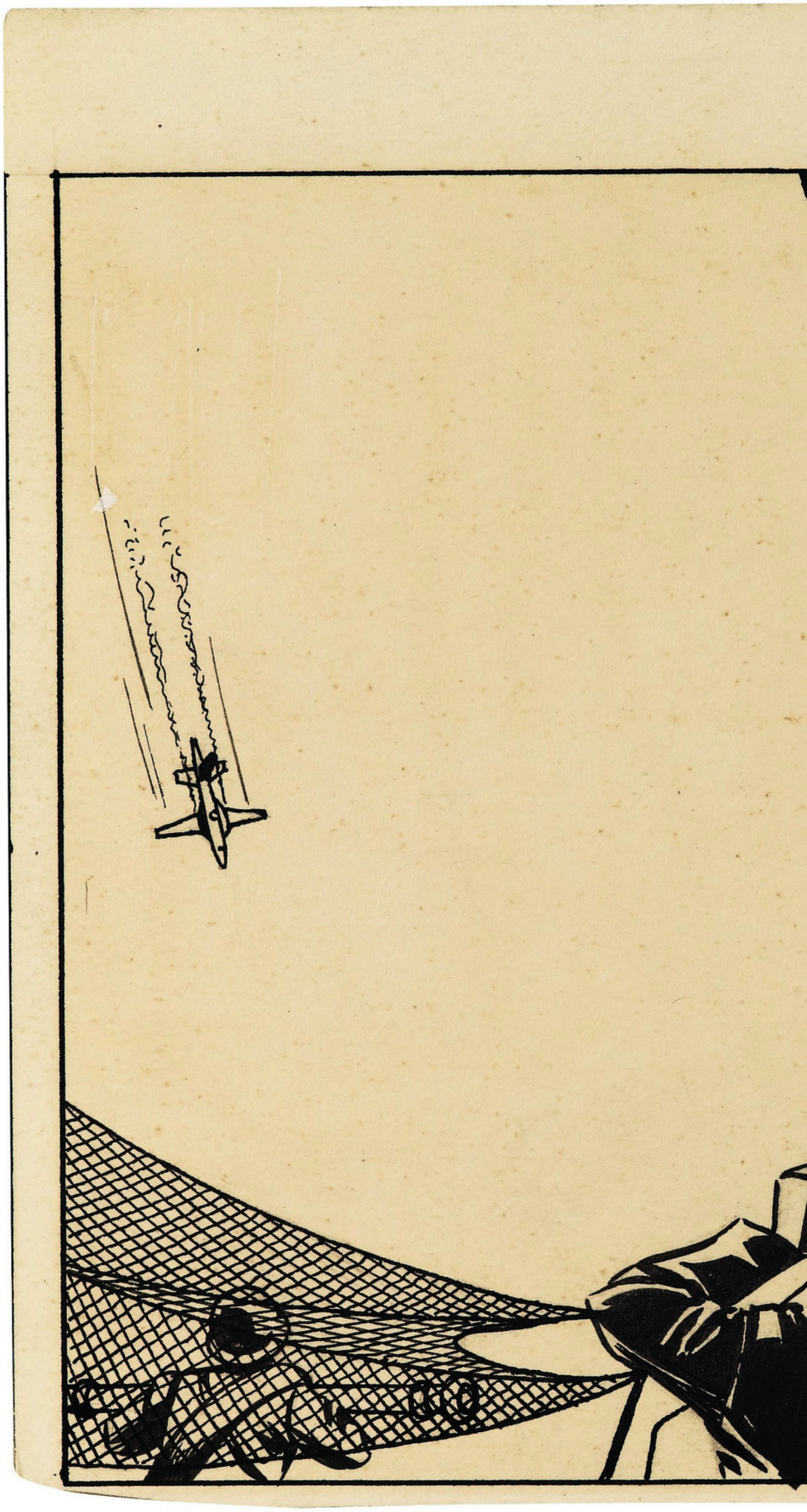
qui aurait pu lui être fatal. Mais chez lui, par la force de ses paradoxes tensionnels, les mots et les images se mettent à chanter, à peindre ou à se taire. Il s'agit en fait, pour lui, non pas simplement de raconter des histoires, mais de creuser dessous, de fouiller dedans.

Jacobs s'est expliqué au sujet des redondances du texte et de l'image qui sont constantes dans toutes ses œuvres. Mais il n'évoque pas du tout l'opéra à ce sujet : « J'ai toujours écrit mes textes comme des répliques de théâtre. Et alors c'est ce qui me gêne dans la bande dessinée, c'est que nous soyons toujours au stade du film muet. C'est pour cette raison que j'insiste sur mes commentaires. On me reprochait ça, au début, on me disait : « À quoi sert de décrire une scène que l'on représente ? » mais c'était simplement par souci de donner un fond sonore à l'histoire en images[12] ». Ainsi donc, le texte jacobsien serait le son. Tous ces phylactères descriptifs qui chapeautent les cases de Jacobs seraient à prendre comme une bande-son ! Et il ne s'agit pas seulement de ces onomatopées dont raffole la bande dessinée ! Jacobs croit au son en tant que description-narration. Notons que le concept de « son » est une trouvaille de notre culture se situant entre la note musicale et le bruit du monde. En y ayant recours, Jacobs fait montre d'une grande modernité. De plus, il vise par là un art total : l'opéra… Qu'il ne l'évoque pas est tout à son honneur : il fallut que l'art lyrique inséminât sa bande dessinée comme un inconscient positif. Par contre, c'est consciemment, en connaissance des enjeux médiatiques de son temps que Jacobs évoque ici le cinématographe muet.

12 In « Schtroumpf » n° 30, p. 10, interview François Rivière, mai 1975.

Concernant l'art du ralenti chez Jacobs, revenons un instant à ces quelques planches qu'il dessina afin de terminer les aventures de *Gordon l'Intrépide* dans l'hebdomadaire *Bravo !* Ce héros des comics américains se nommait « Flash Gordon », soulignant sa grande aptitude à la vitesse (celle de la lumière !) et beaucoup de personnages de la bande dessinée – Superman ou même Tintin – sont des créatures de la vitesse. Au moment de l'histoire où Jacobs entreprend de terminer la série USA interdite par l'occupant allemand, l'Empereur Ming (annonçant le despote asiatique du *Secret de l'Espadon*) s'apprête à électrocuter Dale, la compagne de Gordon. Ce dernier la sauve de justesse et l'affreux Ming lui échappe. On pourrait à ce moment, et comme il est d'usage dans un thriller, imaginer une accélération du récit, mais Jacobs fait tout le contraire. Pas de course poursuite ! Ming saute en parachute… Gordon, partageant un parachute avec un compagnon, le poursuit au ralenti. Un différentiel de lenteurs clôture la séquence (Gordon prévoit même la vitesse de descente de Dale…). Jacobs a intuitivement signé là l'un de ses invariants : le ralentissement du tempo narratif, sa transformation en suspens temporel.

Gageons que c'est la musique qui pacifie et harmonise les tenseurs redondants du texte et de l'image chez Jacobs. Elle seule fut capable d'un tel apprentissage polysensoriel du trait, du texte et de la couleur. C'est par son chromatisme souverain, les accords qu'il y compose en plasticien-musicien, que Jacobs nous fait aimer chaque case de *Blake et Mortimer* comme un fragment rubescent du réel. Aucun créateur de bandes dessinées à ma connaissance n'est jamais arrivé à une telle fulguration autonome, qui cependant ne se referme jamais en quelque esthétisme. Jacobs ne globalise rien. Son art demeure profondément hétérogène, tissé de coupures et de fêlures, rythmé en syncopes et sauts. C'est une machine agençant des sons, des lettres, des graphes et des couleurs, ou plutôt une machination faite de dissonances orchestrées. Cela ne s'adresse pas seulement à l'œil du lecteur, mais à son ouïe et à sa tactilité. Tout cela est intensément multisensoriel et par conséquent à la fois très primitif (enfance et tribalité orale) et très moderne (abstraction et rythme).



Le Secret de l'Espadon, tome 1, planche 11 modifiée lors de l'édition en album



Le trait épais de Jacobs, son insistance sur ses poses gestuelles emphatiques sans aucun doute héritées de l'opéra, son goût des décors pesants, ses constantes redondances du texte et de l'image (de la description et de l'action), elles aussi venues de l'art lyrique, tout cela aurait pu plomber ses œuvres. Blake et Mortimer en eussent été incarcérés et nous, lecteurs, avec eux. Mais précisément, si l'art de Jacobs fascine par sa motricité, ses coups de théâtre, télescopages et autres lignes de fuite, c'est parce qu'il est graphiquement musical. Il fait voir la musique et entendre la couleur. Et cette musique ne se laisse pas boucler comme un objet. Elle dispose d'un corps immatériel fait d'ondes, d'intensités, de pulsations. D'où son extrême fluidité. Jacobs, baryton et coloriste, fut le compositeur des flux qui ont arraché son dessin à tout cloisonnement fatal. L'étude de ses croquis et crayonnés le confirme : ils sont faits de vibrations, qui amplifient son réalisme.

