



Question de silhouette

PAR CHARLES DIERICK

En juillet-août 1986, la revue de cinéma *Positif* publia un dossier spécial « Cinéma et BD », consacré aux liens entre ces deux disciplines artistiques. À la page 79, un article signé par Sylvain Bouyer et intitulé *La Marque Jaune enfin démasquée ?* attire l'attention sur la ressemblance frappante entre « l'étonnante silhouette romantique » du personnage principal de *House of Wax (L'Homme au masque de cire*¹) et celle du colonel Orlík dans le rôle de la Marque Jaune. Jacobs se serait laissé influencer par de Toth, le réalisateur du film ! Certain de son fait, Bouyer n'accorde tout simplement aucun crédit à l'affirmation de Jacobs selon laquelle la Marque Jaune porte le costume qu'il « arborait au temps de sa jeunesse² ».

Sylvain Bouyer amplifie l'importance et les conséquences de sa « découverte » dans un second article, *Jacobs, collecteur de goûts*, un des textes du dossier « Cinéma et bande dessinée » publié par la revue *CinémAction* dans son numéro hors-série de l'été 1990³. À la recherche des sources de Jacobs, Bouyer y confond, notamment, sources littéraires et sources cinématographiques, pour arriver à la conclusion que Jacobs est « plus simplement un bon ouvrier du rêve » qu'un artiste créateur et original. Pour lui, Jacobs « n'a pas créé les matériaux dont il se sert », au contraire, « il a collecté et importé en masse les poncifs d'une mythologie populaire... », et

¹ Un film en 3D et couleurs d'André de Toth, datant de 1953.

² Claude Le Gallo, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1984, p. 104, et cité par Bouyer.

³ Aux pages 222-226.

son œuvre n'est donc qu'un « travail de la colle et du montage [...] où la bande dessinée se reconnaît, *malgré lui*⁴ ».

Reprenons un instant la chronologie des faits :

- début août 1952 : Edgar Pierre Jacobs est en repérage à Londres⁵. Il prépare une nouvelle aventure de Blake et Mortimer, aventure qu'il compte intituler *La Marque Jaune* ;

- 10 avril 1953 : première officielle de *House of Wax* à Los Angeles ;

- 25 avril 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* à New York ;

- 22 mai 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* en Allemagne de l'Ouest ;

- 2 juin 1953 : couronnement d'Elizabeth II d'Angleterre. La cérémonie, retransmise à la télévision, aurait donné à Jacobs l'idée du vol des bijoux de la couronne d'Angleterre par la Marque Jaune ;

- juin 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* en Suède et au Danemark ;

- vendredi 12 juin 1953 : première de *House of Wax* en Belgique, à Bruxelles, au cinéma L'Eldorado, qui donnait, en second programme, le film, « en véritable relief », du couronnement d'Elizabeth II⁶ ;

- 6 août 1953 : début de la publication hebdomadaire de *La Marque Jaune* dans l'édition belge du journal *Tintin* ;

- 13 août 1953 : première apparition de la Marque Jaune, la nuit, dans la pluie, minuscule, « là-haut, debout sur les créneaux de la Wakefield Tower » ;

- 6 janvier 1954 : apparition décisive de la Marque Jaune lors de sa visite nocturne de l'appartement de Blake et Mortimer, sis 99 bis Park Lane ;

- 13 janvier 1954 : publication de la case incriminée dans le journal *Tintin* ;

- 1956 : les éditions du Lombard publient *La Marque Jaune* en album cartonné.

⁴ Les italiques sont d'origine.

⁵ Les documents de l'agence de voyage Havas qui confirment ceci sont conservés dans les archives de la Fondation Jacobs.

⁶ La précision de ce renseignement est due à Frédéric Soumois, qu'il en soit remercié.

En suivant le simple déroulé chronologique des faits, la thèse de Bouyer semble, dès à présent, difficile à défendre. En effet, le film d'André de Toth a été projeté à Bruxelles à partir du 12 juin 1953, alors que Jacobs était déjà en pleine préparation de *La Marque Jaune*, et ce *depuis un an au moins*. À cette date, le gros de son travail préparatoire devait être pratiquement bouclé. Néanmoins, Jacobs a pu saisir la balle au bond en voyant Vincent Price dans le rôle du professeur Jarrod de *House of Wax*, tout comme il a pu décider, sur le tard, d'introduire le vol des bijoux de la Tour de Londres dans son scénario, après avoir vu soit la retransmission du couronnement d'Elizabeth II d'Angleterre à la télévision, soit le film d'actualité qui en a été tiré.

