

*Permanences de la Ligne claire.*  
*Pour une esthétique des trois unités dans*  
*L'ascension du Haut-Mal de David B.*

*Jan Baetens* \* & *Hilde Van Gelder* \*\*

*Katholieke Universiteit Leuven (Louvain)*

*Cet article traite des rapports entre la « ligne claire » inventée, puis élaborée par Hergé et l'une de ses transformations contemporaines les plus créatrices, L'Ascension du Haut-Mal de David B. Contrairement à Hergé, qui a préféré développer la « ligne claire » dans le sens d'un réalisme sans cesse accru, David B. est parvenu à réconcilier cette esthétique avec les exigences et les intérêts des créateurs d'aujourd'hui. Au moyen d'une série de microlectures portant sur les techniques de base de David B. (comme, par exemple, la mise en sourdine du fond de l'image, qui se limite souvent à un espace monochrome), cet article se propose d'analyser et d'évaluer le renouvellement de la « ligne claire » à tous les niveaux – case, planche, récit – d'une bande dessinée.*

*Éloge de la Ligne claire à l'époque postmoderne*

On a trop tendance à oublier aujourd'hui, avec la vogue des livres autobiographiques <sup>1</sup> mais aussi l'essor d'une bande dessinée d'avant-garde <sup>2</sup>, la véritable révolution de la Ligne claire. Loin des facilités démagogiques auxquelles on réduit trop souvent l'héritage du travail hergéen, il importe de souligner que la Ligne claire est moins une technique de dessin – définie par la domination du contour sur la couleur et par le souci d'une reconnaissance immédiate des figures – que l'union – jamais atteinte avec la même efficacité dans l'histoire du genre – des trois composantes majeures de toute bande dessinée que Benoît Peeters a nommées « case », « planche » et « récit ». La Ligne claire est à la fois un style graphique

\* jan.baetens@arts.kuleuven.ac.be

\*\* hilde.van.gelder@arts.kuleuven.ac.be

<sup>1</sup> Publiés d'abord aux éditions L'Association, puis dans des collections spécialisées des grands éditeurs BD comme Casterman.

<sup>2</sup> Qui semble être restée une spécialité belge, du moins sur le plan éditorial, où les éditions Fréon jouent toujours un rôle de découvreur.

(« case »), une mise en page (« planche ») et une forme narrative (« récit ») <sup>1</sup>. Elle est aussi et surtout le renforcement réciproque de ces trois unités. Si une vignette de Tintin est immédiatement lisible, c'est non seulement parce que l'auteur est parvenu – mais au bout de quels efforts ! – à transformer chaque représentation en une épure apte à condenser un maximum de dynamisme et de vivacité, mais aussi parce que n'importe quelle case prend place dans un système qui régit de manière transparente le passage d'une image à l'autre, dans un miracle d'équilibre et de vitesse qui fait que la continuité de la lecture est toujours vécue, non comme une stérile redite, mais comme une récompense et une découverte. De la même façon, l'emploi typiquement rhétorique de la page compartimentée, où le format des cases varie discrètement en fonction de leur contenu, propose une leçon identique de variation et de répétition. Le lecteur sait qu'il pourra rester dans la même grille de base, par exemple de quatre *strips* à trois cases, tout en se laissant surprendre à loisir par bien des « révolutions minuscules ». Quant à la troisième dimension, celle du récit, elle participe, elle aussi, de cette même logique de surdétermination de tout élément par tous les autres : la clarté du dessin tout comme la régularité modulée de la mise en page aident à orienter le regard vers la progression et le rythme narratifs. Si fort est le tissage des unités autour de l'axe narratif que les *Aventures de Tintin* ont réussi le prodige, ici encore après bien des tâtonnements et des remises en perspective dont leur format actuel ne porte plus toujours les traces, de fonctionner aussi bien en régime de feuilleton que sur le mode livresque <sup>2</sup>.

