

Hergé dynamité De Tintin à TNT en Amérique ⁽¹⁾

Introduction

Le centenaire d'Hergé, fêté durant toute l'année 2007, a suscité toute une série de publications sur sa vie et son œuvre, notamment la biographie autorisée très complète de Goddin ⁽²⁾ et la réédition de quelques livres fondamentaux de la « tintinologie » : Apostolidès (1984) ⁽³⁾, Peeters (1984) ⁽⁴⁾, Baetens (1989) ⁽⁵⁾ et Peeters (2002) ⁽⁶⁾. À ces ouvrages s'ajoute continuellement un nombre impressionnant d'articles. Comme l'a bien vu Cyrille Mozgovine ⁽⁷⁾, c'est le flux incessant de ces publications sur Tintin qui prouve le statut canonique de l'œuvre d'Hergé.

Une œuvre connue de tous ne se prête pas uniquement à des études scientifiques, mais inspire également des détournements. On pense tout de suite au phénomène des albums pirates de Tintin, favorisant les thèmes tabous qui ne sont pas abordés explicitement dans la série originale comme le sexe (bien que la monographie d'Apostolidès ait rendu visible ce niveau caché de l'œuvre originale). Avec sa rigueur morale, l'œuvre semble même inciter davantage que les autres une approche parodique. Lors d'un anniversaire précédent de l'œuvre d'Hergé, les 75 ans de Tintin, est paru un ouvrage bien plus ambitieux, qui est passé presque inaperçu : *TNT en Amérique* de Jochen Gerner (2002). Il s'agit d'une relecture complète de l'album *Tintin en Amérique*, où chaque page de l'album a été couverte d'encre noire, sauf quelques mots et quelques surfaces de couleur, qui font office de dessins. De cette manière, Jochen Gerner a créé un nouveau livre, loin d'une bande dessinée traditionnelle, mais qui consiste en une combinaison significative du texte et de l'image, tout comme la bande dessinée prototypique.

Gerner lui-même a décrit sa démarche comme suit : « L'analyse de la bande dessinée *Tintin en Amérique* de Hergé m'a fait prendre conscience du phénomène de chute (de corps) récurrent dans cet album. Je voulais comprendre l'origine de ce vertige permanent. Début 2001, j'ai commencé à décrypter cette violence (violence toujours adoucie et banalisée par le style de la ligne claire : un coup de poing réel est quelque chose de bien plus violent que ce qui nous est montré dans ce type d'album) et j'ai décidé que cela serait l'occasion de réaliser un exercice oubapien [cf. infra] sur un album entier. Tout ceci n'était donc au départ qu'une expérience personnelle. J'ai d'abord analysé et décortiqué le texte de départ présent dans les bulles de Hergé. J'ai ensuite conservé des mots pour leur signification (rapport à la violence et à des thèmes symboliques de la société américaine) et pour leur musicalité. Je faisais des listes. Je tentais de créer des thématiques en fonction des pages. À ce moment-là, j'ai

commencé à recouvrir de noir les planches de Hergé en ne laissant apparaître que les mots qui me semblaient importants. Plus tard, j'ai trouvé la solution graphique consistant à enrichir ce noir par des 'ouvertures' sur la couleur » ⁽⁸⁾.

Cette façon d'aborder ce projet est typique de l'œuvre de Gerner. Depuis la parution de *TNT en Amérique*, il a appliqué une méthode comparable à des plans de ville, sur lesquels il a remplacé toutes les rues qui faisaient référence à la nature, par des parcs, des animaux et des plantes. Par ailleurs, il est possible de voir sa manière d'aborder Tintin comme une approche qui n'est pas seulement significative de sa méthode de travail personnelle, mais de l'attitude de toute sa génération. Né en 1970, Gerner ne vénère pas l'œuvre d'Hergé de manière inconditionnelle, comme les générations précédentes, qui ont grandi avec une œuvre encore vivante, avec de nouveaux albums de Tintin qui paraissaient de temps à autre. Gerner prend surtout en considération le statut canonique de l'œuvre et se demande si Tintin, en l'occurrence *Tintin en Amérique*, mérite toujours ce statut, vu que le contenu du livre peut sembler troublant à la lumière d'une lecture critique.

Dans cet article, je montrerai brièvement quelques pistes de lecture de *TNT en Amérique*. Je prêterai surtout attention aux rapports complexes entre l'écrit et l'image, dont Gerner affirme : « La possibilité infinie de rapports entre l'écrit et l'image est pour moi l'intérêt principal de la bande dessinée : un système de représentation confrontant en permanence, dans une sorte d'alchimie, l'écrit et le visuel » ⁽⁹⁾.

La sociologie de la bande dessinée francophone

TNT en Amérique s'inscrit dans une dialectique qui domine la bande dessinée francophone depuis le début des années 1990. C'est notamment la période des éditeurs indépendants, des maisons d'édition souvent fondées par des auteurs qui ne trouvaient pas d'éditeur classique pour leurs travaux personnels. Au lieu du format classique de 48CC (48 pages, cartonné, couleur), les indépendants ont publié et publient toujours des livres de tous formats, souvent avec une base dans le réel et/ou avec une approche graphique innovante. L'éditeur phare de cette période a été L'Association, fondée entre autres par Lewis Trondheim et David B. Quelques autres auteurs connus ont publié une grande partie de leur œuvre à L'Association, entre autres Joann Sfar et Marjane Satrapi.

