



HAL
open science

Black Hole de Charles Burns : le trou noir où se défait la culture adolescente

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. Black Hole de Charles Burns : le trou noir où se défait la culture adolescente. Revue d'études culturelles (Dijon), 2021, L'adolescence, 8. hal-03614779

HAL Id: hal-03614779

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-03614779>

Submitted on 10 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BLACK HOLE DE CHARLES BURNS : LE TROU NOIR OÙ SE DÉFAIT LA CULTURE ADOLESCENTE

Dans *Dawn of the Planet of the Apes*, la version la plus récente d'un récit qui imagine ce que serait la vie sur terre si les singes y prenaient le pouvoir et ce qui resterait en conséquence de l'humanité¹, c'est un jeune homme qui tient dans ses mains l'ultime reliquat de la culture occidentale. Représenté à plusieurs reprises comme un typique adolescent, aussi bien de par son look que par sa difficulté à communiquer avec son père, Alexander lit un seul ouvrage qu'on reconnaît immédiatement comme une édition *paperback* du roman graphique *Black Hole* de Charles Burns².

Black Hole occupe ainsi le rôle d'ultime vestige de la civilisation humaine – prenant la suite de *Snuffy Smith* dans la première version filmée du récit, de *Stardust*, de Fletcher Hanks, dans *Beneath the Planet of the Apes*, ou encore de *Spiderman* dans *Battle for the Planet of the Apes*³. Bel exemple de la façon dont la pop culture, ressemblant en cela à la culture lettrée, organise son auto-célébration.

Pourtant le choix de *Black Hole* dans ce contexte laisse rêveur. Il est étonnant d'abord parce que *Black Hole* ne fait pas partie des *comics* les plus populaires aux États-Unis ou en France : les *Peanuts* de Charles M. Schultz, pour les *comic strips*, *Batman*, *Superman* et surtout les *X-Men* pour les *comics* de super-héros, ont connu une diffusion bien plus large. Mais c'est surtout son usage qui est déconcertant. Grâce à *Black Hole*, Alexander établit un premier contact avec l'orang-outang. Il endosse ainsi un rôle d'éducateur sous le regard fier et attendri de ses parents. *Black Hole* anticipe ainsi la suite de l'histoire, la métamorphose de l'adolescent qui va quitter son attitude d'opposition butée et comprendre tout ce qu'il doit à son père. La même histoire étant racontée à propos de César, le chef des singes, et de son fils aîné, ce moment de partage initial apparaît comme une mise en abyme du récit initiatique que va proposer le film. La bande dessinée est ainsi ramenée au rôle éducatif qui lui est assigné depuis ses origines⁴. Or il est peu probable que *Black Hole* puisse un jour tenir le

¹ Matt Reeves, *Dawn of the Planet of the Apes*, Twentieth Century Fox, 2014.

² *Black Hole* de Charles Burns a d'abord été publié en fascicules par Kitchen Sink Press puis par Fantagraphics Books entre 1995 et 2005. Il a ensuite été repris en volume : Charles Burns, *Black Hole*, New York, Pantheon Books, 2005. Je le cite ici dans la version française, traduite par Jean-Paul Jennequin et Anne Capuron : Charles Burns, *Black Hole*, Paris, Delcourt, 2006. Le volume n'étant pas numéroté, je renvoie aux titres traduits et aux numéros de chapitres, qui sont aussi les numéros des fascicules originaux.

³ J. Lee Thompson, *Battle for the Planet of the Apes*, Twentieth Century Fox, 1973.

⁴ Je pense aux différents essais de Rodolphe Töpffer, premier théoricien de ce qui deviendra la bande dessinée ; voir notamment *Réflexions à propos d'un programme* (1836) dont des extraits sont publiés dans Thierry Groensteen, *Monsieur Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.

rôle de *comics* pédagogique. Le passage même qu'Alexander lit à l'Orang-Outang raconte un après-midi où les adolescents « glandent » en fumant des joints – « hanging out » est d'ailleurs expliqué à contre-sens par l'adolescent qui mime un singe pendu dans les arbres. Ainsi, si l'amateur de bandes dessinées peut se réjouir qu'un des albums les plus ambitieux des vingt dernières années occupe cette place d'honneur, il se doit de rester méfiant face à ce cadeau empoisonné. Matt Reeves lui adresse certes un clin d'œil en plaçant dans les premières minutes du film un objet que seul le connaisseur peut reconnaître. Plus qu'une auto-célébration de la pop culture, il y a là une transaction complexe de la culture de masse avec une culture *underground* dont elle voudrait s'attribuer le prestige. Mais dans cette transaction, l'œuvre a beaucoup à perdre : une appropriation par laquelle la culture de masse transforme un objet artistique parfaitement inconsommable en objet de consommation – et occulte ainsi son sombre éclat.

