
De la malléabilité graphique

Notes sur le système spatio-topique dans *He Done Her Wrong* (Milt Gross, 1930)

Livio Belloï



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/8275>

DOI : 10.4000/comicalites.8275

ISSN : 2117-4911

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Référence électronique

Livio Belloï, « De la malléabilité graphique », *Comicalités* [En ligne], Varia, mis en ligne le 15 mai 2023, consulté le 07 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/8275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/comicalites.8275>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juin 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

De la malléabilité graphique

Notes sur le système spatio-topique dans *He Done Her Wrong* (Milt Gross, 1930)

Livio Belloi

- 1 « Tueur à gags » : tel est le sobriquet facétieux que le journaliste Philippe Garnier (*Libération*, 8 novembre 2019) attribue au dessinateur américain Milt Gross à l'occasion de la réédition de son ouvrage intitulé *He Done Her Wrong* (en version francophone : *Deux manches et la belle*), publiée en 2019 à l'initiative des Éditions de La Table Ronde. Agrémenté d'une préface due à la plume de Joost Swarte et d'une remise en contexte signée par Peter Maresca, l'épais volume à la couverture cartonnée est présenté, par son chroniqueur, comme étant le « précurseur américain du roman graphique ». La recension de Garnier s'attarde également sur le sous-titre de l'œuvre (« Sans paroles, ni musique et par Milt Gross ») pour faire surgir ce qui semble devoir constituer l'une de ses singularités les plus notables, à savoir son mutisme généralisé.
- 2 Dans le cadre du présent article, il s'agira d'interroger la place qu'occupe *He Done Her Wrong* dans une histoire du récit sans paroles, mais aussi et surtout, par-delà les clichés critiques, d'examiner au plus près les paramètres fondateurs du système formel échafaudé en la circonstance par Milt Gross.

Un roman sans paroles ?

- 3 L'année 1930 a vu l'apparition, sur le marché éditorial nord-américain, d'un ouvrage hors norme. Publié par la grande maison d'édition new-yorkaise Doubleday/Doran, le volume en question, signé par un certain Milt Gross (1895-1953), s'intitule *He Done Her Wrong*. Jusqu'à cette date, Gross est surtout connu pour ses dessins humoristiques publiés dans la presse et recueillis par la suite en volumes¹. Avec *He Done Her Wrong*, Gross s'attaque à un projet d'une tout autre envergure : celui de développer sur la longueur un récit d'un seul tenant et tout en images. De fait, la version achevée de l'ouvrage, obéissant à un format compact (20 × 17,5 centimètres), comptera un peu plus de 250 planches dessinées en noir et blanc, soit une longueur très inhabituelle pour un ouvrage de ce genre — et l'on devine aisément que pareil tour de force devait

également représenter un véritable pari pour la maison d'édition qui acceptait de le prendre en charge.

- 4 Sur un plan scénaristique, *He Done Her Wrong* propose une intrigue relativement banale, basée sur une sorte de triangle amoureux. Le récit met en effet aux prises, sans leur attribuer de nom, trois personnages archétypaux que nous désignerons, en nous inspirant de Paul Karasik (Gross 2005, n. pg.), par l'entremise d'appellations génériques : d'une part, le Héros (« the Hero »), un trappeur doté d'une force colossale, personnage fruste et volontiers colérique, capable d'abattre un arbre ou de tuer un ours à mains nues ; d'autre part, la Fille (« the Girl »), une modeste chanteuse de saloon dont le Héros tombe éperdument amoureux après l'avoir sauvée des griffes d'un client malintentionné ; et, enfin, le Scélérat (« the Villain »), un escroc de bas-étage, protagoniste veule, cupide et manipulateur qui a également des vues sur la Fille et qui finira d'ailleurs par l'épouser. Au départ de ce trio, *He Done Her Wrong* multiplie les péripéties et se fait le lieu de quiproquos en tous genres, des plus mélodramatiques aux plus loufoques. Il est à noter également que la narration développée par Gross repose sur une importante partition géographique. Si le récit s'inaugure à la campagne, dans des paysages montagneux évoquant les abords du Klondike (et par conséquent, sur un plan intertextuel, l'univers de *The Gold Rush* [1925] de Charlie Chaplin), il se poursuit ensuite majoritairement dans une grande ville ressemblant de près à New York, pour se clôturer en boucle à la campagne, là même où il avait débuté².
- 5 Par-delà son ampleur, *He Done Her Wrong* présente une autre caractéristique formelle très notable. Comme son sous-titre l'indique avec une pointe d'ironie, l'ouvrage de Gross se définit ainsi lui-même comme « THE GREAT AMERICAN NOVEL and Not a Word in It —No Music Too ». Dans son principe même, *He Done Her Wrong* relève en effet d'un ensemble plus vaste, celui des récits sans paroles, dont David A. Beronä (2008) a livré une importante anthologie et sur lesquels Thierry Groensteen (1997 ; 1998) a apporté un très précieux éclairage historique. Tout au long des quelque 250 pages qui le composent, l'ouvrage de Gross ne présente ainsi pas le moindre récitatif, qui permettrait par exemple de situer le récit dans l'espace et de l'ancrer plus fermement dans le temps. Et lorsque les personnages de Gross prennent la parole, leurs actes de locution sont pris en charge par des phylactères ne contenant que des éléments strictement iconiques. Par exemple, sur la page 5 du volume, la chanson entonnée par la Fille devant les clients du saloon se manifeste dans une bulle où s'entremêlent une portée musicale, des notes, des cœurs et des fleurs très sommairement dessinées. Plus loin, à la page 43, lorsqu'un ami du Héros lui annonce que le Scélérat est sur le point d'épouser la Fille, son acte de parole s'actualise directement en image, dans le cadre d'un phylactère représentant les deux personnages en question au moment où ils passent devant M. le Maire pour signer leur contrat de mariage. Le caractère muet de *He Done Her Wrong* a valu à cet ouvrage d'être placé dans le sillage d'œuvres graphiques antérieures qui, elles aussi, se privent délibérément de tout mot. Plus précisément, l'ouvrage si singulier de Gross a souvent été mis en rapport avec les travaux de l'artiste américain Lynd Ward, lui-même influencé par les œuvres du belge Frans Masereel. Il est assez courant, du reste, que ces trois auteurs soient mentionnés dans le même souffle (Postema 2018). Un tel rapport de filiation semble tenir aujourd'hui du réflexe ou de l'automatisme critique : *He Done Her Wrong* s'offrirait comme une parodie de *Gods' Man* de Lynd Ward paru un an auparavant (en octobre 1929, pour être précis). Mais cette relation de parenté est-elle, tout bien considéré, si

évidente ? Certes, nous avons manifestement affaire, de part et d'autre, à des récits muets développés sur une certaine longueur et impliquant un temps de lecture — et même de décodage — assez considérable. Mais cette ressemblance apparente ne se révèle-t-elle pas, somme toute, à quiconque l'examine de plus près, assez superficielle et trompeuse ? Qu'on en juge.