Une particularité de L'Association est son discours virulent contre les grands éditeurs, contre leurs décisions d'inspiration purement économique et contre la majorité de la production classique qui se fait chez ces grands éditeurs⁽¹⁰⁾. À chaque occasion (la préface de leur revue *Lapin* ou les bulletins de la maison d'édition appelés *Les nouvelles de l'Hydre*), c'est la prose de Jean-Christophe Menu, un autre fondateur de la maison, qui oppose les éditeurs traditionnels aux indépendants.

Jochen Gerner a publié la majorité de son œuvre en bande dessinée à L'Association. Mais ce n'est pas uniquement ce fait qui le lie au discours de cet éditeur indépendant. Gerner a participé à des initiatives éditoriales de L'Association pour stimuler un regard critique sur la bande dessinée contemporaine par les auteurs mêmes. Il a notamment participé à la revue *Éprouvette*, destinée à mettre sur pied une critique pertinente portant sur le champ de la bande dessinée francophone. Au début de l'année 2008, Gerner a publié, dans la collection éponyme *Éprouvette*, *Contre la bande dessinée*, un livre qui, tout comme *TNT en Amérique*, montre l'intérêt qu'il porte aux messages invisibles, aux discours cachés, aux axiomes qui sont à la base des discours. *Contre la bande dessinée* consiste en une collection d'idées reçues, propos recueillis par Gerner en lisant la presse écrite ou en écoutant la radio. Gerner a illustré ces propos, qui, mis en évidence par l'entassement illustré, témoignent des préjugés répandus contre la bande dessinée.

TNT en Amérique est le résultat d'un même type d'interrogation, cette fois non pas concernant les idées reçues, mais concernant la bande dessinée francophone classique. Un ouvrage dit classique est détourné pour montrer sa face cachée : dans ce cas-ci, une vision troublante sur le monde qui privilégie la violence et l'argent. Cette face cachée de *Tintin en Amérique* est particulièrement difficile à discerner en raison du style très lisse de la ligne claire hergéenne⁽¹¹⁾. La clarté et la lisibilité de ce style font croire que les histoires sont elles aussi limpides, que la réalité dessinée avec des couleurs joyeuses et douces peut exister sans zones obscures et que la moralité de l'auteur est sans faille.

Or, en jouant à détruire le livre pour le reconstruire autrement, Gerner montre que la ligne hergéenne est trompeuse. En couvrant les pages de Hergé d'encre noire, il impose une lecture inattendue qui n'est pas flatteuse pour l'image du monde de Hergé dans la première période de Tintin, celle d'un héroïsme naïf⁽¹²⁾. La destruction de *Tintin en Amérique* peut être vue comme un acte symbolique : couvrir de noir pour priver l'ouvrage de la lumière du jour, pour rendre moins visible ce classique dit inusable, pour permettre aux nouvelles générations, moins respectueuses de l'héritage des vieux maîtres, de trouver leur place au soleil.

Toutefois, la révolution ne s'annonce pas sans frapper poliment à la porte. Même si elle est une structure éditoriale combattante, L'Association ne nie pas la valeur de la tradition. Loin de l'attitude manichéenne qui caractérise maints révolutionnaires, L'Association a réédité de nombreux classiques de la bande dessinée francophone qui semblaient en route vers l'oubli : des livres de Gébé, Francis Masse, Jean-Claude Forest et autres. De même que son éditeur régulier, Gerner ne détruit pas complètement le livre qu'il critique. En laissant quelques mots et quelques morceaux de couleur, il s'appuie sur le livre existant pour en créer un nouveau. Ce nouveau

