


Please cite the Published Version

Screech, Matthew  (2021) La ligne claire continue. In: Tintin Aujourd'hui. Georg. ISBN 978-2-8257-1244-3

Publisher: Georg

Version: Accepted Version

Downloaded from: <https://e-space.mmu.ac.uk/628460/>

Enquiries:

If you have questions about this document, contact openresearch@mmu.ac.uk. Please include the URL of the record in e-space. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our Take Down policy (available from <https://www.mmu.ac.uk/library/using-the-library/policies-and-guidelines>)

La ligne claire continue

Introduction

La ligne claire est un terme inventé par Joost Swarte pour définir un style graphique qui est né dans *Les aventures de Tintin* d'Hergé vers la fin des années trente. La ligne claire était popularisé par les collaborateurs et émulateurs d'Hergé, à commencer par Jacobs dans *Blake et Mortimer*. Dans «Les silences du dessinateur», Sterckx distingue trois éléments qui sont indispensables à la ligne claire hergéenne¹. Le premier élément découle des traditions du réalisme d'authentification classique : les endroits reconnaissables et les objets familiers, minutieusement documentés, créent l'illusion que Tintin, un héros fictif, existe réellement. Bien sûr, ce genre de réalisme mimétique est sélectif, et il ne dépasse jamais les bornes du bon goût : la sexualité et la violence explicites en sont absentes. La ligne claire évoque une réalité idéalisée où Tintin, un héros vertueux et exemplaire, l'emporte toujours sur le mal. Le deuxième élément de la ligne claire est géométrique, et relève de la façon dont Hergé organise ses cases. Notre artiste obéit aux lois de la perspective et de la proportion. Les contours sont précis et bien définis, d'autant plus qu'il n'y a pas d'ombre. Les personnages et les décors, méticuleusement organisés, sont dessinés par des lignes noires d'épaisseur régulière. Ces lignes accentuent les couleurs pastel d'Hergé, ce qui produit une luminosité agréable. Le troisième élément de la ligne claire perturbe le rationalisme régnant, avec des moments d'humour, de caricature et de clownerie; ce troisième élément est rehaussé par toute une panoplie d'autres effets comiques, y compris des arabesques en spirale pour désigner les mouvements, des étoiles multicolores, et des gouttes de sueur qui entourent la tête des personnages. D'autres artistes adoptent tel ou tel aspect de la ligne claire mais sans synthétiser tous les trois. Par exemple dans *Blake & Mortimer* le réalisme mimétique de Jacobs égale (ou dépasse)

¹ Pierre Sterckx, « Les silences du dessinateur », *Hergé dessinateur. 60 ans d'aventures de Tintin*, éd. Pierre Sterckx et Benoît Peeters, Tournai, Casterman, 1988, p. 4-18.

celui de Hergé, et Jacobs partage la rigueur géométrique de son maître. Cependant Jacobs ne retient guère le composant humoristique de la ligne claire hergéenne.

Dans *Les héritiers d'Hergé*, Lecigne examine comment les artistes ont innové avec la ligne claire jusqu'en 1983². Depuis cette étude marquante peu d'ouvrages ont abordé l'héritage artistique d'Hergé. Mon chapitre en prolonge l'analyse de 1983 jusqu'à 2010, tout en gardant la structure chronologique des *héritiers d'Hergé*. Une version plus longue a déjà été publiée en anglais par The University Press of Mississippi en 2016, dont je remercie les éditeurs³. Je suis moins influencé par Jean Baudrillard que Lecigne, qui ne remet jamais en question ce philosophe. Néanmoins, il faut commencer par avec un petit résumé des *héritiers d'Hergé* et de Baudrillard.

