



**LE SECRET  
DE L'ESPADON**  
La symétrie  
et le centrage des vignettes  
chez Jacobs



## DÉCOUPAGE/MONTAGE/PLANCHE

Les planches du *Secret de l'Espadon* obéissent toutes à une règle de composition stricte : la symétrie. Chaque page, avec ses particularités, est en effet la résultante d'un montage que gouverne, sans exception, ce principe d'équilibre. Ce dernier est la marque de fabrication d'un auteur soucieux de faire savoir que la teneur de son propos procède autant d'un minutieux travail de segmentation scénaristique que d'une géométrisation régulière de celui-ci : toute planche, pareille à un petit jardin à la française, commande que les cases, pareilles à des parterres, viennent trouver leur juste place. Hyperclassique, Jacobs atteint à cette synthèse – un certain *design* narratif – où la bande dessinée et l'illustration brouillent avec bonheur leur frontière.

Ce canevas rigoureux auquel il s'astreint n'empêche pas (au contraire) Jacobs de varier la structure de ses assemblages. Si les *strips* (il y en a en général trois par planche) sont faits de deux parties, rabattables l'une sur l'autre, leur composition, elle, peut changer, en ce sens que les cases de tailles variables, groupées ou non par paires, peuvent être carrées ou rectangulaires et d'un format horizontal ou vertical. De sorte que les planches de l'artiste se présentent

comme des multicadres<sup>1</sup> toujours bien équilibrés. Le montage de ces ensembles aurait pu entraîner des raideurs au niveau du découpage. Il n'en est rien : le principe de symétrie qu'on vient de dire mène l'artiste à moduler ses tabulations au gré des situations représentées. En bref, nous tenons que la composition des planches d'Edgar P. Jacobs se prête à un constructivisme aussi impérieux qu'il est générateur de dispositions graphiques hautement intégrées. Jacobs est un conteur, doublé d'un esthète scrupuleux, chez qui la forme est la manifestation en surface d'un fond parfaitement dominé.

Ces programmes graphiques, que sont ces planches soigneusement calibrées, siéent bien à la nature du récit dans la mesure où la scénographie, quel que soit le sujet traité, est synonyme d'ordonnement (combats aériens réglés comme des ballets, cérémonies, visites, rencontres, découvertes, explorations, etc.). Plus tard, dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, Jacobs adoucira sa façon de faire, la théâtralité exigeant alors à ses yeux des mises en page moins contraintes. Pour l'heure, l'auteur s'en tient aux exigences qu'il s'est fixées, se réservant, à la fin de l'album, le droit de recourir à quelques agencements à part, restés célèbres (on en examinera quelques-uns plus bas).

## LA CAPTURE DE MORTIMER ET CE QUI LA PRÉCÈDE

*Le Secret de l'Espadon* paraît en quatrième de couverture dès le n°1 (en 1946, pour l'édition belge) du journal *Tintin*<sup>2</sup>. Mortimer, savant atomiste, a conçu les plans de l'Espadon, l'arme absolue capable d'anéantir l'Empire de Basam Damdu. Ce dernier s'est attaqué à l'Occident (les métropoles brûlent les unes après les autres), alors qu'en Orient il tente de consolider la « sphère de co-prospérité »

- 
- 1 Nous devons cet excellent néologisme à Henri van Lier, « La bande dessinée, une cosmogonie dure », dans Thierry Groensteen (dir.), *Bande dessinée et modernité*, Actes du colloque de Cerisy, Paris-Angoulême, CNBDI-Futuropolis, 1988, p. 5-24.
  - 2 L'édition en album du *Secret de l'Espadon* comporte, en ouverture, une page supplémentaire. Nous nous référons ici à l'édition intégrale (en un seul album) du *Secret de l'Espadon*, publié par les éditions Blake et Mortimer en 2002 (réédité en 2009 puis en 2014).

des peuples d'Asie<sup>3</sup>. Cherchant à échapper aux troupes du tyran, les héros se retrouvent sur le sol iranien, leur avion ayant été atteint. Ils fuient alors vers le Ras Masudam (et le détroit d'Ormuz). Mais ils perdent les plans de Mortimer dans la région des falaises de Makran. Le physicien part, seul, à leur recherche. Il est alors capturé par les « Jaunes ».