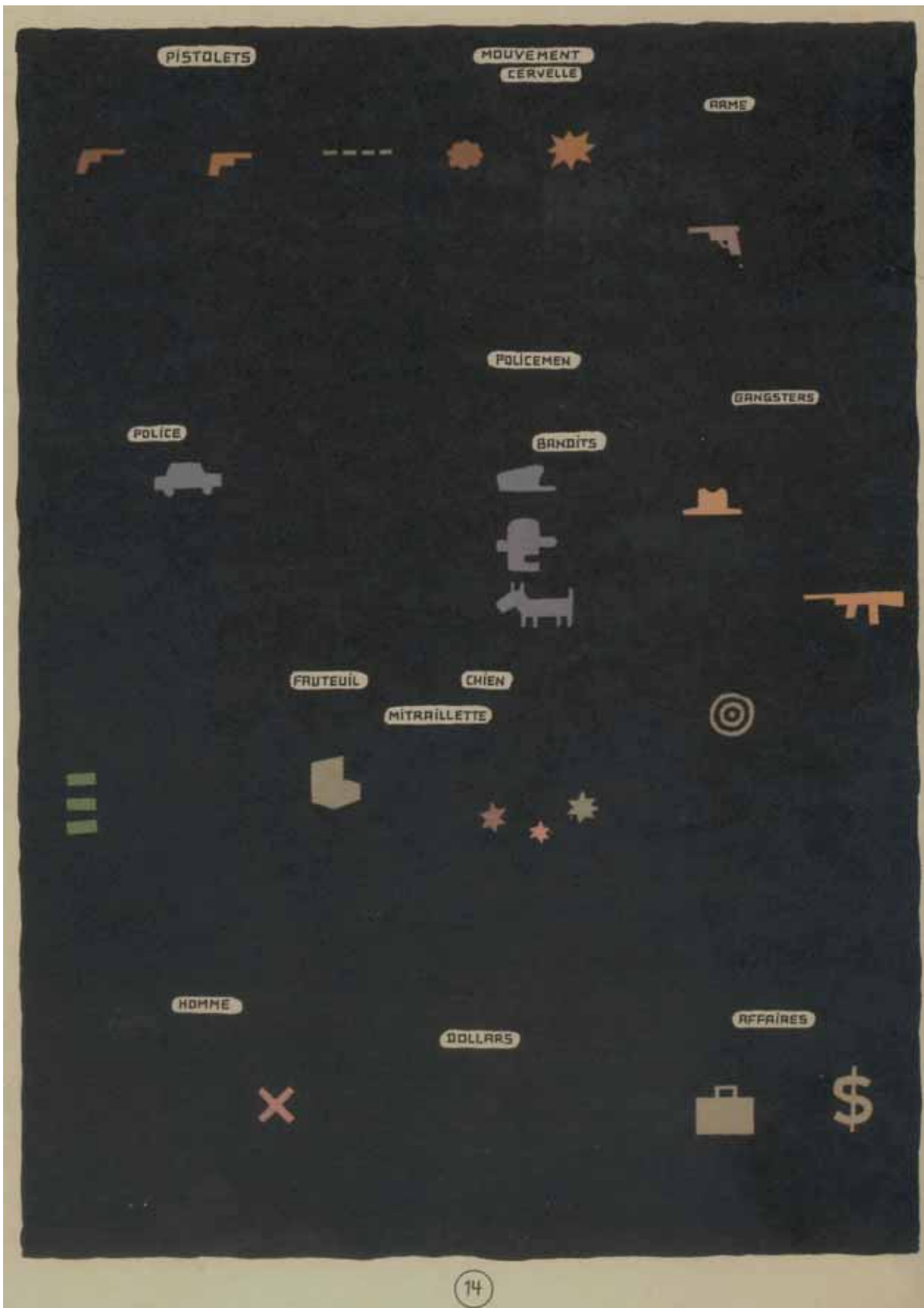
livre peut être lu séparément si l'on ne s'intéresse pas à une histoire au sens réduit du terme. Mais il permet aussi de redécouvrir *Tintin en Amérique*. Les mots, bien que réécrits par Gerner pour éviter des problèmes de droits, proviennent bel et bien du livre d'origine. Toutes les couleurs, sauf le noir, sont également les couleurs d'origine. *TNT en Amérique* permet donc de voir *Tintin en Amérique* d'une nouvelle perspective. Par ailleurs, le style graphique de Gerner, bien que plus minimaliste et simple que celui d'Hergé, est assez proche de la ligne claire. Gerner a beau critiquer le contenu de *Tintin en Amérique*, il ne s'éloigne pas plus de Hergé que nécessaire pour défendre sa cause.

Les possibilités inexplorées de la bande dessinée

Parfois, il est dit que la bande dessinée est une forme d'art qui n'a pas encore vécu les avant-gardes du début du XX^e siècle. Cela serait une cause parmi d'autres pour lesquelles la bande dessinée n'aurait pas encore atteint l'âge adulte. Dans ce cas, la métaphore de l'âge adulte est utilisée pour référer à la maturité dont une forme d'art a besoin pour permettre aux auteurs d'aborder tous les sujets qu'ils voudraient. Ceux qui affirment cela ne tiennent pas compte des bandes dessinées expérimentales ou avant-gardistes qui ont quand même été réalisées au début du siècle précédent. Les *Upside-Downs* de Verbeck, *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay ou *Krazy Kat* de George Herriman ont élargi l'éventail des possibilités réalisées dans la bande dessinée. Il faut admettre que ces expériences n'avaient que rarement été le but même des auteurs.

La volonté explicite d'explorer les limites du médium, quant à elle, est venue assez tard dans la bande dessinée, quand on compare aux autres arts d'un âge comparable, comme le film. Un mouvement-clé dans cette perspective expérimentale est l'OuBaPo, l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, un groupe d'auteurs selon la formule OuXPo, commencée par l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) de Raymond Queneau et François Le Lionnais. En 1992, plus de 30 ans après la fondation de l'OuLiPo, la bande dessinée s'est montrée enfin prête à adopter ses principes. Comme l'OuLiPo a exploré les limites de la littérature en s'imposant des contraintes, l'OuBaPo aussi a formulé « un premier bouquet de contraintes » dans son *Oupus* tome 1⁽¹³⁾, un livre collectif qui mélange les théories et les bandes dessinées appliquant ces théories.

