

**LA RUPTURE DANS LE TEMPS ET DANS L'ESPACE
EN BANDE DESSINÉE :
NAISSANCE D'UNE NORME CHEZ HERGÉ ET VANDERSTEEN**

Gert Meesters

(Université Lille 3)

Résumé. Contrairement aux images mouvantes du cinéma, les images fixes de la bande dessinée présentent au lecteur des moments isolés dans le temps, à la durée inexistante ou limitée. Chaque nouvelle case pouvant soit marquer le moment suivant de la séquence, soit inaugurer le début d'une autre, les auteurs de bande dessinée développent des stratégies pour indiquer au lecteur la continuité ou, au contraire, la rupture. Afin d'examiner les différentes possibilités de transition d'une séquence à une autre, cet article vise à étudier les ruptures dans le temps et l'espace diégétiques chez Hergé et Vandersteen. On y établit un inventaire des stratégies textuelles et visuelles dont disposent ces auteurs, pour finalement dégager cinq techniques récurrentes. En comparant ces stratégies au début et à la fin de la carrière de ces deux auteurs, on constate que, dans leur œuvre, la variété des moyens fait progressivement place à une méthode plus restreinte et plus assurée, où seuls les récitatifs et les images indiquent les ruptures de l'espace-temps diégétique. L'étude met ainsi en évidence, à partir de styles personnels assez différents, l'élaboration progressive d'une norme implicite dans la bande dessinée belge.

La problématique de la spatio-temporalité en bande dessinée

Durant ces dernières années, le temps et l'espace sont devenus des thématiques courues de la recherche en bande dessinée, dans la lignée du succès de concepts littéraires comme le chronotope de Bakhtin (cf. Bakhtin 1982, Cortsen 2012). Beaucoup de travaux exploitent une métaphore inhérente au médium, consistant à représenter le temps par l'espace (cf. Schneider 2012). On considère en effet que la séquence des images implique naturellement le passage du temps. Dans ce sens, une suite d'images fixes en bande dessinée peut représenter la durée d'un mouvement, même si l'aspect statique est de prime abord plus évident.

À juste titre, des chercheurs ont insisté sur le fait que bien souvent, une case de bande dessinée ne se limite pas à la représentation instantanée d'une photo, mais peut avoir des durées plus longues (Morgan 2003 : 150). Pensons par exemple aux cases où plusieurs événements consécutifs sont représentés, souvent de gauche à droite pour faire coïncider le sens de la lecture avec le passage du temps diégétique, ou à d'autres cases dans lesquelles la simple prononciation des mots présents dans les phylactères peut prendre plusieurs dizaines de secondes (cf. Groensteen 2007 : 65). À l'évidence, il est donc trop simpliste de considérer la bande dessinée comme un enchaînement d'instantanés dessinés, isolés dans des cases.

Considérant les rapports entre les cases – ou leur « arthrologie », pour reprendre la terminologie de Groensteen (1999) –, on observe une variation semblable. D'une case à l'autre, le temps avance parfois d'une fraction de seconde, alors que d'autres enchaînements sont nettement plus longs : quand une case représente un personnage qui s'endort, toute une nuit peut passer avant son réveil dans la case suivante. Le traitement du temps dans la case et entre les cases est ainsi très flexible.

La rupture causée par la représentation en images individuelles est inhérente au médium, puisque la plupart des définitions considèrent la bande dessinée comme une séquence d'images fixes (cf. Dierick et Lefèvre 1998 : 12-13). En tant que séquence d'images fixes, la bande dessinée suggère des ellipses temporelles et, dans le cas où le décor n'est pas clairement le même que celui de la case précédente, elle manifeste de surcroît une discontinuité spatiale. Le lecteur devra lier les cases en se basant sur le contexte et sur ses connaissances générales. Cette activité de reconstitution dans le chef du lecteur a généré de nombreux débats sur la nature de la « gouttière », c'est-à-dire l'espace intervalaire séparant les cases (cf. McCloud 1993 et Beaty et autres 1999 : 57-103).

On ne traitera pas dans cet article de la nature spatio-temporelle des cases ou de la gouttière, ni d'une interprétation possible du temps et de l'espace en bande dessinée à partir des concepts philosophiques de Bakhtin ou du rhizome de Deleuze (Deleuze et Guattari 1980). On s'intéressera plutôt à l'importance relative du texte pour la narration par rapport aux images, et vice versa. Depuis Groensteen (1999), l'importance du visuel dans la bande dessinée est beaucoup plus appréciée qu'elle ne l'était auparavant (Surdiacourt 2015), mais

on peut toujours interroger le partage entre ce qui peut être exprimé par les images et ce qui peut être expliqué par des mots.

La séparation des images consécutives par des goussières ou des cadres rend la discontinuité naturelle en bande dessinée. Mais comment les auteurs indiquent-ils une rupture diégétique, une ellipse de temps ou un changement d'espace ? Pour décoder les informations présentées sur la page d'une bande dessinée, le lecteur s'appuiera normalement sur le principe de la continuité. Les cases font partie d'une séquence et doivent être interprétées comme telles. Pour manifester une rupture, l'auteur devra donc suggérer au lecteur l'abandon de l'hypothèse de la continuité, introduisant des indices à l'endroit précis où il veut introduire une rupture (du temps ou de l'espace). En principe, beaucoup de stratégies sont imaginables, celles-ci peuvent être textuelles, visuelles, ou les deux en même temps.

