



Edgar Pierre Jacobs, dramaturge de la couleur

PAR FRÉDÉRIC SOUMOIS

Le mérite de l'idée de cette intervention revient en totalité, mais à son insu, à Charles Dierick, le directeur artistique du Centre belge de la bande dessinée qui, en créant, il y a bientôt quinze ans, les trop brèves notices du musée de la bande dessinée, résuma le talent d'Edgar Pierre Jacobs en insistant non seulement sur la profondeur de ses intrigues, l'intensité de ses récits et la richesse incroyable de sa documentation, mais aussi sur l'utilisation toute particulière de la couleur et donc de la lumière dans ses histoires. Un usage singulier, que l'on ne peut s'empêcher de voir inspiré, peu ou prou, par le passé de chanteur lyrique de l'auteur, qui a vraisemblablement adapté les effets parfois grandiloquents des mises en scène de l'opéra d'avant-guerre, mais aussi par sa formation et sa pratique d'artiste peintre. Même si on s'en doute, ce n'est pas si simple... Merci donc à Charles Dierick, car c'est après avoir lu ses notices que j'ai relu les aventures de Blake et Mortimer en tentant de découvrir le secret de leurs couleurs.

On mesure en effet la différence de l'œuvre de Jacobs en consultant les œuvres publiées simultanément à la sienne dans le magazine *Tintin*, juste après la seconde guerre mondiale et l'avènement de la quadrichromie en bande dessinée. La ligne claire d'Hergé par exemple, à la mise en couleurs de laquelle Jacobs participa d'ailleurs activement, s'affirme comme uniquement composée d'à-plats de couleur enfermés dans un trait noir fermé autour de chaque forme, ce qu'on appelle

généralement aujourd'hui la « ligne claire ». Le bleu du pull et le brun du pantalon de Tintin sont strictement délimités à l'intérieur de ce trait et ne subissent aucune variation d'intensité, aucun ombrage, aucun effet de profondeur de champ, sauf de rares exceptions, par exemple dans le *Lotus Bleu*, album au style un peu atypique. Ce style, éminemment clair et lisible, fera école et même florès, la toute grande majorité des bandes dessinées qui font l'âge d'or du genre entre 1946 et 1970 l'adoptant comme code graphique voire narratif.

Jacobs, lui, au même moment, adopte une gamme de couleurs tout à fait inhabituelle. Il marie les violets, les verts, les jaunes éclatants. Sans doute donne-t-il quelques migraines aux photograpeurs de l'époque, chargés de retranscrire l'effet de ses délicates mises en couleurs mélangeant gouache, écoline et aquarelle. Il est frappant à cet égard, d'observer, au fil des éditions et rééditions du *Secret de l'Espadon*, l'imprimerie tenter, souvent en vain, de reproduire le délicat trait tracé au crayon pastel par l'auteur. Encore cette gamme n'est-elle pas inventée de toutes pièces. L'épisode de l'entrée en bande dessinée de Jacobs est très connu : le magazine *Bravo* lui demande de finir en quelques planches un récit de *Flash Gordon* — *Guy l'Éclair* dont les dernières planches ne sont pas parvenues en Belgique à cause de l'interruption postale due à la guerre ou de la censure allemande (là, les versions varient), puis de recommencer un récit personnel, mais en adoptant l'esprit, les costumes et les rythmes d'Alex Raymond, l'auteur de *Flash Gordon*. Ce sera le *Rayon* « U ». Les études préparatoires de Jacobs montrent qu'il utilise déjà la multiplicité des couleurs et des mariages originaux de teintes pour caractériser les grades des armées de légende qu'il invente à la manière de Raymond, c'est-à-dire une science-fiction d'anticipation technologique qui utilise néanmoins le Moyen Âge comme référence graphique vestimentaire. Mais, outre cet aspect novateur, il utilise aussi les couleurs dominantes pour créer des ambiances particulières. Ainsi, assiste-t-on à des poursuites dans des forêts rouge vif ou turquoise, voit-on des héros à la toison rousse (une première, mais cela annonce déjà Mortimer), des dinosaures et des ptérodactyles d'un violet éclatant, contrastant avec l'image d'Épinal que l'on s'en fait d'ordinaire. Seule la douce et virginale Sylvia apparaît-elle en bleu roi, il est vrai une couleur mariale, féminine, puisque Jacobs en parera aussi, des années plus tard, la fille du seigneur Guy de la Roche. Et déjà, en tout cas dans la version modernisée de l'album, voit-on

apparaître des textes récitatifs, descriptifs, si abondants chez Jacobs (au point que ses détracteurs le raillent pour cette caractéristique) non pas sur fond blanc ou jaune, comme c'est l'usage parmi ses confrères, mais en mauve...