Tout comme le co-fondateur de L'Association, Jean-Christophe Menu, Jochen Gerner a toujours été un membre fidèle de l'OuBaPo. Il a notamment contribué aux ouvrages collectifs *Oupus* tomes 1, 2 et 4. *TNT en Amérique* s'inscrit clairement dans ce schéma de la littérature à contraintes. Gerner s'efforce de faire un livre sur la base des données d'un autre livre. Gerner ne peut pas écrire le texte qu'il veut, mais doit se contenter des mots présents dans les pages d'Hergé. Point de vue image, il ne peut ni choisir l'endroit où placer celle-ci, ni sa couleur, puisqu'il est déjà compliqué (vu le concept du noircissement) de laisser ouvert une surface assez grande pour faire apparaître une image. Pour illustrer le détournement radical opéré par Gerner, on pourrait définir sa méthode de travail



comme l'inverse d'une méthode de bande dessinée normale : créer des formes ou mettre du texte se fait ici en ne dessinant pas ou en n'écrivant pas (donc, en ne couvrant pas de noir) ; le coloriage se fait en ne mettant pas de couleur, pas de noir, vu que le noir est la seule couleur utilisée par Gerner. En plus, le coloriage se fait normalement sur le dessin. Il se trouve que le coloriage dans *TNT en Amérique* est présent sous le dessin, qui, quant à lui, ne consiste qu'en des aplats noirs. Le résultat fait penser aux négatifs de photos analogues : normalement le blanc et les autres couleurs claires dominent la page, mais dans *TNT en Amérique*, c'est le noir. Si les espaces coloriés dispersés ont changé de fonction, ils faisaient cependant déjà partie du livre d'origine. Ce faisant, Gerner souligne que sa lecture de *Tintin en Amérique* est justifiée, que tous les éléments qu'il soulève étaient déjà présents dans le livre. Par ailleurs, Gerner peut profiter des couleurs hergéennes tant louées qui, ici, contribuent à l'harmonie esthétique de *TNT en Amérique*.

La méthode de Gerner est donc une méthode négative, qui crée en éliminant. Ceci est d'autant plus mis en évidence par le nombre important de croix obliques (x), signifiant une négation, dans les pages de *TNT en Amérique*.

L'écrit et l'image

Gerner a commencé par choisir des mots dans le texte source, celui de *Tintin en Amérique*. Les mots sont donc prioritaires pour son propre livre *TNT en Amérique*. Il aurait été possible de faire l'inverse, donc de partir de l'image ou des deux, mais Gerner ne l'a pas fait (à quelques exceptions près). Dans *Contre la bande dessinée*, il agit d'ailleurs de la même manière : d'abord il choisit les textes, puis il fait des illustrations.

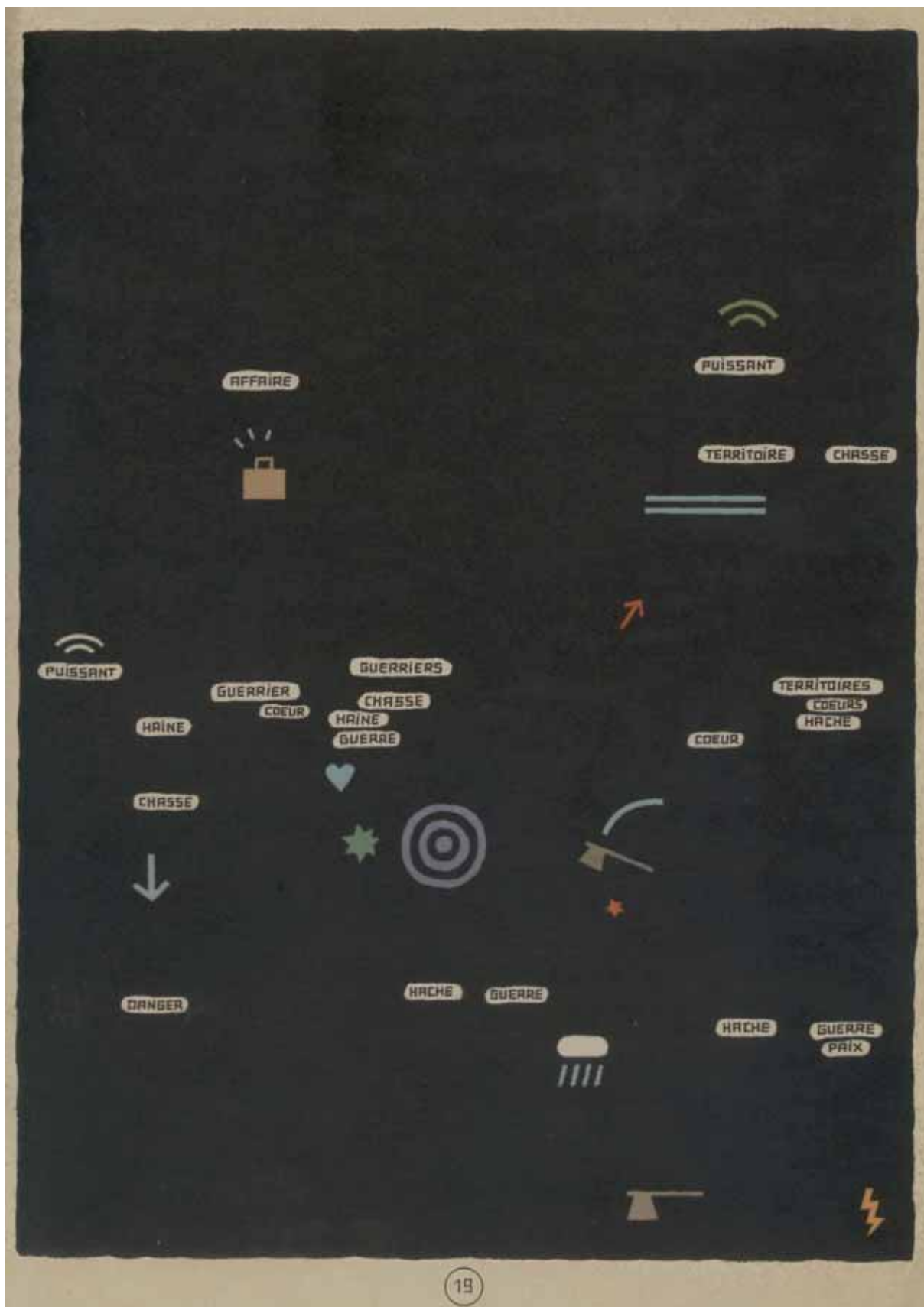
Les mots, qu'il dit avoir choisis pour leur sens ou leur musicalité⁽¹⁴⁾, ont été sélectionnés page par page : chaque planche de Hergé est ainsi vue comme une entité artistique séparée [une position classique dans la théorie européenne de la bande dessinée⁽¹⁵⁾]. Il en va de même pour chaque page de *TNT en Amérique*, qui se prête même à être lue séparément (ce qui est plus difficile avec une page d'une bande dessinée classique), parce que la narration dans le livre de Gerner est moins présente et une page de *TNT* donne donc beaucoup moins l'idée d'une suite interrompue qu'une page de *Tintin*.