## LA MOUSSON, OU LA MONTÉE DE LA TENSION

Emmené dans la banlieue de Karachi, Mortimer est sommé de reconstituer les plans de l'Espadon. Il refuse, est torturé, puis fait semblant de vouloir coopérer. Dans le pavillon qu'on a mis à sa disposition, Mortimer tente de donner le change à ses surveillants : le capitaine Li et le professeur Sun Fo, dépêché par l'Empereur. Sur six pages (pages 89-94), Jacobs nous offre un huis clos d'une exceptionnelle densité au cours duquel la tension entre Mortimer et ses geôliers ne cesse de monter. Arrivant à point nommé, un orage éclate.

Voyons ce passage. La page 90 matérialise un moment de la fable où la « vitesse du récit », réduite au minimum, laisse toute latitude au climat de s'appesantir. L'artiste qui s'est ainsi ménagé une plage « d'inaction », n'a jamais atteint à une telle maîtrise dans la distribution régulée de ses vignettes. Ajustant les quadrangles de ses *strips* en fonction d'une structure en miroir chaque fois réinventée, Jacobs, ensemblier narratif, nous offre, ici encore mieux agencé qu'ailleurs, un polyptyque hors pair [ill. 21].

Tentons-en l'analyse. Rien ne se passe ou presque, hormis quelques mots échangés, dont la banalité fait ressortir, par contraste, le malaise qui s'est installé entre les trois hommes : Mortimer est excédé, Li anxieux, quant à Sun Fo, il cultive l'ironie. En parlant d'« étouffement » (case 4), le héros qualifie autant le climat psychologique qui règne dans la pièce que la lourdeur de l'atmosphère. Au loin, le vent s'est mis à souffler, courbant les troncs des palmiers. Un éclair déchire le

---

3 L'expression « sphère de co-prospérité » est la traduction d'une l'expression japonaise justifiant la politique expansionniste de l'Empire du Soleil levant dès 1936. Nous avons adopté cette expression car il est impossible de ne pas voir dans le récit de Jacobs une histoire référant à la guerre du Pacifique. Une guerre, cependant, à laquelle, seul, le British Empire (dont Blake et Mortimer sont les plus valeureux soldats), aurait participé.

ciel sur le fond duquel se dessine la coupole bleue du pavillon où le héros est détenu. Quelque chose doit advenir.

Mortimer, derrière les barreaux (case 6 et 9), ronge son frein. La case 9, à cet égard, est un petit chef-d'œuvre d'expressivité. Pour ne pas avoir à reproduire le dessin de la vignette 6, qui représente – vu de l'extérieur – le professeur enfermé, Jacobs a fait reculer sa « caméra ». Tout en décentrant la fenêtre depuis laquelle le héros regarde le jardin, le dessinateur s'est donné assez de place pour reproduire le sommet d'un bananier, ce qui a réduit d'autant la figure de Mortimer, décentré. La case dit deux fois l'enfermement : emprisonnement et relégation.