C'est dire que cette palette est celle qu'il conserve dès qu'il peut créer « sa » série dans le tout nouveau journal *Tintin*, publié en 1946. On sait que Jacobs voulait se tourner vers l'Histoire, mais que Hergé jugeant le créneau surencombré, il dut s'orienter vers la période contemporaine et vers la science-fiction, puisque avec *Le Secret de l'Espadon*, il nous raconte une troisième guerre mondiale survenant fin des années quarante... Et déjà la question des récitatifs s'impose, puisque toute l'aventure s'ouvre par un tel texte dans un superbe mauve, histoire de déconcerter le lecteur. À noter que ce n'était pas le cas en 1946, mais seulement en 1950, à la parution de l'album. Outre le traditionnel et sage jaune, Jacobs choisit aussi le rose, le vert... Ces couleurs signifiaient-elles qu'un autre récitant prenait la parole, qu'un autre état d'esprit les gouvernait, à l'instar de la modification de la forme des bulles en nuage quand elles figurent ce qu'un personnage pense au lieu de le dire à voix haute ? À l'examen, il ne s'agit pas de cela mais d'un pur choix graphique, Jacobs choisissant une couleur complémentaire à celle qui domine la planche, ceci pour en assurer le contraste, tout en n'envahissant pas la page de blanc, réservé aux seuls dialogues...

D'emblée, la manière de Jacobs s'impose avec l'épisode de l'assassinat de l'espion des forces alliées à Lhassa, c'est Olrik qui s'en charge, huitième page, premier meurtre ! Le moins que l'on puisse dire est que le personnage est planté. Toute la case est tapissée de rouge sang, sol et murs (I, page 8). L'emploi de cases monochromes ou quasi monochromes pour puissamment évoquer une atmosphère ou une ambiance sera une des marques de fabrique de l'auteur, peut-être un des ingrédients fondamentaux de son style si particulier... Rien d'étonnant à cela, quand on l'écoute expliquer à Claude Le Gallo¹ comment il voyait changer le grenier familial où il jouait enfant : « Vers les quatre ou cinq heures, l'éclairage changeait. Alors, sans que je sache pourquoi, l'endroit se transformait. Les recoins obscurs se peuplaient de formes indistinctes, les objets les plus familiers prenaient un aspect inquiétant, l'atmosphère devenait plus lourde, l'acoustique même

¹ Claude Le Gallo, *Le monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1984, page 148. L'entretien date de 1968.

paraissait modifiée. Tout devenait étrange et hostile. » D'où, sans doute, l'emploi, sans excès, de la couleur comme moyen narratif et expressionniste et ses fameuses cases monochromes ou quasi monochromes. De même, l'aube du désastre qui voit brûler les capitales occidentales est-elle violette, le jaune des trajectoires de fusée s'y détachant avec plus de vigueur.

Mais Jacobs utilise aussi la couleur en combinaison avec d'autres procédés, comme l'utilisation du champ/contrechamp avec le jour/contre-jour dans la scène où un camion s'échappe du poste fortifié d'Hussein (I, page 29). Notons au passage que les chars ennemis sont peints dans un violet étonnant (I, page 32)... La couleur peut aussi subir des modifications selon l'état d'esprit des personnages. Ainsi, la prison de Mortimer est-elle beige clair quand le conflit s'apaise, le professeur faisant semblant de céder à la menace (II, page 31) avant de tourner à l'orange quand la tension monte (II, page 33), puis de virer au rouge en plein orage et combat à mort avec le fourbe Li (II, page 46). L'auteur utilise aussi la pénombre pour certains effets. Pour rendre la panique et la claustrophobie dans un sous-marin en péril, il choisit la technique de l'ombre chinoise, idéale avec la faible clarté des lampes de secours et des générateurs à l'agonie (II, page 55)... Le rouge et le pourpre sont toujours les marques du danger, comme ceux qui tapissent les murs du tunnel reliant la base secrète au continent ou la couleur des crabes mortels qui tapissent un gouffre. Mais une même couleur peut être ambivalente. Ainsi, le vert pétant, combiné au jaune moutarde, est celle choisie pour figurer les turbo-alternateurs de la base alliée, mais le vert mâtiné de gris est celui du gaz mortel employé par l'ennemi (III, 42). Quant à l'Espadon, qui assure à lui seul le retour au monde libre, sera-t-on surpris de voir qu'il agit dans une aurore délicate aux doigts de rose, métaphore d'une nouvelle aube ?