- 6 Tout d'abord, entre *Gods' Man* et *He Done Her Wrong*, il n'est rien de commun quant à la technique de composition utilisée. Ward, on le sait, élabore ses images en recourant au procédé de la gravure sur bois, cependant que Gross se contente d'utiliser, plus classiquement, de l'encre et du papier. Entre les deux œuvres si souvent placées en regard, il n'y a rien non plus de commun sur un plan formel. Par exemple, Ward ne recourt jamais au découpage de la page en cases, cependant que Gross s'astreint, souvent sur un mode ludique, à ce type de structuration de l'espace paginal (donnée sur laquelle nous allons d'ailleurs revenir). Entre *Gods' Man* et *He Done Her Wrong*, nulle convergence ne se laisse par ailleurs observer en termes plastiques : dans l'œuvre de Ward, un noir très profond domine, donnant lieu à de puissants contrastes visuels directement inspirés par l'esthétique expressionniste allemande, alors que, du côté de Gross, c'est plutôt le blanc qui prévaut, sur le fond duquel se détachent les figures et les décors, souvent rudimentaires. Enfin, les deux ouvrages souvent placés en vis-à-vis ne présentent aucun point de jonction en termes de tonalité générale. Pour ne prendre qu'un exemple à cet égard, la dimension (parfois lourdement) allégorique que cultive *Gods' Man* est totalement absente de *He Done Her Wrong*, ouvrage qui, sur un plan rhétorique, se situerait, plus prosaïquement, du côté de la simple métonymie.
- 7 Sous quelque angle qu'on les examine, il semble clair que ces deux ouvrages ne font pas partie des mêmes séries culturelles, pas plus qu'ils ne relèvent des mêmes traditions graphiques³. Fondé sur un pacte faustien, jalonné d'images au caractère ouvertement pictural, *Gods' Man* relève des arts institués, oscillant, parfois à ses dépens, entre les champs respectifs de la littérature et de l'histoire de l'art — d'où son statut incertain en termes classificatoires (Ball 2016). Aussi ambitieux soit-il, le projet développé par Milt Gross procède quant à lui, sans s'en cacher le moins du monde, de la culture populaire, celle des comics, mais aussi celle du cinéma muet, avec des références assez appuyées, ici et là, à la tradition du slapstick, de Mack Sennett à Buster Keaton.
- 8 En tout état de cause, la référence quasiment systématique aux gravures sur bois de Ward (mais aussi, en amont, aux xylographies de Masereel) s'avère, tout bien pesé, assez encombrante. Elle a pour effet premier de brouiller notre vision de *He Done Her Wrong*, nous empêchant d'appréhender l'œuvre pour ce qu'elle est avant tout, à savoir un projet graphique résolument et profondément expérimental. En tant qu'il se prive délibérément de tout recours au langage verbal, le livre de Gross pourrait même être tenu pour une œuvre à contraintes achevée plusieurs décennies avant la fondation de l'OuBaPo (Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle), collectif à géométrie variable qui, précisément, allait faire de la contrainte le moteur même de toute création graphique (Menu 2011, 101-137). S'agissant de *He Done Her Wrong*, l'option « sans paroles » s'avère d'autant plus risquée et radicale que, dans la majorité de ses autres œuvres, Gross mobilise abondamment le langage verbal (en particulier, une sorte de Yiddish-English à la graphie très particulière) comme ressort privilégié de sa vis comica.
- 9 Dans les pages qui suivent, il s'agira, non pas d'étudier *He Done Her Wrong* dans ses éventuels rapports de filiation avec des œuvres antérieures, mais bien d'examiner les spécificités de l'ouvrage en tant qu'objet graphique. En d'autres termes, il nous importe

de fracturer l'œuvre et de pénétrer dans l'espace même de la page afin de dégager un art de la composition selon Milt Gross et d'étudier au plus près le « système spatio-topique » (Groensteen) qui lui serait propre — en partant de son unité minimale, à savoir la vignette.

Malléabilité du cadre

- 10 Dans son ouvrage classique, Thierry Groensteen (2011, 36) fait observer que, pour décrire toute vignette quelle qu'elle soit, indépendamment même de son contenu effectif, trois paramètres doivent entrer en ligne de compte : d'une part, la forme de la vignette, telle qu'elle est définie par le cadre qui, en règle générale, la délimite ; d'autre part, sa superficie, c'est-à-dire la portion d'espace mesurable qu'elle occupe à la surface de la page ; et, enfin, son site, c'est-à-dire l'emplacement qui est le sien, non seulement à l'intérieur de l'espace paginal, mais aussi, précise Groensteen, « au-delà, dans l'œuvre entière ».
- 11 S'agissant de ces trois paramètres fondamentaux, *He Done Her Wrong* semble n'obéir à aucun schéma prédéterminé. L'œuvre en question se plaît tellement à cultiver les disparités et autres dissymétries qu'elle peut donner à son lecteur l'impression d'un certain désordre, voire d'une certaine anarchie sur un plan graphique. À de nombreuses reprises, on a même le sentiment que Gross ne se laisse guider que par les élans et les plaisirs immédiats d'une joyeuse improvisation, un peu comme le ferait un musicien de blues ou de jazz. Même si elle est parfois de nature à désarçonner le regard, la liberté qui caractérise le système spatio-topique mis au point par Gross entre cependant pour beaucoup dans le plaisir que le lecteur ou la lectrice est susceptible d'en retirer.
- 12 Pour ce qui est de la forme qu'épousent les différentes vignettes, Gross n'invente pas grand-chose. Le plus souvent, il s'en remet aux formes traditionnelles du carré et du rectangle (disposées en hauteur ou en largeur), même si, en de rares occasions, il lui arrive de solliciter des formats moins usités tel que le rond (voir par exemple la page 168 où un personnage de coiffeur, affairé à sa caisse enregistreuse, se voit encadré d'un cercle noir assorti d'un crayonnage dont les traits pointent vers l'extérieur du cadre). Mais, en aucun cas, le travail graphique de Gross n'aboutit à des vignettes aux contours extravagants ou transgressifs. C'est que la réflexion menée par le dessinateur se situe ailleurs. Elle porte plutôt sur les interactions qui peuvent s'élaborer entre le motif représenté et le cadre de la vignette qui l'accueille.
- 13 À cet égard, il convient de distinguer plusieurs cas de figure. Le premier d'entre eux, d'ailleurs loin d'être majoritaire, correspond au schéma classique de la vignette fermée : cette dernière est délimitée à ses confins par des traits rectilignes qui encadrent le motif et l'isolent, tantôt de la marge de la page, tantôt de l'espace intericonique. Notons toutefois que, dans le cas de *He Done Her Wrong*, Gross ne recherche à cet égard aucune forme de régularité. Au contraire, l'auteur se plaît à faire varier à sa guise l'épaisseur de ces lignes démarcatives, optant soit pour un trait fin, soit pour un trait plus affirmé, comme si ce paramètre singulier et marginal de la représentation se prêtait naturellement à de tels jeux formels. Il n'est d'ailleurs pas rare que le trait fin et le trait plus épais du cadre coexistent au sein de la même planche (comme c'est le cas sur la page 67, parmi d'autres) ou sur deux planches attenantes (voir par exemple l'enchaînement des pages 26 et 27).