On oublie de même que la Ligne claire est souvent un exercice sur la corde raide. Hergé lui-même a mis du temps à trouver sa méthode <sup>3</sup>, dont nous savons bien qu'il l'a lui-même trahie vers la fin de son activité créatrice, où la surcharge naturaliste et la mécanisation du trait ont tué parfois ce que son style avait d'énergique et d'animé. Dans ce processus de montée puis de déclin progressifs, le traitement de la couleur reste un facteur capital. D'une part, l'introduction de la quadrichromie encourage Hergé à faire preuve de grandes audaces dans la simplification du dessin ; d'autre part, elle ouvre la voie au désir mimétique qui n'a pas peu contribué au figement de Ligne claire <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Peeters, Benoît, 1998. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée ?* Tournai : Casterman (et nouvelle édition 1998. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, coll. « Champs »).

<sup>2</sup> Baetens, Jan, à paraître. « Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L'Affaire Tournesol* ». *French Forum*.

<sup>3</sup> Les éditions fac-similé modernes nous permettent d'évaluer aujourd'hui les choix, les repentirs et parfois aussi les erreurs qui ont ponctué le dégagement progressif de son esthétique.

<sup>4</sup> Pour une comparaison avec Herriman, où l'introduction de la couleur a eu des répercussions tout autres, voir Baetens, Jan, 1998 : p. 13-26. « Krazy Kat ...

En général, cependant, les leçons de la Ligne claire restent indépassées. Même de nos jours n'imites pas Hergé qui veut, si bien que les tentatives de s'inscrire de manière personnelle dans sa lignée sont tout sauf dictées par des stratégies de paresse ou de moindre risque. Elles témoignent au contraire d'une ambition réelle, plus courageuse peut-être que le refus total ou la mise en parenthèses distraites des acquis hergéens.

### *De la Ligne claire au minimalisme*

*L'ascension du Haut-Mal* de David B. <sup>1</sup> est un exemple hors pair d'une telle réinvention créatrice. Cette série, que nous privilégierons ici au détriment d'autres récits du même auteur, témoigne d'une manière tout à fait singulière de continuer la Ligne claire là même où Hergé l'avait peut-être abandonnée, par exemple au moment où il est allé dans le sens d'un plus grand « réalisme » graphique et narratif. Bien qu'à première vue David B. semble prendre ses distances par rapport à Hergé, on peut et doit maintenir aussi que son travail de dessinateur et de narrateur creuse, tout en les changeant bien entendu, la forme et le sens des techniques hergéennes.

Pour juger du bien-fondé d'une telle hypothèse, il convient de définir avant tout à quel programme obtempère la série de David B. Au sein de la mouvance autobiographique venue des États-Unis, sa position particulière tient à plusieurs nouveautés : la représentation d'un thème jusque-là jamais traité (l'épilepsie), puis l'approche oblique du discours autobiographique (autant que du narrateur, il est question de son frère et de sa famille) et la mise en avant d'un imaginaire proche de l'onirisme (mais raconté avec le même « *scandaleux naturel* » dont usait par exemple Jean Paulhan pour parler de ces années de guerre <sup>2</sup>), enfin le compte rendu, lui aussi inhabituellement critique, d'un milieu non sans rapports historiques avec la bande dessinée « alternative » (la culture macrobiotique, comme partie constitutive de la contreculture). Dans tous les cas, il s'est posé à David B. de vrais problèmes techniques de représentation, dans la mesure où la bande dessinée n'offrait pas de modèles tout faits pour mettre en images l'ensemble de ses préoccupations dans un style *homogène* (l'uniformisation du graphisme est du reste un des défis, et sans doute l'un des enjeux majeurs de toute la série, comme on le verra plus loin). La difficulté, ici, n'était pas de faire un choix entre une approche réaliste ou naturaliste, d'un côté, et une approche subjective ou déformante, de l'autre <sup>3</sup>, mais de décider entre deux rhétoriques : celle, d'une part, qui

...

au pluriel ». *Formes et politique de la bande dessinée*. Leuven & Paris : Peeters & Vrin.

<sup>1</sup> Tous les volumes de la série ont paru à Paris, aux éditions L'Association.

<sup>2</sup> Paulhan, Jean, 1<sup>re</sup> édition 1917. *Le guerrier appliqué*. Paris : Gallimard.