Grande efficacité de la musique, sa liberté, s'agissant de son action par immatérialité du son. Jacobs ne fut jamais strictement pictural, bien que sa virtuosité dans l'ordre des couleurs eût pu l'y mener. Mais il a fait basculer le chromatisme de la peinture du côté des ondes sonores de la musique. Il obtient le décloisonnement de son dessin malgré l'extrême solidité de ses contours. La musique en effet, alliée de la couleur, transperce les noirs épais de son dessin. Elle traverse les corps, les objets et les lieux pour leur offrir une sorte de fermeté en suspens, aérienne, quasi abstraite. Jacobs, dessinateur de formes nettes et metteur en scène de pesantes représentations, se mue à chaque instant en compositeur d'abstractions.
Il fut moderne malgré lui…



Gordon l'Intrépide

PAGE DE GAUCHE
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2, planche 26, détail

FONDANT COMME UN EPERVIER, LE JAUNE PASSE IMMEDIATEMENT A L'ATTAQUE...



Le dessin et la couleur ! Le dessin ou la couleur ?

Jacobs connaît parfaitement la puissance du noir dans le dessin. Il en hérite par les illustrations et gravures de son temps. La lumière noire entre en action dans l'art occidental dès le Baroque, chez Tintoret et Caravage par exemple. Le clair-obscur médiateur de Rembrandt devint coupant dès Goya et même foudroyant chez Manet. Bref, tous les médias modernes – photographie, cinématographe, bande dessinée, télévision – naquirent sous ce même régime du noir et blanc. Le génie d'Eisenstein, de Chaplin, de Cartier-Bresson lui sont indissociables et l'on a pu parler à ce sujet d'une « positivité de l'ombre ». Le noir photogénique créé au XIXe siècle aura engendré les images du XXe siècle. C'est dans un tel contexte esthétique et mental que naît la bande dessinée, entre xylogravure, photographie et cinéma archaïques. Rien d'étonnant à ce que le jeune Hergé en fût séduit au point de résister farouchement, vers 1942, sous la pression de son éditeur Casterman, à la mise en couleur des nouvelles *Aventures de Tintin*. « Attention, mon dessin est cérébral », déclarait Hergé à un journaliste dans les années 40 ! Ce ne fut pas la position de Jacobs.

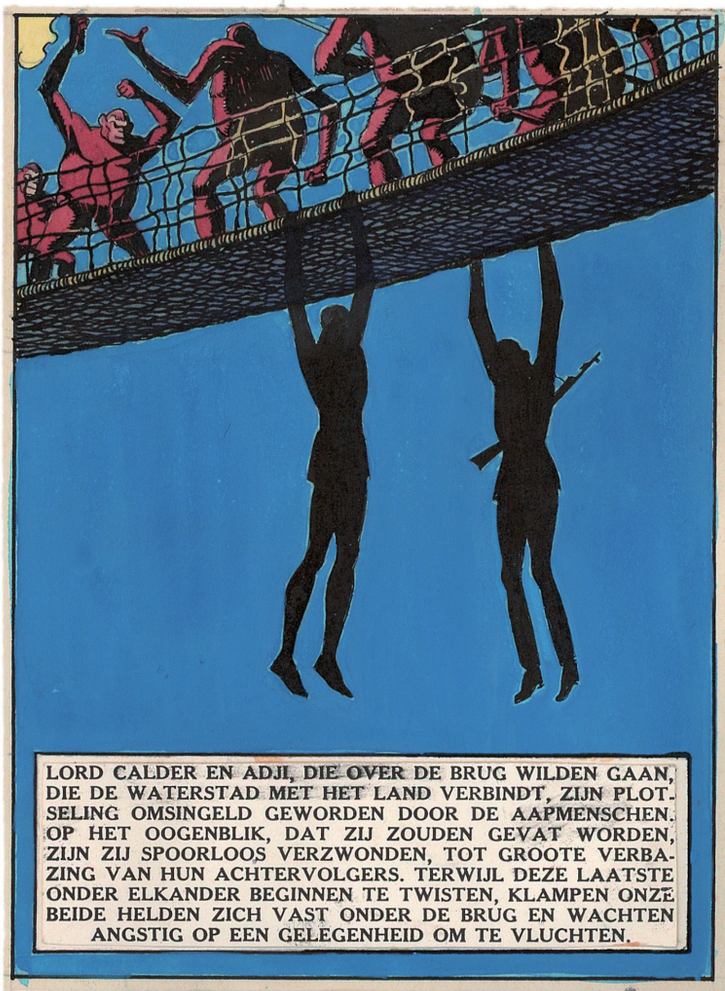
Le dessin de Jacobs est extrêmement visible (plus épais que celui d'Hergé) et l'on oserait dire « tangible », ou même « tactile » parce qu'il se joue entre la latéralité de l'écriture qu'il accueille généreusement et la frontalité d'une peinture qu'il concrétise par la couleur. Il y associe étroitement une ocularité précise, voire tatillonne (son souci maniaque du détail) et une scansion qui lui vient du chant, d'une sphère acoustique se refusant à la rationalité du réalisme. C'est ce paradoxe du vu-lu-entendu-écouté qui a donné à son dessin toute sa force formatrice d'ensembles et d'agencements. On ne peut s'y soustraire. Le lecteur s'immerge dans des images dont les retardements rythmiques auront créé un véritable « opéra de papier » que ce propos de Michel Serres pourrait illustrer : « Le récit de l'art, au plus près de la musique, raconte irréversiblement une histoire. Il s'écoule en ruisseau, fleuve ou estuaire, mais à tout instant (…) il se permet des stases et rebroussements (…). Le temps ne coule pas, il percole. »

PAGE DE GAUCHE
Le Secret de l'Espadon, tome 2, page 9, détail

Le noir et blanc est dramatique et même cruel, tandis que la couleur se révèle toujours affective. La couleur s'épanche remplissant les espaces, alors que la ligne dessinée opère une coupure dans le plan. Elle est tirée au scalpel. C'est une ligne de séparation dans laquelle la psychanalyse s'est même plu à discerner le signe de la première séparation de l'enfant avec sa mère[13]...

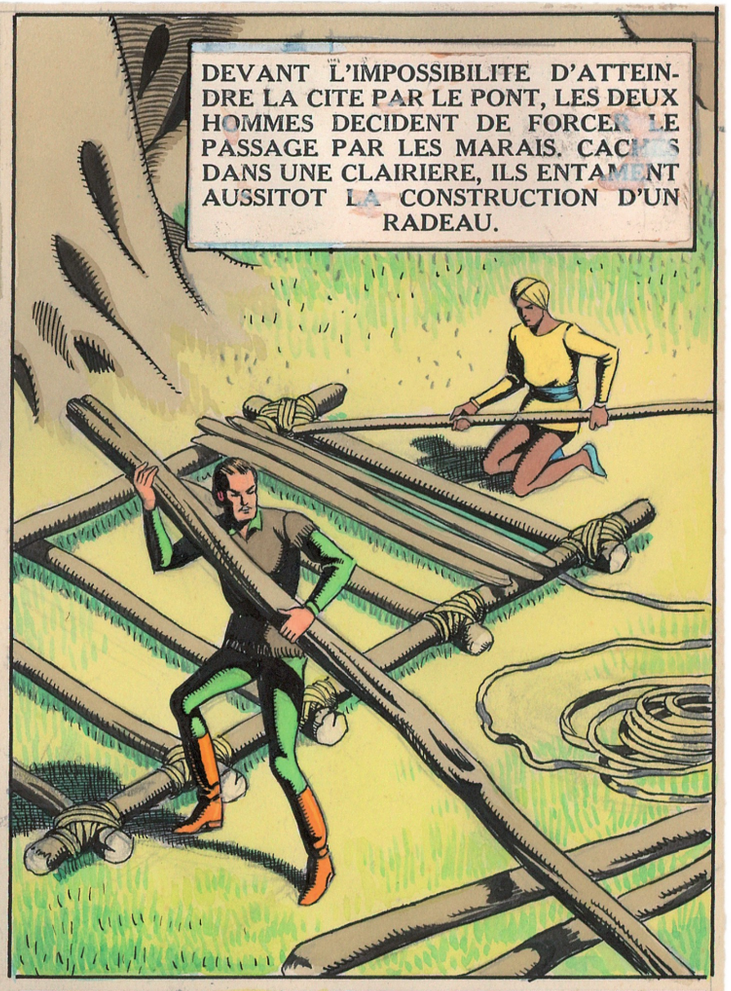
Que faut-il penser de cette dichotomisation du dessin et de la couleur, dont par ailleurs, comme on le verra, Jacobs n'observe pas du tout le binarisme ? D'une part, il faut reconnaître que même les plus grands peintres s'en sont préoccupés ou en ont souffert. Dans une lettre adressée à Bonnard en 1940, Matisse écrit : « (...) Je suis paralysé par je ne sais quoi de conventionnel qui m'empêche de m'exprimer comme je le voudrais en peinture. Mon dessin et ma peinture se séparent. » Par ailleurs, Matisse évoque « l'éternel conflit du dessin et de la couleur dans un même individu (...) ». Mais est-ce vraiment un conflit ? On pensera le contraire en jetant un regard sur les images colorées dans *Le Rayon « U »* par Jacobs et aussi déjà dans les quelques planches magistrales qu'il publia dans l'hebdomadaire *Bravo !* en 1942, prenant le relais des aventures de *Flash Gordon* d'Alex Raymond. Jacobs y pulvérise la traditionnelle ligne de démarcation du dessin et de la couleur : ne coloriant jamais son graphe, il dessine avec les couleurs.