Lecigne est surtout influencé par *L'échange symbolique et la mort* de Baudrillard⁴. Dans ce livre le philosophe prétend que, au fil du temps, les images cessent d'avoir un point de référence dans la réalité, et qu'elles évoluent en simulacres, ce qui veut dire pour lui en copies sans version originale. Selon Baudrillard, l'époque classique a duré de la Renaissance jusqu'à la révolution industrielle modernisatrice. Pendant cette première phase la référence à la réalité était garantie par la religion. La révolution industrielle a affaibli cette référence. Les pratiques religieuses reculaient, et les simulacres se propageaient par le biais d'images reproduites mécaniquement. Selon Baudrillard le capitalisme actuel se caractérise par de purs simulacres, ce qui indique que la référence à la réalité est irrémédiablement perdue. Les simulacres purs ne concernent aucune réalité au-delà d'eux-mêmes. Le Pop Art, les graffitis, la publicité et les parcs d'attraction en sont quelques exemples.

Miller fait remarquer que Lecigne considère *Les aventures de Tintin* comme représentantes du processus évolutif de Baudrillard⁵. D'après Lecigne, le jeune Hergé commence par perfectionner

² Bruno Lecigne, *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1983.

³ Matthew Screech, «Continuing Clear Line 1983-2013», *The Comics of Hergé. When the Lines are not so Clear*, éd. Joe Sutcliff Sanders, Jackson : University Press of Mississippi, 2016, p. 79-97.

⁴ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵ Ann Miller, *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Bristol/Chicago, Intellect, 2007, p.127.

l'esthétisme classique de l'Ecole de Bruxelles : il imite la réalité dans le cadre de règles strictes; il amuse et instruit le public, tout en respectant des principes qui remontent jusqu'à l'Antiquité, D'ailleurs, une harmonie agréable entre la forme artistique (ligne claire) et le contenu idéologique (catholicisme conservateur) communique un message sans ambiguïté; ce message est porté un héros mythologique vertueux. Tintin incarne une vérité manichéenne concernant l'humanité, que les lecteurs acceptent sans conditions. Puis, petit à petit, Hergé laisse de côté le réalisme d'authentification mimétique, et se met à cultiver des simulacres. *Les aventures de Tintin* contiennent de plus en plus de personnages, de lieux et d'objets, qui sont «sans rapport à quelque réalité que ce soit»⁶. Cette évolution atteint son apogée avec *Les bijoux de la Castafiore* : l'histoire se déroule entièrement au Château de Moulinsart, un endroit imaginaire ; pour mieux affaiblir la tradition classique, le statut mythique de Tintin est miné par l'absence de traîtres, puisque que le voleur des bijoux n'est qu'une pie⁷. *Blake & Mortimer*, par contre, s'est arrêté à un stade moins avancé : conformément à la tradition classique, un décor réaliste bien documenté garantit l'authenticité des exploits exemplaires de personnages fictifs.

Lecigne affirme dans un second temps que la génération après Hergé était moderniste, parce que ces artistes revendiquant la ligne claire se sont révoltés contre le classicisme de l'Ecole de Bruxelles. La ligne claire moderniste ressemble en effet à son prédécesseur d'il y a un demi siècle : les artistes cessent d'instruire leurs lecteurs au moyen de modèles exemplaires ; ils refusent d'imiter la réalité plus ou moins directement ; ils rejettent les notions préétablies d'harmonie et de bon goût. La ligne claire moderniste, tout comme son antécédent, coïncide avec une crise [«pendant laquelle mythes, structures et organisations traditionnels s'écroulent»], «in which myth, structure and organization, in a traditional sense, collapse»⁸. Ce n'est pas par hasard si la ligne claire moderniste est née dans l'Underground hollandais au cours des agitations de la fin des années

⁶ Lecigne, *Héritiers d'Hergé*, op.cit. p. 54.

⁷ Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, Tournai : Casterman, 1963.

⁸ Malcolm Bradbury et James Macfarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. Londres : Penguin, 1976, p. 26. Traduit par l'auteur.

soixante et du début des années soixante-dix : Swarte, l'artiste le plus connu de ce mouvement, dépeint un univers amoral sans équivalent dans la réalité. Lecigne analyse ensuite comment plusieurs artistes prolongent la ligne claire avec créativité en supprimant la référence à la réalité. Il se montre catégorique : remplacer le réalisme d'authentification classique par les simulacres modernistes et baudrillardiens est indispensable pour innover avec la ligne claire. Le polar *Berceuse électrique* en est un exemple : à l'instar de Swarte et des derniers albums des *Aventures de Tintin*, l'histoire ne se situe plus dans une réalité bien déterminée⁹.