La primauté des mots devient également claire par l'ajout de l'auteur d'une grande page (DIN A2) remplie de quatrains à la fin de *TNT*. Ces quatrains, Gerner les a écrits (un pour chaque page de *Tintin en Amérique*), en n'utilisant que des mots de la page même (tous les mots, pas seulement les mots sélectionnés pour une adaptation dans la première partie de *TNT*). Ceci a résulté en des « poèmes » simples, la plupart des lignes étant composées de petites phrases sujet-verbe-complément : il ne s'agit pas ici de raconter une version poétique de l'histoire *Tintin en Amérique*. Le but de ces quatrains, tout comme les détournements graphiques qui les précèdent, est de mettre en avant le vocabulaire de *Tintin en Amérique*. En faisant des quatrains, il détache ce vocabulaire de l'histoire propre et accentue les thématiques et fils rouges que le lecteur peut découvrir par le biais des champs sémantiques

auxquels appartient le vocabulaire utilisé. Ici aussi, Gerner a ajouté un composant graphique : il a fait de petits dessins inspirés des mots utilisés dans les quatrains, comme il a fait dans le reste de *TNT*. Bien que *TNT en Amérique* puisse sembler être un livre avec une partie surtout graphique (toute une page d'images et de mots par page de *Tintin en Amérique*) et une partie surtout verbale (un quatrain par page de *Tintin en Amérique*), en réalité, les mots écrits de l'album d'origine sont le point de départ de tout le livre. Ce constat ne signifie pas que l'image n'ait pas d'importance dans *TNT*. Au contraire, les images en soi et les différentes relations entre l'écrit et l'image font de *TNT* un ouvrage vraiment particulier.

Retournons à la première partie de *TNT* pour mieux voir comment les liens se tissent entre l'écrit et l'image. Le rapport de base semble simple : la plupart des mots sélectionnés par Gerner ont été pourvus d'une image correspondante. Cette image devrait référer au même concept que le mot écrit, mais cette référence peut se manifester sous beaucoup de formes différentes, comme on le verra ci-après. En faisant correspondre le mot et l'image au même concept, Gerner accentue encore davantage les signifiés (pour utiliser la terminologie de Saussure 1916) ou les objets (comme dirait Peirce) qu'il veut révéler. La correspondance entre l'image et l'écrit est donc volontairement répétitive. Cette pratique va à l'encontre de la pratique normale dans la bande dessinée classique, où souvent, on évite ce genre de répétitions dans l'image de ce qui se trouve dans l'écrit et vice versa. L'œuvre d'Edgar Pierre Jacobs (auteur de *Blake et Mortimer*) est l'exception qui confirme la règle.