13 Cf. Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Aubier, 1985, pp. 143-149.



Le Rayon « U », planche originale 39, couleurs directes, technique mixte. Aux fins d'éditions en néerlandais, ajouts de textes et traces de montage visibles sur la planche originale.


CALDER EN ZIJN DIENAAR MAKEN GEBRUIK VAN DE VERWARRING ONDER DE AAPMENSCHEN OM WEER NAAR DEN OEVER TE KRUIPEN EN ZICH IN HET BOSCH TE VERSCHUILEN.


DEVANT L'IMPOSSIBILITE D'ATTEINDRE LA CITE PAR LE PONT, LES DEUX HOMMES DECIDENT DE FORCER LE PASSAGE PAR LES MARAIS. CACHÉS DANS UNE CLAIRIERE, ILS ENTAMENT AUSSITOT LA CONSTRUCTION D'UN RADEAU.


ZIJ NADEREN HUN DOEL! NA ZIJN LAATSTE ONDERRICHTINGEN TE HEBBEN GEGEVEN AAN ZIJN TROUWEN DIENAAR, KLAUTERT CALDER OP DE HEIPALEN, DIE DE STAD STUTTEN.


BOVEN GEKOMEN, IS CALDER EEN OOGENBLIK VERDOOFD DOOR HET HELSCHE LAWAAI VAN DE STEMMEN EN DE INSTRUMENTEN, EN HIJ STAAT VERSTOMD BIJ HET VERBLUFFENDE SCHOUWSPEL, DAT ZICH VOOR ZIJN OOGEN ONTROLT!
Edg. Jacobs

C'est en cela qu'il rejoint les grands peintres, lesquels se gardèrent bien d'encourager le divorce des dessinateurs et des coloristes instauré à partir du Quattrocento. Ingres lui-même, pourtant farouchement opposé à Rubens et à Delacroix, a tenu des propos très éclairants à ce sujet : « Si j'avais à mettre une enseigne sur le devant de ma porte, j'écrirais 'école de dessin' et je suis sûr que je ferais des peintres. » Ou encore : « Il n'est pas sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas eu le coloris qui convenait exactement au caractère de son dessin. » Et aussi : « Il ne faut point dans une ombre mettre la teinte à côté du trait, il faut la mettre sur le trait. » Et Cézanne : « Quand la forme est à sa plénitude, la couleur est à son intensité. » L'inextricable ensemble couleur-dessin que l'on ressent devant les planches de Jacobs est de cet ordre. Il s'agit bien d'un système d'expression, c'est-à-dire d'une variété différentielle qui se propage et se prolonge en même temps dans les traits et dans les couleurs. C'est une question de rapports simultanés en une seule substance expressive dont l'association étroite aura donné à la bande dessinée, selon Jacobs, un statut d'art à part entière. Les cases de Jacobs, chacune de ses planches tiennent ensemble, se montrent « debout », construisant des blocs de sensations. Ce ne sont pas du tout des dessins coloriés, des formes emplies de couleur, mais des formations chromatiques-graphiques qui enchantent le lecteur-regardeur.

Le Rayon « U », planche originale 60, couleurs directes, technique mixte

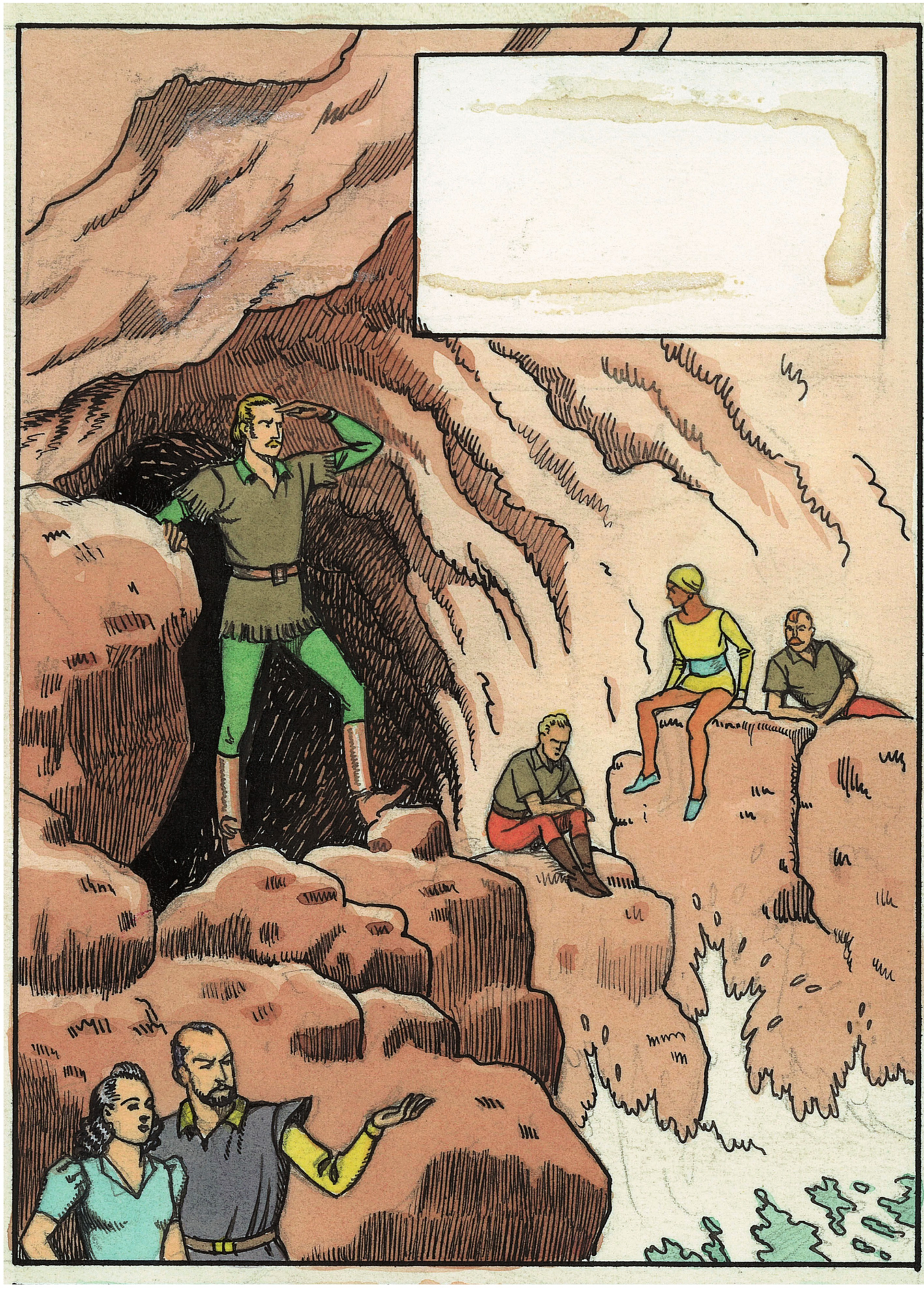
PAGES SUIVANTES
Le Rayon « U », planche originale 63, couleurs directes, technique mixte, détail