- 14 Plus originale et typique de *He Done Her Wrong*, la vignette ouverte se laisse quant à elle caractériser par une absence de cadre : le motif représenté s'émancipe de toute limite démarcatrice et semble pour ainsi dire flotter à la surface de la planche. Les pages 24 et 25 de *He Done Her Wrong* procurent un excellent exemple de ce phénomène. Au début du récit, juste après la scène du saloon, le Scélérat, ayant constaté la force extraordinaire du Héros, décide de s'allier à lui en vue d'exploiter une petite entreprise spécialisée dans la vente de peaux de bêtes (rennes et ours, en particulier). Dans le cadre de cette séquence, les planches 24 et 25 nous donnent à voir une interaction, d'abord anodine en apparence, entre un ours et le Héros (fig. 1). Dans la case supérieure de la page 24, ce dernier, souriant, avance vers l'animal la main tendue, comme pour le saluer. Dans la vignette inférieure de la même page, située en léger biais par rapport à la première, le Héros serre en effet la main de l'ours, qui, la langue pendante, semble ne se douter de rien. Les choses se gâtent à partir de la vignette supérieure de la page 25, où le Héros broie la patte de l'ours, avant de le projeter violemment au sol dans la case inférieure, elle aussi placée en diagonale relativement à son homologue (symétriquement, vers le bord latéral droit de la page). Ces quatre vignettes, choisies parmi bien d'autres, sont de fait exemptes de toute délimitation spatiale marquée. Tout au plus peut-on considérer que le sol sur lequel se déplacent les deux personnages fonde implicitement le bord inférieur de la vignette, garantissant à l'espace représenté une certaine forme d'ancrage et de stabilité.

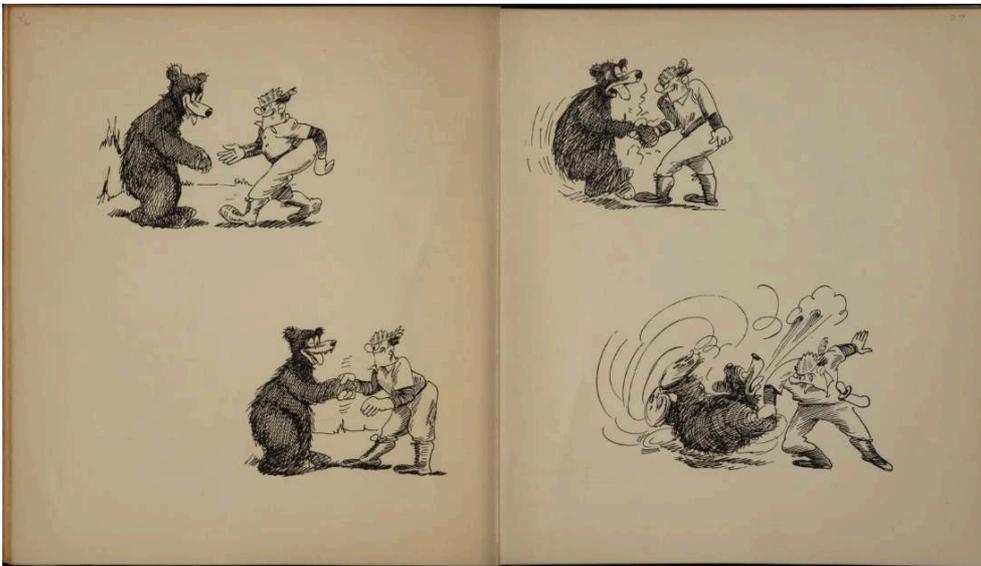


Figure 1 : Milt Gross, *He Done Her Wrong*, Garden City, Doubleday, Doran & company, inc., 1930, n.pg.
Source : University of Missouri Libraries, Special Collections and Archives.

- 15 Plus intéressant encore est le cas de figure particulier que constitue la vignette semi-ouverte. Comme sa dénomination l'indique, ce type de vignette présente la singularité de n'être que partiellement bornée par un élément démarcatif. Elle n'est donc pas totalement fermée, mais pas non plus totalement ouverte : formellement parlant, elle existe dans une manière d'entre-deux. Une séquence située vers la fin de *He Done Her Wrong* est tout à fait exemplaire de ce point de vue. Après avoir tenté de dérober de l'argent au coiffeur plus haut évoqué, le Scélérat se voit confronté à un important retournement de situation : au terme de diverses péripéties impliquant également le Héros, c'est finalement le coiffeur qui prend le dessus. Ce dernier ligote le Scélérat sur un siège à ressorts (p. 198), avant de le projeter violemment dans la rue, à travers la

vitrine de son établissement (p. 199). Les deux cases-pages suivantes, l'une dépourvue de cadre, l'autre assortie d'un cadre aux traits épais, nous montrent le Scélérat traversant la ville sur son siège à ressorts. Sur la page 203, le personnage ligoté rebondit jusqu'à atteindre la fenêtre d'une salle d'eau dans laquelle une dame d'un certain âge est occupée à prendre son bain. Confrontation embarrassante, assurément, à laquelle la dame âgée entend mettre fin au plus vite en assénant au Scélérat de violents coups sur la tête. Or, plus la dame âgée frappe fort, plus vite le Scélérat, prisonnier de son siège à ressorts, revient vers elle, dans un gag à rebondissements qui évoque comme par avance les loufoqueries d'un Tex Avery. Mais, dans ces quelques pages, qu'en est-il du cadre de la vignette ? Gross pose en la circonstance un choix aussi minimaliste qu'efficace. Du décor, il ne dessine en amorce, à l'endroit du bord latéral gauche de la vignette, qu'une partie du mur le long duquel l'action se déroule, le reste de la case restant ouvert à tous vents, indice du vide dans lequel le Scélérat se débat malgré lui (fig. 2) — et c'est peu ou prou le même dispositif graphique qui se trouve reconduit sur les deux pages suivantes, dans le cadre de la même séquence narrative. En d'autres termes, ces quelques vignettes ne sont délimitées que par l'un de leurs bords, ici ingénieusement confondu avec un élément de décor. En pareil cas d'espèce, le cadre de la vignette n'est ni complet, ni absent : il se fait seulement partiel ou allusif.