Il faut, pour faire scintiller tout ce pouvoir obscur de *Black Hole*, le détacher de cette appropriation consommable. Car l'œuvre joue au sein de la culture adolescente un rôle exactement inverse à celui que lui suppose le film. Et pour le comprendre, il faut creuser le trou noir de *Black Hole*. L'inscrire dans la tradition d'une culture adolescente de masse pour montrer comment elle la défait et met en lumière sa face obscure.

Déconstruction des stéréotypes culturels adolescents

D'autres articles de ce volume montrent comment la littérature pour adolescents, les séries, le cinéma, accompagnent la configuration narrative de l'identité adolescente : avec la mise en scène du rapport au corps, du rapport à la famille, du rapport aux autres, se met en place un récit initiatique qui conduit l'adolescent à l'âge adulte. *La Planète des singes* correspond parfaitement à ce récit type. *Black Hole* au contraire détruit systématiquement ces différents aspects du récit adolescent. Il raconte en effet un processus d'exclusion par la maladie : plusieurs adolescents d'une petite ville sont en effet touchés par une maladie étrange qu'ils-elles appellent la « peste » ou « la crève » et qui se transmet sexuellement. Les symptômes varient d'un individu à l'autre, allant d'une dégradation physique complète à des mutations plus subtiles (doigts palmés, desquamation, apparition d'une queue, etc.). Les conséquences sont en revanche les mêmes pour toutes : exclues de la communauté adolescente, elles s'en vont vivre dans les bois où ils-elles reforment une communauté marginale et sans véritable unité, assez similaire à un groupe de SDF. Ils-elles finissent dans la solitude ou dans la mort sans jamais être « sortis » de l'adolescence. On pourrait à partir de là facilement montrer comment *Black Hole* se saisit des enjeux de l'identité adolescente – rapport à soi-même, rapport à la famille, rapport aux autres adolescents, rapport au milieu social, etc. (enjeux qu'on trouvera exposés ailleurs dans ce volume) – et les retourne, les défait

systématiquement. De fait, plusieurs épisodes archétypiques des *teen movies* et des séries tournent ici littéralement au cauchemar : le pique-nique au bord du lac est l'occasion de découvrir la contagion de la maladie, la soirée entre amis tourne au meurtre collectif.

Cependant, la destruction à laquelle se livre Charles Burns dans *Black Hole* est moins thématique que formelle ; c'est avant tout dans sa radicalité esthétique – que l'usage du noir comme fond des dessins expose ostensiblement – qu'elle se joue. La bande dessinée s'empare des enjeux culturels de l'adolescence en les plaçant au cœur de choix esthétiques. C'est en mettant en œuvre les pouvoirs esthétiques de la bande dessinée que *Black Hole* s'empare et défait et détruit les enjeux de la culture adolescente. Creuser cette destruction culturelle revient ainsi nécessairement à entrer dans le détail des transformations esthétiques qui entraînent l'engendrement des images dans l'ouvrage. La métamorphose touche en effet non seulement le dessin de Charles Burns, mais les corps adolescents qu'ils représentent. La destruction de l'adolescence dans *Black Hole* doit donc se comprendre doublement : comme la destruction du corps adolescent qui conduit à une ouverture de ce corps ; comme le récit initiatique dans lequel se raconte l'identité narrative de l'adolescent – et qui ici, littéralement, *tourne* au cauchemar.

Ouvrir le corps adolescent

On a eu l'occasion d'examiner tout au long de ce volume combien la transformation du corps adolescent a été l'objet d'une attention continue dans la culture depuis les années 1960. Dans le domaine particulier de la bande dessinée américaine, les *comics* de super-héros ont été largement analysés comme des allégories de la transformation du corps adolescent.