L'analyse de Lecigne est toujours d'actualité, même si l'on peut discuter de l'influence de Baudrillard sur son travail. *Les héritiers d'Hergé* nous donne un bon point de départ. Il est intéressant de se demander jusqu'à quel point la ligne claire fait référence à la réalité. D'ailleurs nous verrons comment, à partir des années quatre-vingt, les innovations avec la ligne claire cessent de dépendre de la suppression de cette référence.

1983-1993 : Innovations et simulacres

1983 n'était pas uniquement l'année de parution de *Les héritiers de Hergé* ; c'était aussi, bien sûr, l'année de la mort d'Hergé. Peu après en 1984 un artiste genevois, Excoffier (alias Exem) a dessiné un hommage intitulé «Le jumeau maléfique»¹⁰. L'admiration de Exem pour Hergé est évidente. Son pseudonyme, comme celui d'Hergé, inverse les initiales de son nom. Herbez observe que Exem émule les caricatures animées, les poursuites rapides, et les décors relativement simples des premiers albums d'Hergé ; cependant, Herbez ajoute que Exem crée des simulacres au lieu d'imiter la réalité¹¹. Par ailleurs Exem joue avec une préoccupation baudrillardienne. Si Tintin est un simulacre (c'est-à-dire une copie d'une personne inexistante), il est forcément réversible. Lecigne ne

⁹ Lecigne, *Héritiers d'Hergé, op. cit.*, p. 127. Ted Benoît, *Berceuse électrique*, Paris, Casterman, 1982.

¹⁰ Exem «Le Jumeau maléfique», Ariel Herbez, *Exem à tout vent*, Paris, Vertige, 2005, p. 35-36.

¹¹ Herbez, *ibid.* p. 20,26.

parle pas d'Exem. Cependant il insiste à plusieurs reprises sur la réversibilité des simulacres¹². Exem exploite la réversibilité de Tintin en montrant que ce héros vertueux peut se convertir facilement en son opposé. Il invente Zinzin, le frère jumeau identique de Tintin. Zinzin, un anti-héros, est un voleur, a une vie sexuelle et provoque des bains de sang exprès. Dans une bande dessinée de 1985 intitulée «Zinzin maître du monde», l'autopsie de Tintin dirigée par Hergé révèle que Tintin n'est ni homme ni femme, car son appareil génital est la ligne claire¹³. Cet organe vital est immédiatement volé par Zinzin pour en faire une utilisation abusive. Voir Figure 1. L'appropriation de la ligne claire par l'anti-héros suggère que ce style n'est rien de moins qu'un système de simulacres réversibles. Lecigne avance le même argument à propos de la réversibilité de la ligne claire, afin d'expliquer son passage rapide du classicisme au modernisme pendant les années soixante-dix¹⁴.

Les parodistes des *seventies* étaient conscients de la réversibilité de Tintin; mais ils s'en prenaient en même temps à son statut mythique, notamment en lui donnant une vie sexuelle¹⁵. Exem fait exactement le contraire. Il réaffirme l'androgynie célèbre de Tintin avec une ferveur inconnue depuis l'âge d'or classique de l'école de Bruxelles : Tintin garde toute sa chasteté, sa sainteté étant accentuée par Zinzin, qui voudrait dénaturer la ligne claire. En même temps Exem affiche des tendances modernistes. Il rejette le réalisme classique de l'école de Bruxelles et son accompagnement idéologique. Tintin redevient mythique, mais sous la forme d'un simulacre réversible, qui n'a aucune réalité au-delà des bandes dessinées. Exem, en combinant classicisme et modernisme, est le premier artiste à remettre en question le modèle baudrillardien proposé par *Les héritiers d'Hergé*.