Toutefois, Gerner ne respecte pas toujours cette correspondance entre un mot et une image. Il y a des exemples où il n'y a pas d'image correspondante, comme pour le mot « attention » page 48, un mot qui avait pourtant été accompagné d'un triangle colorié pour renvoyer au même concept page 25. Plus souvent, c'est le mot qui manque. À la page 57, par exemple, on voit un mitrailleur et du feu, sans mots correspondants. À la page 59, il y a l'image d'un marteau qu'on ne comprend que lorsque l'on voit le mot « exécuté » à la page correspondante de *Tintin en Amérique*, qui n'a pas été repris dans *TNT*. Gerner a aussi utilisé des images plus abstraites, comme des cercles concentriques pour indiquer des actions plutôt que des mots. Gerner utilise par exemple ces cercles pour indiquer qu'un personnage de *Tintin en Amérique* vise une cible. Les cercles servent donc de cible simplifiée. Des flèches peuvent indiquer une direction, une ligne peut indiquer un trajet suivi. Il y a aussi des cas où le mot est accompagné de deux images, comme le mot « torture » page 47, qui est illustré par une chaise électrique (en fait : une chaise un peu spéciale avec un éclair à côté) et des tenailles. Dans certains cas, une image peut même correspondre à deux mots de la page : un ballon page 53 a été mis juste au-dessous des mots « monde » et « sport ». Quand on ne regarde pas seulement les rapports entre l'écrit et l'image sur chaque page, mais dans l'ensemble du livre, il devient clair que les rapports entre les mots et les images ne sont pas fixes. Un mot peut être illustré par plusieurs images différentes, comme « dollars », par un \$ barré, par des billets ou par une valise (parfois ensemble sur la même page, mais aussi séparément). Une image peut, quant à elle, être utilisée pour illustrer des mots différents. Un triangle peut ainsi correspondre à « Dieu », « religion », « danger » ou « attention ». Gerner s'est donc donné la possibilité



de varier les rapports entre l'écrit et l'image, pour que son idée de base ne devienne pas trop contraignante. Il a privilégié des rapports très divers entre l'écrit et l'image, aussi bien à l'intérieur de *TNT en Amérique* qu'en comparant *TNT* avec *Tintin en Amérique*.

Un regard sémiotique

Le style graphique qu'emploie Gerner dans *TNT en Amérique* est d'une extrême simplicité et d'un minimalisme voulu. Gerner⁽¹⁶⁾ lui-même parle de « néons » dans l'obscurité nocturne, laquelle est imposée aux pages de *TNT* par l'encre noire. Cette comparaison avec des néons est renforcée par la présence de nombres et de lettres isolés parmi les images. La nuit n'est pas la seule interprétation qu'on puisse donner à tout ce noir. Il pourrait également référer à la censure, ce qui serait ironique puisque la censure servirait ici à montrer plus clairement toute la violence et les valeurs douteuses de *Tintin en Amérique*. Le noir est aussi une métaphore conventionnelle⁽¹⁷⁾ du mal, ce qui s'accorde bien avec le but discursif de *TNT en Amérique* : montrer que l'album de Hergé cache beaucoup de violence et d'agression. Ce côté négatif du noir est explicité par la citation de *Tintin en Amérique* par laquelle *TNT* commence : « Tout de même, ça n'est pas très rassurant, tout ce noir... ».

Ce petit exemple montre qu'un choix artistique minimaliste (utiliser beaucoup de noir) peut mener à beaucoup d'interprétations différentes. Dès lors il n'est pas étonnant que Thierry Groensteen, qui a défini la bande dessinée comme un système sémiotique⁽¹⁸⁾, se soit également intéressé au minimalisme⁽¹⁹⁾. Le minimalisme veut se défaire des détails pour communiquer avec un minimum d'informations, ce qui le rend intéressant à interpréter pour un sémioticien. Gerner n'a pas voulu dessiner des images, il a seulement indiqué les contours d'une image en couvrant de noir tout ce qui l'entoure. Cette pratique graphique rend parfois très difficile l'interprétation des images. Puisque Gerner s'est imposé de représenter un mot avec une image très simple (des contours extérieurs seulement), voire un pictogramme, il lui était nécessaire d'imaginer beaucoup de façons différentes de représenter un concept.

En sémiotique, Charles Peirce a divisé les signes (comprenant les mots ainsi que les images) en symboles, icônes et index⁽²⁰⁾. De Saussure⁽²¹⁾ a clairement montré que toute langue naturelle est symbolique dans le sens où le lien entre la forme (le signifiant) et le contenu (le signifié) est arbitraire. L'image est souvent citée comme un exemple d'icône, c'est-à-dire que la forme n'est pas arbitraire, mais ressemble au concept représenté par le signifié. Le mot « homme » ne montre aucun lien clair avec une personne. Le lien entre le mot « homme » et un humain est conventionnel. Par contre, quand on voit le dessin d'un homme, ce dessin devrait en principe ressembler à une personne pour être efficace en tant que signe.