Plus haut dans le récit (planche 72, case 4), l'auteur a eu recours au cliché selon lequel un personnage, de face, est représenté derrière une grille. Il s'agit d'un moucharabieh, grâce auquel le Bezendjas observe sans être vu. Graphiquement, l'idée est la même. Le compartimentage de la case-fenêtre est à l'espion ou au prisonnier ce que la planche, subdivisée en vignettes, est au lecteur-investigateur. Cette remarque n'est pas de pure forme ; elle pointe chez l'auteur un tropisme métalangagier<sup>4</sup>. De fait, chez bien des *cartoonists*, le héros, toujours captif de la structure du découpage/montage dans/sous laquelle il s'agit, ne saurait être autre chose qu'un mobile contraint, toujours à la recherche d'une échappatoire. En somme, bien des bandes dessinées d'aventures (on songe tout particulièrement au *Terry and the Pirates* de Milton Caniff) peuvent se lire comme des récits d'« assujettissements » toujours déjoués, jusqu'à ce que – et pour notre plus grand désappointement – le héros, enfin libéré des « grilles » qui l'enserrent, retourne à la blancheur du papier.

Revenons à notre case (la vignette 9, p. 90). Les traits obliques, dénotant l'averse qui tombe dru, ajoutent à l'amoindrissement du héros, déjà « oblitéré » par les barreaux de fer de la fenêtre. Ironie graphique : l'épanouissement du bananier, en contrebas de Mortimer, contraste avec ce dernier, décidément ramené à la portion congrue.

---

4 Le métalangage est le langage commentant le langage (tout comme la première méta-physique discourait sur la physique). Outre les lexicographes, les artistes sont volontiers portés sur le métalangage. Par exemple, Fellini réalise 8 1/2 pour parler de son 9<sup>e</sup> film, etc. Jacobs, même si c'est inconscient chez lui, introduit dans ce passage une vignette dont la structure métaphorise le découpage des planches et la position des héros vis à vis de ces dernières.



Jacobs © Editions Blake &amp; Mortimer/Studio Jacobs (Cargaud-Lombard s.a.), 2017

Ill. 21. Le Secret de l'Espadon, page 90.

Notons que dans cette planche, au spectre chromatique étroit, l'appariement entre le ton des feuilles de l'arbre et le rose-brun du mur est des mieux trouvés. Ce petit effet contrapuntique n'est d'aucune utilité du strict point de vue du récit. Il est cependant partie prenante de la « récitation », en ce qu'il est plus qu'une simple modalité du décor. Une petite allégorie s'est fait jour selon laquelle, indifférent au sort des hommes, le monde peut toujours resplendir.

## GÉOMÉTRIE DE LA TENSION

Nous n'en avons pas terminé avec cette planche où la poétique de Jacobs s'offre à nous, décidément plus efficiente que jamais. Soit donc, encore, le second *strip* de la planche. Les cases 7 et 8, de format horizontal, représentent, d'une part l'environnement du pavillon (petit panoramique), d'autre part, ce même environnement vu par Mortimer depuis la fenêtre de son bureau. Cette case 8, pourtant aussi modeste que la case qui la domine, permet au spectateur de discriminer clairement les quatre plans qui s'y étalent en profondeur. Soit : le jardin (en gris) tout au fond, puis (en remontant vers l'avant) Mortimer planté devant la grille, puis Fo, assis, guindé, une tasse de thé à la main, et Li, enfin (premier plan), qui fume, l'air crispé (il a tassé le tabac de sa cigarette dans la case 3). Ainsi, les deux Asiatiques nous font-ils face alors que Mortimer nous tourne le dos, étranger à la conversation : astucieuse et méthodique répartition des rôles en fonction de la place de chacun. La situation créée de la sorte permet à Fo et Li, qui font mine d'ignorer Mortimer, de parler de la seule question qui vaille et à propos de laquelle le héros n'a pas voix au chapitre : l'emprisonnement dont il est l'objet.

Fo : – À propos... j'ai remarqué qu'on avait doublé la garde !

Li : – Simple mesure de précaution.

Fort de ce que nous avons appris à la page précédente, nous comprenons que Fo mène le jeu, qui, sous couleur de s'adresser à Li, s'adresse à Mortimer. Ces subtilités – quasi subliminales à la

première lecture – font partie de ce vaste ensemble d'entours et de *particolari* qui donnent à l'œuvre sa « chair<sup>5</sup> ».