Pendant une dizaine d'années après *Les héritiers d'Hergé* quelques artistes continuaient la tendance lancée par Hergé et analysée par Lecigne : ils tournaient le dos au réalisme d'authentification afin de produire des simulacres. *Dinghys Dinghys* fait écho à *Tintin et les Picaros*,

¹² Lecigne, *Héritiers d'Hergé, op.cit.*, p. 43, 53, 70, 96.

¹³ Exem, «Zinzin, maître du monde», Herbez, *Exem, op. cit.*, p. 38-44.

¹⁴ Lecigne, *Héritiers d'Hergé, op.cit.*, p. 50, 155.

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

mais avec violence et moins d'humour.¹⁶ L'histoire raconte un attentat terroriste pendant un carnaval masqué dans un oasis ; l'architecture nord-africaine se mêle à de pures fantaisies, telle qu'une souris douée de parole. Dans *En pleine guerre froide*, la ligne claire est rehaussée par des tons jaunes, verts et oranges qui font penser au Pop Art. Cet album, un recueil de nouvelles de science fiction, rappelle Swarte et de Benoît, parce que les histoires ne se déroulent plus dans un temps et un lieu réel¹⁷. Voir Figure 2. Plusieurs histoires sont des fantaisies concernant la prolifération de simulacres dans la culture populaire : Walt Disney s'avère être un robot¹⁸ ; l'image du héros apparaît dans les journaux et sur des panneaux publicitaires¹⁹; les propriétaires inexistants d'un musée de cire sont des mannequins d'eux-mêmes²⁰. Le paysage d'une planète lointaine comprend de pures simulacres : des formes abstraites qui ne se réfèrent à aucune réalité du tout²¹.

Dans le cas de *Plagiat !* un album entier dépend de la simulation²². Plusieurs scènes se déroulent dans un avenir proche qui n'est pas sans rappeler celui de Benoît. Le héros, un artiste, invente un amalgame de ligne claire, Surréalisme, Pop Art et abstraction, qu'il baptise la « ligne pure ». Ensuite il exploite la réversibilité de la ligne claire en signant les tableaux sous le nom d'un plagiaire. Grâce à cela il usurpe l'identité de ce-dernier, puisque les médias croient à tort qu'il s'agit de la même personne. Le plagiaire se venge en abattant l'artiste avec un pistolet en direct à la télévision, mais personne ne croit le au mobile de cet assassinat, et on prend le meurtrier pour un fou. A la fin de *Plagiat !* se trouve un soi-disant catalogue rétrospectif consacré à l'artiste, qui perpétue le mythe médiatique du génie terrassé dans la force de l'âge. Ce catalogue garantit l'authenticité de faits erronés concernant un personnage fictif. Par conséquent, la documentation

¹⁶ Marc Barcelo et Jean-Yves Tripp, *Dinghys Dinghys*, Toulouse, Milan, 1984. Hergé, *Tintin et les Picaros*. Tournai : Casterman, 1976.

¹⁷ Jean-Louis Floc'h et Jean-Luc Fromental, *En pleine guerre froide*, Paris, Humanoïdes Associés, 1984.

¹⁸ «En pleine guerre froide», *Ibid.*, p. 9-16.

¹⁹ «Gregor Ivanov», *Ibid.*, p. 39-42.

²⁰ «Beau dirigeable», *Ibid.*, p. 43-50.

²¹ «Promiscuité sur Proximol», *Ibid.*, p. 17-21.

²² Alain Goffin, François Schuiten et Benoît Peeters, *Plagiat !*, Paris, Humanoïdes Associés, 1989.

abondante qui s’y trouve ne fait référence à aucune réalité ; elle fait référence, au contraire, à ce qui n’existe pas.

Vers le milieu des années 1990 les simulacres baudrillardiens prônés par Lecigne perdaient leurs attraits pour ceux qui innovaient avec la ligne claire : Tripp et Barcelo racontaient des aventures plus orthodoxes ; Floc’h dessinait surtout pour des enfants ; Goffin, Schuiten et Peeters prenaient d’autres directions. Un remake de *Blake & Mortimer* a signalé un retour à la ligne claire la plus classique²³. D’ailleurs la nouvelle génération d’artistes n’avaient que faire de cette redécouverte du classicisme. Les jeunes artistes groupés autour de L’Association détestaient *Blake & Mortimer*²⁴. Vers le milieu de la décennie la ligne claire semblait donc être passée de mode, voire menacée d’extinction.