Il reste qu'à ce stade, l'emploi de la couleur comme élément dramaturgique reste mesuré, rare. Ainsi, dans tout le cycle fameux du secret de la pyramide, outre des textes narratifs en mauve, rose et bleu, on ne peut relever que quelques indices. D'abord, cette étonnante scène de musée, entièrement dans la pénombre, où un seul rai de lumière jaune, fantomatique, agit, telle une poursuite sur une scène de théâtre, pour mener le lecteur exactement là où l'auteur veut qu'il aille, rendant haletante une banale visite des collections du musée du Caire (I, page 16 *sqq*).

Ensuite l'emploi de la couleur permet de peindre avec luxuriance l'intérieur de la boutique d'antiquaire de Youssef Khadem, remplie de faux kilims et autres sarcophages pour touristes (I, page 29). Certes, une fois entrés dans les entrailles du repère, le rouge se fait logiquement dominant : toujours la menace, toujours la violence (I, page 32 *sqq*). Mais c'est surtout dans le final stupéfiant et flamboyant de cette histoire que la couleur va donner son souffle : le granit rose qui tapisse les murs de la chambre d'Horus donne aux dernières pages de l'album les reflets rougeâtres de la tragédie tandis que brille en contraste l'or des richesses à jamais enfouies, mises à l'abri de la folie des hommes, prêts à tout pour accaparer le trésor d'un pharaon disparu (I, page 36 *sqq*). Pour établir le lien avec l'intérieur de la pauvre mesure du cheik Razeq, où les destins se lient et se délient, Jacobs utilise d'ailleurs exactement la même couleur.

Avec *La Marque Jaune*, considéré par de nombreux Jacobsiens comme le chef-d'œuvre de l'auteur, Edgar Pierre Jacobs va franchir une autre étape, utilisant pour la première fois des images totalement monochromes. À l'époque — car le procédé sera largement emprunté —, c'est une innovation dans la bande dessinée. Jacobs avait finalement la même démarche que l'aura en 1963 Jean Giono, réalisant lui-même l'adaptation cinématographique de son roman *Un roi sans divertissement* où le film, quoique tourné en quadrichromie, est entièrement en noir et blanc, sauf la couleur rouge sang qui est utilisée pour figurer l'immersion de la violence et du meurtre. Pour cette histoire d'un assassin par ennui, Giono justifie ainsi son emploi de la couleur : « C'est seulement dans le cas où elle a un rôle dramatique à jouer que la couleur au cinéma a sa raison d'être². » Jacobs choisit donc de raconter l'essentiel du récit dans la pénombre ou la nuit. Il y rajoute le célèbre brouillard londonien, pour faire bonne mesure, transcrit dans le dessin par de fines hachures qui rendent parfaitement l'ouate qui atténue et affaiblit les couleurs et les sons... L'album s'ouvre d'ailleurs sur une scène de nuit, où seul un trait de lumière jaune nous permet de distinguer les gardes de Wakefield Tower. Le rouge est utilisé comme une lueur dans la nuit, comme dans la cabine du conducteur de l'express qui emmène Septimus et Blake loin de Londres (planche 18) ou dans le salon de Park Lane, où seules quelques braises laissent entrevoir les souvenirs de Blake et

² Jean Giono, « Écriture et cinéma », *Œuvres cinématographiques*, Tome 1, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma 1980.

Mortimer, les rendant plus menaçants pour *La Marque Jaune* (planche 23). Les pages, quasi noires, de la poursuite dans Londres sont entrées dans la légende à cause de cet emploi si particulier de la lumière... Quant au laboratoire de Septimus, ses murs sont assez logiquement rougeâtres pour exprimer la menace et l'angoisse.