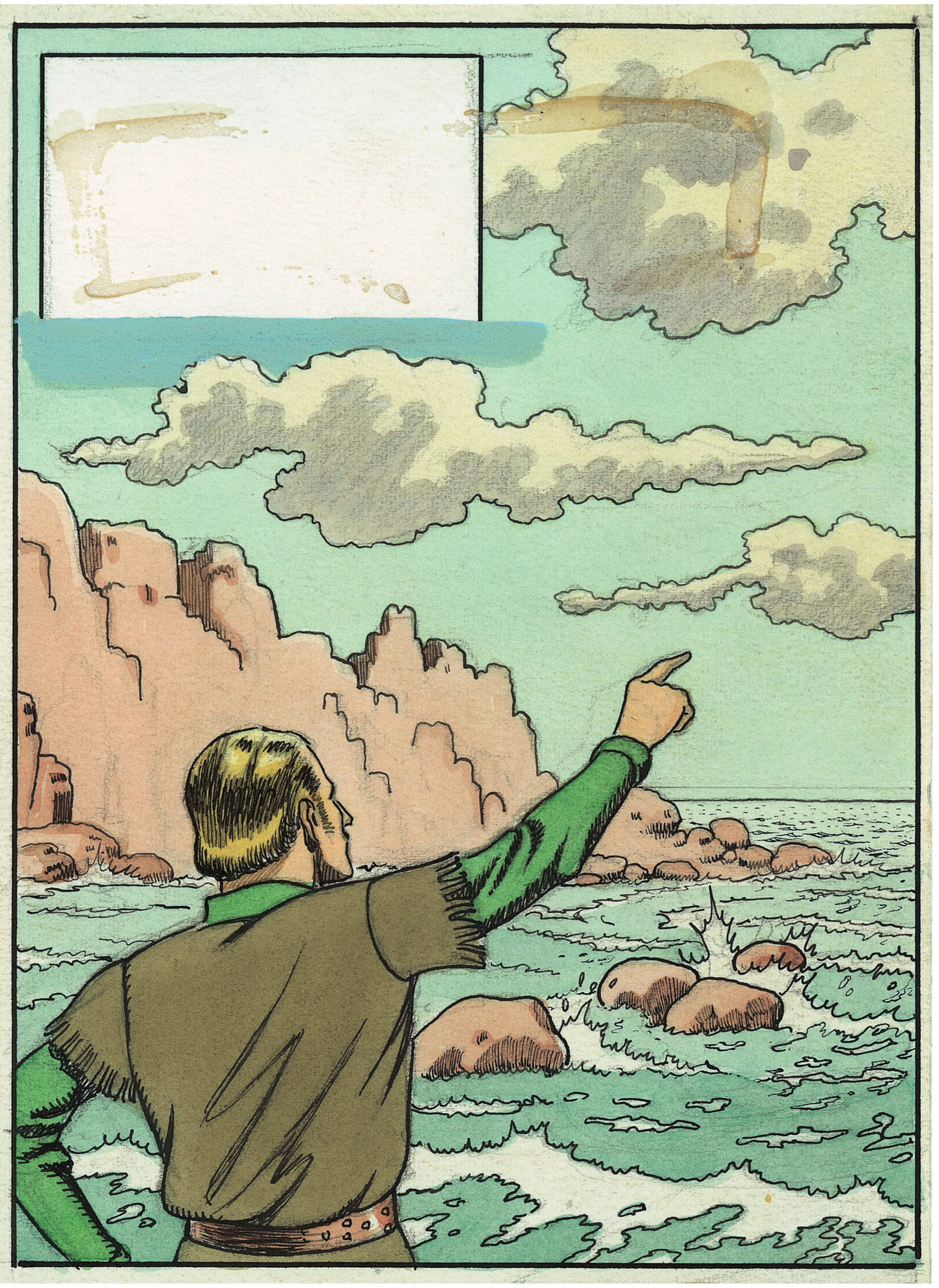
Ibidem

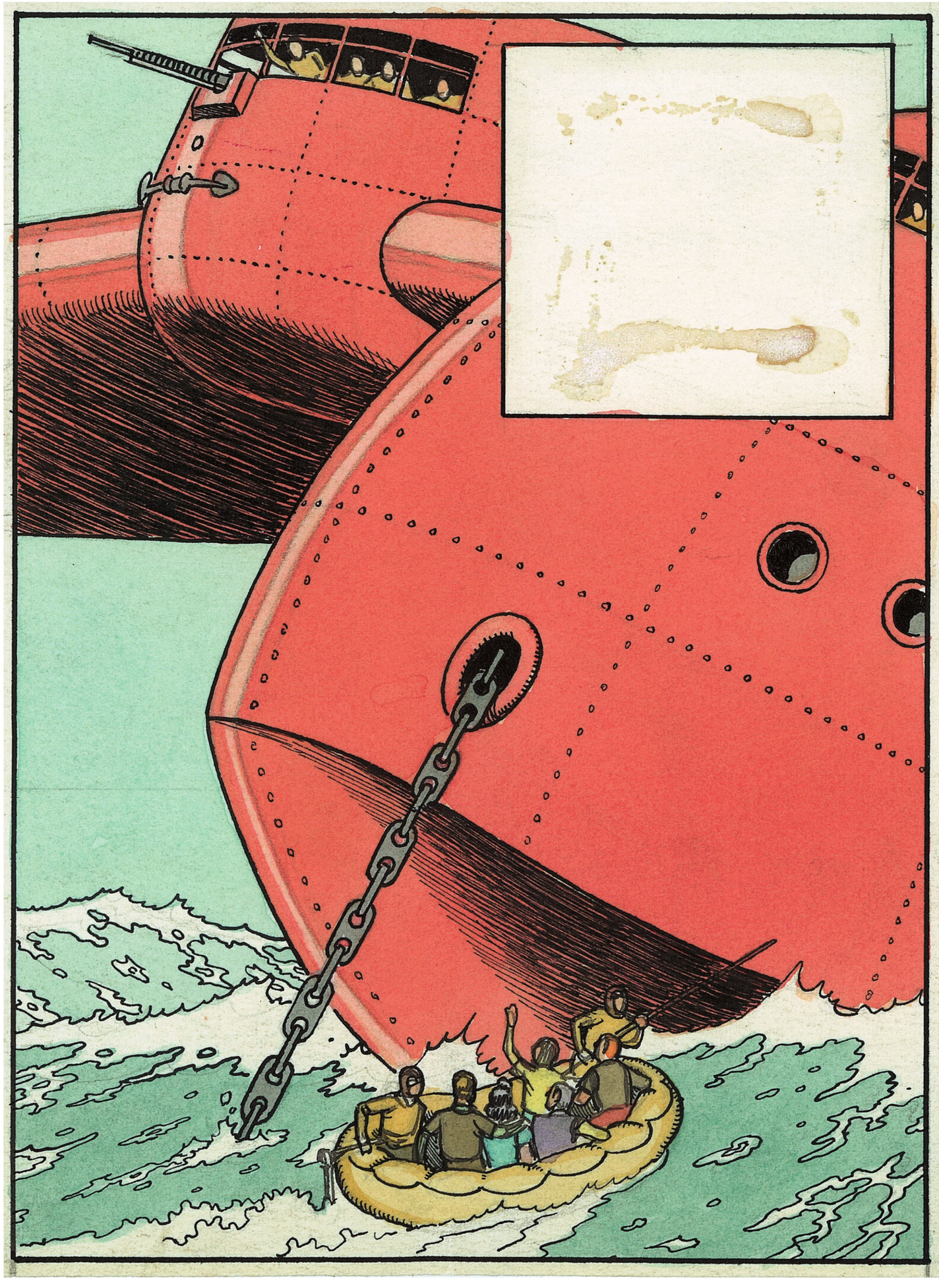
L'Affaire du collier, page 37, détail

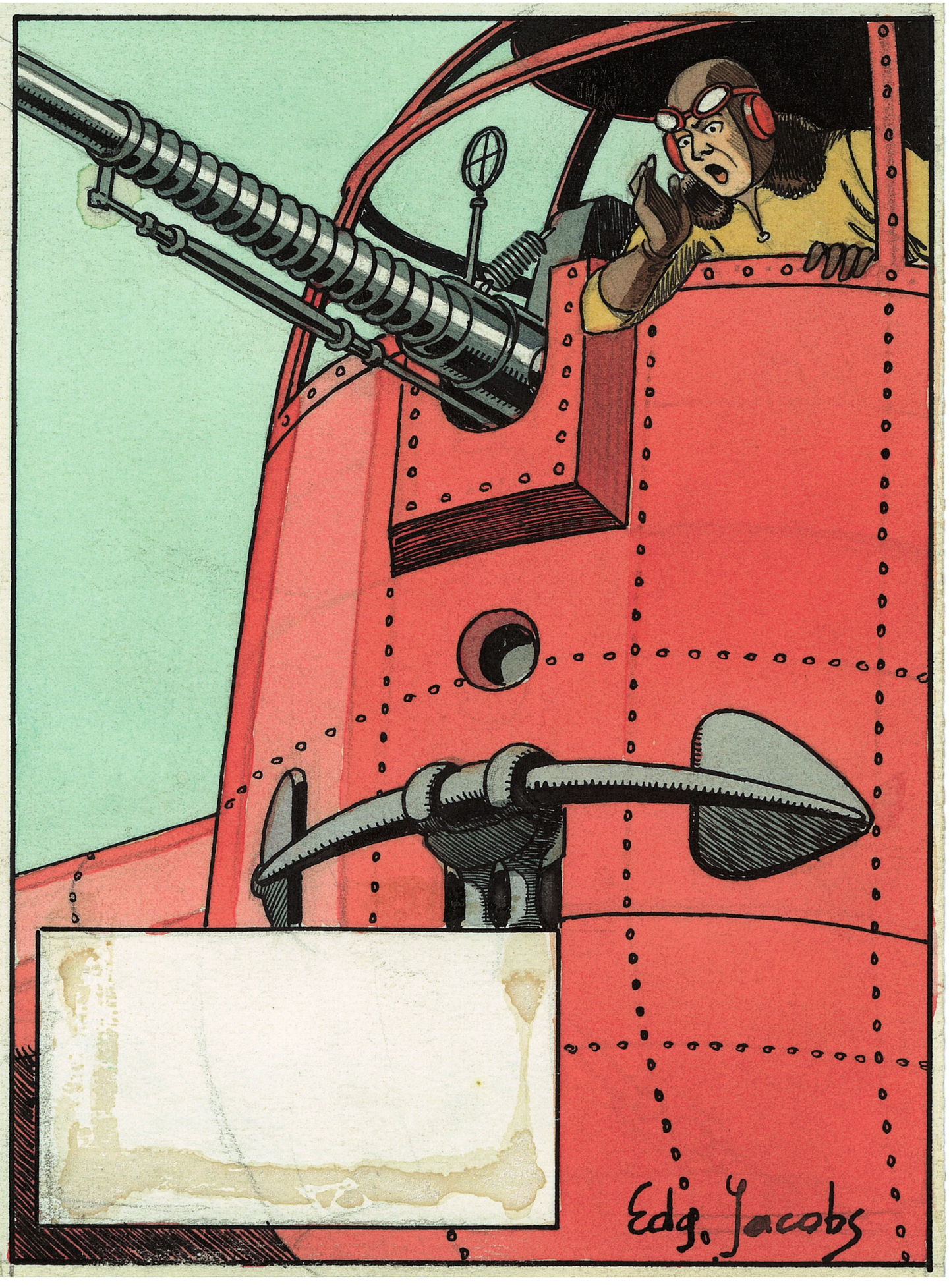


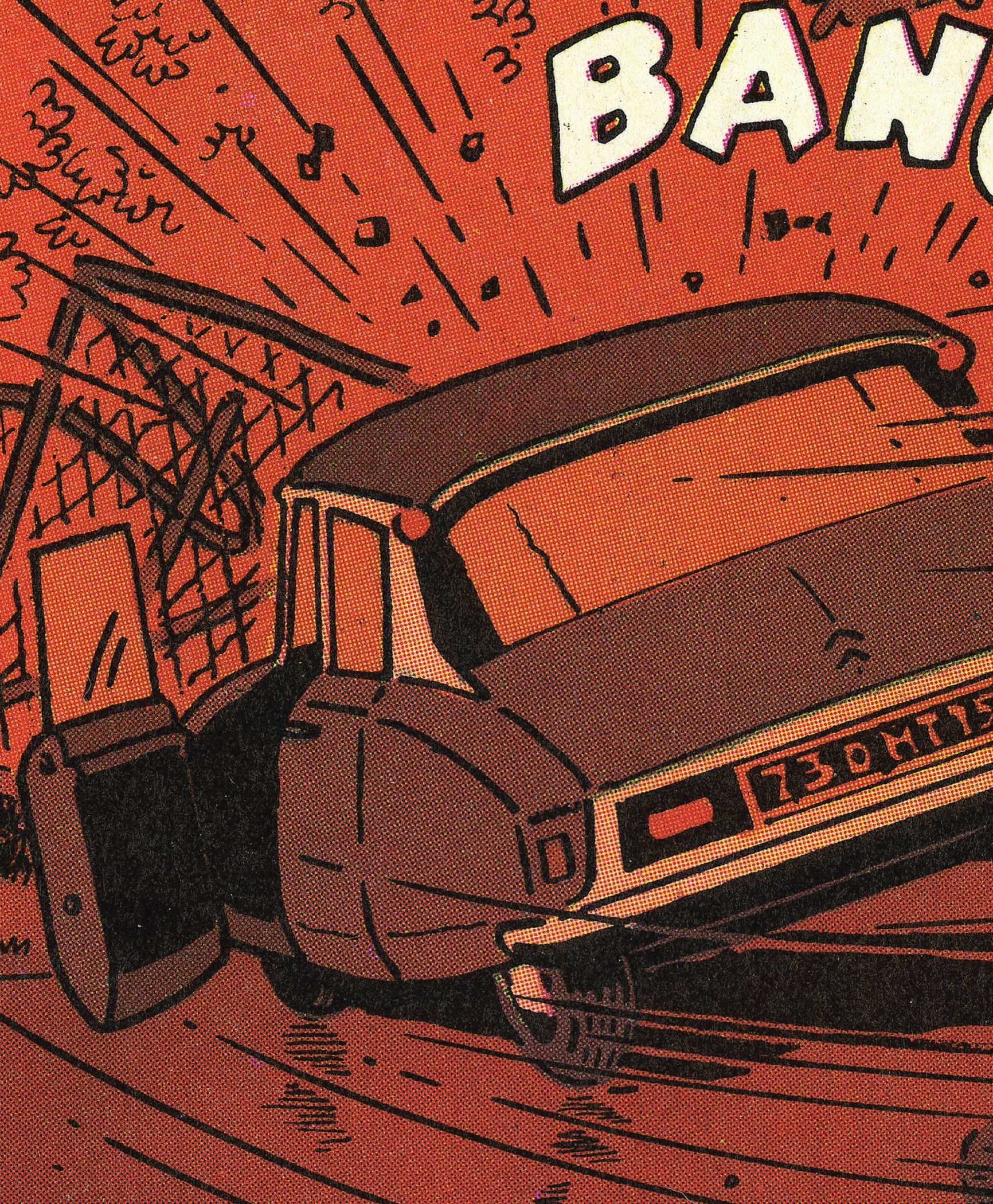

Edg. Jacobs.





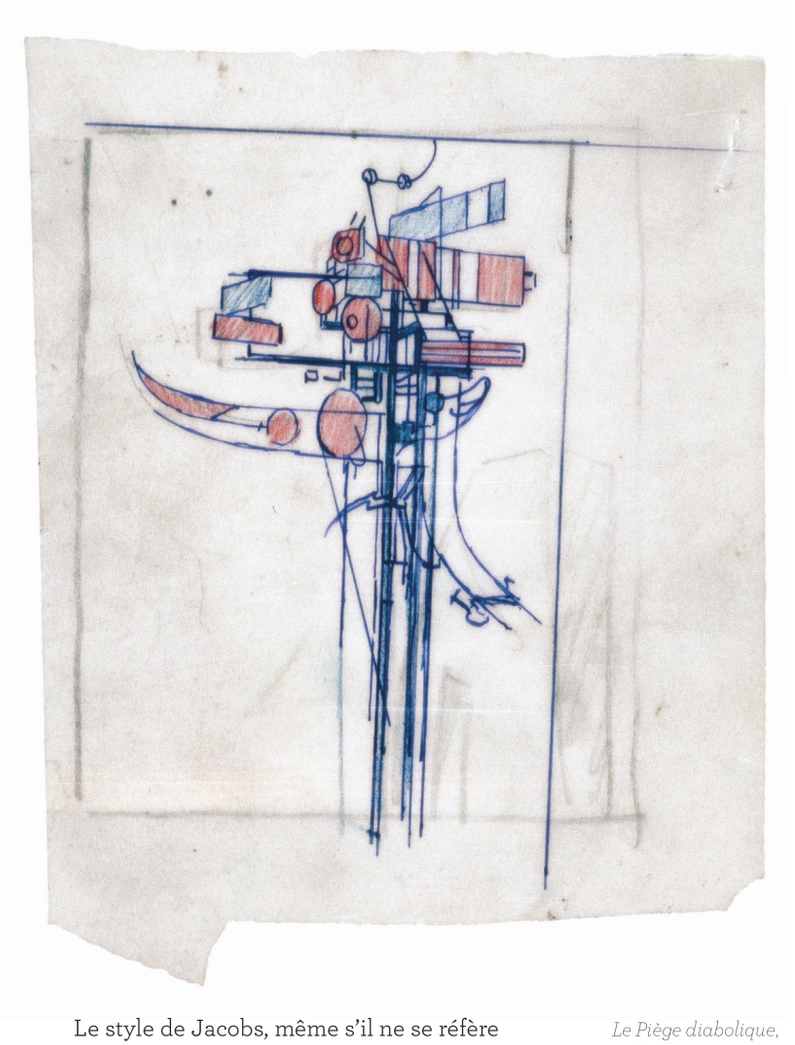



Edg. Jacobs


BAN







Le Piège diabolique, recherches pour la planche 47

PAGE DE GAUCHE
L'Affaire du collier, page 44, détail

Saveur de la couleur

Même dans ses crayonnés (jusqu'aux plus petits croquis), Jacobs ne peut s'empêcher d'utiliser la couleur. Son travail d'illustrateur au crayon-fusain pour *La Guerre des mondes* de H. G. Wells est essentiellement chromatique. Jamais le trait n'y fait contour. L'étymologie du terme « trait » trouve dans son art une parfaite illustration : *trahere*, « tirer » au double sens de tracter un mobile ou de tirer une flèche. Et Jacobs étire le tracé, non seulement dans sa longueur mais aussi et surtout en épaisseur. Il élargit son dessin tandis qu'il le propulse. Ce phénomène n'est pas unique en bande dessinée, on le trouve chez Milton Caniff, Jijé ou Floc'h, mais Jacobs le pratique plus musicalement que tous ses collègues. Il y a chez lui comme un velouté dans le passage de la ligne au plan. Question d'intervalles qu'il franchit souplement, les transformant en étoffes somptueuses. C'est sa façon de faire vibrer les vides, de les moduler par les subtiles harmonies d'un clair-obscur coloré. Une telle technique des passages, intense dans ses crayonnés, se maintiendra tout au long de son art, empêchant son graphe de se fossiliser.