1993-2013. Réengagement avec le réel.

Le cahier bleu de Juillard montre comment la ligne claire pouvait progresser au-delà de l’accalmie des années 90²⁵. L’histoire se déroule dans un décor parisien banal et, à l’instar de Jacobs, un réalisme méticuleux remplace les simulacres baudrillardiens. Voir Figure 3. L’album est divisé en trois parties : la première raconte les événements tels qu’ils sont vécus par l’héroïne Louise ; la deuxième est un compte rendu donné par son amant Victor dans un journal intime ; la troisième est une enquête policière rétrospective sur le meurtre d’Armand, le rival de Victor pour Louise. Les faits sur ce qu’il s’est passé sont dévoilés progressivement ; les petits détails acquièrent un sens nouveau quand on revoit le même incident d’un point de vue différent ; les perceptions des personnages sont subjectives, peu fiables et peut-être imaginaires. Juillard redécouvre la référence à la réalité de la ligne claire en évoquant des endroits reconnaissables et des objets familiers ; néanmoins, il ne se

²³ Ted Benoît et Jean van Hamme, *L’Affaire Francis Blake*, Bruxelles, Blake & Mortimer, 1996.

²⁴ Bart Beaty, *Unpopular Culture : Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

²⁵ André Juillard, *Le cahier bleu*, Tournai, Casterman, 1994.

limite pas à perpétuer la stratégie d'authentification du réalisme classique. Juillard, comme Exem mais pour des raisons différentes, réunit le classicisme avec le modernisme. Dépeindre l'action de diverses perspectives témoigne d'une influence moderniste, comme le fait remarquer Miller²⁶.

Grove voit une comparaison entre *Le cahier bleu* et le nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet : Juillard, au lieu d'imiter la réalité, souligne «la subjectivité de toute interprétation des événements extérieurs» [«the subjectivity of any portrayal of external events»]²⁷.

Notre prochain artiste, le Hollandais Van Dongen, relie lui aussi la ligne claire avec la référence à la réalité. Dans *Rampokan*, sa série en deux albums, l'histoire se déroule à la fin des années quarante et au début des années cinquante, alors que les Hollandais menaient une bataille perdue d'avance pendant la guerre d'indépendance de l'Indonésie²⁸. Les détails historiques et géographiques précis foisonnent, mais il y a relativement peu de combats. Les conscrits hollandais s'ennuient; ils boivent, patrouillent, séduisent les femmes du coin, ou se lancent dans le marché noir. Ils sont isolés des Indonésiens qu'ils sont censés libérer, et le climat est tendu: une méfiance mutuelle domine; espions, traîtres et indicateurs sont partout.

Rampokan fait penser à une aventure chinoise de Tintin, *Le lotus bleu*, même sans l'élément comique de la ligne claire hergérienne²⁹. Fresnault-Deruelle fait remarquer que dans l'Extrême Orient d'Hergé, les vieilles coutumes coexistent avec les avancements technologiques du vingtième siècle ; c'est le cas pour celui de Van Dongen³⁰. Fresnault-Deruelle ajoute qu'Hergé évite tout exotisme facile, afin de dépeindre des banlieues banales et des provinces reculées; Van Dongen en fait autant³¹. Voir Figure 3. Cependant il y a quelques différences considérables entre Hergé et Van Dongen, surtout en ce qui concerne le statut du héros. Sterckx souligne que Tintin, en tant que

²⁶ Ann Miller, *Reading Bande dessinée, op. cit.*, p.126.

²⁷ Laurence Grove, *Comics in French. The European Bande dessinée in Context*, Berghahn, New York et Oxford, 2010, p.271.

²⁸ Peter Van Dongen, *Rampokan* vol .1., *Java*, trad. Jean Delahaye, Paris, Vertige, 2003. *Rampokan* vol.2., *Célèbes*, trad. Jean Delahaye, Paris, Vertige, 2005.