Examinons donc les deux images et essayons d'analyser cette soi-disant « ressemblance frappante ». Dans la photo du film, une jeune femme, vue de face, acculée à un mur, est effrayée et menacée par un personnage dont nous ne voyons que l'ombre portée. La source de lumière, violente, se situe en dehors du cadre, derrière le personnage actif qui est, lui aussi, hors-cadre. Le spectateur-voyeur est pratiquement dans les chaussures du personnage qui effraye (n'oublions pas que *House of Wax* a été tourné en 3D...). Dans la case BD, par contre, c'est la Marque jaune qui est surprise, effrayée même — sa gestuelle, grandiose et théâtrale, est on ne peut plus claire, tout comme le point d'exclamation tordu qu'elle émet — par une lumière qui vient de jaillir en contrebas. Le lecteur voit le personnage de dos, « en chair en en os », et non que son ombre. En dépit d'une similitude dans la position du bras droit des deux personnages, image de film et case de BD offrent en fait des points de vue radicalement opposés.

Un exemple similaire d'appréciation biaisée se retrouve à plusieurs reprises dans *Tintin chez Jules Verne*, le livre que Jean-Paul Tomasi et Michel Deligne ont consacré à l'influence de Jules Verne sur l'imaginaire de Hergé⁷. En page 71 de leur ouvrage, les auteurs juxtaposent une illustration d'Edouard Riou pour *Cinq semaines en ballon* avec une case extraite de *Tintin au Congo*, croyant ainsi avoir trouvé et prouvé une similitude évidente, voire davantage. Les deux images montrent en effet un éléphant mort, couché sur le flanc.

⁷ Jean-Paul Tomasi, Michel Deligne, *Tintin chez Jules Verne*, Bruxelles, Claude Lefrancq Éditeur, 1998.

Dans son essai, « The tale of the chameleon and the platypus: limited and likely choices in making pictures⁸ », le préhistorien Benjamin Smith démontre notamment qu'un dessinateur œuvrant dans le registre « naturaliste » est obligé de choisir et de privilégier le point de vue qui offre le plus de caractéristiques typiques du sujet ou de l'objet qu'il veut représenter. Son trait de contour doit être lisible sans aucune hésitation et transmettre des informations de façon univoque. Lorsqu'il s'agit de dessiner un quadrupède, par exemple, la vue de l'animal debout, de profil et se découpant sur l'horizon, est celle qui offre le plus de points d'identification possible tout en étant la moins ambiguë. Un reptile, par contre, sera représenté, lui, en plongée presque absolue. Ce qui valait pour un artiste préhistorique, il y a plusieurs dizaines de milliers d'années, est toujours valable pour un dessinateur de BD contemporain: il n'y a pas 36.000 façons différentes de dessiner un éléphant mort !

Convenons qu'il est pratiquement impensable de représenter un éléphant mort, couché sur le flanc, avec les pattes qui ne seraient *pas* dirigées vers le lecteur. Le cadavre du pachyderme peut donc avoir la tête tournée soit vers la gauche, soit vers la droite du cadre. Il peut, éventuellement, être représenté selon une des diagonales de l'image. C'est le cas du dessin de Riou, tandis que Hergé, lui, dessine l'animal orienté avec la tête vers la droite. Edouard Riou a produit une illustration, une image arrêtée qui se prête à la contemplation, alors que Hergé a donné une case de BD qui se lit dans le mouvement, de gauche à droite, en suivant le rayon de la lampe torche de Tintin qui éclaire la scène. Avec l'aide d'Edgar P. Jacobs, Hergé améliorera encore cet effet de mouvement dans l'image lors de la refonte de *Tintin au Congo* pour l'édition en couleurs de 1946. En déroulant entièrement la trompe de la pauvre bête, Hergé fait de la case une image en « cinémascope ». À première vue, les images de Riou et de Hergé se ressemblent, mais, en réalité, leurs différences sont énormes.

Certes, le Vincent Price de *House of Wax* porte un long manteau noir et un grand chapeau, mais cela n'en fait pas pour autant une Marque jaune, en dépit de la ressemblance. Quelques silhouettes similaires hantent d'ailleurs l'histoire du cinéma bien avant qu'André de Toth ne produise *L'Homme au masque de cire*.

⁸ Christopher Chippindale, Paul S.C. Taçon, *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 212-228.

Songeurs aux *Mains d'Orlac* de Robert Wiene (1924), au *Fantôme de l'Opéra* de Rupert Julian (1925), ou à la *Loulou* de Pabst (1929).

Les ombres portées sont, elles aussi, typiques du cinéma expressionniste allemand : je n'en veux pour preuve que *L'Étudiant de Prague* de Henrik Galeen (1926), *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), ou le *Nosferatu* de Murnau (1922).