Dans *TNT en Amérique*, il y a bien sûr beaucoup d'images que l'on peut qualifier d'icônes, mais la quantité des images non-icôniques est plus importante. Le minimalisme de l'auteur fait que certaines images peuvent avoir plusieurs interprétations. Souvent, les étoiles réfèrent à la nuit, ce qui en fait des index,

parce que l'on sait qu'il fait nuit quand on voit des étoiles. Les étoiles indiquent qu'il fait nuit. Les étoiles peuvent aussi représenter la douleur. Dans ce cas, c'est un signe symbolique, parce que le lien entre l'étoile et la douleur est purement conventionnel. Cette convention n'existe d'ailleurs que dans la bande dessinée. Un autre exemple d'une image non-icônique conventionnelle : l'image correspondante au mot « peur » à la page 57 consiste en trois lignes verticales tremblantes. Ici, la peur est associée à un mouvement, trembler (par métonymie), qui est ensuite représenté par des lignes ondulantes. Ce type de conventions graphiques de la bande dessinée est étudié dans le cadre des sciences cognitives⁽²²⁾.

Beaucoup d'images de Gerner sont plus difficiles à interpréter au niveau sémiotique. Souvent, il utilise des images qui ne sont pas vraiment des symboles, puisque le lien entre le signifiant et le signifié n'est pas totalement arbitraire. Dans le langage de tous les jours, on n'hésiterait pourtant pas à les appeler des symboles. Il s'agit par exemple d'une tête de mort (signifiant) qui signifie la mort (signifié). Dans les sciences cognitives, on parle ici de métaphores conventionnelles. Autre exemple : un triangle peut signifier Dieu (métaphore conventionnelle) ou la religion en général (par métonymie).

L'utilisation du triangle comme image correspondant au mot « religion » montre qu'il peut y avoir des développements spécifiques dans l'ouvrage, dont le caractère conventionnel ne va pas plus loin que le livre. Ainsi, toutes sortes de gens (bandits, policiers et autres) sont représentés par trois métonymies (*pars pro toto*) différentes : des pieds, des têtes, des chapeaux ou une combinaison des deux dernières. Gerner part des signes visuels déjà utilisés pour en créer d'autres. Pour l'image correspondant au mot « corps », il utilise un chapeau comparable aux chapeaux qui ailleurs dans le livre représentent des hommes, mais celui-ci est représenté à l'envers. Gerner concrétise donc ici la métaphore conventionnelle ou conceptuelle « tomber égale mourir ». Ce petit échantillon ne donne qu'une idée des représentations visuelles que Gerner a imaginées et n'est donc pas du tout exhaustif.

De Tintin à TNT : moins égale plus

Dès la couverture, Gerner est très clair sur ses intentions. Le titre de son livre évoque le titre de l'album de Tintin, mais indique également ce qui changera par rapport à cet album. Dans « TNT », quelques lettres du nom « Tintin » ont disparu, mais cela n'a pas empêché l'émergence d'un nouveau sens qui est différent de celui du modèle : le thème de la violence est annoncé et le personnage principal est omis dans le titre. Les pages de garde explicitent le principe de la destruction partielle : le décor avec des colonnes en deux nuances de bleu évoque le décor des pages de garde classiques de Tintin, mais la galerie des personnages importants en est absente.

Quand on regarde les mots qui ont survécu au traitement de Gerner, il n'est pas étonnant de retrouver en premier lieu des champs sémantiques stéréotypes de la société américaine : la violence, l'argent, le temps, le mouvement et la technologie. S'ajoutent à cette liste des mots qui catégorisent les hommes et les animaux.

Est-ce que Gerner critique le côté violent de *Tintin en Amérique* ? Partiellement ⁽²³⁾. Mais il n'hésite pas à renforcer le côté violent de l'album dans son interprétation personnelle. À la page 41, par exemple, il ne retient de la phrase « coup de sifflet » que le mot « coup » qu'il représente ensuite comme un marteau. À la page 51, la série de mots « bandits alarme bruit coup pieds poings » est accompagnée de cinq étoiles de couleurs différentes, tandis qu'il n'y a pas de violence dans la même bande de l'album de Tintin. Ces changements font penser que c'est davantage la société américaine qu'il critique par le biais d'un album qui parle des excès de cette société ⁽²⁴⁾ plutôt que la bande dessinée de Hergé ou Hergé comme auteur. On peut faire un parallèle intéressant entre les époques où Hergé et Gerner ont respectivement créé leurs livres. Quand Hergé faisait le sien, l'Amérique n'était pas très populaire. À la rédaction du *Petit Vingtième*, on lui avait même demandé de ne pas faire une histoire sur l'Amérique. C'est pourquoi Tintin est allé au Congo d'abord ⁽²⁵⁾. Malgré les efforts des Américains pendant la Première Guerre mondiale et les films muets de Hollywood, les valeurs américaines ne plaisaient pas à l'entourage de Hergé. Gerner a fait son livre l'année des attentats contre le World Trade Center à New York. Il avait presque fini le livre au moment des attentats ⁽²⁶⁾ mais depuis l'élection de George W. Bush comme président l'année avant, l'attitude des Français envers les États-Unis était devenue plus froide. Aux deux moments de création, une critique contre les États-Unis était dans l'air du temps. La fin libre que Gerner a développée dans *TNT en Amérique* (images d'une chaise électrique, d'une étoile bleue et de lignes horizontales rouges) le confirme : c'est la violence américaine qui est dénoncée.