Les auteurs sont conscients de ce choix stratégique, comme le montre cette prise de position très claire d'Hergé :

Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100%, les paroles sortent graphiquement de la bouche des personnages. (Hergé, Radio-Bruxelles, 4 mars 1942, cité dans Groensteen 1999 : 151)

Treize ans après *Tintin au Pays des Soviets* (1929) Hergé déclare donc vouloir éviter tout texte dans ses bandes dessinées – en dehors des dialogues, bien entendu. Il choisit de privilégier les images, préférant montrer dans ses dessins que raconter avec des mots. Au début de l'aventure *Tintin*, cette approche est plutôt pionnière dans le domaine de la bande dessinée européenne : Hergé fait partie des premiers auteurs qui inscrivent les dialogues dans des bulles, évitant de la sorte l'usage important des récitatifs ou du hors-case pour les textes narratifs. Ce choix discursif, désormais tellement naturel pour les lecteurs de *Tintin*, doit être resitué dans le cadre de la popularisation du film sonore à la même période, qui rendait obsolètes les panneaux textuels et sous-titres apparaissant dans beaucoup de films muets. Dans la toute première bande dessinée d'Hergé, notons qu'il ne se traduit pas encore complètement dans la pratique mais apparaît plutôt comme un clin d'œil programmatique. Quand il publie *Les extraordinaires aventures de Totor* (1926), le titre se voit en effet complété des mentions cinématographiques « film comique » et « United Rovers », en référence au fameux studio hollywoodien *United Artists*. Pourtant, dans cette

bande dessinée, la narration se déploie essentiellement dans les textes prenant place en dessous des cases, ces dernières étant peu liées, si ce n'est par le personnage principal, le boy-scout aventureux Totor.

Même si Hergé se donne comme objectif idéal de limiter au strict minimum le texte dans ses bandes dessinées, ce n'est pas toujours sans difficulté. À la fin de sa vie, il est encore à la recherche d'une méthode pour supprimer les récitatifs chargés d'indications temporelles :

[...] dans mes bandes il n'y a pas de récitatifs, comme chez Jacobs, par exemple, sauf quand c'est vraiment indispensable, et alors je le réduis au strict minimum : « trois jours après », « pendant ce temps », etc. Je n'ai pas encore trouvé le moyen d'éliminer ce genre d'indications et de les remplacer par des dessins. (Hergé, entretien avec Benoît Peeters, le 15 décembre 1982, Peeters 1990 : 205)

On notera que la remarque d'Hergé concerne exclusivement les récitatifs temporels, élément sur lequel il faudra revenir.

Cette citation nous révèle aussi l'existence d'autres tendances stylistiques. L'exemple de Jacobs n'est pas mentionné au hasard. En effet, l'auteur charge les récitatifs d'une part importante de la narration. On lui a reproché d'employer un style pléonastique, basé sur la représentation d'un signifié par deux signifiants, l'un textuel et l'autre visuel. D'autres apprécient les qualités de l'écriture de Jacobs, et considèrent ce style « bavard » comme un atout personnel de l'auteur (cf. Peeters 1998 : 100-101). Quoiqu'il en soit, en accordant aux récitatifs un rôle si important, Jacobs adopte une approche *littéraire* de la bande dessinée. Comme plusieurs auteurs l'ont constaté (cf. Lefèvre 2003 : 86, Peeters 1998 : 98-105 et Groensteen 1999 : 155-156), les récitatifs peuvent assumer de nombreuses tâches narratives, parmi lesquelles celle de l'ancrage dans le temps et dans l'espace de la situation montrée dans l'image. L'auteur américain contemporain Chris Ware qui, à partir de 1994, a révolutionné le récit en bande dessinée à travers son projet *The Acme Novelty Library*, défend un tel usage des récitatifs. Pour lui, il s'agit de distinguer la bande dessinée du cinéma :

Je pense que cette manière [cinématographique] n'est pas nécessairement la meilleure pour raconter une histoire en bande dessinée. [...] Quand on copie ces techniques, on reprend la langue du cinéma pour faire de la bande dessinée, mais la bande dessinée peut disposer d'une technique plus adaptée [...]. Puisqu'une bande dessinée est bidimensionnelle sur papier, l'histoire se passe dans la tête du lecteur et je pense qu'il est beaucoup plus efficace d'influencer ce récit interne par une bonne

mise en page que par des plans ou par d'autres trucs de cinéma. [...] Le théâtre est beaucoup plus proche de ma vision de la bande dessinée que le cinéma. (Chris Ware, octobre 1999, Meesters 1999, ma traduction)

À la recherche d'une narration respectueuse de la double nature – textuelle et visuelle – de la bande dessinée, Ware défend une mise en page où le récit occupe une place importante. Souvent, celui-ci remplit toute une case, son lettrage est plus grand que celui du texte dans les phylactères et la couleur de l'arrière-plan est voyante (par ex. bleu clair). Le récit auquel Hergé attribue une importance limitée est donc accentué chez Ware. Ce dernier l'utilise en outre pour soutenir plusieurs types d'articulations au sein du récit : contrastes, conséquences, etc. L'accentuation des éléments textuels peut sembler exagérée et dès lors ironique, mais Ware nie toute intention humoristique primaire : « Pour moi, ces messages sont sérieux d'une certaine façon. Et parfois, un peu d'ironie aide à contrôler l'histoire quand elle risque de devenir trop sentimentale » (même entretien que Meesters 1999, partie non publiée). On voit que les praticiens peuvent adopter des positions très différentes vis-à-vis de l'usage de moyens textuels pour situer l'histoire dans le temps et dans l'espace. Continuons l'investigation, afin de déterminer comment les deux auteurs belges les plus canoniques, Hergé et Vandersteen, ont résolu ce problème narratologique.