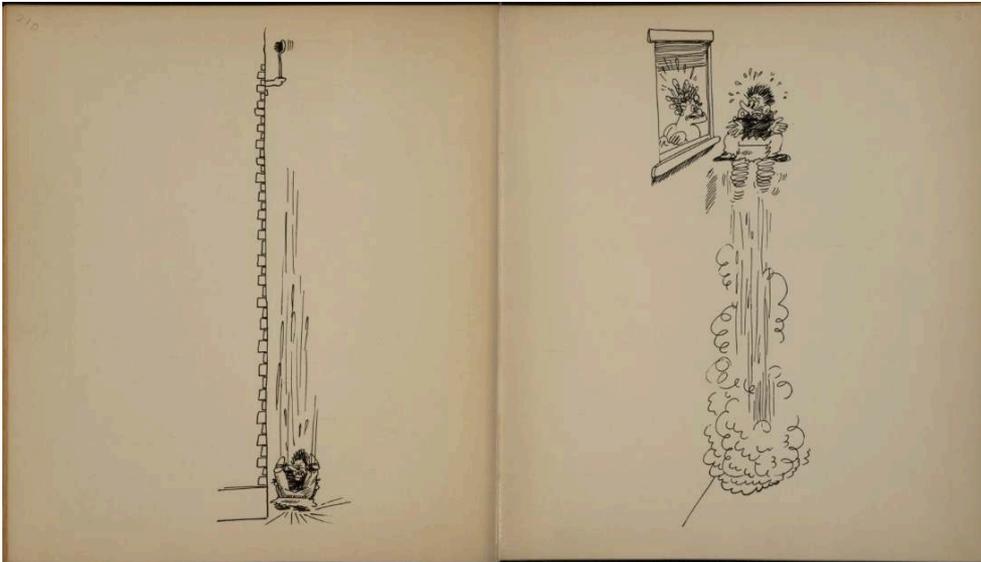


Figure 2 : Milt Gross, *He Done Her Wrong*, Garden City, Doubleday, Doran & company, inc., 1930, n.pg.
Source : University of Missouri Libraries, Special Collections and Archives.

- 16 Vignette fermée, vignette ouverte, vignette semi-ouverte : telles sont les grandes configurations que Gross décline tout au long de *He Done Her Wrong*, animé qu'il est avant tout par un souci constant de faire varier les angles d'attaque et les dispositifs graphiques. Or, il peut arriver que ces différentes configurations entrent en interaction, non pas seulement à des fins de renouvellement visuel, mais aussi dans une visée de pure expressivité graphique. Soit, à titre d'exemple, la page 30 de l'ouvrage dans l'édition Fantagraphics. S'y affichent les trois personnages principaux, chacun occupant sa propre case. Comme c'est occasionnellement le cas dans *He Done Her Wrong*, les trois vignettes considérées s'articulent en fonction d'une diagonale partant du coin supérieur gauche de la planche pour s'achever à hauteur de son coin inférieur droit. La première vignette nous représente la Fille couchée dans son lit, le visage envahi par une mine soucieuse. Au-dessus de son visage, Gross dispose une image aux

contours irréguliers, une sorte de vignette dans la vignette sur le fond blanc de laquelle se détache le Héros, lequel semble accaparer les pensées du personnage féminin. Cette incrustation d'une image dans une autre est directement inspirée par la technique du dream balloon couramment utilisée dans le cinéma des premiers temps (voir par exemple le premier plan de *Life of an American Fireman*, E.S. Porter, Edison, 1903) et qui dérive elle-même des représentations véhiculées par les plaques de lanterne magique. La vignette suivante, quant à elle, inverse symétriquement les pôles et les rôles. Assis, le Héros croit voir dans la fumée d'un poêle à bois une représentation de la Fille à laquelle, sourire aux lèvres, il semble penser ardemment. La troisième vignette, enfin, nous montre le Scélérat alors qu'il contemple, lui aussi tout sourire, une montagne de pièces de monnaie.

- 17 En termes d'économie narrative, cette planche s'assimile à un moment de pause. Statiques, les trois personnages y sont représentés au repos, situés à l'écart de toute péripétie narrative. Or il est frappant d'observer que l'état d'esprit qui est respectivement le leur trouve à s'exprimer directement en termes graphiques, précisément dans les choix que Gross opère s'agissant du cadre affecté à chaque vignette. Ainsi, la vignette abritant la Fille est-elle bordée d'un trait épais et irrégulier (bord supérieur et bord latéral gauche) et, en même temps, laissée ouverte par le bas (absence de bord inférieur et de bord latéral droit). Symétriquement, la case qui figure le Héros, si elle n'accueille pas de véritable marque démarcative, s'affiche ostensiblement en tant qu'elle est ouverte par le haut (absence de bord supérieur et de bord latéral gauche). Quant à la vignette vouée à représenter la cupidité du Scélérat, elle trouve plus classiquement à s'encadrer d'un trait noir irrégulier et assez épais.
- 18 Dans cette planche plus méditative que narrative, les aspirations qui animent les différents personnages se traduisent dans la conformation même du cadre qui leur est attribué. Que le Scélérat soit représenté à l'intérieur d'une vignette fermée n'a rien qui doive surprendre : c'est que l'objet de ses convoitises, qu'il couve littéralement du regard, figure déjà sous ses yeux, dans une case dont la composition obéit en toute logique à une forte tension centripète. Il en va tout autrement pour les personnages respectifs de la Fille et du Héros. Séparés dans l'espace, les deux personnages pensent simultanément l'un à l'autre. L'objet de leur songe se situe par conséquent ailleurs, en dehors de l'espace déterminé par la case. D'où l'idée de ces deux vignettes semi-ouvertes, qui, à l'opposé de celle qui représente le Scélérat au bas de la planche, sont quant à elles traversées par une puissante tension centrifuge. Telles que Gross les conçoit, ces deux cases ne rêvent en effet que de s'emboîter l'une dans l'autre et de ne plus faire qu'une, tout comme les personnages représentés ne songent qu'à combler la distance qui les sépare et à se retrouver en présence l'un de l'autre⁴. Tel est le haut pouvoir expressif que l'art de Gross est en mesure de conférer au cadre.