Par la méthode de travail employée, *TNT en Amérique* a aussi dynamité le système de la bande dessinée classique. Plus de cases ou de bandes : chaque planche ne contient qu'une grande case. De plus, la position des images rend presque impossible une lecture bande par bande, inspirée par l'histoire d'origine : elles peuvent se retrouver de l'autre côté de la planche ou même, dans un cas spécial, sur la page suivante. L'ordre de lecture à l'intérieur de la page est donc devenu arbitraire. Puisque Gerner n'a pas retenu beaucoup de mots, la narration classique, élément indispensable à la grande majorité des bandes dessinées, a également été perdue.

En réduisant les informations présentes dans *Tintin en Amérique* et en altérant les informations qu'il a retenues, Jochen Gerner a donc créé un livre ouvert à beaucoup d'interprétations. Il traite de Tintin et la bande dessinée classique, de la société américaine, mais aussi des discours cachés, de l'avant-garde et du système même de la bande dessinée. Un livre d'auteur de bande dessinée qui atteint un tel niveau de métaréflexion reste rare.

BIBLIOGRAPHIE

GERNER, Jochen, *TNT en Amérique*, Paris, L'Ampoule, 2002.
 HERGÉ, *Tintin en Amérique*, Tournai, Casterman, 1946 (première édition en quadrichromie).
 APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Les métamorphoses de Tintin*. Paris, Seghers, 1984. Troisième édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
 AYROLES, François, CIMENT, Gilles et *alii*, *Oupus*, tome 1, Paris, L'Association, 1997.
 BAETENS, Jan, *Hergé écrivain*, Bruxelles, Labor, 1989. Nouvelle édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
 DOZO, Björn-Olav, *La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité*, dans *Belphégor*, volume VI, 2, 2007. http://etc.dal.ca/belphégor/vol6_no2/articles/06_02_doza_bande_fr.html [consultation du 6/02/2008].
 FORCEVILLE, Charles, *Visual Representations of the Idealized Cognitive Model of Anger in the Asterix Album* La Zizanie, dans *Journal of Pragmatics*, 37, 1, 2005, p. 69-88.
 GASSER, Christian, *Aus Tintin wird TNT. Eine Art Comics-Remix von Jochen Gerner*, dans *Neue Zürcher Zeitung*, 21 août 2003, <http://www.nzz.ch/2003/08/21/fe/article8X6U9.html> [consultation du 26/02/2008].
 GERNER, Jochen, *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris, L'Association, « L'Éprouvette », 2008.
 GERNER, Jochen, *TNT en Amérique*, dans http://www.galerieannebarrault.com/jochen_gerner/tnt.html, s.d. [consultation du 15/12/2007].
 GODDIN, Philippe, *Lignes de vie*, Bruxelles, Moulinsart, 2007.
 GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection « Formes sémiotiques », 1999.
 GROENSTEEN, Thierry, *Du minimalisme dans la bande dessinée*, dans *9^e Art*, n° 6, 2001, p. 84-93.
 LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
 MOZGOVINE, Cyrille, *Préface*, dans ALGOUD, Albert, APOSTOLIDÈS, Jean-Marie et *alii*, *L'archipel Tintin*, Paris – Bruxelles, Les impressions nouvelles, Collection « Réflexions faites », 2004, p. 5-11.
 PEETERS, Benoît, *Les bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984. Nouvelle édition : Paris – Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007.
 PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Paris, Casterman, 1991.
 PEETERS, Benoît, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, Collection « Grandes biographies », 2002. Nouvelle édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
 PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Writings*, 8 volumes, Cambridge, Éd. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks, MA : Harvard University Press, 1931-1958.

NOTES

- (1) Je tiens à remercier Roland Lousberg et Cindy Gabrielle pour leurs conseils linguistiques.
- (2) GODDIN, 2007. **Les notices biographiques abrégées se réfèrent à la bibliographie ci-dessus.**
- (3) APOSTOLIDÈS, 1984. Troisième édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
- (4) PEETERS, 1984. Nouvelle édition : Paris – Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007.
- (5) BAETENS, 1989. Nouvelle édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
- (6) PEETERS, 2002. Nouvelle édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
- (7) MOZGOVINE, 2004, p. 10.
- (8) GERNER, s.d.
- (9) *Idem*.
- (10) DOZO, 2007.
- (11) GERNER, s.d.
- (12) APOSTOLIDÈS, 1984. Troisième édition : Paris, Flammarion, Collection « Champs », 2006.
- (13) AYROLES, CIMENT et *alii*, 1997.
- (14) GERNER, s.d.
- (15) GROENSTEEN, 1999 et PEETERS, 1991.
- (16) GERNER, s.d.
- (17) LAKOFF et JOHNSON, 1980.
- (18) GROENSTEEN, 1999.
- (19) GROENSTEEN, 2001.
- (20) PEIRCE, 1931-1958.
- (21) DE SAUSSURE, 1916.
- (22) Cf. par exemple FORCEVILLE, 2005.
- (23) Cf. GASSER, 2003.
- (24) GODDIN, 2007, p. 147.
- (25) GODDIN, 2007, p. 143.
- (26) GERNER, s.d.