Le troisième et dernier *strip*, composé de cinq cases, résulte d'un montage minutieusement établi, lui aussi. En haut à gauche, cadré à gauche, Li croit entendre un bruit particulier. Fo, en bas, à gauche, cadré à droite, répond qu'il n'entend que la pluie. Au centre du *strip*, une case verticale représente la ligne tourmentée d'un éclair bifide. À droite de celui-ci, en haut, on retrouve Li qui, cette fois, est cadré à droite (on ne voit plus le casier du meuble de la case 10). Il insiste sur le bruit qu'il croit percevoir :

Li : – Ah, cette fois, j'en suis sûr !!! Écoutez, vous dis-je !

Ce qui entraîne une raillerie de Fo, en bas, cadré, maintenant, à gauche :

Fo : – Le tonnerre. Ma foi, il n'est pas nécessaire d'écouter, il se fait assez entendre, il me semble, mais vous semblez bien nerveux, mon cher Li...

Situés de part et d'autre de la vignette centrale du *strip* (l'éclair), les deux interlocuteurs sont confortés, chacun à son niveau, dans leur malentendu. La distribution eurythmique, et maniaquement réglée des réparties de ce langage de sourds, tend l'ambiance un peu plus encore. Le remplissage est une notion étrangère à notre auteur.

Puis, Mortimer est délivré, de nuit, grâce à l'intervention, fort intelligemment rendue, d'un hélicoptère de la *Navy*. La fabrication de l'Espadon va pouvoir commencer.

5 Autre exemple, parmi bien d'autres : page 118. Nous sommes dans la base secrète. Une panne de courant se produit. Au centre de la planche, quatre micro-cases reconduisent le profil de Mortimer en ombre chinoise. Le héros comprend qu'un accident grave vient de se produire. Pensant à voix haute, il analyse la situation. Les quatre vignettes forment un carré d'obscurité compact qui, rompant avec le *continuum* lumineux de la planche, dit l'effondrement soudain des repères. Partant, Mortimer, qui est, par principe, au cœur du dispositif machinique sur lequel tout repose, incarne l'Angoisse.

## SOUS LES FALAISES DE MAKRAN

La structuration des planches, chez Jacobs, est un travail de haute précision qui conduit parfois ce dernier à travailler son récit comme on peut planifier, à l'aide de croquis, une action policière ou guerrière. Il est, à cet égard, des épisodes du *Secret de l'Espadon* qui résultent de ce besoin qu'a l'auteur de mener à bien un scénario comme on déroule, étape après étape, le *timing* d'une intervention armée. Comme il n'est pas question pour l'artiste de s'en tenir à de simples croquis, une mise au net presque vétilleuse lui est indispensable. D'où ce goût, chez l'artiste, pour la gestuelle de la circonspection et les manières spécifiques de se comporter en terrain hostile. Lorsqu'à la monstration des précautions prises par les intervenants s'ajoutent la nécessité de les faire se déployer, vêtus d'uniformes et équipées de matériels *ad hoc*, on mesure à quel point le *cartoonist* Jacobs est dans son élément. Il aime, non pas tant la *res militaris* que ce que celle-ci exige – lorsqu'il s'agit de la voir à la manœuvre – de mouvements réglés et de postures adoptées face à l'adversaire.

Quand l'artiste associe le déroulé de l'action à la dramaturgie que requiert, sinon le traitement d'une « campagne », du moins le développement spatio-temporel d'une mission, l'artiste fait des épisodes traités de véritables phases opérationnelles. Ajoutons que si l'itinéraire des protagonistes est déployé de vignette en vignette, la géographie des lieux, quant à elle, fait de chaque planche un territoire que le quadrillage de la planche nous fait assimiler – c'est ici le cas – à une sorte de carte historiée.