Dans toutes ses interviews, Jacobs a toujours déclaré son admiration profonde pour le cinéma expressionniste et scandinave, en citant noms de réalisateurs et titres de films à l'appui. Et, à première vue, c'est bien là qu'il faut aller chercher une de ses sources principales d'inspiration. Une bonne partie de son œuvre s'inscrit très clairement dans la lignée expressionniste, cinéma, oui, bien sûr, mais tout autant théâtre (Meyerhold, Piscator, Brecht...) et peinture (August Macke, Franz Marc, Emil Nolde, E. L. Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky...). Dans ses années de formation, il est évident qu'Edgar Pierre Jacobs était intéressé par l'avant-garde artistique et qu'il était au courant de ses développements.

Dans son article de *CinémAction*, Sylvain Bouyer admet que son attention avait également été attirée par « des commentateurs⁹ » sur *Les Mains d'Orlac*, un film de Karl Freund de 1935, qui, d'après eux, présenterait des « affinités » avec *La Marque Jaune* de Jacobs. Bouyer ne prend même pas la peine d'examiner la chose. Précisons d'abord que le titre du film de Freund est *Mad Love*, et non *Les Mains d'Orlac*, qui n'en est que l'intitulé en français. Au départ, remake du *Orlacs Hände* de Robert Wiene et « simple » histoire de possession, *Mad Love* est très vite devenu un film sur l'amour fou. En effet, le poids du film repose dès son ouverture sur le docteur Gogol, interprété magistralement par Peter Lorre, et non sur Stephen Orlac (joué très correctement par Colin Clive), alors que celui-ci est pourtant le pianiste aux mains greffées, le personnage central de l'histoire originalement due à Maurice Renard.

La scène décisive de *Mad Love* voit le docteur Gogol se déguiser dans l'intention de pousser Orlac, son rival en amour, définitivement dans la folie. Peter Lorre, se faisant passer pour l'assassin guillotiné dont il avait greffé les mains à Orlac, porte alors un long manteau noir, un grand chapeau, des lunettes et des

⁹ Qui restent anonymes.

gants noirs... Si, habillé de cette façon, le docteur Gogol semble être encore plus proche de la Marque Jaune que ne l'est le professeur Henry Jarrod de Vincent Price dans *House of Wax*, c'est tout simplement parce qu'il est non seulement le chaînon manquant entre les films expressionnistes muets et l'œuvre de Jacobs, mais aussi entre ces films-là et celui en 3D et couleurs d'André de Toth. Comment ignorer que Freund et Lorre, deux des innombrables professionnels du cinéma allemand fuyant le nazisme, avaient emporté l'esthétique expressionniste dans leurs bagages d'exilés...?

Après plusieurs visons d'une copie de *House of Wax* longue de 84 minutes¹⁰, l'auteur de ces quelques lignes peut certifier que l'image soi-disant coupée du film et collée dans *La Marque Jaune*, n'existe en fait pas dans le film. S'il est peu probable que cette image soit un photogramme, il est, par contre, plus vraisemblable qu'elle soit une photo publicitaire, photo qui aurait pu être publiée dans la presse et, éventuellement donc, vue par Jacobs. Ce serait d'ailleurs aussi l'explication du fait qu'elle soit en noir et blanc, alors que le film est, lui, en couleurs, chose que Sylvain Bouyer ne prend même pas la peine de mentionner dans son article¹¹ ! De fait, il y compare deux images noir et blanc, l'une d'un film et l'autre d'une BD, alors que film et BD sont tous deux en couleurs. Étrange méthodologie...

La comparaison de cette fameuse photo noir et blanc avec une photo couleurs d'environ la même scène, prise avec un peu plus de recul et montrant, elle, le professeur Jarrod réellement présent dans l'image, est éclairante. Si le manteau du professeur y est très nettement vert alors que dans le film il est noir, c'est tout simplement parce que la photo a été prise avec une autre pellicule couleurs, moins bien résistante aux outrages du temps que celle utilisée pour le tournage du film. La photo couleurs ne peut qu'être une « lobby card¹² », tout comme la photo en noir et blanc qui accompagnait « en bonus » la cassette vidéo du film lors de son édition en 1995. Quoi qu'il en soit, couleurs ou noir et blanc, aucune des deux images ne provient directement du film.

¹⁰ Certaines filmographies renseignent la durée comme étant de 88 minutes...

¹¹ À la décharge de Sylvain Bouyer, il faut mentionner que *Positif* était imprimé en N/B.

¹² Photo exposée dans le hall d'entrée du cinéma ou en vitrine, à front de rue.

De façon identique, comment accorder du crédit à des comparaisons truquées, où des images sont découpées, rognées et recadrées afin de mieux exprimer ce que l'on veut bien leur faire dire ? Tel est le cas de l'illustration d'Edouard Riou montrant un éléphant mort et qui est mise en parallèle avec une case de *Tintin au Congo* dans *Tintin chez Jules Verne*. À l'origine, la gravure pour *Cinq semaines en ballon* est, en réalité, environ trois fois plus grande que l'image reproduite dans l'ouvrage de Tomasi et Deligne. Leur livre n'en montre que le tiers inférieur. Manifestement, les auteurs ont dû penser que recadrer le dessin de Riou aux dimensions de la case d'Hergé n'était qu'une simple opération d'efficacité qui faciliterait la comparaison... surtout sans mentionner la manipulation !