Le style de Jacobs, même s'il ne se réfère aucunement à l'art moderne (auquel il s'est montré rétif), le rejoint néanmoins par cette synthèse dynamique qu'il réussit entre le dessin et la couleur. Chez lui, la couleur et le dessin se développent et se rejoignent de façon à produire une seule lumière, un éclat univoque de la forme. Jacobs en est le compositeur d'une force sans égale. Cézanne disait de Flaubert qu'il « écrivait pourpre », de Jacobs on pourrait dire qu'il dessine orange-indigo. Le lecteur s'immerge dans *Le Rayon « U »* (premier chef-d'œuvre) tout comme dans *Le Secret de l'Espadon*, *La Marque Jaune* et *Le Mystère de la Grande Pyramide*, totalement enchanté par les accords chromatiques qui y scandent le dessin, les images, le récit. C'est de feu et de glace. Jacobs mène l'image de la bande dessinée dans une zone picturale et musicale où les détails de vraisemblance, les obsessions du réalisme ne jouent plus.

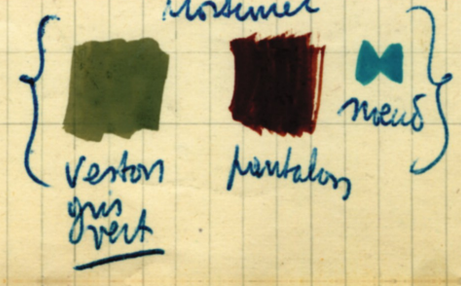
Le gamme étant encore incomplète, Voici néanmoins quelques indications pour les 4 premières planches de la "Marque jaune" ainsi que la couverture.

ciels nuit	gamme III	n°: 4
clair de lune (bâtiments)	" III	n°: 20
corps de garde	" I	n°: 23
uniformes. (Tuniques)	" I	n°: 6
capotes	" II	n°: 15
jaune "foncé"	" IV	n°: 24
jaune clair	" IV	n°: 3
violet. moyen	" V	n°: 14
violet foncé.	" V	n°: 3
violet clair.	" V	n°: 20
bâtiments (nuit (jour))	" I	n°: 24
vêtement de femme (planche 4) vert	" III	n°: 14.

Couverture un bel ocre chaud et soutenu. (est uni!)

Pardessus Mortimer.	" II	n°: 14
ATTENTION : plutôt vert que gris	(un rien + vert)	





En songeant encore à tout ce qui oppose, sur le plan du dessin et de la couleur, l'art de Jacobs à celui d'Hergé, impossible de ne pas évoquer le « Tryphonar » inventé par le Professeur Tournesol dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Il s'agit explicitement d'une télévision expérimentale en couleur. Après quelques mises au point tardives, le professeur parvient enfin à faire fonctionner son engin. Mais celui-ci multiplie des interférences d'une telle intensité que tous les spectateurs de cette expérience technologique (la Castafiore, Wagner, Irma, Nestor, Haddock) en pleurent. Seuls Tintin et Milou échappent à la crise lacrymale mais – ô suprême trouvaille d'Hergé – c'est tout le dessin de la dernière case de cette séquence où sont rassemblés les habitants du château qui se met à trembler. Ainsi la couleur affirme, selon Hergé, son pouvoir de troubler le système de la vision jusqu'à celui du lecteur de *Tintin* ! Chez Jacobs, une telle péripétie est impensable. En effet, la couleur ne s'impose pas pour lui comme vibration purement optique, mais se déploie en tant que valeur charnelle. Tout est chromatiquement ombré. Chaque plan est pénétré par un mixte d'ombre et de couleur qui lui donne son modelé. C'est ainsi que la lumière colorée pénètre les surfaces et les épaissit. Jacobs obtient de la sorte l'unité modulée de ses figures et de ses fonds, y orchestrant des sortes d'en-stases mettant le récit au défi de se dérouler. Le moindre accident devient ainsi durable par la conjonction musicale des deux régimes du visible : la ligne et le ton.

Le rapport de la musique et de la couleur dans la démarche de Jacobs mérite une précision. Le son se déterritorialise, s'affine jusqu'à devenir immatériel. Tandis que la couleur colle aux choses et aux espaces. Conjuguer ces deux forces demande donc beaucoup de subtilité. Il ne suffit pas de produire un « son et lumière » ou de taguer de la couleur sur une scansion de rap pour atteindre le rythme d'une synesthésie artistique. C'est bien plus complexe que cela et chez Jacobs, la musique incarnée par la couleur est à la fois une puissance cosmique, quelque chose comme un désert de feu ou un océan de nuit, et un agent de localisation et de densification. Ainsi l'art de Jacobs est-il foncièrement paradoxal ! Il y règne à tout moment le désir de tracer des lignes de fuite, de partir, et celui de se barricader. Steppe ou grotte ? Les deux se superposent chez lui, comme le dessin et la couleur, et se mélangent intimement par le biais d'une musique en filigrane.



L'Énigme de l'Atlantide, recherches

PAGE DE GAUCHE
Remarques d'Edgar P. Jacobs à l'imprimerie Van Cortenbergh, 1956



L'Affaire du collier, page 43, détail

Il y a une gourmandise de la couleur chez Jacobs, une façon de composer des accords qui soient des enchantements. Quelque chose à la fois proche du vitrail gothique et du dessin animé hollywoodien. Dans les bandes dessinées, habituellement, les phylactères contenant les paroles des personnages sont blancs de façon à marquer la différence entre l'image et la parole, tandis que les bandeaux indiquant des changements de temps, de lieu ou d'action sont colorés de jaune. Par contre, chez Jacobs, toutes les bulles d'information sont polychromes afin de se mettre en accord avec les tonalités de chaque case. Quand j'évoque l'enchantement du monde coloré de Jacobs, je me réfère bien entendu au temps de l'enfance. Avec un enfant, on ne dit pas : rouge mais framboise, non pas : jaune mais vanille ou citron. Le lilas est une fleur et l'ocre une terre. La couleur ne se réduit pas à une simple impression visuelle, elle affecte tous les sens. Quand un enfant colorie un album, il renifle la couleur, la goûte, la tâte. Cette couleur est à la fois un paysage (à délimiter) et un bain (qui déborde). Avec Jacobs, il nous est donné ce bonheur de pouvoir indéfiniment habiter la couleur. Elle est chez lui à la fois précise et impossible, réaliste et improbable. Encastrée dans les plombs épais du dessin, elle en déborde par radiations multidirectionnelles qui contrastent avec ses voisines. La palette de Jacobs, très proche de celle de peintres modernes comme Gauguin ou Léger et pourquoi pas d'un grand coloriste abstrait comme Rothko, enclenche à la fois la plénitude sensuelle d'une présence et un envol vers un imaginaire[14].

La bande dessinée se lit et se regarde à l'horizontale tandis que la peinture se présente à la verticale[15]. Quand un lecteur de bandes dessinées perçoit l'agencement du dessin et de la couleur dans une case, il n'y affronte jamais une transcendance du sens (le mur d'un mystère), mais se plonge en son immanence sensorielle. Il n'y a rien à interpréter, il y a uniquement à expérimenter des assemblages et agencements permettant une sorte d'absolu de l'image. Cependant la force plastique des œuvres de Jacobs, comme celle des grands créateurs du 9e art, est telle qu'elle aura suggéré de les regarder aussi comme des petites peintures. Le succès relativement récent des planches et dessins originaux des maîtres de la bande dessinée s'explique de la sorte : on a fini par les regarder comme des tableaux ! D'où leurs cotes parfois vertigineuses atteintes en ventes publiques[16].

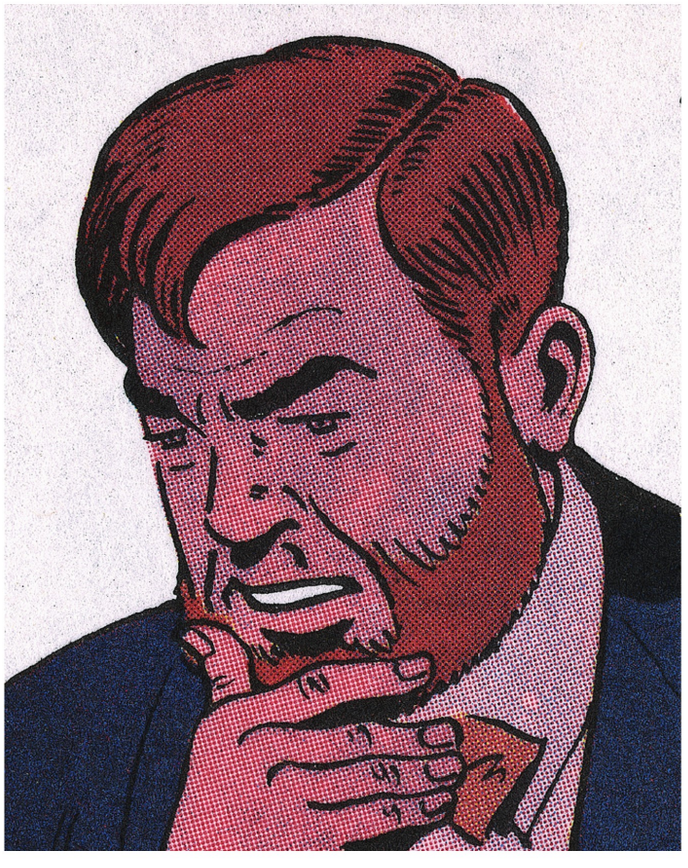
14 L'opposition binarisante entre figuration et abstraction est une des plus calamiteuses erreurs d'une certaine critique historicienne : toute grande peinture anime un désir d'abstraction ! L'abstraction consiste à extraire des nouvelles sensations à partir du visible.