L'importance des œuvres d'Hergé et de Vandersteen pour la bande dessinée belge est évidente : tous deux ont établi une norme, un standard pour la bande dessinée populaire dans les parties francophone et néerlandophone de l'Europe au xx^e siècle. Ils ont également eu énormément de disciples qui ont perpétué leur manière de travailler. Leur influence se comprend donc bien au-delà de leur propre œuvre.

Bien entendu, d'autres auteurs ont développé d'autres méthodes que celles instituées par Hergé et Vandersteen, mais l'identification de leurs stratégies propres permettra déjà d'établir une base pour d'éventuelles recherches plus approfondies à partir de corpus plus importants. Fort de cet inventaire, on vérifiera l'hypothèse inspirée par les citations d'Hergé : les auteurs auraient de moins en moins recours au texte et adopteraient progressivement des méthodes plus visuelles. Pour pouvoir discerner les évolutions dans l'œuvre des deux auteurs choisis, nous adopterons un point de vue diachronique.

Obstacles et méthodes

Dans le cadre de cette étude, nous nous focaliserons exclusivement sur les cases qui marquent une rupture du temps ou de l'espace diégétiques. Elles témoignent du problème inhérent à la narration en bande dessinée que nous venons d'expliquer. La première case n'est pas toujours celle qui aide le lecteur à comprendre qu'une nouvelle séquence vient de commencer. Des indices peuvent être donnés jusqu'à la troisième ou quatrième case. Tous ces cas seront pris en considération.

Pour savoir où s'arrête un enchaînement temporel ou une situation dans un lieu précis, il faut chercher une solution au problème de la séquence. Ce problème semble encore plus compliqué en bande dessinée qu'ailleurs, notamment à cause de l'interruption de l'action entre les cases (cf. Lefèvre 2003 : 137).

Depuis Aristote, on définit au théâtre une « scène » comme unité d'action, de lieu et de temps. Mais tandis que le théâtre permet de contrôler assez facilement ces trois conditions, les choses deviennent déjà plus compliquées au cinéma, où la caméra permet d'intégrer plusieurs plans à une scène ou une séquence. À l'intérieur des plans par contre, la continuité suggérée par la rapidité de la succession des images individuelles du film aide à discerner des unités.

Comme Lefèvre le remarque à juste titre, la bande dessinée requiert de la part du lecteur un travail d'interprétation supplémentaire pour identifier les séquences comme unité de temps et de lieu, puisque chaque transition d'une case à une autre peut soit marquer une rupture, soit une continuité.

Pour concrétiser les difficultés propres à la bande dessinée, il convient de regarder en guise d'exemple la première page de la version originale (noir et blanc) de *Tintin au Congo* de 1930. Ici, le voyage de Tintin est montré depuis son départ à la gare (de Bruxelles, supposons) jusqu'au bateau dans le port d'Anvers, qui emmènera le héros et son chien au Congo. La deuxième page montre des événements ayant lieu sur le bateau ; on pourrait donc considérer toute la première page comme une séquence unique visant à narrer le début du voyage. La transition de la case trois à la case quatre semble toutefois induire une division de la page en deux séquences. La troisième case montre les deux voyageurs dans le train, tandis que la quatrième les met en scène sur la passerelle du bateau, en plein embarquement. Même si le voyage n'a pas été

interrompu entre ces deux cases, l'ellipse de temps est considérable et le décor a changé. Il n'y a pas de texte pour lier les deux images.

D'autres cas sont peut-être plus faciles à classer : on peut penser par exemple aux conversations téléphoniques, où le changement de lieu et de personnage est compensé par la continuité de la conversation, ou encore aux histoires racontées par un personnage, illustrées dans les vignettes suivantes. Vu leur intégration dans la séquence qui les entoure, ces cas n'ont pas été analysés dans le présent article.

Pour faciliter l'identification des séquences, on emploiera la typologie de McCloud (1993 : 71), qui distingue six possibilités de transitions entre les cases d'une bande dessinée. Par exemple, la gouttière peut marquer la transition d'un moment au suivant, d'une action à une autre ou d'une scène à une autre (ce dernier cas retiendra particulièrement notre attention). Pour illustrer ce dernier cas, McCloud donne trois exemples, qui disposent tous d'un récitatif dans la deuxième case pour indiquer le temps ou le lieu.

Dans les bandes dessinées étudiées ici, ce récitatif peut être absent. Et quand un récitatif vient au secours de la transition, il n'indique pas toujours le changement de temps ou de lieu. Il nous faut dans ce cas identifier les informations permettant au lecteur d'intégrer les ruptures du temps ou de l'espace de l'histoire : dans le texte, dans l'image, voire dans les deux.

Afin de dresser l'inventaire des outils auxquels Hergé et Vandersteen recourent pour marquer le début d'une nouvelle séquence, nous avons établi un corpus représentatif comprenant six albums de chacun des deux auteurs. Ces albums sont tirés de leurs travaux les plus connus, à savoir les séries *Tintin* et *Suske en Wiske (Bob et Bobette)*. Trois histoires remontent au début de leur carrière, et trois autres relèvent de la fin de carrière (dans le cas d'Hergé) et de la fin de la contribution à la série (dans le cas de Vandersteen). Bien entendu, il faut garder à l'esprit les différences entre les contextes propres à chaque série, que ce soit au niveau de la prépublication ou au niveau de l'évolution de la bande dessinée européenne autour de la seconde guerre mondiale. Les trois premières histoires de *Tintin* utilisées pour ces recherches ont été prépubliées dans *Le Petit Vingtième*, le supplément hebdomadaire du journal *Le xx^e Siècle*. Hergé publiait plusieurs pages à la fois, ce qui a probablement influencé sa manière de raconter ses récits. Willy Vandersteen a quant à lui raconté les aventures de *Suske en Wiske* dans *De Nieuwe Standaard* et puis dans

De Standaard. Une demi-planche paraissait chaque jour dans le journal. Pour plaire aux lecteurs du journal, il est probable que Vandersteen s'est adapté au rythme en petites tranches. De plus, le premier *Tintin* date de 1929 et le premier *Suske en Wiske* de 1945. Entre la publication de ces deux œuvres, la bande dessinée européenne avait sans aucun doute évolué, notamment grâce à *Tintin*, mais aussi grâce aux bandes dessinées américaines, assez populaires en Belgique avant la Seconde guerre mondiale.