Malléabilité de la surface

- 19 Dans le système spatio-topique tel que le définit Thierry Groensteen, la superficie de la vignette constitue un autre des paramètres géométriques à prendre en considération. Dans le cas particulier de *He Done Her Wrong*, Gross traite la surface allouée à la vignette avec la même souplesse que celle qu'il applique au cadre. Tout au long du volume, l'auteur s'attache en effet à faire varier très librement la taille des vignettes, dans une démarche qui se veut essentiellement ludique et exploratoire. Il arrive même

que, dans la trame de *He Done Her Wrong*, Gross cultive en la matière des disparités qui, en première analyse, peuvent paraître arbitraires, paradoxales ou incongrues. Deux exemples suffiront pour s'en convaincre.

- 20 Les pages 54 et 55 contiennent chacune une et une seule vignette. Sur la page de gauche, le Scélérat nous est représenté en tant qu'il sort de son luxueux appartement. Obséquieusement salué par un groom, le personnage, tiré à quatre épingles (redingote, haut-de-forme, canne à pommeau), se dirige de biais vers le bord droit de la case. Dépourvue de tout cadre, cette vignette occupe la majeure partie de la planche. La page attenante se fait quant à elle le lieu d'un contraste aussi surprenant que brutal. Sans crier gare, Gross introduit dans l'articulation entre ces deux pages placées en regard un changement radical en termes de superficie, mais aussi d'échelle. La page 55 ne présente en effet qu'une seule et minuscule vignette au sein de laquelle le Scélérat, saisi de profil, quasiment nanifié ou miniaturisé, est placé face à ce qui semble être un distributeur automatique. Comme les deux planches en question font partie de la même séquence narrative, il est difficile de déterminer ce qui pourrait justifier, entre elles, une dissymétrie aussi franche et violente — sauf à considérer que la vignette de droite annonce en quelque façon le format qui sera de mise dans les deux pages suivantes (sur lesquelles nous aurons d'ailleurs à revenir) : elle ferait dès lors figure, à la fois, de rupture locale dans le système spatio-topique et de marque de transition.
- 21 Un paradoxe du même ordre se fait jour, vers le milieu du volume, dans la scène du mariage. Devenu vagabond, le Scélérat est un soir recueilli par une dame âgée et riche. Très rapidement, les deux personnages décident de convoler en justes noces. Arrivé dans la grande ville, le Héros, de son côté, a vent du mariage et, croyant qu'il concerne, non pas la dame âgée, mais bien la Fille en personne, décide de se rendre à l'église afin de saboter la cérémonie. À partir de la page 103, au départ de l'église, s'enclenche une folle poursuite entre le Scélérat et le Héros, selon un schéma d'action déjà abondamment éprouvé dans le cinéma américain des années 1900 (voir par exemple *Personal* [Biograph, 1904]) et porté à incandescence par le burlesque hollywoodien des années 1920 (voir à cet égard la dernière séquence de *Cops* [1922] de et avec Buster Keaton). C'est dans l'articulation entre les pages 104 et 105 que se manifeste une double disparité. Alors que les deux pages figurent une fois encore deux moments très rapprochés au sein d'une même séquence narrative, Gross, d'une case-page à l'autre, décide de faire varier leur superficie respective : la case de gauche, abritant la course du Scélérat est manifestement plus haute et plus large que celle de droite, chargée quant à elle de représenter la course du Héros, poignard à la main. Dans le même registre, alors que l'action est strictement la même, Gross borde d'un trait épais la case-page de gauche, mais se contente d'un trait plus fin pour ce qui est du cadre de la vignette située à droite. Cette double disparité (superficie + épaisseur du cadre) a quelque chose de relativement saugrenu. À bien des égards, elle tient à la fois de la pure fantaisie ludique (au risque de fatiguer quelque peu le regard de la lectrice ou du lecteur) et de l'afféterie graphique — à moins qu'elle ne relève, plus frontalement, d'un maniérisme affiché.
- 22 Quand il ne se livre pas à de telles facéties, Gross se plaît à jouer de la superficie attribuée aux différentes vignettes afin de produire de véritables effets de sens. Dans ce cas de figure, les disparités entre deux pages attenantes se veulent pleinement expressives ; sur un plan sémiotique, elles se substituent en quelque sorte aux récitatifs dont l'auteur se prive volontairement. Sous cet angle, la première séquence de *He Done*

Her Wrong mérite toute notre attention. Après son tour de chant, la Fille trouve refuge dans les coulisses du saloon (p. 6). Au sein d'une case délimitée par un bord noir assez épais, la chanteuse est représentée en pied alors qu'elle se change (fig. 3). En termes de construction spatiale, cette vignette est travaillée par un puissant effet de hors-champ. À l'arrière-plan en effet, une main anonyme ouvre la porte de la loge, ce qui attire immédiatement l'attention de la Fille, laquelle se retourne. Sur la page placée en regard (p. 7), Gross échafaude une case qui correspond à une sorte de contrechamp. Au sein d'une vignette plus petite, mais nettement plus resserrée sur elle-même et ornée, qui plus est, d'un cache circulaire, se profile, pour ainsi dire en gros plan et dans un rapport de frontalité, le visage d'un personnage anonyme dont le regard concupiscent et le sourire carnassier, trahissent clairement les intentions⁵.