15 On doit un développement important de cette thématique à Walter Benjamin : *Malerei und Grafik*.

16 Le record a été atteint par Hergé : 1,3 million d'euros pour la couverture gouachée de *Tintin en Amérique*, une planche de Jacobs (rare sur le marché) atteint aisément 37 500 euros.


HO-HO


prenne de vitesse une
plus !...







Les agencements du dessin et de la couleur, l'entrelacement de certains textes en phylactères colorés orchestrés par Jacobs donnent à ses récits en images une valeur et une fonction figurales. On ne sait plus trop bien ce que cela signifie car tout est absorbé par et dans une seule figure linguistique, imagélique et chromatique qui fait bloc. Les cases de Jacobs, en effet, atteignent une densité rare en bande dessinée. Et c'est, rappelons-le, l'exceptionnelle richesse de coloris dont joue Jacobs qui lui permet (avec son habileté de compositeur) de telles puissances d'apparitions. Jacobs se maintient à ce moment miraculeux où l'enfant accède au monde des signes par l'émotion. Il dévoile le visible par une aurore symphonique du monde. D'où son amour du passé le plus reculé : par exemple celui exploré dans la forêt jurassique du *Rayon « U »*. Mais nulle régression dans cette plongée aux sources de la vie ou des civilisations (*Le Piège diabolique*, *Le Mystère de la Grande Pyramide*). Jacobs va aux origines en artiste et non en archéologue ou en paléontologue, bien que ces sciences le tentassent. Au vrai, l'arché le fascine en tant que phénomène immanent et immédiat. Elle ne préexiste absolument pas à son travail de narrateur-dessinateur, étant essentielle à l'acte de création. On pourrait donc dire que la moindre image de Jacobs est faite d'une préhistoire compressée en présent[17].

Il est vrai que si le dessin se veut probe et que le noir-sur-blanc qu'il génère est sans ambiguïtés, la couleur n'aura pas joui longtemps d'une telle estime. La pédagogie ne l'aimait pas car elle éloignait l'enfant scolarisé de la netteté du texte imprimé et même, comme l'écrivait Jean-Jacques Rousseau, de la morale ! Hergé lui-même la considérait comme un élément superflu, un ornement brouillant la clarté de son dessin. Et que de nostalgiques, encore aujourd'hui (Jean-Luc Godard en est), du cinéma ancien, des noirs et blancs somptueux d'Eisenstein, d'Orson Welles ou de Bresson… La valorisation de la couleur dont Goethe et Diderot avant lui furent les premiers acteurs[18] concerna au XIXe siècle non seulement des savants comme Blanc et Chevreul, mais aussi et surtout des peintres. Toute la peinture moderne depuis Monet, Seurat, Gauguin, Van Gogh jusqu'à Delaunay, Matisse, Bonnard et les abstraits américains comme Rothko, Newman et Kelly se joua par une apothéose de la couleur pure. La bande dessinée ne pouvait se mettre à l'écart d'une telle révolution en se tenant frileusement dans la tradition de l'estampe et de la gravure. Elle se devait de rejoindre Matisse et Walt Disney. L'apport de Jacobs en ce domaine fut magistral : il fit du chromatisme une valeur à part entière du 9e art. C'est un vrai coloriste, c'est-à-dire quelqu'un qui étale la couleur, la faisant irradier jusque dans le cœur du dessin, et pas un artisan du coloriage, pour qui la couleur remplit simplement le dessin.

L'Énigme de l'Atlantide, page 45, détail

17 Cf. *supra*, p. 75, le rapport de Blake et Mortimer à l'enfance.

18 La « Théorie des couleurs » de Goethe est de 1810, Diderot fait l'éloge des coloristes à partir de Chardin dans ses « Salons » de 1759 à 1767.


SES PIEDS VENANT D'APPUYER SUR UNE DALLE A SECRET, UN DECLIC SE PRODUIT ET LES LOURDS BATTANTS DE LA PORTE SE METTENT A TOURNER LENTEMENT SUR LEURS GONDS. LA SEMAINE PROCHAINE:
LA MACABRE ASSEMBLEE.

En conclusion

Malgré les symbioses détonantes qu'il ose entre le visuel et le littéraire, le style de Jacobs n'a rien à voir avec une rhétorique. Appliquer à la bande dessinée, la sienne et celles d'autres grands créateurs, les principes d'une analyse structurale forcément articulée à partir de la linguistique fut une voie de garage consternante de la critique des années 60-70. On y négligeait en effet l'essentiel qui est, selon le mot de Deleuze-Guattari : « (…) un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage[19]. » C'est à ce niveau qu'il faut tenter de rejoindre Jacobs et non pas en celui des syntagmes et paradigmes, signifiants et signifiés hérités de Saussure. Le style de Jacobs, c'est un certain « ton », une tonalité d'un langage étranger dans sa propre langue. C'est comme le timbre d'un musicien de jazz. Jacobs tord la bande dessinée, faisant sonner et vibrer ses propres cordes en les poussant hors limites de ce qu'elles avaient à dire. Son style est fait d'accords chromatiques, sonores, gestuels, graphiques, narratifs nouveaux, inouïs, impensables. C'est cela, de tels personnages rythmiques, qu'il balbutie avec une voix d'opéra !

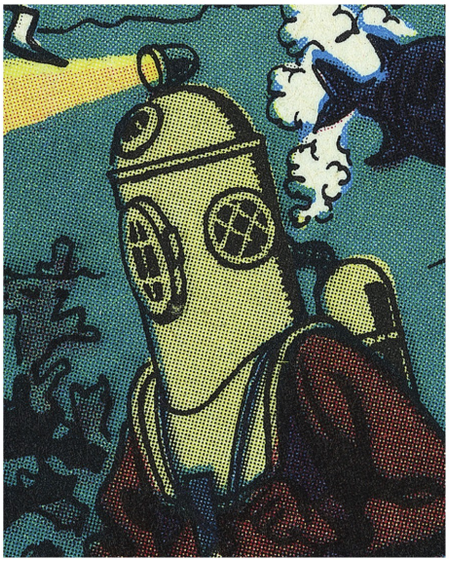
19 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, 1991, p. 166.

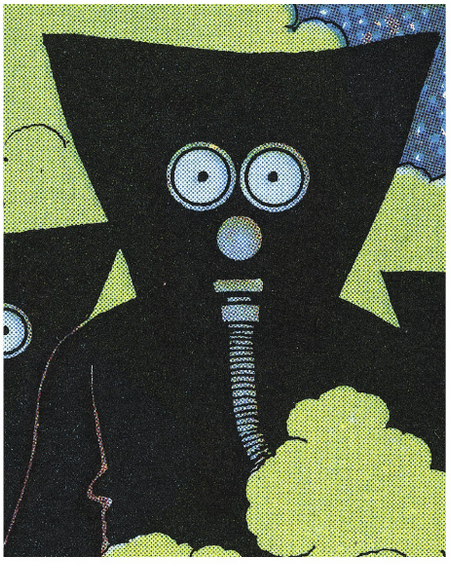
Le Rayon « U », planche 24, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
L'art des déguisements