Pourtant, entre les représentations monstrueuses de corps absolument différents et la représentation stéréotypée de corps parfaits, il n'y a pas vraiment de place intermédiaire dans les *comics* et plus largement dans la culture adolescente. *Spiderman* montre certes des lézards monstrueux, des hommes vautours, des pieuvres mécaniques mais les personnages « humains » qu'il présente restent caractérisés par une musculature vigoureuse pour les hommes et par un physique plus ou moins discrètement sexy pour les femmes. Cette répartition stéréotypée était déjà visible dans les *comics* de « l'âge d'argent », même si la représentation *sexy* des jeunes filles y est rare – elle devient constante depuis les années 1980 où la répression du CCA (*Comics Code Authority*⁵) se fait moins nette. Les corps n'en sont pas moins stéréotypés : on

⁵ Le *Comics Code Authority* est un ensemble de règles contraignantes publié par les éditeurs de *comics* américains en 1954 dans un contexte de forte contestation de la bande dessinée (le livre de Fredric Wertham, *The Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart and Company, 1954, accusait les *comics* d'être responsables de la délinquance juvénile). Il interdisait notamment la représentation d'armes à feu, de drogue, de sexualité explicite.

pourrait dire qu'ils sont caractérisés par leurs formes « généreuses ». Ce qui me semble plus caractéristique, c'est qu'il s'agit de « formes lisses » : de ces corps sans pilosité ni tétons, le brillant souple des costumes en lycra moulant ne laisse ressortir aucune aspérité et épouse au mieux la courbe des muscles, des fesses et des seins.

Bien entendu le dessin, et en particulier le dessin de *comics*, d'un trait continu et courbé, et d'une coloration en aplats sans contrastes ni ombres, favorise particulièrement ce lissage des corps. Cependant, on le retrouve dans d'autres médias. Les régulières apparitions de corps dénudés dans *Buffy et les vampires*⁶ montrent des peaux lisses et musclées, des corps minces et gracieux. Mais on peut faire le même type de remarques sur des œuvres de la culture « mainstream » : on a beaucoup reproché à Gus van Sant de présenter dans *Elephant* un casting digne d'une pub Calvin Klein⁷ et il s'agit en effet, selon l'expression de Gus van Sant, de « beaux archétypes ». Cela n'empêche pas que le film présente leur belle adolescence comme un « être-pour-la-mort » comme un autre, puisque presque tou·tes mourront au bout du compte – mais même dans la mort, ces corps ne sont jamais défigurés ni même vraiment abîmés. Le plus souvent, Gus van Sant utilise, au moment de la mort, une profondeur de champ très faible qui lui permet de laisser apparaître et disparaître les cibles dans le flou ; même quand il donne à voir les corps touchés, on aperçoit à peine l'impact et les cadavres, jamais atteints en plein visage, restent des corps séduisants, sans blessure.

Charles Burns choisit à l'évidence un dessin au trait continu, héritier de la ligne claire franco-belge – qu'il admire beaucoup⁸. Cependant, il utilise justement cette représentation lisse du corps adolescent comme le point de départ de sa stratégie destructrice. Parce qu'il choisit de montrer les corps dans leur nudité, engagés dans l'acte sexuel et touchés par la mortalité, le dessin de Charles Burns sort en permanence du *lisse*⁹. Il dévoile les pilosités, la sueur et l'érection. Mais il ne se contente pas de ce dévoilement impudique de l'intimité adolescente. Charles Burns entraîne les corps adolescents dans un jeu de déformation constante. Il y a là, surtout, l'usage d'un pouvoir propre à la bande dessinée : parce qu'elle associe récit et dessin, la bande dessinée entraîne sans cesse les objets, ses personnages, leurs corps, dans un jeu de métamorphoses

⁶ Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, Twentieth Century Fox, 1997-2003.

⁷ Gus van Sant, « Je veux tout déconstruire », entretien avec Didier Péron et Alexis Bernier, dans *Libération*, 22 octobre 2003.

⁸ La trilogie de Charles Burns, son dernier ouvrage en date, *X'ed out*, New York, Pantheon Graphic, 2010, *The Hive*, New York, Pantheon Graphic, 2012 et *Sugar Skull*, New York, Pantheon Graphic, 2014, réécriture des aventures de Tintin dans un univers délirant dégradé par les drogues est significative de cette admiration.