<sup>3</sup> Pour plus de détails sur l'éventail des possibilités qui s'étendent entre les positions extrêmes d'un style prétendu « objectif » et un style jugé

...

exige « un style par objet »<sup>1</sup> (comme le fait parfois la bande dessinée, quand elle change de style pour inclure un corps étranger, par exemple la brochure sur la Syldavie dans *Le sceptre d'Ottokar*) ; celle d'autre part, qui impose « un style par projet » (comme le fait, plus fréquemment du reste, la bande dessinée, quand elle cite des images photographiques en les métamorphosant en dessins, comme par exemple les couvertures de *Paris-Flash* dans *Les bijoux de la Castafiore*).

C'est dans cette perspective qu'il importe d'évaluer le projet de David B., dont la quête d'un style personnel est d'abord une réponse à un problème technique, à savoir l'hétérogénéité des représentés à faire cohabiter dans une œuvre de longue haleine. La solution donnée est celle d'un certain minimalisme, c'est-à-dire d'une esthétique qui s'efforce d'engendrer des effets maximaux avec des moyens minimaux. La Ligne claire, que l'on pourrait définir comme une forme de minimalisme, est infléchie par David B. dans le sens de ses propres recherches et sert dans *L'ascension du Haut-Mal* à obtenir une diversité maximale dans une cohésion aussi franche que possible.

*L'ascension du Haut-Mal* tranche à bien des égards sur les narrations dont la Ligne claire nous avait rendus coutumiers. La dimension autobiographique, puis le point de vue singulier de l'adulte faisant retour sur sa propre enfance pour un public lui aussi clairement adulte, font que le travail de David B. se distingue d'emblée des récits d'aventures pour jeunes de 7 à 77 ans. Cependant, ces différences restent superficielles et les techniques de base de David B. sont bel et bien celles de la Ligne claire, ou en tout cas d'une Ligne claire revue et repensée en fonction des besoins graphiques et narratifs de l'auteur.

### *La Ligne claire en noir et blanc*

De prime abord, la réinvention de la Ligne claire tient à la manière dont David B. transforme les rapports du noir et blanc. Refoulant tout autre couleur que le noir et le blanc, David B. fait plus qu'enlever la couleur, il retrouve en fait la valeur constructive du noir, qui cesse d'être redondant par rapport à la division des plages colorées, en même temps qu'il redéfinit les relations chromatiques entre le blanc et le noir, dont le partage ne coïncide plus mécaniquement avec l'opposition entre forme et contour.

La fonction du noir et blanc est donc double. Sur le blanc de la représentation, la distinction des deux couleurs sculpte les motifs et objets du récit. Sur le plan chromatique, le noir et le blanc sont là aussi parce que les traits et plages chromatiques exhibent des rapports de couleur. L'effet

...

« subjectif », voir Marion, Philippe, 1993. *Traces en cases*. Louvain-la-Neuve : Académia.

<sup>1</sup> On aura reconnu l'allusion à la devise pongienne : « Une rhétorique par objet ».

global poursuivi semble être l'obtention d'un certain équilibre, dont les connotations psychologiques ne doivent pas être sous-estimées dans un récit sur l'épilepsie et les douleurs de tout roman d'apprentissage. Au niveau de la seule case, cet effet d'équilibre tout-enveloppant, que l'on retrouvera plus loin, est créé dans *L'ascension du Haut-Mal* par la concordance d'au moins trois techniques (Illustration 1) :

- a) Le déplacement de l'effet de cadrage à l'effet de composition : le dessinateur s'arrange visiblement pour que les divers éléments soient bien répartis et étalés sur l'ensemble de la surface disponible, au lieu de rechercher, sous l'influence de modèles photographiques et cinématographiques, une quelconque tension entre champ et hors-champ.
- b) L'introduction fantasmagorique ou onirique d'éléments « copule » entre personnages et décor, telles les apparitions « vues » par les personnages ou les ombres plus ou moins déformées que portent leurs corps ; ces ajouts contribuent à multiplier les objets de la représentation et à remplir la case de formes directement liées aux points forts de la narration.
- c) La mise en sourdine du fond de l'image, qui se limite souvent à un espace monochrome : telle réduction chromatique tend moins à juguler les effets de profondeur (le but de David B. n'est pas d'exhiber le caractère plan de la représentation) qu'à faciliter le « dispatching » balancé des valeurs opposées du clair et du foncé.