²⁹ Hergé, *Le lotus bleu*, Tournai, Casterman, 1946.

³⁰ Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergéologie*, Tours, PUFR, 2011, p.54.

³¹ *Ibid.*, p.62.

héros mythique, jouit d'une relation spéciale avec la réalité, le transport motorisé en étant un exemple³². Ainsi, dans *Le lotus bleu* Tintin traque des malfaiteurs en sautant sur leur voiture, s'échappe de ses poursuivants grâce à une collision avec un camion, et s'enfuit dans un char³³. Si Tintin est capable d'exploits au-delà du commun des mortels, *Rampokan*, par contre, n'a pas d'exploits fabuleux, et l'histoire raconte une armée au bord de la défaite: les camions militaires s'embourbent dans la boue et ils sont vulnérables aux bombes placées en bordure de la route; la voiture d'un haut fonctionnaire est barbouillée de graffitis.

Rampokan, au lieu de réitérer le triomphe d'un héros mythique, prête une dimension littéraire à la ligne claire. Le protagoniste principal, Knevel, est un personnage complexe. Il a des conflits d'allégeance à cause de son éducation coloniale d'avant guerre; l'histoire est ponctuée par des flashbacks à son enfance. Knevel croit à l'effort militaire hollandais au début; mais il perd sa foi, abandonne l'armée, et essaye de changer de camp. Knevel est aussi rongé par la culpabilité à cause d'un compagnon de bord qui tombe à l'eau pendant une bagarre ; celui-ci revient le hanter de temps en temps, comme dans la dernière case de Figure 4.

Van Dongen, tout en remettant en question le statut mythique du héros, s'éloigne radicalement des traditions réalistes de la ligne claire classique en n'utilisant que le noir, le blanc, et un marron-orange qui lui est particulier. Chaque page a plusieurs exemples des surfaces pastels qui perdent ainsi leur luminosité. D'ailleurs ces couleurs fluctuent sans cesse d'une case à l'autre, mettant ainsi en valeur telle ou telle personne ou objet de façon apparemment aléatoire. Cette approche prête une instabilité inquiétante aux évocations de l'Indonésie. Van Dongen affiche un trait saillant du réalisme classique : une documentation détaillée ancre la fiction dans une réalité spécifique et objective. Cependant, Van Dongen a des traits modernistes : il déconstruit la mythologie héroïque de l'École de Bruxelles, et son choix de couleur bafoue la tradition mimétique du réalisme d'authentification classique.

³²Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Bruxelles, Le Hêtre pourpre, 1997, p.17, 20.

³³ Hergé, *Lotus bleu*, *op. cit.*, p. 20, 32, 41-2

Harmattan. Le vent des fous (2003) de Cailleaux témoigne d'un intérêt nouveau pour les innovations avec la ligne claire en France³⁴. *Harmattan* déconstruit la chasse au trésor de façon plus complète que ne l'avait fait Hergé dans *Le trésor de Rackham le Rouge*³⁵. Le héros Terry, un Newyorkais aisé mais naïf, participe à la recherche d'un trésor qui appartient aux grand parents d'un ami afro-américain. Terry et son ami voyagent vers un endroit indéterminé en Afrique. Une fois arrivés ils se font agresser, ils tombent malades, et ils dépensent tout leur argent. Ils retrouvent la grand-mère, mais son trésor est sans valeur, donc ils rentrent aux USA. Le visage innocent de Thierry, comme celui de Tintin, est dessiné par de simples traits. La ligne claire parcimonieuse de Cailleaux s'étend aussi à quelques décors intérieurs new yorkais. Cependant, Cailleaux incorpore des styles graphiques qui n'ont que peu à voir avec la ligne claire, surtout lorsque l'action se déroule en dehors de la zone de confort de Terry. Voir Figure 5. Les Africains et les Afro-Américains ont des yeux excessivement grands et des traits de visage très expressifs; il y a du clair-obscur dramatique ; le paysage urbain newyorkais est souvent évoqué par un lavis gris, comme si on l'apercevait à travers une brume ; l'Afrique est pour la plupart réduite à quelques personnes, bâtiments et arbres.