⁹ J'ai bien conscience que j'utilise ici à contresens un concept d'allure deleuzienne (Gilles Deleuze oppose l'espace lisse à l'espace strié dans le dernier chapitre de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minit, 1980). Il ne s'agit ici que d'opposer une surface intacte de la peau à ce qui l'entame, la tache, avant de l'ouvrir.

ininterrompu¹⁰. Certains personnages sont touchés par une déformation globale qui affecte surtout leurs visages. La première rencontre avec l'un de ces personnages donne lieu au commentaire suivant d'un autre personnage :

On aurait dit un de ces masques en caoutchouc pour Halloween qu'on trouve dans les bazars. / C'était trop grotesque pour être humain. Mais au fond de moi, je sentais que ça l'était./ Sa bouche était en ruine... Des dents cassées sortaient d'un magma rose¹¹...

Ces personnages, qui jouent dans l'intrigue un rôle plutôt secondaire, renvoient ainsi explicitement à l'esthétique grotesque et au cinéma d'horreur. Ils associent généralement des boutons et des pustules à une esthétique classique d'écorché. L'horreur provient alors de l'extériorisation du corps sous-cutané. Le lisse superficiel de la peau adolescente est ainsi remplacé par son intérieur.

Pour ce qui est des personnages principaux, cette irruption de l'intérieur corporel sur la surface cutanée va prendre la forme de déformations plus ponctuelles : queue qui pousse au bas du dos, palmes qui relient les doigts de la main, « petite bouche » qui s'ouvre à la base du cou, queues qui prolifèrent au niveau des côtes. Ces déformations sont plus discrètes (et peuvent être ainsi cachées aux adultes et aux adolescent·es « sain·es ») ; elles sont plus localisées (et n'entament ainsi pas l'apparence humaine des personnages) ; cependant, elles touchent plus radicalement au cœur de la métamorphose adolescente. Le caractère sexuel de ces déformations est en effet explicite. La queue d'Eliza est ainsi présentée comme le symétrique inverse de celle de Keith.

Mais il faut rentrer plus avant dans le travail du dessin et de la mise en planche pour saisir la logique de cette métamorphose corporelle. Je prends l'exemple des excroissances cutanées sur les côtes de Keith. Le récitatif encadré associe leur apparition à la perte de virginité du personnage : « ça faisait une semaine que j'étais avec Eliza, et j'ai commencé à avoir des petits boutons noirs sur les côtes. »¹² Surtout, il oppose de façon répétée l'innocence virginale de l'adolescent et la conscience post-coïtale. L'adolescent vierge idéalise l'amour à travers sa passion pour Chris pendant le cours de biologie où il regarde des « films à la noix sur la reproduction » ; ces films sont associés au lisse : « Tout était bien propre et net dans ces films... Des diagrammes et des dessins animés qui simplifiaient tout... » et opposés à la réalité de la sexualité : « Ce qui était curieux là-dedans, c'est qu'ils ne montraient jamais le truc en vrai... Je veux dire, le SEXE. Quand on baise. » Les excroissances elles-mêmes sont comparées à des têtards.

¹⁰ Voir à ce sujet Benoît Peeters, qui fait de la métamorphose le principe de la bande dessinée dans *Case, planche, récit*, Tournai, Casterman, 1998, p. 24-30. On verra aussi l'usage que j'ai fait de cette constatation dans Henri Garric, *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, collection « Iconotextes ».

¹¹ Charles Burns, *Black Hole*, *op. cit.*, « Planète Zénon » (#2).

¹² *Ibidem.*, « A Dream Girl » (#16).

La métamorphose sexuée du corps est ainsi présentée par le texte mais aussi par la mise en planche de la bande dessinée. La succession des pages oppose au centre des planches d'une part la projection objective du schéma, dessiné d'un trait épais délimitant des espaces vides et blancs, et d'autre part un gros plan sur le pubis d'Eliza, où le dessin joue sur la striure des poils noirs sur le fond blanc de la peau et sur la striure plus discrète de l'éclat (blanc) de quelques poils qui ressortent sur le fond du pubis noir. Cette striure de la pilosité est associée à l'ombrage caractéristique des dessins de Burns qui encadre les jambes et souligne l'aîne. Le corps abstrait et objectif qu'on montre aux adolescents dans les cours d'éducation sexuelle est ainsi remplacé par une vision zoomée, plus réelle, qu'on pourrait toucher du doigt (et la présence de la main d'Eliza dans la case vient rappeler le toucher potentiel), et qu'on pourrait abîmer, râper de marques noires. Mais c'est surtout autour des excroissances que se joue la métamorphose sexuelle du corps : sur une première planche, la case en bas à droite présente une première apparition des queues, dans une image de microscope électronique où des spermatozoïdes pénètrent un ovule ; une fois la page tournée, sur la planche de droite, la même case présente des têtards aux queues striées à l'intérieur et palmées à l'extérieur ; sur la planche suivante, une dernière case, occupant toujours la même position, présente des têtards pourrissant, aux contours discontinus et tachés de petits traits brisés. En associant les textes de ces trois cases non continues, on lirait : « Des images microscopiques de spermatozoïdes nageant autour d'un œuf géant. [...] Comme des têtards. [...] J'ai eu de la peine pour eux ». Résumé d'un apprentissage accéléré de la mort, présente au cœur de la sexualité.