*Illustration 1. L'effet global poursuivi par le noir et blanc semble être l'obtention d'un certain équilibre, dont les connotations psychologiques ne doivent pas être sous-estimées dans un récit sur l'épilepsie et les douleurs de tout roman d'apprentissage*



Source : *L'ascension du Haut-Mal, tome 2, Paris : L'Association, 1997, pl. 1.*  
© David B et L'Association, avec l'aimable autorisation de L'Association

Cependant, si tous ces éléments peuvent avoir quelque lien avec la Ligne claire en tant que type ou technique de dessin, le véritable rapport avec l'esthétique inventée par Hergé ne devient apparent que lorsqu'on excède l'analyse des seuls traits et lignes de l'œuvre de David B.

## *De la case au récit*

Au fur et à mesure que l'on progresse dans la série, l'influence de la Ligne claire, au sens large du terme, ne cesse de se renforcer <sup>1</sup>.

Premièrement, l'organisation du récit dans son ensemble s'assagit, si l'on peut dire, peu à peu. Sans que la violence des faits mis en scène ne diminue en rien, la narration même tend à devenir moins heurtée, les va-et-vient entre passé et présent tout comme les incursions de l'imaginaire dans le réel et vice versa se faisant plus équilibrés.

Deuxièmement – mais en fait il faudrait écrire ici : *corollairement*, car c'est la simultanéité et la réciprocité des changements qui comptent dans ce processus –, on observe aussi une uniformisation du style, non seulement parce que la « main » de David B. s'affermirait – il était déjà un artiste accompli au moment d'entreprendre *L'ascension du Haut-Mal* –, mais parce que telle homogénéisation est le pendant logique, dans l'esprit de la Ligne claire, de la structure plus resserrée du récit : la simplification des lignes narratives n'aurait pas de sens, ou en tout cas pas d'effet, si en même temps ne s'effectuait pas aussi une réduction des différents styles graphiques. L'aspect le plus visible de cet allègement est bien entendu la diminution des influences visuelles (au-delà du premier volume, le modèle graphique de Jacques Tardi par exemple s'efface rapidement), phénomène que naturalise l'abandon progressif du style enfantin dans les dessins cités du jeune David B. : l'enfant se libère de ses premiers gri-bouillages, pour apprendre à dessiner comme le fera plus tard le véritable artiste. Il est toutefois possible d'interpréter cette évolution dans une perspective autre que « réaliste ». Lue de façon autoreprésentative, le dépassement des maladresses enfantines raconte moins le devenir adulte du dessinateur que la découverte d'une nouvelle rhétorique, celle de la Ligne claire, qui exigera le rejet de tout « bruit », qu'il s'agisse de bruits internes (la propre histoire graphique du narrateur, qui n'a pas toujours dessiné comme il le fait dans *L'ascension du Haut-Mal*) ou externes (les leçons de Tardi, utiles et nécessaires dans le premier volume, moins nécessaires dans la suite ; les divers modèles japonais, dont David B. va se servir pour moduler sa propre version de la Ligne claire).

Enfin, on note aussi dans l'évolution de la série une conception de plus en plus « illustrative » du dessin, qui soutient une parole narrative prioritairement confinée aux récitatifs et aux phylactères. Ce glissement pourrait indiquer un certain figement de l'esthétique de la Ligne claire, victime en quelque sorte de son propre besoin de clarté et de transparence. Le même phénomène s'était produit chez Hergé, qui avait répondu par une

<sup>1</sup> En ce sens, il n'est même pas exagéré de penser que les transformations au cours des divers volumes de *L'ascension du Haut-Mal* rendent visible un parcours qui n'est pas sans rapport avec la découverte graduelle de la Ligne claire par Hergé.

sorte de fuite en avant naturaliste, alors que David B., dont la palette est plus large que celle d'Hergé, réagira en diversifiant les projets de publication et en explorant des domaines jusque-là laissés en friche, telle la couleur (notamment dans la collaboration avec Johan Sfar).