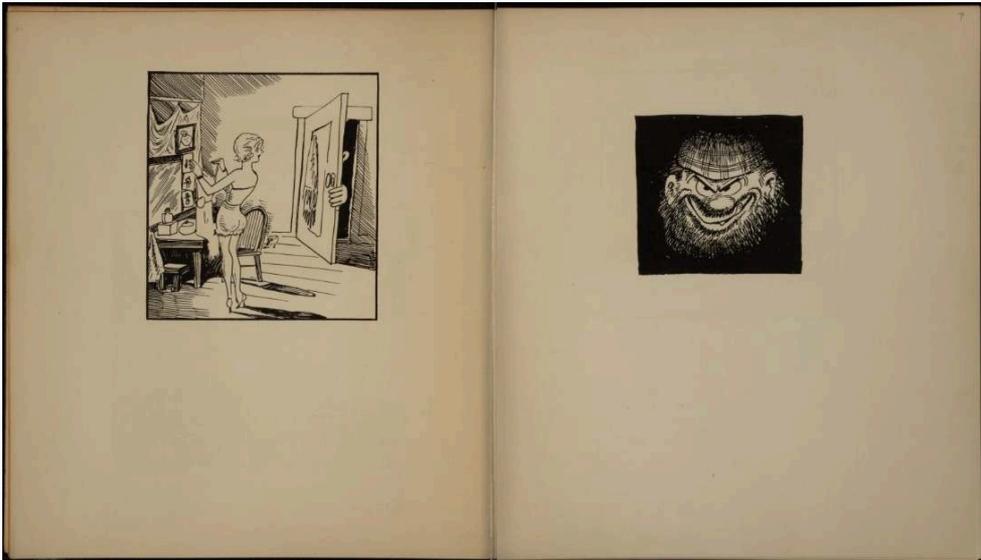


Figure 3 : Milt Gross, He Done Her Wrong, Garden City, Doubleday, Doran & company, inc., 1930, n.pg.
Source : University of Missouri Libraries, Special Collections and Archives.

- 23 Après avoir sauvé la Fille de son assaillant (p. 8-9), le Héros, dont c'est la première apparition en récit, se trouve confronté à l'hostilité des autres clients du saloon (p. 10-11), dont il ne fera d'ailleurs qu'une bouchée grâce à sa force herculéenne. La page 12 de He Done Her Wrong exhibe la fin de ce pugilat. Dans cette case de grande dimension, Gross multiplie en tous sens les lignes de mouvement, orientées vers le haut comme vers le bas, pour nous donner à voir la véritable explosion de violence physique, le tourbillon sous l'effet duquel les clients du saloon se font littéralement éjecter de l'établissement (ironiquement, ils se voient projetés à l'extérieur au travers de la « ladies's entrance », comme l'indique un petit panneau situé à la droite de la porte). Si cette vignette en pleine page dégage une puissante force centrifuge, il n'en va pas de même de son homologue (p. 13). Après avoir chassé les clients du saloon, le Héros se retourne en effet vers la Fille et, en un geste chevaleresque, s'agenouille devant elle. Moment d'accalmie, mais aussi moment cette fois centripète, à l'occasion duquel Gross revient à une vignette aux dimensions plus petites, en parfait accord avec le caractère intimiste de cette scène et avec le statisme de ses personnages.. En pareil cas de figure, c'est toute la malléabilité expressive de la vignette, entre expansion et constriction, que Gross s'attache à explorer.

Malléabilité de la page

- 24 Reste, en termes spatio-topiques, la question du site, c'est-à-dire de l'emplacement que Gross réserve à la vignette au sein de l'espace paginal. Comme nous l'avons vu dans les cas d'espèce abordés jusqu'ici, l'auteur de *He Done Her Wrong* a d'emblée renoncé à toute forme de gaufrier, geste fort et assumé qui, en contrepartie, autorise une localisation plus libre de la ou des vignettes à la surface de la page. Ce n'est pas pour autant qu'en la circonstance, les planches élaborées par Gross sombrent dans l'arbitraire ou l'entropie. Ainsi, il n'est pas rare que l'auteur s'intéresse précisément à des effets de symétrie, mais situés en dehors du carcan que représente généralement le gaufrier. C'est là une autre facette de l'art graphique cultivé par Gross et de l'ingéniosité dont il sait faire montre quant aux mécanismes fondateurs de son médium.
- 25 Sur la question du site dans *He Done Her Wrong*, nous nous limiterons à examiner en détail un seul cas de figure, particulièrement complexe, qui atteste l'inventivité de Gross en la matière. Le tour de force dont il est ici question s'étend sur huit planches, de la page 56 à la page 63 : c'est la séquence du distributeur automatique, dont, plus haut, nous avons déjà évoqué le prélude. Sorti de son luxueux appartement, le Scélérat se retrouve, dans la rue, face à un distributeur de bonbons ou de chewing-gums. Le personnage introduit une pièce dans la machine, mais n'obtient rien en retour. C'est autour de cette transaction commerciale ratée que Gross va échafauder une séquence où se mêlent comique de répétition, nonsense et éléments plus mélodramatiques. Pour chacune des doubles pages qui forment cette séquence, Gross imagine un type de composition spécifique, dont il importe de dégager les caractéristiques.
- 26 Situées au début de la séquence, les pages 56 et 57 affichent une conformation identique. De part et d'autre, Gross aligne trois strips composés chacun de deux vignettes. Ces dernières trouvent en outre à s'inscrire entre elles sous le signe de la régularité : si elles obéissent au même format (plus ou moins carré), elles investissent également la même superficie et présentent le même type de cadre, implicite. D'une certaine façon, Gross renoue ici avec le dispositif du gaufrier, mais sans pour autant avoir recours à des lignes démarcatives. Plus ses tentatives échouent, plus le personnage du Scélérat s'énerve sur la machine récalcitrante, allant jusqu'à lui administrer de violents coups de poing. En l'occurrence, la rectitude du dispositif graphique imaginé par Gross fait d'autant mieux ressortir les gesticulations auxquelles le personnage, excédé par la situation, se livre.

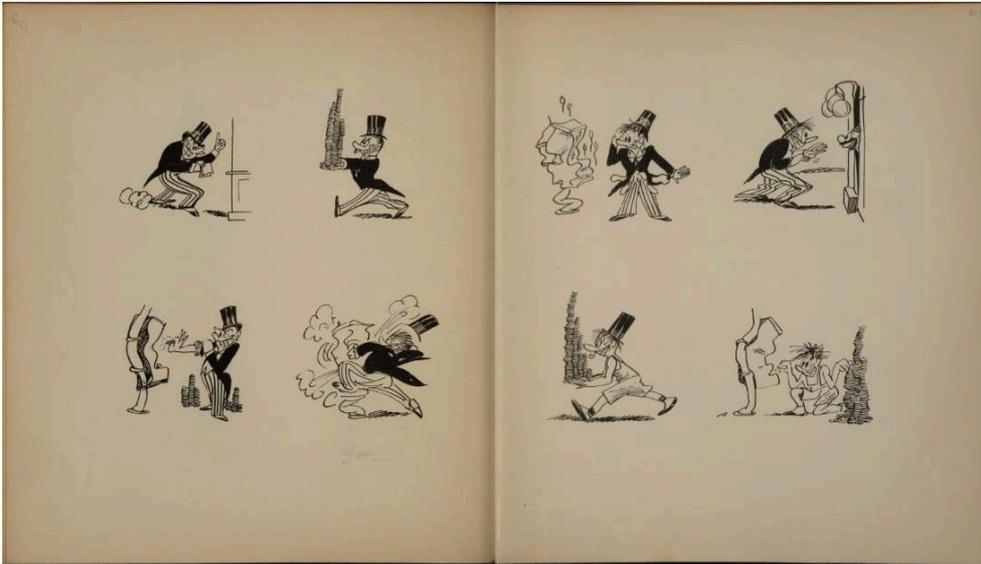


Figure 4 : Milt Gross, He Done Her Wrong, Garden City, Doubleday, Doran & company, inc., 1930, n.pg.
Source : University of Missouri Libraries, Special Collections and Archives.