Les métamorphoses du texte et de l'image permettent ainsi de présenter ces excroissances comme la manifestation externe de la sexualité. Le corps de l'adolescent, envahi par une prolifération de plus en plus détaillée, au sens littéral du terme, perd son lisse. Il voit ainsi sortir de lui une lacération, un grouillement qui devrait rester caché.

Cette sexuation se retrouve pour les trois autres personnages principaux : la queue d'Eliza est ainsi associée, à la tourne de la planche, à son pubis qui apparaît en volte-face ; la déchirure dans le dos de Chris à ses menstruations ; la petite bouche de Rob à la jouissance (« On aurait dit un poisson hors de l'eau, en train d'étouffer... ça faisait des petits sons affreux. hurr... kkkuhhh... kaaa... »). On peut ajouter que ces transformations se déploient selon un axe symétrique : dans le couple Keith/Eliza, elles manifestent par une excroissance (les petites queues, la queue) la sexualité qui resterait sinon cachée sous la surface lisse du corps ; dans le couple Chris/Rob, elles vont chercher, par une ouverture du corps (la petite bouche, la déchirure dans le dos), la sexualité cachée sous la peau. On assiste ainsi à une sorte de sexuation croisée des adolescents : c'est en regardant onduler la queue sous la jupe d'Eliza que Keith sent monter en lui le désir ; c'est quand Chris embrasse la petite bouche de Rob, y pratiquant une forme de cunnilingus, que le garçon connaît sa plus forte

jouissance (« Attends, attends, attends ! Ça suffit ! Arrête, s'il te plait... tu vas me rendre fou. »). L'ambivalence sexuelle caractéristique de l'adolescence au lieu d'être tranchée par la métamorphose des corps s'y installe au contraire définitivement. L'insulte grossière qu'adresse un personnage à Keith : « Il est cool ? On dirait un pédé ! J'crois qu'les pédés aimaient pas les filles ! » contient une part de vérité. C'est parce qu'un pénis a poussé dans son dos qu'Eliza attire si puissamment Keith. Son désir hétérosexuel ne s'éveille que du fait qu'il est en même temps homosexuel.

Cependant, c'est certainement l'autre couple qui structure de façon plus complète l'album. L'ouverture des corps adolescents répète de façon fascinante l'ouverture du corps idéalisé de Vénus que Georges Didi-Huberman révèle dans la peinture du quattrocento : la définition d'une beauté associant harmonie physique et vérité idéale y est associée au retour d'un refoulé inquiétant, l'intérieur caché, qui revient dans des scènes de violence où le corps féminin est ouvert et où ses entrailles sont extirpées¹³. Ce qui touche le quattrocento dans l'édification de ses normes esthétiques élevées touche aussi les stéréotypes physiques de la culture adolescente de la fin du XX^e siècle.

Contre le récit initiatique : la répétition cauchemardesque

Or cette ouverture du corps coïncide littéralement avec l'ouverture de l'œuvre. Le livre ne débute pas comme commencerait un récit d'initiation, qui mettrait progressivement en place ses différentes étapes. Les premières pages donnent à voir une origine, au sens que Walter Benjamin donne à ce terme¹⁴ : non un début à partir duquel s'engendrent les événements à venir, mais le brusque surgissement d'un tourbillon où se joue à la fois une naissance et une destruction. Cette origine touche ainsi un mouvement qui ne va cesser de reproduire tout au long de l'album l'ouverture originelle du corps adolescent. Le livre s'ouvre en effet comme s'il se déchirait, par une fente lumineuse dans le noir de la page. Cette déchirure est associée dans la double page qui suit à deux images. Une fente plus largement ouverte, encore abstraite et le ventre d'une grenouille, ouverte sur une table de dissection. La première fente reste indéterminée. Elle peut faire penser à un trou dans un arbre, depuis lequel un spectateur caché pourrait observer la scène mais aussi au sexe d'une femme. Ainsi l'objet qu'examine Keith en ouverture de l'album est comme un œil qui en

¹³ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Flammarion, 1999.