Pour les recherches présentées ici, on s'intéressera surtout à la différence entre les premières histoires et les bandes dessinées plus aguerries – celles qui profitent d'un savoir-faire pratique plus affirmé. Dans le tableau 1, on trouvera la liste complète des albums choisis.

Hergé	Vandersteen
Tintin au pays des Soviets (1929)	Rikki en Wiske (in Chocowakije) (1945)
Tintin au Congo (1930)	Op het eiland Amoras (1945)
Tintin en Amérique (1931)	De sprietatoom (1946)
Les bijoux de la Castafiore (1961)	Het Mini Mierennest (1967)
Vol 714 pour Sydney (1965)	Tedere Tronica (1968)
Tintin et les Picaros (1975)	De toornige tjiftjaf (1970)

Tableau 1 : les albums du corpus

Pour chaque album, on a inventorié les vingt premières pages¹. La méthode consistant à analyser simultanément une partie de plusieurs récits a déjà été appliquée auparavant (cf. Meesters 2000, 2011, 2012). Elle permet d'éliminer les influences accidentelles causées par les particularités stylistiques d'histoires individuelles. Sélectionner vingt pages par récit permet d'atteindre un nombre de pages suffisant sans trop multiplier le nombre d'histoires, ce qui aurait pour conséquence de rendre floues les notions de « début » ou de « fin » de la participation d'un auteur à une série. Le corpus reprend donc cent vingt pages par auteur et soixante pages par case du tableau 1.

1 Pour les trois premiers *Tintin*, on a choisi d'étudier non pas les 20 mais les 40 premières pages. Cette proportion se justifie par les versions redessinées de ces albums : Hergé a composé une page de la nouvelle version à partir de deux pages de la version originale, qui comptait moins de cases par planche.

Hergé et Vandersteen : un inventaire

Nos recherches ont permis de déterminer cinq types d'indication de rupture dans le temps ou dans l'espace en début de séquence : une indication textuelle, trois mixtes et finalement, une indication visuelle.

1) une case – quasi complètement – remplie de texte

Dans le cas d'une case presque uniquement utilisée pour la narration textuelle, le texte seul annonce la rupture. Il peut être court mais, généralement, l'auteur profite de l'occasion pour donner des éléments supplémentaires : il ne se contente pas d'indiquer la situation de l'action dans le temps ou dans l'espace. Par exemple, la fin de la séquence précédente est résumée ou le début de la nouvelle est déjà raconté. Dans ce cas, il se peut que le texte ne fasse pas seulement référence à la case suivante, mais encore à celle d'après. L'auteur annonce par exemple les différentes actions de plusieurs personnages, pour ensuite les montrer l'une après l'autre, dans plusieurs cases. Même si la case de la rupture est presque entièrement remplie de texte, l'auteur décorera souvent la première lettre à la façon des manuscrits médiévaux ou d'une initiale dans les journaux. Il dessine parfois aussi un objet qui a un rapport avec le texte narratif (fig. 1).

La nouvelle séquence au début de la seconde bande commence par une case montrant une page dans un classeur. La page du classeur n'est qu'un petit élément visuel pour décorer le texte. Dans cette case, Vandersteen annonce par écrit ce qui se passe dans les deux cases suivantes.

2) Un récitatif au bord d'une case :

Le récitatif intégré à un cadre, et normalement accroché au bord supérieur de la case, permet de donner des indices textuels tout en dédiant la majeure partie de l'espace de la case à l'image. Dans un tel cadre, le texte est souvent très bref, même si aux informations sur le temps ou sur le lieu s'associe parfois une description de l'action, ou l'annonce par le narrateur d'un changement de personnage dans la séquence suivante. Cette stratégie permet d'indiquer une rupture temporelle dans le récitatif et une rupture d'espace dans l'image (et vice versa).

Un cas tout à fait particulier de cette technique d'ouverture de séquence se trouve à la première page de *Tintin en Amérique*, où le texte « À Chicago,

où règnent en maître les bandits de toutes espèces, un soir » est divisé en trois récitatifs dans trois cases consécutives qui montrent toutes les trois une image tout à fait différente : la première montre des gratte-ciels de profil, la deuxième une bande de criminels dans la rue et la troisième le début d'une réunion dans un bureau. Dans la version redessinée et coloriée, Hergé regroupe les trois récitatifs dans un seul cadre, et y associe une nouvelle version de l'image de la deuxième case de la version originale. De ce fait, l'histoire semble commencer plus vite et le début de la séquence est plus conforme aux autres : une case et un récitatif suffisent (voir fig. 2 où le récitatif mentionne l'endroit [le quai] et le temps diégétique écoulé depuis la case précédente).

3) Un phylactère :

Il se peut qu'un personnage dise où il se trouve ou quelle heure il est. Cette stratégie peut sembler assez artificielle, dans le sens où le personnage s'adresse plutôt au lecteur qu'aux autres protagonistes du récit. Ainsi, lorsque Tintin explique à Milou l'endroit où ils se trouvent, cela peut paraître étrange. Ce type de début de séquence dans notre corpus consiste en une indication spatiale, parfois combinée avec un récitatif marquant le temps (fig. 3).