Reportons-nous à la page 105 [ill. 22], où nous est montré le retour d'une expédition des commandos anglais. Près des falaises de Makran, des Européens, qui ont été délivrés des mains des « Jaunes » par les *Tommies* doivent être ramenés à la base secrète des Britanniques. La planche, entièrement consacrée à l'approche de ladite base se divise en trois bandes (en vérité, cet épisode de *l'Espadon* s'étale sur plusieurs planches). Le premier *strip* est dédié à la marche des hommes au bord de la mer. Le paysage, éclairé par la pleine lune, tout à la fois grandiose et sinistre, est partiellement constitué de blocs rocheux aux impressionnantes silhouettes. Dominée par celles-ci, s'étire, en suivant la courbe de la grève, la longue colonne des soldats et de leurs protégés. Le *briefing*, fait par un officier (case 3), sur les dangers de leur expédition, est d'autant mieux reçu par le lecteur qu'ajoutant



Jacobs e Editions Blake &amp; Mortimer/Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.), 2017

III. 22. Le Secret de l'Espadon, page 105.

au suspens, il annonce un programme « prometteur ». Et les hommes de partir pour toute une équipée souterraine, observés, électroniquement, par un contrôleur (*strip* 2, case 7) qui, depuis le cœur de la base secrète, va suivre la progression des hommes sur son écran.

Seule vignette « technologique », cette case particulière constitue une sorte de *check point* dans la géographie de la planche. Ce « soupirail de lumière », qui tranche sur l'ambiance hostile des grottes où avancent les hommes, représente la salle de contrôle affectée à la surveillance des abords de la base. Tel un *flash forward* glissé au milieu de la page, cette case préfigure la base secrète du *British Empire* dont on ne sait, encore, rien de précis. L'image, parce qu'elle est, tour à tour, centripète et centrifuge, fait de l'ensemble où elle se détache, un environnement d'autant plus sombre et fascinant que l'impressionnant décor souterrain qui l'entoure tranche sur le *check point* qu'on a dit.

Jacobs, qui sait l'art de rendre ses récits dysphoriques, a fait du dernier *strip* de sa planche l'amarce d'un passage que la page suivante va théâtraliser au-delà de toute attente. Nous « sommes », au sein d'une grotte énorme, sur une de ces arches rocheuses qu'affectionne l'artiste et que doivent franchir les personnages. L'un d'eux, qui glisse sur « le sol visqueux », va tomber dans le gouffre. Ce qui ne se vérifiera pas : en ouverture de la page suivante, l'homme est rattrapé *in extremis*. Cet incident permet à Jacobs de montrer qu'au danger peut s'ajouter l'horreur. Et les nouveaux venus de découvrir, effarés, qu'au fond du précipice, au-dessus duquel s'est risquée la troupe, pullulent de « hideuses araignées de mer » ! Au centre de cette nouvelle planche (page 132, case 8), sur une vignette d'un format important, la « caméra » du dessinateur est descendue jusqu'au niveau des « horribles bêtes qui s'égaillent avec de sinistres crissements » ! Or, il se trouve que, très exactement sous cette case de cauchemar, Jacobs (vignette 11) a inséré une seconde image de la salle « technologique » que nous avons évoquée plus haut. Reprenant, à peu de chose près, la composition de la planche précédente, Jacobs a voulu, de nouveau, faire du contraste lumière/ombre, centralité/périphérie, euphorie/dysphorie l'établissement d'une polarité exemplaire. Ces minces vignettes technologiques, où se signifie la « chaleur » d'un monde encore lointain, vers lequel tendent tous ces hommes

inquiets et fatigués, ces vignettes relèvent de cet « or du récit » dont on parlait dans le chapitre précédent à propos du *Rayon « U »*.

Un peu plus avant (page 107), les soldats arrivent jusqu'à un train électrique qui les emmène enfin vers la base secrète. Emblématique par excellence, le phare de la motrice (case 11), dont le mince rayon jaune fait écho à la couleur des deux vignettes technologiques qu'on sait, creuse la nuit du tunnel. L'or du récit, à nouveau.