### *Nouveau récit, nouvelle Ligne claire*

Il ne peut suffire, toutefois, de souligner que les différences entre l'esthétique de la Ligne claire et le travail de David B. ne sont que trompeuses ou superficielles. Encore et surtout faut-il mettre à jour des symétries peut-être plus secrètes, mais aussi plus fondamentales que les caractéristiques déjà mentionnées. Parmi ces ressemblances, la plus forte est la mise en rapport, voire la mise en harmonie, des organisations respectives de la case, de la planche et du récit. En effet, tant qu'on les examine séparément, il n'est peut-être pas d'analogie très voyante entre une case ou une planche typiques de David B., d'un côté, et une case ou une planche typiques de la Ligne claire, de l'autre, ni entre les récits respectifs des mêmes. Pourtant, dans les deux cas, quelque chose de très fort se répète : l'articulation de ces trois unités. À ce niveau-là, David B. a bel et bien une approche moderne de la Ligne claire.

Première observation : chez David B., comme chez Hergé, tout se fait en fonction du récit. Et comme on l'a vu, ce récit est on ne peut plus classique, puisqu'il peut se dire, ce n'est pas d'un récit purement visuel, et donc réfractaire à l'expression verbale, qu'il s'agit. En même temps, le récit de David B. n'est pas tout à fait convenu. Il y existe une linéarité, représentée par la ligne biographique des personnages comme par le motif récurrent de l'« ascension » du haut-mal, mais la part de frustration n'y est pas moins grande : la vie de certains personnages est condamnée à tourner en rond sans arrêt et les tentatives d'y mettre fin échouent douloureusement (l'ascension de la montagne devient vite, cercle par cercle, une descente aux enfers).

Le travail sur la case fait directement écho à cette structure narrative globale, condensée en quelque sorte dans chacune des vignettes de la série. Comme on l'a fait remarquer ci-dessus, les cases de *L'ascension du Haut-Mal* semblent moins guidées par un souci de cadrage que par des critères de composition, qui imposent une rhétorique de la tension noir / blanc (ou si l'on préfère, thématiquement parlant, yin / yang). Cependant, les règles de composition ne sont pas seulement chromatiques, elles touchent aussi à la gestion du contenu des vignettes. Dans les cases de la série, on voit proliférer en effet une structure visuelle qui correspond parfaitement aux particularités du récit : l'encercllement, que *L'ascension du Haut-Mal* varie de mille et une façons (Illustration 2), les unes centrifuges (le rayonnement, l'éclatement, le pullulement), les autres centripètes (le resserrement, l'enfermement, l'étouffement).

Illustration 2. Rapport entre case et récit : le motif d'encerclement



Source : *L'ascension du Haut-Mal*, tome 3, Paris : L'Association, 1998, pl. 2.  
© David B et L'Association, avec l'aimable autorisation de L'Association

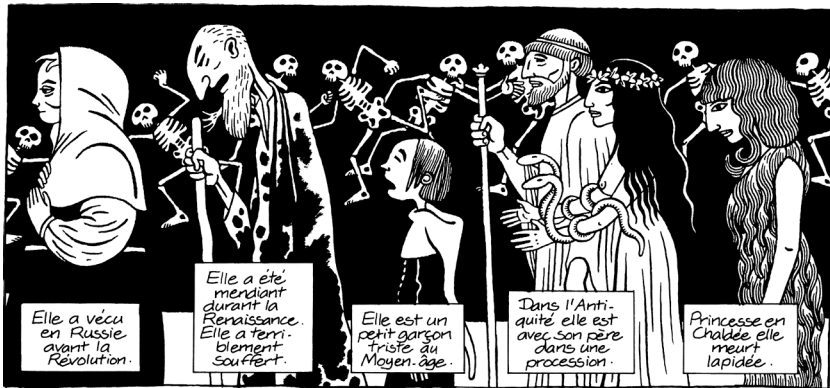
Le rapport entre case et récit est ici évident. D'abord parce qu'une case à motif d'encerclement est, en elle-même, une structure dépourvue d'organisation vectorisée : gauche et droite, mais aussi haut et bas s'échangent et partant s'annulent réciproquement, ce qui enlève à l'image toute possibilité de changement et d'évolution. Ensuite parce que, au niveau de l'insertion d'une telle case dans la planche, on retrouve également cette perte d'orientation : la case ne pointe pas vers un au-delà (c'est-à-dire la case suivante, où va du reste se formuler une nouvelle micro-énigme qui encouragera le lecteur à ne jamais ralentir sa traversée de l'album) ; elle est au contraire repliée sur elle-même, dans une logique de non-progression et de circularité sans fin qui constitue exactement le noyau tragique de *L'ascension du Haut-Mal*.