Après une case de texte, annonçant succinctement les événements des cases suivantes, dans la case deux et trois, Suske et Wiske précisent à chaque fois dans un phylactère dans quelle ville ils se trouvent. Ces cas sont moins étranges que l'exemple de *Tintin* cité plus haut, parce qu'ils sont en contact avec leur ami Barabas à l'aide d'un émetteur radio, ce qui rend moins superflues les informations sur leur position. Le lecteur averti pourra également déduire des monuments dessinés dans le décor où se trouvent Suske et Wiske : la Boerentoren à Anvers, la cathédrale Saint-Rombaut à Malines et la statue de Manneken Pis à Bruxelles.

4) Du texte dans l'image :

Le texte peut se trouver dans une case, dans un cadre, dans un phylactère, mais aussi directement intégré à l'image elle-même. Celotti (2007) emploie le terme « paratexte linguistique » pour ce type d'incrustation du textuel dans l'image. On peut distinguer d'un côté le texte qui fait partie du décor et de l'autre les dialogues ou onomatopées écrits dans l'image, mais qui traduisent visuellement des événements auditifs. Dans cette catégorie de notre typologie,

on évoquera seulement le cas du texte dans le décor : un poteau indicateur, une montre numérique bien visible ou d'autres indicateurs du lieu ou du temps utilisés pour annoncer une rupture (fig. 4).

La première case montre un article tiré d'un journal dans lequel on annonce le départ de Rikki pour la ville fictive de Praak en Chokowakije. Dans la deuxième case, l'endroit de l'aéroport duquel il part, est écrit sur le tarmac : Deurne, près d'Anvers. Le nom de la commune est représenté comme un élément réaliste du décor.

5) L'image seule :

L'image seule peut également suggérer au lecteur une ellipse temporelle ou un changement de lieu. Ce genre de transition uniquement visuelle est souvent utilisé pour des plans différents à l'intérieur d'une séquence, mais les auteurs y recourent aussi entre deux séquences. L'image dans la case doit alors être nettement différente de la précédente, afin que l'ellipse de temps ou le déplacement de l'action devienne clair et lisible.

La troisième case du fragment repris dans la figure suivante (fig. 5), marque le début d'une nouvelle séquence. Le lecteur comprendra à cause des changements de lieu et de personnages. Il n'est pas toujours facile de décider si une rupture dans l'image signifie le début d'une nouvelle séquence ou non. À la page 5 de *Tintin et les Picaros* par exemple, on voit deux ellipses temporelles qui peuvent être déduites des informations dans l'image. La case 5 contient l'onomatopée « dong », qui indique que l'on sonne. Dans la case 6, Nestor vient déjà dire qui a sonné. Le temps d'aller ouvrir, d'écouter les gens à la porte et d'aller trouver Haddock est plus long que celui qui sépare les cases précédentes. Pourtant, intégrée aux événements continus de la séquence et l'ellipse temporelle faisant partie de la plupart des transitions entre les cases d'une bande dessinée, cette rupture temporelle est considérée comme une discontinuité mineure dans cet article. Par contre, la case 8 de la même page montre Haddock dans une autre partie du château de Moulinsart que dans la case 7. De surcroît, il porte une robe de chambre qu'il ne portait pas dans la case précédente. On considérera dans le présent recensement ce cas comme le début d'une nouvelle séquence ouvrant notamment le débat entre Haddock et les journalistes.

Cette cinquième stratégie se combine assez souvent avec un récitatif qui, même sans donner des informations sur le temps ou l'endroit où se déroule l'action, peut contribuer à l'effet de rupture par le simple fait de sa présence. Le récitatif contient alors un texte narratif sans mentionner le temps ou le lieu. Ce cas de figure est néanmoins rare dans les bandes dessinées de notre corpus.

Le tableau 2 montre la proportion réservée à chaque type de transition dans les corpus d'Hergé et de Vandersteen.

Hergé	Début	Fin	Total
case	2,5%		1%
récitatif	26%	62%	44%
phylactère	23%		12%
paratexte	2,5%		1%
image	46%	38%	42%
	100% (n=39)	100% (n=52)	100%
Vandersteen			
case	36%	1%	18%
récitatif	26%	57%	42%
phylactère	7%		4%
paratexte	3%		1%
image	28%	42%	35%
	100% (n=58)	100% (n=72)	100%

Tableau 2 : proportion de chaque type de transition

À suivre le tableau 2², le nombre de ruptures (et par conséquent, le nombre de séquences) augmente considérablement entre le début de la carrière des deux auteurs et leurs productions plus récentes (soit de 39 à 52 chez Hergé et de 58 à 72 pour Vandersteen). Ici, c'est moins la quantité que le genre de transition qui nous intéresse.

2 Ce tableau ne reprend que les techniques narratives marquant le début d'une séquence. Certains récitatifs ne marquent pas le début d'une séquence, mais racontent une partie des événements ou contiennent un commentaire du narrateur. Les chiffres présentés ici ne disent donc rien sur l'évolution du nombre de récitatifs dans les histoires d'Hergé ou de Vandersteen. Dans *Het Mini Mierennest* par exemple, Vandersteen emploie relativement beaucoup de récitatifs, mais ceux-ci ne servent pas plus souvent à marquer une transition que dans les autres histoires.