Dans *L'Énigme de l'Atlantide*, Jacobs utilise à nouveau la technique des ombres chinoises pour rendre l'angoisse lors du vol dans la villa Quinta do Pico qu'occupe Mortimer. Les récitatifs sont en mauve ou en rose, mais dans la grotte immense, ils deviendront orange, magenta ou saumon selon la tonalité majeure de la page, toujours avec cette volonté d'éviter trop de blanc, ce qui déséquilibrerait la dominante de la planche. L'orange est également utilisé pour rendre la chaleur des eaux souterraines, comme si elles étaient rouillées par le passage dans un chauffe-eau géant... Pour évoquer l'inquiétude et le malaise des explorateurs, la traversée de la forêt préhistorique enterrée sous terre se fait sous un ciel uniformément rouge, comme ceux qu'évoquent les récits moyenâgeux quand ils décrivent l'Apocalypse... À noter, planche 16, une fameuse case quasi abstraite, en vision subjective — nous voyons ce que voit le héros, au moment de perdre connaissance, contrairement aux autres cases, où nous voyons le héros — composée de boules jaunes et de filets divergents noirs, image qui remplaça, je crois, une image originale plus violente encore et censurée dans le journal *Tintin*.

S.O.S Météores est comme un régal. Jacobs utilise la couleur comme jamais. « Bon dieu M'sieu, c'est l'enfer », dit le brave chauffeur de taxi entraîné malgré lui dans cette histoire aux côtés du professeur Mortimer. Pourtant, ici, l'enfer, celui du blockhaus de Miloch (page 62) est vert, d'un vert nauséeux qui préfigure la mort et la putréfaction. Le rouge, quant à lui, est réservé à l'émotion forte. Pour la Tour Eiffel, menacée, en couverture ou pour une rafale de mitraille à travers une porte. Toute la case devient rouge sombre (page 43)! Quant à l'orange, inquiétant, il est utilisé pour les nombreuses scènes de brouillard. Ainsi voit-on soudain une case un peu surréaliste d'un molosse courant, dans une case uniformément orange, hormis un sol violet. Quant aux récitatifs, Jacobs utilise la règle du contraste : quand la dominante de la page est orange, ils sont bleus, quand la page est bleue, ils sont orange. Jacobs fait évoluer encore sa technique pour les scènes de nuit sous la neige, dont il parvient à rendre la scintillance

particulière en utilisant des dégradés de bleu. Symboliquement, le retour à des couleurs et à une lumière normales signifie la fin de l'histoire et le triomphe des héros...

Cette utilisation symbolique de la couleur va perdurer dans l'épisode le plus étrange des aventures de Blake et Mortimer, *Le Piège Diabolique*. Car à chaque époque (évoquée, on le sait grâce à la collaboration ponctuelle de confrères dessinateurs), correspond une couleur. Ainsi, le passé préhistorique est-il plutôt orange, le futur irradié et vitrifié par l'atome est-il plutôt vert. Quant au rouge, il reste le signe du danger ou de la menace, quelle que soit l'époque. Ainsi les ptéranodons sont-ils rouges, comme la crypte moyenâgeuse, la tunique du seigneur Guy de la Roche (contrairement à sa fille qui est dans un bleu très marial), la cagoule de Jacques Bonhomme, l'homme qui balade la tête de ses ennemis au bout d'une pique, la tunique du traître Krishma. Quant au jaune, il symbolise le bon, le bien solaire, comme Focas, le personnage qui tente de mener une révolte contre l'oppression. La symbolique de la couleur est d'ailleurs la clé du retour de Mortimer. Manette rouge, négative et sabotée, sans mesure pour voyager dans le temps, manette jaune, délicate, imparfaite, qu'il faut apprendre, dont il faut polir l'usage pour la maîtriser. Le rouge de la menace est au centre de la boule du chronoscaph, rouge passé, rouge futur, seul le présent est le blanc équilibre, en écho à l'introduction de l'histoire où le capitaine Blake, masque de Jacobs, nous dit que « le bon vieux temps est sans doute le temps présent ». Quant au violet que le professeur traverse au-delà du rouge, avec les pourpres et les mauves, il lui remplit l'esprit « d'images terrifiantes ». Enfin, quand l'arme secrète du futur, une espèce de masse informe rouge et noire qui absorbe tout, le poursuit dans les souterrains de la cité interdite, seul un rougeoiement signale parfois la menace qui continue à progresser derrière les fuyards...