- 27 Les deux pages suivantes se laissent caractériser par une réduction quant au nombre de vignettes qu'elles accueillent (fig. 4). Elles présentent chacune deux strips composés de deux vignettes. Là encore, ce sont les effets de symétrie qui prévalent : même format et même superficie pour chacune des vignettes – et même absence de cadre explicite à leur entour. Sur ces deux pages attenantes, la situation dans laquelle le Scélérat se trouve plongé bascule doublement dans le nonsense : d'une part, le simple distributeur de bonbons devient, pour le personnage courroucé, une sorte de jackpot face auquel il perd à tous les coups ; de l'autre, la transaction commerciale à laquelle le Scélérat aspirait initialement se fait de plus en plus improbable, dans la mesure même où la machine qui pourrait l'autoriser se voit endommagée par les coups violents et répétés que le personnage lui a portés. Absurde et répétitive, l'étrange addiction qui s'est emparée du personnage entraîne une déchéance progressive, processus que Gross met en scène en tirant parti, précisément, d'un effet de site. Ainsi, tout oppose la première case de la page 58 (en haut à gauche) et la dernière case de la page attenante (en bas à droite). Dans la première d'entre elles, le Scélérat, toujours tiré à quatre épingles, se déplace vers la droite de la vignette ; il cherche à échanger des billets de banque contre des pièces de monnaie destinées à alimenter encore et toujours le distributeur de bonbons. À l'autre bout de cette double planche, par un effet de symétrie inversée, le personnage n'a plus ni vêtements, ni chapeau ; il n'est plus en mouvement, mais statique ; il n'est plus debout, mais agenouillé, hirsute, devant le distributeur, comme rendu esclave par son obsession. En huit cases bien choisies et disposées, Gross nous aura de la sorte exposé la descente aux enfers vécue par le Scélérat.
- 28 Mais, pour le personnage en question, que faire si l'argent vient à manquer ? Les pages 60 et 61 marquent à cet égard un retour à l'espace familial, à cet appartement luxueux que le Scélérat a quitté quelques pages auparavant. Sous les yeux de la Fille et de ses deux enfants, le personnage, notoirement dépenaillé, emporte avec lui un vase précieux et une pendule, objets qu'il destine sans doute à un revendeur ou à un prêteur sur gages. S'agissant de cette double page, Gross procède à nouveau par réduction, en ne proposant plus que deux cases par page, toutes dépourvues de cadre. Il modifie également la disposition des vignettes et opte cette fois, de part et d'autre, pour une

diagonale traversant la page de gauche à droite, dans une trajectoire qui épouse donc le sens conventionnel de la lecture. D'une page à l'autre, le dessinateur en appelle ainsi à une lecture en zigzag (sur le plan horizontal) cultivant un effet de chiasme pour ce qui est des personnages représentés. En quatre cases seulement, le cocon familial passe ainsi de la quiétude à la détresse, comme en témoignent, sur la dernière vignette, les pleurs de l'épouse et de l'un de ses enfants.

- 29 Les deux pages qui clôturent la séquence retenue à l'analyse font l'objet de nouvelles variations en termes de composition. Sur la page de gauche, Gross reconduit le schéma de la diagonale, mais, cette fois, segmente la planche en trois vignettes plus petites. S'y représente, minuscule, le personnage du Scélérat, pour ainsi dire enchaîné au distributeur de bonbons comme Prométhée attaché à son rocher, tout entier absorbé dans une routine quasiment névrotique qui lui coûtera jusqu'à son dernier sou. Sur cette page 62, la petitesse graphique du personnage semble entrer en résonance avec sa bassesse morale. Elle se fait d'autant plus sensible aux yeux du lecteur ou de la lectrice que Gross lui oppose, sur la page attenante, une seule case aux dimensions nettement plus importantes. Ces deux planches sont régies par une forte relation de cause à effet, mettant aux prises, d'une part, le mari dilapidant toute sa fortune et, de l'autre, son épouse qui doit faire face à des banquiers, des fournisseurs et autres créanciers venus réclamer leur dû. Si les deux planches diffèrent en termes d'échelle, il est à noter que, sur la page 63, Gross conserve le positionnement en diagonale, mais l'applique en la circonstance à la file des personnages patibulaires qu'implore la Fille agenouillée sous les cris de ses deux enfants. Dans ce choix de mise en page, se traduit du reste un subtil effet de miroitement : la vignette unique qui s'affiche à la page 63 reproduit en effet sur le plan de la diégèse le rapport qui unit les deux pages placées en regard. De deux côtés, c'est une relation de trois contre un qui se fait jour : trois cases contre une sur un plan énonciatif, trois personnages contre un sur un plan diégétique.
- 30 Considéré dans son ensemble, ce segment spécifique obéit, en termes spatio-topiques, à un effet d'entonnoir. Dans la gestion et le nombre des vignettes qu'il distribue sur chaque page, Gross opère en effet par réduction symétrique, selon une progression qui a quelque chose de quasiment mathématique : 6 + 6 cases (p. 56-57), 4 + 4 cases (p. 58-59), 2 + 2 cases (p. 60-61) et, enfin, 3 + 1 cases (p. 62-63).

Conclusion

- 31 Que retenir de ces micro-lectures successives ? Peut-être nous permettent-elles de définir avec plus de rigueur les caractéristiques de l'art graphique élaboré par Milt Gross. D'un point de vue spatio-topique, ce qui semble devoir faire système dans *He Done Her Wrong*, c'est, paradoxalement, une foncière malléabilité appliquée à toutes les coordonnées de la représentation : malléabilité du cadre, malléabilité de la vignette en termes de taille et malléabilité de la page dans son ensemble. Sous cet aspect, Gross fait preuve d'une véritable maestria dont chaque page de son œuvre porte la trace. En définitive, la dimension expérimentale volontiers prêtée à *He Done Her Wrong* réside peut-être davantage dans cette malléabilité généralisée que dans l'option muette pour laquelle l'ouvrage est surtout connu et invoqué. Quant au plaisir que le lecteur ou la lectrice prend aujourd'hui encore à parcourir ces quelque 250 pages sans paroles, il est sans doute fonction de la souplesse graphique qui les traverse, mais aussi de la

délectation que Gross semble lui-même en tirer. Derrière chaque trait que l'auteur pose sur le papier, point en effet une jubilation tout particulièrement communicative.