Dans le tableau, la colonne reprenant les premières bandes dessinées présente deux styles clairement différents chez chacun des deux auteurs, même si ceux-ci exploitent tous les types de transitions que nous avons identifiés. Dans les plus vieux *Tintin* de Hergé, la moitié des transitions se fait par des images seulement, tandis que l'usage du récitatif et du phylactère représentent chacun un quart. Vandersteen par contre, dans ses premiers *Suske en Wiske*, utilise une case remplie de texte dans un tiers des cas, le récitatif et l'image seule dans un quart des cas chacun. Les deux autres catégories se partagent les 10% restants.

La situation dans les années 1960 et 1970 présente un tout autre panorama. Les deux auteurs semblent avoir recours à des solutions similaires. Tous deux utilisent alors le récitatif dans 60% des cas et une image transitoire dans 40% des cas. On constate ainsi qu'ils ont certes adopté au départ des solutions différentes pour indiquer les changements de temps ou de lieu, mais, quelques décennies plus tard, ces différences ont disparu.

Ces résultats sont étonnants, surtout dans le cas d'Hergé. Partant des propos qu'il a émis en 1982, quand il confesse sa volonté de se priver au maximum des récitatifs, nous avons posé l'hypothèse d'une utilisation de plus en plus réduite du texte pour marquer les ruptures de temps ou d'espace. Les faits montrent l'inverse. *Tintin au pays des Soviets* et *Tintin au Congo* sont des histoires dans lesquelles on ne cesse pas de suivre les actions du personnage principal. Les ruptures sont peu fréquentes et consistent souvent en ellipses temporelles importantes. Tintin ne se déplace pas sans qu'Hergé ne le manifeste. L'auteur évite le recours à des moyens textuels (cf. la citation sur la bande dessinée comme film), donc il néglige les récitatifs. Pourtant, dès que la narration devient plus complexe dans sa construction dans les albums ultérieurs, les récitatifs apparaissent à nouveau – Hergé ne trouvant pas de meilleure stratégie.

Vandersteen parvient au même équilibre entre les différentes stratégies pour marquer le début d'une séquence qu'Hergé, mais en suivant un autre chemin. Comme nous l'avons expliqué plus haut, dès le début, *Suske en Wiske* était pré-publié dans les journaux au rythme d'une demi-planche par jour. Vandersteen avait pour habitude de résumer l'action du jour précédent, ce qui explique la présence de cases de texte en début de carrière, et de condenser son récit plus encore qu'Hergé, qui disposait de plusieurs pages à la fois dans *Le Petit Vingtième*. Par la suite, Vandersteen ne construit plus ses récits au jour le

jour, mais il les envisage davantage comme des histoires complètes devant être publiées en albums. Il fait donc moins de concessions au lectorat occasionnel du journal et utilise moins les cases de texte pour introduire une nouvelle séquence. La proportion de la stratégie uniquement visuelle augmente alors.

Durant la période des années 1960 et 1970, une norme implicite s'est progressivement installée. Quand Hergé et Vandersteen ont commencé, il n'y avait pas beaucoup de bandes dessinées connues en Belgique. Pendant les années 1960, beaucoup d'autres auteurs en réalisent. La plupart d'entre eux ont assimilé les mêmes stratégies visant à marquer une rupture de temps ou d'espace. Partant des données présentées ici, on peut supposer que l'évolution d'Hergé a inspiré celle de Vandersteen, ce dernier ayant toujours reconnu que le père de Tintin avait eu une influence importante pour son propre travail. Dans les années 1950, Vandersteen a d'ailleurs produit huit récits de *Suske en Wiske* pour le journal *Tintin*, au sein duquel Hergé était une figure dominante, même s'il n'était pas le rédacteur en chef officiel. Pour déterminer avec exactitude qui, d'Hergé ou de Vandersteen, fut le premier à parvenir aux proportions de la norme implicite (60% de récitatifs, 40% de transitions purement visuelles), il faudrait comparer les séries à des moments intermédiaires, ce qui nous mènerait ici trop loin.

À l'exception des récitatifs et des transitions marquées par des images, toutes les autres stratégies ont presque disparu chez Hergé et Vandersteen dans les années 1960-70. L'indication d'un changement de temps ou de lieu reposant sur l'usage des mots d'un personnage dans un phylactère, par exemple, a très vite été abandonnée. Le côté peu crédible de cette démarche – dans la plupart des cas – a certainement contribué à cette disparition. Vandersteen n'a pas complètement abandonné les cases de texte, mais les récitatifs lui donnent la possibilité de privilégier davantage l'aspect visuel de ses récits. De plus, une case de texte peut interrompre le rythme du récit, puisqu'elle impose une pause : la lecture textuelle étant moins fluide que la lecture des seules images. Quant à l'usage du paratexte linguistique, il n'a jamais constitué une stratégie fréquente. Il faut que l'histoire se prête à l'indication du temps ou du lieu dans le décor, ce qui ne se produit pas souvent.

Il reste quand même des différences plus subtiles entre les stratégies d'Hergé et de Vandersteen, comme le montre le tableau 3. Celui-ci présente les types de case de texte ou de récitatif chez Hergé et Vandersteen. Le texte est-il utilisé

pour clarifier des changements de temps ou de lieu ? Il est intéressant de noter que ces proportions n'ont guère évolué au cours du temps. Le tableau 3 présente les quantités pour tout le corpus étudié.

case + récitatif	Hergé	Vandersteen
temps	58%	25%
espace	5%	34%
temps + espace	37%	41%
total	100% (n=43)	100% (n=77)

Tableau 3 : rupture de temps ou d'espace dans les cases et dans les récitatifs (tout le corpus)

Comme l'analyse de la citation d'Hergé plus haut le suggère, les récitatifs dans *Tintin* sont presque exclusivement utilisés pour indiquer une ellipse de temps, pas pour un déplacement de l'action : en effet, seulement 5% des récitatifs informent le lecteur d'un changement de lieu sans donner des informations comparables sur le temps. Chez Vandersteen par contre, 1/3 des cases de texte et des récitatifs ne concerne que l'espace. Ces résultats renforcent l'idée selon laquelle l'usage des récitatifs ne s'impose pour Hergé qu'en tout dernier recours. Il est possible de montrer un changement de lieu dans l'image, mais un changement de temps est souvent moins apparent.