L'enchevêtrement de la case et du récit se transpose également au niveau de la planche, qui s'organise de manière à faire ressortir la surdétermination des divers niveaux. À cet égard, il convient de rehausser avant tout la réduction du nombre de strips et de cases par planche, puis l'augmentation du nombre de grandes vignettes, tantôt en largeur, sous la forme de vignettes-bandeaux occupant toute la largeur du strip, tantôt en hauteur, tantôt encore de manière combinée, avec des cases qui s'étendent jusqu'à toute la planche. L'alliance stratégique de ces deux mesures, dont l'une réduit le nombre des cases et l'autre en accroît la taille, ne peut que souligner les lois de la composition de chaque vignette, dont le rôle se voit accentué aux dépens de l'enchaînement visuel. Parallèlement se met aussi en exergue l'effet de surplace qui se dégage du récit global et que reflète le glissement de la planche compartimentée, ouverte à la séquentialisation narrative, vers l'autarcie visuelle et compositionnelle des vignettes. À cela s'ajoutent enfin les jeux du noir et blanc que David B. recherche à hauteur de la case et qui se transfèrent aussi à l'organisation de page, où la quête de l'équilibre entre couleurs contraires tend à dissoudre la ligne narrative conduite d'une case à l'autre (et que remplace maintenant la structure globale de la planche).



La (relative) mise entre parenthèses de la suite narrée au profit d'une approche plus « méditative » de la case se prolonge aussi par un emploi très singulier de l'« horreur du vide ». Certes, dans l'acception traditionnelle du terme, il n'y a pas lieu d'utiliser ce concept pour qualifier les images souvent *austères* de David B. Toutefois, de nombreuses cases manifestent un souci d'occuper toutes les parties et toutes les zones de l'espace, qui n'est pas sans rappeler l'*horror vacui* et qui rejoint surtout le désir d'organiser la case de manière à en atténuer la lecture linéaire, narrative, séquentielle. Une des manifestations les plus frappantes de cette horreur du vide est le passage de l'individu au groupe. Quand il s'agit de dessiner des personnages, David B. semble favoriser l'acteur collectif (Illustration 3) : membres de la famille, membres d'une bande, membres d'une communauté, représentés de telle sorte que leur « grappe » contribue aux traits formel et thématique dominants de *L'ascension du Haut-Mal* : la saturation chromatique, d'une part, et l'idée de cercle et d'encerclement, d'autre part.

Illustration 3. L'horror vacui favorise le passage de l'individu au groupe



Source : *L'ascension du Haut-Mal*, tome 3, Paris : L'Association, 1998, pl. 39.

© David B et L'Association, avec l'aimable autorisation de L'Association

De manière légèrement différente, à mi-chemin de la thématique et de la représentation visuelle pure, David B. généralise les avatars de la « strie », forme tantôt abstraite, tantôt naturalisée (lances, aiguilles, pointes, etc.), qui aide à occuper l'espace de la case avec une grande économie de moyens tout en contribuant à mettre en sourdine, elle aussi, les structures séquentielles et vectorisées. Ces stries ont beau effectuer une sorte de « fléchage », leur fonction d'indice reste en grande partie vide, car ce n'est jamais vers un ailleurs, ni temporel ni spatial, que renvoient les stries. Plus spectaculaire et plus didactique encore est la transformation des stries en formes serpentine, dont la circularité même finit par décevoir toute attente d'une suite ou d'une séquence ayant un début, un milieu et une fin.