Même les scaphandres de Mortimer sont symboliques. Quand il voyage et subit passivement, ils sont blancs ou clairs, quand il décide de prendre son avenir (ou plutôt son retour au passé) en main, il devient rouge, plus actif et agressif. Finalement, la couleur est presque le code caché de ce récit, étonnant huis clos à un seul personnage, qui voyage sans quitter le même lieu unique.

Dans *L’Affaire du collier*, on peut épingleur un étonnant emploi de la couleur où, dans un seul strip, soit un ensemble de trois cases présentées horizontalement, le joaillier Duranton est assiégé au centre, tandis que ses assaillants se pressent dans la case de gauche et ses sauveteurs dans celle de droite. Les assaillants sont brun-rouge, tandis que Duranton, comme les murs, le sol, ses vêtements sont dans les verts... de peur. Tandis que ses libérateurs sont également en brun, mais plus clair, mâtiné d’orange et de jaune, couleur de la lumière, de la délivrance. Enfermé plus tard dans son puisard, Duranton y est également figuré en vert. La poursuite du joaillier dans Paris verra plusieurs cases complètement rouges afin d’en accentuer le côté dramatique, même le texte est dans cette teinte. En dehors de ces cases rouges, cette partie est faite de brun et de gris qui rendent bien la pénombre, cette heure entre chien et loup, sous une pluie fine mais grasse, des conditions de visibilité qui rendent la filature davantage malaisée dans les embouteillages de la capitale française.

Dans le dernier épisode qu’il nous a laissé, Jacobs ne change pas ses codes. Le dragon Ryu ne peut être que rouge comme le soleil levant. Quant au samouraï-robot, il change de couleur selon ses humeurs. En colère, il est rouge, puis violet et gris-vert à mesure qu’il s’apaise, il est vert ou bleu en action normale. Si le nombre de cases monochromes est en nette diminution, il serait faux de croire que Jacobs néglige la couleur comme élément narratif. Ainsi, cette fameuse poubelle utilisée un moment comme arme de jet par le professeur Mortimer — je dis « fameuse », car, selon la légende jacobienne, l’auteur retarda de plusieurs mois la publication de son histoire afin d’obtenir un document probant qui atteste de la couleur dudit accessoire — est-elle grise dans une première case purement descriptive, bleu foncé en premier plan et en contre-jour, rouge quand Mortimer fait volte-face à l’aide de la poubelle et bronze lors d’un second contre-jour où l’ustensile est passé au second plan (planche 10).

Si l’on peut en conclure que l’emploi des couleurs par Edgar Pierre Jacobs ne fait pas totale innovation en ce qu’il respecte assez globalement les codes occidentaux du symbolisme de la couleur (rouge sang, blanc pur, jaune solaire), il faut constater que son emploi d’une couleur dominante dans une case ou une planche entière

afin de parvenir à des effets stylistiques précis est innovateur, fréquent et, j'ose le dire, très réussi. Selon moi, cela fait partie des secrets de l'originalité du créateur parmi les auteurs de bandes dessinées, dont on peut trouver la source dans sa pratique de la peinture ou de l'opéra. Peut-être a-t-il été influencé par la lecture de Wells, qui émaillait ses récits de la *Guerre des mondes* de nombreuses indications de couleurs ?

Bien entendu, Jacobs ne se déplaçait pas partout où ses personnages se rendaient. S'il a repéré le décor de *S.O.S Météores* et le Londres de *La Marque Jaune*, il n'a jamais mis les pieds en Égypte, ni en Iran. Pourtant, c'est par ces mots qu'un voyageur, François Balsan, qui avait écrit la description sur laquelle s'était basé, Jacobs saluait son évocation du détroit d'Ormuz dans *Le Secret de l'Espadon* : « C'est incroyable de voir comment, sans avoir connu ces lieux, vous en avez en quelques coups de crayon ou même de pinceau silhouetté le caractère étrange et évoqué les couleurs naturelles. [...] Vous pouvez vous laisser aller sans crainte. [...] Vous ne dépasserez pas ce que cette côte cuisante, tantôt ocre, tantôt grisaille, invente de rocheuses démenches. Des bouts de palmeraie à quelques mètres des vagues, au pied de mastodontes de pierre, apparaissent parfois, et paraissent anormales³. »

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

Pour citer cette communication :

Frédéric Soumois, *Edgar Pierre Jacobs, dramaturge de la couleur*. 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/soumois.pdf>>

³ Claude Le Gallo, *op. cit.*, p 37.