Remonter aux sources d'une œuvre, retracer la voie de son enracinement, demande beaucoup de délicatesse et d'empathie. Il ne s'agit pas de simplement établir des similitudes et de s'en contenter, non, il faut reconstruire des chaînes de pensée pour aboutir à une meilleure compréhension du processus créateur chez un artiste. L'enjeu de l'opération est doublement capital car le résultat des recherches permet aussi d'inscrire cet artiste dans le contexte social, politique et culturel de son époque. S'il est clair qu'une grande partie de l'œuvre de Jacobs, et en particulier sa *Marque Jaune*, est parente de l'expressionnisme par ses images et par leur éclairage, elle l'est également par une de ses thématiques, héritée du romantisme : la lutte du Bien contre le Mal, l'affrontement de l'Ombre et de la Lumière. Le film de Fritz Lang, *Der müde Tod* (*Les Trois Lumières*), datant de 1921, en représente la quintessence.

Par ailleurs, Lotte Eisner soulignait déjà en 1952 dans son livre *L'Écran démoniaque*¹³ (*Die dämonische Leinwand*), le rapport entre le cinéma expressionniste allemand et la peinture romantique de Caspar David Friedrich (1774-1840). En effet, plusieurs de ses toiles représentent des personnages vus de dos, souvent contemplant la lune ou le lever du soleil¹⁴. Ils sont généralement revêtus d'une grande cape noire et portent un chapeau. *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (*Deux hommes contemplant la Lune*), un tableau de Friedrich datant de 1830 et acquis assez récemment par le Metropolitan Museum of Art de New York, est exemplaire à ce sujet. Les silhouettes noires des deux

¹³ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Editions André Bonne, 1952.

¹⁴ Il en existe de multiples versions, peintes sur plus d'une décennie.

hommes sont la matrice qui a accouché des personnages « à long manteau noir et à grand chapeau » du cinéma expressionniste allemand, mais aussi du cinéma d'horreur américain des années 30 aux années 50 et... de la Marque Jaune.

L'origine de cette fameuse « silhouette noire » en tant qu'invention graphique¹⁵ peut cependant être retracée encore plus loin dans le temps. Au moins jusqu'à une fresque que Giotto et son atelier peignirent dans la Cappella degli Scrovegni à Padoue entre 1303 et 1305. La scène représente le *Pacte de Judas* et est située sur le mur gauche du chœur, un endroit éminemment stratégique puisque situé dans l'axe longitudinal de la chapelle. Le traître, tout de jaune vêtu, comme de bien entendu, négocie ferme avec un prêtre tandis que deux confrères de celui-ci ne se privent pas de commentaires qu'on devine acerbes¹⁶. Derrière Judas se trouve un diable qui tient l'apôtre par le bras en signe de possession, d'encouragement... ou de soutien moral.

Les historiens de l'art¹⁷ ont toujours trouvé dans cette fresque la preuve que Giotto n'était pas doué comme peintre de l'imaginaire. En effet, le pauvre diable noir est tout plat et semble si ordinaire, alors que les démons de l'époque étaient des monstres très pittoresques, généralement composés d'un corps de gorille, de pattes de bouc et d'au moins une belle paire d'ailes de chauve-souris ! À côté de lui, Judas et les trois prêtres sont anatomiquement corrects, comme le drapé et le plissé de leurs vêtements le prouvent, redécouverte de la Renaissance italienne oblige. Les personnages humains sont bel et bien en 3D, tandis que le diable est, lui, réduit aux 2D et à la monochromie. Quelle façon magistrale d'indiquer que le démon est fondamentalement, intrinsèquement, étrange, qu'il vient d'outre monde et qu'il est tout seul... Sa parenté avec la Marque Jaune si noire de Jacobs est troublante, isn't it ?

Copyright © 2005 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

¹⁵ Ce sont bien sûr les taches noires ou les taches les plus sombres qui structurent une image...

¹⁶ Il est assez ironique qu'Enrico Scrovegni, le commanditaire de la chapelle, avait fait fortune en exerçant le très noble métier de l'usure.

¹⁷ Voir, par exemple, Francesca Flores d'Arcais, *Giotto*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996.

Pour citer cette communication :

Charles Dierick, *Question de silhouette*. Séance publique du 15 janvier 2005 : La marque d'Edgar P. Jacobs [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2005. Disponible sur :
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15012005/dierick.pdf>>