¹⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1925), Paris, Flammarion, 1985, collection « Champs-Flammarion », traduit de l'allemand par Sibylle Muller (avec le concours de André Hirt), p. 41 : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. »

retour l’observerait – ce que suggère la succession des cases en champ/contre-champ avec l’alternance d’une vue en plongée et d’une vue en contre-plongée. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹⁵.

Ce regard contient à la fois une remémoration et une prémonition :

J’ai plus bougé. Je peux pas expliquer ce qui s’est passé. Un peu comme une impression de déjà-vu, une prémonition. C’était comme si je voyais l’avenir... Et l’avenir était pas jojo¹⁶.

Ce regard porté vers le ventre ouvert de la grenouille, œil inversé, se projette vers le récit ; il donne à voir les images mêmes du récit à venir, dans un « gouffre... un trou noir, un trou qui s’élargissait »¹⁷. La planche qui suit associe en effet le regard de Keith, cadré en gros plan dans une case qui occupe l’ensemble de l’horizontale, et quatre images tirées du récit, chacune présentée dans une case verticale occupant les trois quarts inférieurs de la planche : le ventre ouvert de la grenouille, une blessure béante dans une plante de pied, un dos ouvert par la peau qui mue, un pubis caché d’une main pudique. On passe d’une image à l’autre par transformation analogique – quatre ouvertures de mêmes natures, présentées de façon similaire au centre de la case. Les trois dernières images fonctionnent comme *flashforward* annonçant des chapitres à venir. L’image du dos qui mue apparaît au chapitre 3 (« SSSSSSSSSSS »), celle du pied blessé au chapitre 5 (« *The Cut* ») et le pubis caché au chapitre 6 (« *BAG ACTION* »). L’ouverture initiale joue ainsi un rôle séminal – une image engendrant des images qui engendrent le récit¹⁸ – et cet engendrement se reproduit à l’intérieur de chaque chapitre. Dans le chapitre 3, par exemple, l’ouverture du dos de Chris intervient au moment où Chris se réveille après un rêve. Chris y marche sur du verre brisé ; de la blessure de sa plante du pied, elle extrait un petit rouleau de papier où est dessiné un serpent marin, puis une île au milieu de laquelle apparaît un peuple d’hommes dégradés qui mangent des ordures. Finalement, apparaît Keith qui lui offre un cœur à manger, se transforme en verre géant qui l’enserme et l’étouffe. Toutes ces images sont appelées à revenir dans le récit. Ainsi, les garçons dévorant des ordures apparaissent dans le chapitre 5 (« QUI C’EST CHRIS ? »), dans le chapitre 8 (« *COOK OUT* ») où des ados malades mangent des restes volés autour d’un feu, dans le chapitre 9 (« *SEEING DOUBLE* ») où les Lycéens sont dégoûtés par les ados malades qui viennent manger dans les poubelles du fast-food (« Ils sont obligés de venir ici et de gâcher le plaisir de tout le monde ? »¹⁹), dans le chapitre 10 où l’on retrouve les ados autour du feu. Plus loin, chapitre 17

¹⁵ Je reprends ici le titre de l’essai de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

¹⁶ Charles Burns, *Black Hole*, op. cit., « Sciences naturelles » (#1).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Je renvoie par ce terme au titre *L’Engendrement des images en bande dessinée*, op. cit.

¹⁹ Charles Burns, *Black Hole*, op. cit., « *Seeing Double* » (#9).