## LA DÉCOUVERTE DE L'ESPADON ET LE FINAL

Les dernières planches de l'œuvre, où la symétrie impose toujours son intangible loi, connaissent une nouvelle économie graphique. L'heure des échéances est venue et, avec celles-ci, la surface des vignettes va gagner en importance. Le secret de l'Espadon est en passe d'être levé, et l'Occident vengé.

### La construction de l'engin

Les Anglais dans leur base secrète, commandés par un gouverneur aux allures churchilliennes, ont finalement réussi à construire leur arme secrète, sorte de sous-marin volant dont la puissance de feu est inégalée.

Page 136 [ill. 23], le prototype est dévoilé sur une vignette de la largeur d'un *strip*. Au premier plan, Francis Blake avance résolument en direction de l'extraordinaire machine effilée, bleue, et au ventre blanc. Des hommes, nombreux, s'occupent des derniers réglages :



Jacobs © Editions Blake & Mortimer/Studio Jacobs  
(Dargaud-Lombard sa.), 2017

Ill. 23. Le Secret de l'Espadon, page 136, cases 4, 5, 6 et 7.

l'image s'inscrit donc parfaitement dans le *continuum* dramatique du récit. Jacobs, pourtant, n'a pas pu ne pas sacrifier au plaisir (qu'on imagine très fort) de la monstration. Le voilà enfin cet avion pour lequel, glissé dans la peau de Mortimer, l'auteur a élaboré tant de schémas, grossi des détails, etc. La vignette en question participerait presque de la série des chromos « Voir et savoir » qu'Hergé<sup>6</sup> édite dans les années 1950-1960. Les planches de ces séries à vocation pédagogique, consacrées aux automobiles, aux avions et aux bateaux, étaient accompagnées du personnage de Tintin, en divers costumes d'époque, chargé d'introduire une once de narrativité dans ces images descriptives. Mais, dans le cas qui nous retient (la fiction), c'est de l'inverse qu'il s'agit (même si l'esprit est identique). La dimension narrative étant acquise, le propos technologique avec sa connotation documentaire prend un moment le pas sur le récit.

Outre ces considérations, un élément discret du décor retient néanmoins l'attention du lecteur : l'horloge centrale, située à la frontière des *strips* 2 et 3. Elle signifie, évidemment, que toutes les minutes sont comptées. Pourtant, s'il est 6 h du matin (ou 18 h), c'est que quelque chose de particulier se sémiotise ici. On veut parler des aiguilles du cadran. Ces dernières, qui coïncident avec l'axe vertical central de la planche, rappellent une fois encore que la symétrie (ici le sérieux scientifique chrono-contrôlé) est de rigueur.

Mais il y a plus : les 6 h (ou 18 h) indiquées sur le cadran (et préférées à midi ou minuit, trop connotés) pointent une articulation majeure de la *storia*. La verticalité des aiguilles signifie l'alignement du récit sur le Destin en train de se jouer. Moment fatidique – il a fallu être à l'heure! – où peut être *in fine* dévoilé l'Espadon, dont la construction, évoquée dès la page 6 du récit, a demandé tant d'efforts. La vignette, où l'arme de destruction massive nous est présentée, s'étend ainsi sur toute la largeur de la planche. Éloquence de l'image.

Non content de nous avoir introduits dans le hall de construction de l'Espadon, Jacobs, divise la planche suivante en cinq *strips* où l'on peut voir les techniciens de la base procéder à la mise à l'eau de l'avion-fusée. Edgar Pierre Jacobs, qui « chauffe » depuis

6 Pour cette série *Voir et savoir*, Hergé a été fortement secondé par Edgar Jacobs, puis Jacques Martin, sans que ceux-ci aient la possibilité de signer.