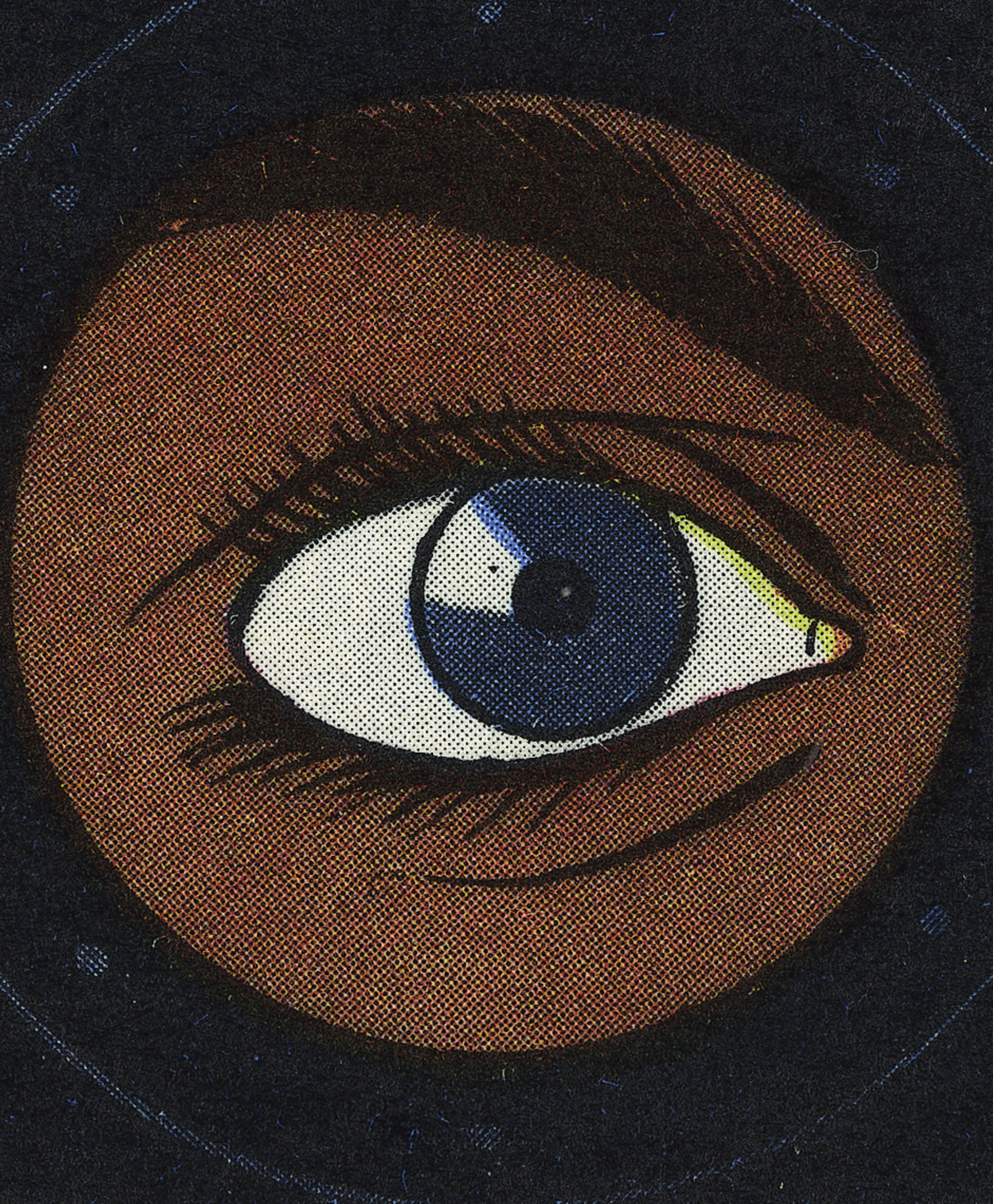




Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 1, page 29, détail

DOUBLE PAGE SUIVANTE
La Guerre des mondes

Jacobs ne semble pas avoir été concerné par l'évolution de la musique des modernes, celle qui va de Ravel et Debussy à Webern et Stockhausen. Ses références musicales sont presque exclusivement puisées dans l'art lyrique du XIXe siècle. Mais on pourrait suggérer que la bande dessinée l'aurait rapproché des compositeurs de son temps, et ce par la couleur. Jacobs a donné à la couleur une densité à laquelle répond la consistance sonore d'un Bartók ou d'un Stravinski. Ces coloris des timbres, la richesse harmonique des dissonances, l'intensité des syncopes rythmiques, tout cela définit un nouvel espace sonore très proche de l'espace graphique et chromatique des *Aventures de Blake et Mortimer*. Bien que la bande dessinée soit un médium essentiellement narratif, Jacobs, on l'a vu, en contrarie le flux par les implosions spasmées du texte et de l'image et les redondances qu'elles déploient. C'est par là qu'il s'apparente, non pas à la musique « en général », mais à celle qui créa, entre 1900 et nos jours, des « figures spatiales » que l'apport de l'électroacoustique ne fera qu'amplifier de diverses manières en intensifiant ubiquité et mobilité des sons : musique sérielle, concrète, jazz, rock. Le style de Jacobs consacre, de même, l'ubiquité des différents éléments du langage de la bédé. En quelque sorte, Jacobs fut un grand moderne malgré lui. Ce qui ne fut pas le cas de certains de ses amis et collègues comme Jacques Laudy, par exemple, dont le style tient plus de l'illustration de jadis que de la bande dessinée d'aujourd'hui. « Il faut être absolument moderne », disait Rimbaud. « Absolument » suggérant que la modernité n'est jamais pure, simple, monovalente mais composite et hétérogène. À la limite, la modernité serait une sorte de bric-à-brac. Ou plutôt un manteau d'Arlequin fait de pièces très différentes cousues pour composer un habit. Jacobs est, dans ce sens, « absolument moderne » !




JACOBS



À Pierre, qui m'a montré sous un autre jour les planches d'Edgar P. Jacobs. L'ÉDITEUR

Alors que, dans son texte, Pierre Sterckx fait référence aux pages des albums des Éditions Blake & Mortimer (Dargaud) dont les couleurs ont été entièrement refaites dans les années quatre-vingt, le choix des images reproduites s'est fixé sur les éditions originales des albums des *Aventures de Blake et Mortimer* aux éditions du Lombard, à partir de 1950. En effet, seules ces éditions offrent une certaine garantie de reproduction fidèle aux couleurs de Jacobs. Elles étaient imprimées en offset, tandis qu'à ses débuts, le *Journal Tintin* utilisait l'héliogravure, technique réservée aux gros tirages. L'auteur n'était d'ailleurs guère satisfait des résultats obtenus. Les travaux de Jacobs antérieurs à *Blake et Mortimer* reproduits dans ce livre proviennent de sources variées. Principalement, le magazine *Bravo !* pour *Le Rayon « U »* ; les publications de l'association *Les Amis de Jacobs* pour les images publicitaires et les illustrations des contes ; l'édition Dargaud de 1986 pour *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, illustrée par Jacobs. Enfin, à noter que les planches originales du *Rayon « U »* étaient réalisées en couleurs directes par l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

Contes pour le journal *Bravo !* 1941 à 1943

Gordon l'Intrépide, suite de *Flash Gordon* par A. Raymond ; journal *Bravo !* 1942

Le Rayon « U » ; journal *Bravo !* 1943 et 1944

Le Secret de l'Espadon, tome 1 ; Les Éditions du Lombard, 1950
Le Secret de l'Espadon, tome 2 ; Les Éditions du Lombard, 1953
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 1 ; Les Éditions du Lombard, 1954
Le Mystère de la Grande Pyramide, tome 2 ; Les Éditions du Lombard, 1955
La Marque Jaune ; Les Éditions du Lombard, 1956
L'Énigme de l'Atlantide ; Les Éditions du Lombard, 1957
S.O.S. Météores ; Les Éditions du Lombard, 1959
Le Piège diabolique ; Les Éditions du Lombard, 1962
L'Affaire du collier ; Les Éditions du Lombard, 1967
Les 3 Formules du Professeur Satō, tome 1 ; Les Éditions du Lombard, 1977

La Guerre des mondes, H. G. Wells ; Archives Jacobs, Éditions Dargaud, 1986

L'éditeur tient à remercier André Querton,
Les Amis de Jacobs, Xavier Morin,
Frédéric Bosser, Gaëtan Laloy et Vincent Baudoux
pour leur contribution amicale.

GRAPHISME Philippe Ghielmetti
ICONOGRAPHIE ET LÉGENDES Étienne Schréder

© 2017 - Éditions BLAKE & MORTIMER / Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.)
7, avenue P. H. Spaak – 1060 Bruxelles

PREMIÈRE ÉDITION
Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation strictement réservés pour tous pays.

Dépôt légal d/2017/0086/431
ISBN 978-2-8709-7249-6

www.jacobs-collector.com

IMPRIMÉ EN ITALIE PAR L.E.G.O.

Né en 1936, Pierre Sterckx enseigne dès 1959 aux Instituts Saint-Luc de Bruxelles où il assure les cours de philosophie de l'art, puis devient directeur de l'École de recherche graphique (Erg) de 1980 à 1990.
Éclectique, il nourrit une égale passion pour les plus classiques des peintres tels Vermeer, Chardin, Holbein, et pour la bande dessinée —il est l'ami d'Hergé pendant plus de vingt ans et lui consacre nombre de publications—, et est l'un des premiers défenseurs du Pop Art en Europe.
Pierre est un fanatique de jazz et des musiques nouvelles.
Pionnier de la conférence-performance théâtrale, il conçoit avec succès plusieurs pièces de théâtre ayant l'art pour thème.
Retraité, il partage son temps entre Paris et Bruxelles.
Lecteur curieux, écrivain infatigable, essayiste, théoricien de l'art contemporain, Pierre est l'auteur du premier CD-ROM jamais consacré à Magritte, il collabore à *Beaux-Arts magazine*, devient chroniqueur dans l'émission "L'Objet du scandale" sur France 2 et assume le commissariat de plusieurs expositions prestigieuses, dont "Le Chat s'expose" et "Vraoum !" Apprécié pour son engagement artistique, il est consultant pour plusieurs groupes de collectionneurs. Pierre Sterckx décède à Bruxelles au printemps 2015.



PIERRE STERCKX

La Machine Jacobs

BLAKE ET MORTIMER

ISBN 978-2-8709-7249-6

9 782870 972496

PRIX : 35 €