(« ROLAND DUGLAND »), deux des adolescents les plus marqués par la maladie dévorent un saut de *Kentucky Fried Chicken* au milieu des débris de leur campement dans les bois. Enfin, la scène revient une dernière fois dans les dernières pages de l'album quand Chris, mourant de faim sur la plage, se souvient du feu de camp dans les bois. On pourrait suivre ainsi les métamorphoses de ces images dont la répétition fait disparaître le déroulement chronologique du récit et le remplace par cette figure obsédante de l'ouverture. Le récit s'achève d'ailleurs par une répétition pure et simple de son ouverture, le dernier chapitre (« FIN ») reprenant exactement la fente initiale dans sa première planche – elle se contente d'ajouter, dans l'ouverture lumineuse, un œil qui va, une dernière fois, contempler les images récurrentes. La fin revient à l'origine et redit la logique d'éternel retour visuel cauchemardesque. Le grand récit d'initiation d'adolescents passant de l'enfance au monde adulte est ainsi désactivé non seulement parce que la plupart des destins se finissent mal (par la mort ou la séparation) mais parce que ce qui reste du récit, la figure qu'il construit, c'est celle de cette plaie béante infiniment répétée, imprégnant notre pupille comme une image subliminale nécessaire.

Lire l'adolescence depuis *Black Hole*

Rendu à sa puissance originelle, le trou noir de Charles Burns, loin de refléter le récit initiatique de l'adolescence, emporte l'adolescence dans une double destruction : déformation et ouverture douloureuse des corps ; répétition de cette ouverture à l'infini. Il fonctionne ainsi non comme le double du récit valorisé par la culture de masse, mais comme un révélateur négatif de la figure adolescente dont la lumière sombre se répand dans la culture adolescente contemporaine. Graphiquement, la bande dessinée de Charles Burns se rapproche nettement de celle de David B., *L'Ascension du Haut-Mal*, qui expose dans une proche esthétique du noir et blanc, les déformations monstrueuses du corps du frère du dessinateur, frappé par l'épilepsie. *L'Ascension du Haut-Mal*²⁰ raconte certes, comme son titre le suppose, un apprentissage et une initiation pour l'auteur qui naît de ces images monstrueuses²¹, mais sa contrepartie est la destruction toujours renouvelée du corps du frère, strié par la violence des crises et associé à des images cauchemardesques obsédantes. On retrouve bien sûr la logique cauchemardesque dans *Elephant* de Gus Van Sant : si le corps adolescent n'y est compris, comme je l'ai dit plus haut, que dans sa gloire lisse, la structure narrative répétitive, qui reprend sept fois le trajet d'adolescents marchant vers la mort, suspend le récit d'initiation qui devrait mener ces jeunes gens vers l'âge adulte et le remplace par un être-pour-la-mort qui pèse sur chacun – seul un personnage, le jeune John, sort de ce récit grandi, capable de se

²⁰ David B., *L'Ascension du Haut-Mal*, Paris, L'Association, 1996-2003.

²¹ Voir à ce propos Marion Rostam, « Naissance d'un imaginaire graphique dans *L'Ascension du Haut-Mal* de David B. » dans Henri Garric, *op. cit.*

réconcilier avec son père alcoolique qui retrouve, face à la terreur de la mort répandue, un geste de tendresse pour son fils dans la dernière scène du film. On pourra suivre, de même, dans ce volume, comment Marion Lafouge expose cette même logique de la dégradation et de la maladie autour du film et du roman *The Virgin Suicides*. Mais je pense surtout aux romans fascinants de John Burnside qui déclinent tous l'obsession d'une adolescence touchée par la mort et la destruction. *Scintillation*²², en particulier, révèle des similitudes impressionnantes avec *Black Hole*. Burnside y met en scène un même univers sordide de marge urbaine – le roman se déroulant dans une île détruite par la pollution industrielle où les hommes et les animaux sont déformés par une contamination rampante. Surtout on y retrouve une déformation violente des corps : les adolescents sont en effet victimes de meurtres rituels peut-être perpétrés par un *serial killer* et leurs corps torturés, défigurés, sont exposés après leur mort dans des mises en scène macabres. On pourrait répéter à propos de ce roman la destruction des corps adolescents dans l'ouverture et la répétition. Révélateur d'un informe sous-jacent dans l'ensemble de la culture contemporaine, *Black Hole* répand ainsi sa noirceur inquiétante sur la face lisse et souriante de l'adolescence.

Henri GARRIC
CPTC – Université de Bourgogne - Franche Comté

²² John Burnside, *Scintillation*, Paris, Seuil, collection « Points », 2012 (2008), traduit de l'anglais (*Glister*) par Catherine Richard. Une bonne partie des romans de Burnside affronte cette destruction de l'adolescence ; voir notamment *La Maison muette* (1997), Paris, Métallié, 2003 et *L'Été des noyés* (2011), Paris, Métallié, 2014.