BIBLIOGRAPHIE

- Ball, David M. 2016. « Lynd Ward's Modernist 'Novels in Woodcuts'. *Graphic Narratives Lost between Art History and Literature* ». *Journal of Modern Literature*. 39 (2) : p. 126-143.
- Belloï, Livio. 2001. *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck, Nota Bene.
- Beronä, David A. 2008. *Wordless Books. The Original Graphic Novels*. New York : Abrams.
- Garnier, Philippe. 2019. « Milt Gross, tueur à gags ». *Libération*, 8 novembre. En ligne : www.liberation.fr/images/2019/11/08/milt-gross-tueur-a-gags_1762384/
- Gaudreault, André, dir. 1988. *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André. 1997. « Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire) ». Dans *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, sous la direction de Jacques Malthète et Michel Marie, 111-131. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Groensteen, Thierry. 1997. « Histoire de la bande dessinée muette [I] ». *Neuvième Art* 2 : 60-75.
- Groensteen, Thierry. 1998. « Histoire de la bande dessinée muette [II] ». *Neuvième Art* 3 : 92-105.
- Groensteen, Thierry. 2011. *Système de la bande dessinée [1999]*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gross, Milt. 2005. *He Done Her Wrong [1930]*. Seattle : Fantagraphics.
- Gross, Milt. 2019. *Deux manches et la belle*. Paris : Éditions de la Table Ronde.
- Kelman, Ari Y., dir. 2009. *Is Diss a System? A Milt Gross Comic Reader*. New York : NYU Press.
- Menu, Jean-Christophe. 2011. *La Bande dessinée et son double*. Paris : L'Association.
- Postema, Barbara. 2018. « Long-Length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond ». Dans *The Cambridge History of the Graphic Novel*, sous la direction de Jan Baetens, Hugo Frey, et Stephen E. Tabachnick, 59-74. Cambridge : Cambridge University Press.

NOTES

1. Sur l'œuvre de Gross avant *He Done Her Wrong*, voir Kelman 2009.
2. Sur un plan pratique, observons par ailleurs que l'ouvrage de Gross n'est pas paginé. Pour la clarté du présent exposé, nous avons par conséquent décidé de lui attribuer une pagination indicative. En l'occurrence, la page 1 du volume correspond au plan général nous montrant le saloon dans lequel la Fille a l'habitude de se produire et où elle fera du reste sa première

rencontre avec le Héros — et ainsi de suite. La numérotation de l'article se base sur la réédition de 2005 par Fantagraphics, mais les illustrations de l'article sont tirées d'une édition originale de 1930 : la recherche des illustrations a mis au jour des différences parfois importantes de composition entre l'édition originale et ses rééditions, dont l'histoire reste encore à démêler.

3. La notion de « série culturelle » est empruntée à Gaudreault 1997.

4. Le rapport d'aimantation entre ces deux cases se manifeste également au travers d'un détail : entre les deux vignettes semi-ouvertes, Gross dispose en effet un trait fin et hachuré qui, dans ce contexte, prend valeur de *trait d'union*.

5. La solution graphique ici privilégiée par Gross rappelle le procédé du cache circulaire, hérité des plaques de lanterne magique et transposé au cinéma dès le tout début des années 1900. Ce type de cache fit d'abord son entrée au sein de la représentation cinématographique en tant que marqueur de subjectivité, dans des films comme *As Seen Through a Telescope* et *Grandma's Reading Glass*, tous deux réalisés en 1900 par George Albert Smith. Dans ces deux courtes bandes, le recours au cache était supposé rendre compte d'un regard exercé par un personnage quelconque depuis l'intérieur même de l'espace diégétique, en tirant prétexte, de part et d'autre, d'un instrument optique. Sur cette question, voir par exemple Gaudreault 1988. D'une façon plus générale, le cache circulaire, souvent associé à la figure du gros plan, permettait d'isoler à l'écran un visage ou un objet et, ainsi, de le mettre en évidence. Pour une généalogie du cache (circulaire ou non) et une étude de ses fonctions dans le cinéma des origines, voir Belloï 2001, p. 287-306. Il y aurait sans doute une étude plus détaillée à mener quant aux usages que Gross réserve à la couleur noire, notamment dans ses rapports, précisément, avec la figure du gros plan (p. 187, p. 234) ou en tant que dispositif d'encadrement de telle ou telle vignette (p. 2-3, p. 21, p. 90-91, p. 92, p. 115, entre autres).

RÉSUMÉS

Le présent article prend pour objet *He Done Her Wrong*, l'ouvrage hors norme publié en 1930 par le dessinateur américain Milt Gross. Cette œuvre est surtout connue pour son caractère muet, singularité formelle qui a fréquemment valu à *He Done Her Wrong* d'être associé à *Gods' Man*, l'imposant roman sans paroles publié une année plus tôt par Lynd Ward. Après avoir interrogé la pertinence de cette connexion, l'article s'attache à explorer, au travers de micro-lectures, le système spatio-topique mis au point par Milt Gross. De cet examen, il ressort que l'inventivité dont le dessinateur fait montre en la circonstance est essentiellement affaire de malléabilité graphique — une malléabilité appliquée à l'ensemble des données fondatrices de la représentation (cadre, case, page). C'est dans cette malléabilité généralisée que semble devoir résider le caractère profondément expérimental de l'œuvre en question.

INDEX

Mots-clés : roman graphique, bande dessinée muette, système spatio-topique, slapstick, malléabilité

Keywords : graphic novel, wordless book, spatio-topic system, slapstick, malleability

AUTEURS

LIVIO BELLOÏ

Livio Belloï est chercheur qualifié du Fonds National de la Recherche Scientifique et professeur associé à l'université de Liège. Ses recherches actuelles portent sur le cinéma expérimental, la bande dessinée et le livre d'artiste. Derniers ouvrages en date : *Pierre La Police. Une esthétique de la malfaçon* (Serious Publishing, 2019 — en collaboration avec Fabrice Leroy) et *L'Image pour enjeu. Essais sur le cinéma expérimental contemporain* (Éditions Mimésis, 2021).