III. 24. Le Secret de l'Espadon, page 145.

longtemps ce moment, donnera sans doute ici à son ami et *challenger* Hergé<sup>7</sup> le désir de renouer avec la science-fiction. S'il suit *Le Testament de Monsieur Pump* et *Destination New York*, *Le Secret de l'Espadon* n'est pas sans annoncer le diptyque *Objectif Lune/ On a marché sur la Lune*. Quant à cette page 137, elle est un pur moment d'ingénierie « récitée ». L'engin submersible, conçu par l'artiste, est « photographié » sous tous les angles : de trois-quarts arrière (en contreplongée), puis de trois-quarts avant (en plongée), de derrière (en immersion, mais à l'horizontale), puis à nouveau de trois-quarts avant, cette fois dans toute son amplitude, etc. Et l'Espadon, surgi des flots, d'infliger une première et cruelle défaite à la marine de guerre ennemie<sup>8</sup>.

### L'Apocalypse

Page 141. L'auteur nous emmène à Lhasa chez le tyran Basam Damdu. Faisant suite à un conseil de guerre houleux (ou l'on retrouve le docteur Sun Fo en compagnie d'Olrik), une escadrille d'Espadon s'attaque au Potala, cœur du pouvoir de « l'Empire des Jaunes ».

La page 145 (l'avant-dernière du récit) [ill. 24] est composée de 5 vignettes – au lieu de la douzaine habituelle – dont un *tondo*. S'il a revu à la baisse la fragmentation de sa planche, Jacobs a conservé le principe cardinal de la symétrie. Le monde de Basam Damdu n'en est que mieux défait, scindé qu'il est ici par l'axe médian de la mise en page, de part et d'autre duquel sont frappés l'arsenal des fusées à longue portée du dictateur et – dans une moindre mesure, car c'est

7 Le Stratonef H22 est l'objet central autour duquel sont construits *Le Testament de Mr Pump* et *Destination New-York*, deux albums de la série « Les Aventures de Jo, Zette et Jocko » d'Hergé, publiés en 1951. Il conviendrait d'étudier de près ce qui, dans le second diptyque des *Aventures de Jo, Zette et Jocko*, relève de Jacobs. D'une manière générale il faudrait se pencher sur les continuités iconographiques qui relient les usines secrètes de Jacobs à celles Hergé (*L'Éruption du Karamak*, *Le Secret de l'Espadon*, *Objectif lune*).

8 Il est remarquable que l'Espadon et la fusée lunaire d'*Objectif Lune* soient les seuls objets de Jacobs et d'Hergé vraiment « exportables » sous forme de maquettes dans la réalité. Ces aéronefs, à la différence des personnages de papier, subissent sans perte symbolique le passage à la 3D. À ce sujet, il convient de signaler que la fusée lunaire et l'Espadon, avant même d'être intégrés dans leurs récits respectifs, ont été « réalisés » en modèles réduits.

un monument célèbre à « respecter » – le Potala lui-même, depuis lequel règne l'empereur. En bas, sur toute la largeur du *strip*, devant la chaîne himalayenne, des *shorten* subissent le feu des Anglais. C'est que Francis Blake, aux commandes du nouveau chasseur-bombardier, a largué une bombe, dont il n'est pas possible de dire qu'elle est atomique. Mais c'est bien de cela qu'il s'agit.

Le *tondo* : mordant sur trois macro-vignettes, Basam Damdu ivre de folie, chancelle, les bras levés. Dans le cercle qui le circonscrit, le tyran accueille la mort, comme le font, sur la scène, les personnages en proie à la vengeance des dieux. À l'arrière-plan, un grand Bouddha, imperturbable, semble esquisser un sourire. Ce *tondo* est à la fois un insert (un détail sur lequel on a focalisé) et un point d'orgue conclusif. Comme tirée d'un opéra, la planche s'est émancipée de la simple linéarité narrative. Seul compte ici le simultanésisme de ce polyptyque aux accents wagnériens.