Conclusion

Cet article avait pour objectif de montrer comment se marquent les ruptures de temps ou d'espace dans les récits de deux auteurs phares de la bande dessinée belge. L'organisation en cases de la bande dessinée, qui divise l'histoire en moments statiques, habitue le lecteur à lier les événements inscrits dans des cases consécutives. Si ces événements s'avèrent moins liés, l'auteur livrera au lecteur les indices lui permettant de comprendre les ellipses de temps ou les déplacements de l'action d'une nouvelle séquence.

En tout, nous avons dégagé cinq stratégies qui passent respectivement par les outils suivants : une case remplie de texte, un récitatif au bord de la case, les mots d'un personnage dans un phylactère, le paratexte linguistique et l'image seule. Parmi ces stratégies, quatre sont au moins en partie textuelles, et une seule est purement visuelle. La variation est donc finalement assez limitée.

Cette impression se renforce à l'analyse de l'évolution de l'emploi de ces stratégies. Au début de leurs séries à succès, Hergé et Vandersteen utilisent les cinq stratégies. Au fur et à mesure, ils en ont (presque) abandonné trois, pour arriver à une proportion comparable de 60% de récitatifs et 40% d'images.

Notre hypothèse, à savoir que l'importance de moyens textuels pour ce genre de messages extradiégétiques diminuerait progressivement à la faveur de moyens visuels, a été en partie confirmée. Les bandes dessinées de Vandersteen montrent l'évolution attendue quand il s'agit d'indiquer une ellipse temporelle ou un changement d'espace. Chez Hergé par contre, la quantité des transitions « textuelles » ne varie pas vraiment. En effet, au fil du temps, la variété de tous les moyens textuels est remplacée par l'usage des seuls récitatifs. Les transitions visuelles perdent même un peu de terrain. Hergé avouera à la fin de sa vie qu'il ne pouvait pas se passer complètement des récitatifs. Ils restent importants, surtout pour les ellipses temporelles. Il ne faut cependant pas en conclure trop vite que *Tintin* est devenu plus « littéraire » et moins « cinématographique » à la fin de la carrière de Hergé. Il y a beaucoup de techniques narratives visuelles dans les derniers *Tintin* qui ressemblent à celles du cinéma, comme la variation des plans à l'intérieur d'une séquence. Mais apparemment, éviter complètement les récitatifs n'était pas tenable dans les histoires complexes des *Tintin* plus matures.

Les résultats présentés ici montrent une harmonisation qui suggère la création d'une norme implicite. Pour Hergé et Vandersteen, cette harmonisation est aussi liée à l'importance de la prépublication (cf. Lefèvre 2000). Au début de leur carrière, le support (l'hebdomadaire ou le journal) détermine les choix stylistiques en général et les indications de rupture en particulier. Avec l'expérience, ces auteurs commencent à concevoir leurs histoires pour la publication en album, ce qui contribue probablement aux changements stylistiques menant à l'harmonisation précédemment montrée.

Ces résultats induisent également de nouvelles questions. Quel type de rupture appelle l'usage d'un récitatif et quel autre peut se contenter de l'image seule ? L'équilibre atteint dans les années 1960 et 1970 s'est-t-il maintenu au-delà de ces décennies ou a-t-il évolué ? Pour répondre à ces questions, il faudrait élargir le corpus jusqu'à inclure des bandes dessinées francophones plus récentes, populaires et alternatives. Cela permettra également de vérifier si d'autres auteurs enrichissent l'inventaire des techniques servant à marquer

une rupture de temps ou d'espace. Dans un deuxième temps, il serait intéressant de comparer les résultats obtenus avec ceux d'un corpus américain ou japonais.

Bibliographie

- M.M. BAKHTIN (1982), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin (Texas), University of Texas Press.
- B. BEATY, J. WITEK, G. CŹWIKLIK *et al.* (1999), *Critical Focus: Understanding Comics*, dans *The Comics Journal* 211, p. 57-103.
- N. CELOTTI (2007), *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, dans F. ZANETTIN (dir.), *Comics in Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing, p. 33-49.
- R.P. CORTSEN (2012), *Comics as Assemblage. How Spatio-Temporality in Comics Is Constructed*, Thèse de doctorat, Université de Copenhague.
- G. DELEUZE et F. GUATTARI (2004) [1980], *A Thousand Plateaus*, trad. par B. Massumi. Londres/New York, Continuum.
- Th. GROENSTEEN (1999), *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF.
- Th. GROENSTEEN (2007), *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- P. LEFÈVRE (2000), *The Importance of Being Published: A Comparative Study of Comics Formats*, dans A. MAGNUSSEN & H.-C. CHRISTIANSEN (dir.), *Comics & Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, p. 91-105.
- P. LEFÈVRE (2003), *Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips*, Thèse de doctorat, KU Leuven.
- P. LEFÈVRE et Ch. DIERICK (dir.) (1998), *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Bruxelles, VUB Press.
- S. MCCLOUD (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton (Massachusetts), Kitchen Sink Press.
- G. MEESTERS (1999), *Chris Ware : De Händel van het beeldverhaal*, dans *Teek* 79, p. 110.
- G. MEESTERS (2000), *Convergentie en divergentie in de Nederlandse standaardtaal. Het stripverhaal Suske en Wiske als casus*, dans *Nederlandse taalkunde*, 5, p. 164-176.
- G. MEESTERS (2011), *La narration visuelle de l'Association. De Tintin à Lapin*, dans GROUPE ACME (dir.), *L'Association : Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, p. 123-131, 218-219.