Déconstruire la chasse au trésor au moyen d'une péripétie inutile est un geste moderniste, comme le fait remarquer Lecigne à propos du *Trésor de Rackham le Rouge*³⁶. Cailleaux s'approche encore plus du modernisme qu'Hergé parce qu'il introduit une dissonance stylistique. Selon la tradition classique, le style fournissait de l'unité et de la continuité à une œuvre. Hergé s'inscrit dans cette tradition, ce qui explique pourquoi les personnages de Tintin s'intègrent parfaitement à leur décor³⁷. Le modernisme du début du vingtième siècle avait déjà détruit cette homogénéité stylistique, afin de provoquer des effets de contraste. Quelques artistes suivaient les modernistes à cet égard : par exemple les collages de Loulou Picasso font un mélange de ligne claire, d'hyperréalisme et de photographies³⁸. Cependant, *Harmattan* est sans précédent. Les

³⁴ Pierre, Cailleaux, *Harmattan. Le vent des fous*, Toulouse, Milan, 2003.

³⁵ Hergé, *Le trésor de Rackham le Rouge*, Tournai, Casterman, 1944.

³⁶ Lecigne, *Héritiers d'Hergé*, op. cit., p. 53.

³⁷ Streckx, «Silences du dessinateur», op. cit., p. 5. Fresnault-Deruelle, *Hergéologie*, op. cit., p. 18.

³⁸ Lecigne, *Héritiers d'Hergé*, op. cit., p. 153.

changements subtiles entre plusieurs styles produisent un héros qui est tantôt en harmonie avec son environnement, mais tantôt en décalage.

Les œuvres de Heuvel, van der Rol et Schippers sont dignes d'intérêt. Leurs deux albums, *La quête d'Esther* et *Secret de famille* sont publiés par le Musée d'Anne Frank à Amsterdam³⁹. Ils relatent l'histoire du nazisme pendant l'occupation des Pays Bas jusqu'à la Libération. Les pages de garde précisent que ces histoires mettent en scène les personnages de fiction; cependant, les récits sont basés sur de véritables déclarations de témoins et ils s'appuient sur un grand nombre d'archives.

Heuvel conserve les décors bien documentés, l'absence d'ombre, et les couleurs pastel du Hergé des années quarante; cependant ses images dépeignent une réalité où les Juifs sont marginalisés, harcelés et déportés. Les tons s'assombrissent quand Kristallnacht ou Auschwitz font leur apparition. Heuvel reprend quelques effets dramatiques hergéens. Fresnault-Deruelle commente que, dans le monde de Tintin, les véhicules ressemblant à des jouets semblent flotter juste au-dessus du sol⁴⁰. Heuvel amplifie cet aspect d'Hergé, mais l'applique aux voitures qui contiennent des réfugiés en fuite ou au matériel militaire⁴¹. D'ailleurs Heuvel, plus que Van Dongen ou Cailleaux, découvre de nouvelles façons d'utiliser les éléments humoristiques et caricaturaux d'Hergé : les arabesques en spirale et les gouttes de sueur acquièrent une signification inattendue quand Hitler fait un discours ou quand les Juifs sont déportés ; pendant les batailles de rue, les étoiles jaunes apparaissent en l'air⁴².

La quête d'Esther et *Secret de famille* réaffirment la référence de la ligne claire à la réalité : ils recréent des temps et des lieux véritables comme l'avait déjà fait le réalisme classique. Ces deux albums respectent encore plus scrupuleusement les pratiques classiques, en rétablissant la dimension mythologique des personnages : les histoires communiquent un message exemplaire à

³⁹ Eric Heuvel, Ruud van der Rol et Lies Schippers. *La quête d'Esther*, trad., Lorraine T. Miller, Paris, Belin, 2009. *Secret de famille*, trad. Lorraine T. Miller, Paris, Belin, 2009.

⁴⁰ Fresnault-Deruelle, *Hergéologie*, op. cit., p. 18.