Un dernier élément que, sans désir d'être exhaustif, l'on doit citer dans le cadre de cette dénarrativisation est la variabilité en taille des éléments co-présents à l'image. *L'ascension du Haut-Mal*, qui respecte grosso modo la représentation perspective de l'espace, adapte en effet les dimensions des figures, personnages et objets confondus, en fonction de critères symboliques et psychologiques, mais sans qu'il soit toujours possible d'établir un rapport simple ou unilatéral entre, par exemple, agrandissement et force ou importance et rapetissement et humiliation ou peur. Ce qui compte dans ce genre de manipulations, qui est loin d'être réservée aux seuls passages oniriques du récit, est tout autre chose, à savoir l'affaiblissement des liens séquentiels entre les cases. Dans la mesure où ces variations de taille, qui offrent une clé de lecture à ce que vivent les personnages, sont souvent limitées à une seule image, au lieu de s'étendre, comme une sorte de métaphore filée, à une chaîne de cases, et que le « code » de l'agrandissement ou du rapetissement d'un objet ou d'un personnage peut changer d'une case à l'autre, le lecteur est tenté, non pas de reporter son attention sur la case d'avant ou d'après, mais de se concentrer sur une seule image à la fois. Que David B. insère aussi de nombreuses vues frontales des personnages, qui évoquent davantage les codes de la peinture (c'est-à-dire de l'image unique et isolée) que ceux du cinéma, renforce encore davantage le repli de chaque vignette sur elle-même.

### *Entre case et récit : la planche*

Dans l'esthétique de la Ligne claire conventionnelle, priorité semble être donnée, s'il est permis de faire une généralisation sans doute injuste, aux transitions entre case et récit, le travail sur la planche restant relativement neutre et transparent. La page est l'instrument qui fait la jonction entre le plan microscopique de la vignette et le plan macroscopique de l'aventure narrée. Une des grandes nouveautés de *L'ascension du Haut-Mal* est sans aucun doute la revalorisation de cet espace intermédiaire. La planche se dispose en « tableau », sans que pour autant cette mutation picturale, rendue possible par la dissémination globale de jeux chromatiques sur la page où ne subsistent qu'un nombre réduit de cases, ne donne lieu à des effets strictement esthétiques, c'est-à-dire coupés de tout enjeu narratif. Chez David B., le récit n'est pas évacué, il est *déplacé* (de la séquence à la vignette), tandis que la perception d'ensemble de la planche *redouble*, au lieu qu'elle ne les gêne, les enseignements à tirer de chaque case lue individuellement.

Cette redécouverte de la planche, parfaitement solidaire de la « narration du surplace » typique de *L'ascension du Haut-Mal*, se traduit de surcroît par un penchant pour la vignette-bandeau, dont, une fois encore, le rôle n'est pas étroitement visuel ou esthétique, quand bien même le foisonnement de ce type de vignettes facilite l'étalement des effets de noir et blanc sur toute la surface de la page. Fidèle à l'inspiration fondamentale de la Ligne claire, la valorisation des vignettes-bandeaux ou cases-strips se met au

service d'un certain type de récit. En l'occurrence, les larges vignettes se mettent à fonctionner comme une frise, c'est-à-dire comme une forme d'enchaînement où les éléments se répètent plus qu'il ne se suivent, comme pour montrer le bégaiement d'une histoire qui n'arrive pas à se dégager de la fatalité du malheur répété.

De façon plus technique, cette redécouverte de la planche reste paradoxale, puisque tout en valorisant très fortement la proximité de la case et de la page, et partant de la page et du récit, David B. semble vouloir dépasser à chaque fois le compartimentage de la planche, qu'il pense et pratique autant comme une expansion de la case que comme une mise en abyme du récit, et inversement. De ce point de vue non moins, *L'ascension du Haut-Mal* est sans doute plus proche de la Ligne claire traditionnelle qu'on ne le croirait de prime abord.