- G. MEESTERS (2012), *To and Fro Dutch Dutch: Diachronic Language Variation in Dutch Comics*, dans F. BRAMLETT (dir.), *Linguistics and the Study of Comics*, New York, Palgrave Macmillan.
- H. MORGAN (2003), *Principes de littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2.
- B. PEETERS (1990), *Le Monde d'Hergé*, Bruxelles, Casterman.
- B. PEETERS (1998), *Case, planche, récit : Lire la bande dessinée*, Bruxelles, Casterman.
- G. SCHNEIDER (2012), *What Happens When Nothing Happens: Boredom and Everyday Life in Contemporary Comics*, Thèse de doctorat, KU Leuven.
- S. SURDIACOURT (2015), *Comics and Storytelling: Towards a Mediumspecific Narratology*, Thèse de doctorat, KU Leuven.

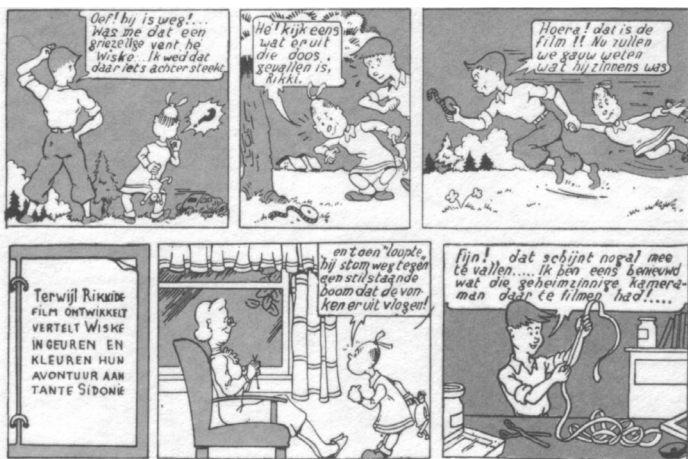


Fig. 1. Willy Vandersteen, *Rikki en Wiske in Chocowakije*, 1945, p.2



Fig. 2. Willy Vandersteen, *Het Mini Mierennest*, 1967, p. 4



Fig. 3. Willy Vandersteen, *De sprietatoom*, 1946, p. 22

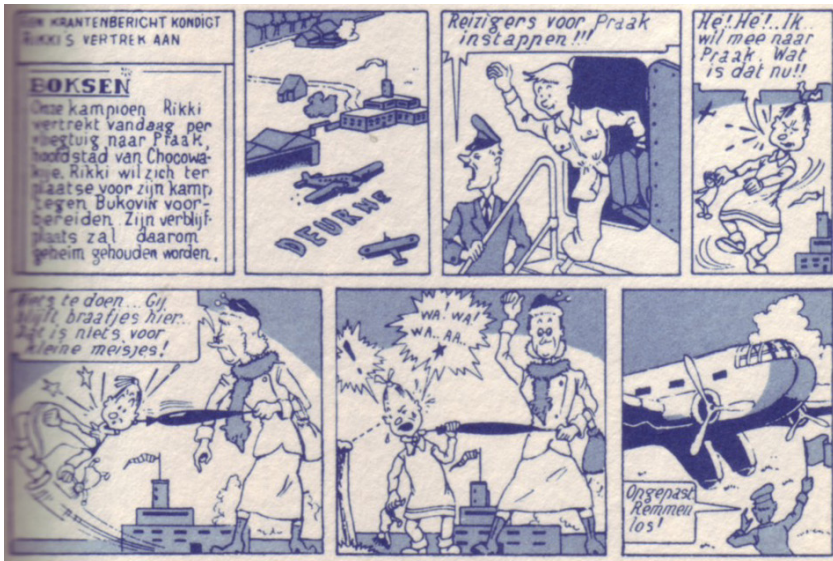


Fig. 4. Vandersteen, *Rikki en Wiske in Chocowakije*, 1945, p.13

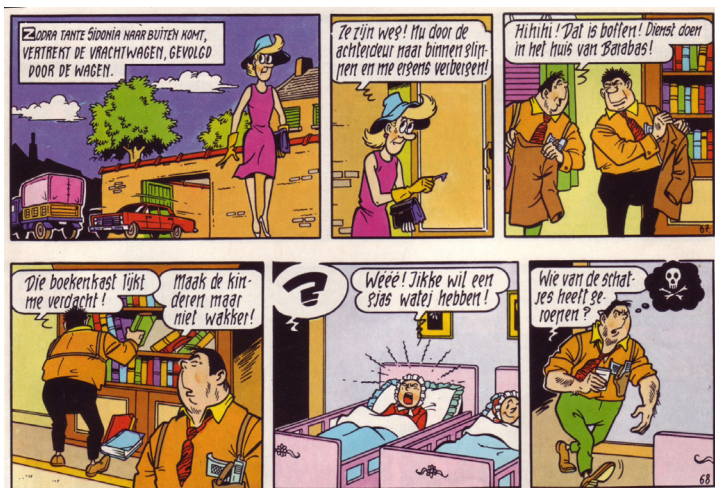


Fig. 5. Vandersteen, *Tedere Tronica*, 1968, p. 20