⁴¹ Heuvel, van der Rol et Schippers, *Secret de famille*, op. cit., p. 14, 16.

⁴² Heuvel, van der Rol et Schippers, *Quête d'Esther*, op. cit., p. 10, 11.

propos de l'humanité, selon lequel le bien l'emporte sur le mal une fois que le nazisme est finalement vaincu. Cependant ces albums ne se conforment pas tout à fait au classicisme non plus. Ils sont influencés par des courants modernistes. Les témoignages en dehors du texte libèrent Heuvel du réalisme d'authentification traditionnel, ce qui lui permet un effet inattendu. L'harmonie classique entre forme et contenu est perturbée plus gravement que chez Exem, Van Dongen et Cailleaux : les techniques ludiques et humoristiques d'Hergé s'opposent aux horreurs du nazisme, malgré le *happy end*.

Conclusion

Nous avons vu que, pendant une dizaine d'années après *Les héritiers d'Hergé*, les artistes correspondent aux catégories proposées par Lecigne. *Dinghys Dinghys*, *En pleine guerre froide*, *Plagiat !* et *Opium* prolongent la tendance vers les simulacres purs amorcée par les derniers albums d'Hergé : les histoires ne sont plus ancrées une réalité déjà existante. Exem, grâce à son mélange de classicisme et de modernisme, est le premier artiste qui casse le modèle de Lecigne. Exem, tout en rejetant le réalisme et l'idéologie de l'École de Bruxelles, crée des simulacres comme les modernistes cités dans *Les héritiers d'Hergé*; mais, en même temps, Exem re-mythologise le saint Tintin d'antan. Après Exem la frontière entre modernisme et classicisme s'estompe. À partir des années quatre-vingt dix les artistes innovateurs redécouvrent la référence à la réalité. Néanmoins ils ne recyclent plus le réalisme d'authentification classique, et leurs références au réel permettent des possibilités imprévues, voire modernistes. Juillard insiste sur la subjectivité du savoir. Van Dongen démythifie le héros, et utilise des couleurs peu réalistes. Cailleaux introduit une dissonance stylistique. Heuvel détruit l'harmonie classique, en juxtaposant une forme apparemment innocente avec un contenu inquiétant. Ces artistes compliquent utilement le travail de Lecigne, en progressant au-delà de la dialectique entre classicisme et modernisme. Depuis le milieu des années quatre-vingt dix surtout, la disparition de la référence à la réalité n'est plus une condition préalable à l'innovation.

Une dernière question se pose : pourquoi ce réengagement constructif avec le réel? Une

réponse adéquate ferait appel à trop de facteurs pour qu'on l'esquisse ici. Pour nous limiter, considérons brièvement le terme «postmodernisme», qui est devenu courant depuis les années quatre-vingt. On associe souvent le postmodernisme à Baudrillard, même si *Les héritiers d'Hergé*, un livre fortement influencé par ce philosophe, n'emploie jamais ce mot là. Après tout, Lecigne pouvait encore considérer les innovations avec la ligne claire des années soixante-dix comme modernistes, parce que ces artistes se révoltaient contre le classicisme. McHale définit le postmodernisme comme «le successeur de, ou possiblement la réaction contre, la poétique moderniste du début du vingtième siècle» [«the successor of, or possibly reaction against, the poetics of early 20th Century modernism»]⁴³. La définition de McHale correspond à Exem, Van Dongen, Cailleaux et Heuvel : ces artistes prouvent que la révolte du modernisme contre le classicisme est bel et bien terminée. Ils ont assimilé les pratiques modernistes, mais ils n'y ont plus liés. Leurs emprunts éclectiques au classicisme et au modernisme ignorent les définitions préétablies, et donc ils produisent des effets jusque là inconnus. Trente-cinq ans après la mort d'Hergé et après la parution de *Les héritiers d'Hergé* les possibilités de la ligne claire sont évidemment loin d'être épuisées. Reste à savoir comment les artistes et les critiques aborderont ce style graphique à l'avenir.

⁴³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London/New York, Routledge, 1987, p. 5. Traduit par l'auteur.

