

numéro 2
hiver 1996-1997
version électronique réduite

CRITIX

Éditorial

Tout comme son homonyme grec né il y a près de 2500 ans, le dessinateur Aristophane est un auteur assez mystérieux. Peu enclin à la confidence, il ne se livre pas, comme on s'en rendra compte à la lecture de ce numéro de Critix, pour moitié consacré au travail de cet auteur. Mais l'intention de Critix, telle que Renaud Chavanne en réaffirme le principe plus loin, n'a jamais été de marcher sur les brisées de Taine ou de Sainte Beuve, mais bien de s'occuper des œuvres avant tout. Celle d'Aristophane est déjà dense, étonnamment atypique, sans équivalence en bande dessinée. Rien de surprenant donc à ce que ce singulier talent n'ait trouvé à s'exprimer que chez les meilleurs « petits » éditeurs, dont les efforts pour faire émerger une bande dessinée de qualité se heurtent encore au conservatisme du petit monde de la bd, comme le constate Jean-Paul Jennequin dans les pages qui suivent. Un texte qui confirme qu'à l'orée de 1997, la tâche que s'est assignée Critix conserve toute sa pertinence.

Jean-Philippe Martin

P.S. : Nous dédions ce numéro à la mémoire d'André Franquin (1924-1997).

Numéro 2 – version électronique réduite hiver 1996-1997

Études

- Qu'est-ce que la critique? — Renaud Chavanne p. 5
L'ombre d'un trouble — Évariste Blanchet p. 7
Pour une diffusion différente — Jean-Paul Jennequin p. 18

Œuvres

La Sultane blanche — Évariste Blanchet

seules les
versions
papier et
électronique
complète
contiennent
le sommaire
intégral.

Matériel critique

Les origines de la bande dessinée — Jean-Philippe Martin

Dossier : Aristophane

- Aristophane par Aristophane p. 24
Conte démoniaque : la fin des temps — Fabrice Neaud
Conte démoniaque : de la mort à la mort — Renaud Chavanne
Les sœurs Zabïme - Évariste Blanchet p. 25

Une version électronique réduite de Critix, au format Acrobat, est disponible sur le site Internet de Biblio On Line (BoL), à l'adresse URL suivante : <http://www.bol.ocd.fr/html/bd.htm>, ou sur celui d'Univers BD, URL : <http://www.imagnet.fr/universbd/>. Sa diffusion est libre, en dehors de toute opération commerciale. La version électronique complète, mais sans illustration, peut être obtenue par abonnement (voir ci-dessous). Pour toute information, vous pouvez adresser un courrier électronique à l'adresse de Monsieur Renaud Chavanne, 100321.2437@compuserve.com ou Renaud_Chavanne@compuserve.com.

Contact (uniquement par courrier) : CRITIX - 22 bld Lénine, B5 - 95100 ARGENTEUIL - FRANCE/Nouvelle série/Édité par BANANAS BD association à but non lucratif (loi 1901)/Comité de rédaction : Évariste Blanchet, Renaud Chavanne, Jean-Paul Jennequin, Christian Marmonnier, Jean-Philippe Martin/Abonnements (3 numéros par an) : France 70 FF, Autres 110 FF ; abonnements version électronique (5 numéros) 50 FF ; chèque à libeller à l'ordre de BANANAS BD/ISSN : 1245-3404/Dépôt légal : janvier 1997/Impression : Avenir reprographie, 47 rue de Maubeuge, 75009 Paris/Les manuscrits non sollicités ne sont pas retournés/Remerciements aux éditeurs qui détiennent le copyright des illustrations reproduites et à tous ceux qui ont contribué à ce numéro/Dessin de couverture : Aristophane, extrait de Conte démoniaque © L'Association/© 1997 les auteurs/Directeur de la publication : Luc Thébaud

Qu'est-ce que la critique ?

Renaud Chavanne

« LA THÉORIE DU 0 % », parue dans le premier numéro de Critix, peut être considérée comme le credo critixien en matière de critique de bande dessinée. J'ai cependant jugé bon de lui adjoindre quelques réflexions personnelles, qui ne pourront en aucun cas engager l'ensemble de la rédaction.

Le discours critique est un discours sur l'œuvre. Non pas sur les conditions de sa réalisation, auxquelles s'attache l'historien. Non pas sur le parcours de l'auteur, qui revient au biographe. Ce n'est pas non plus une accumulation de références, l'élaboration absurde de la liste de tous les travaux de l'auteur. Le propos critique a pour but principal d'offrir à l'œuvre un surplus de sens.

Le sens proposé n'a pas nécessairement une valeur objective, ni définitive : plusieurs discours critiques contradic-

Le discours critique est essentiellement un discours sur l'œuvre, produisant du sens, dont la qualité s'estime tout aussi subjectivement que l'œuvre elle-même.

toires peuvent cohabiter autour d'une même œuvre, sans pour autant s'exclure. D'autre part, si le sens dévoilé est nécessairement celui de l'œuvre, il n'existe aucune instance supérieure qui soit en mesure de confirmer de manière péremptoire et certaine la justesse du rapport entre l'œuvre et l'interprétation qu'en fait le critique ; et surtout pas l'auteur lui-même.

Celui-ci, en publiant et en diffusant, perd toute exclusivité de commentaire sur son œuvre. Il en reste assurément le créateur, et peut logiquement faire valoir son droit, mais il n'est plus le seul autorisé à parler de son travail. Une fois l'œuvre diffusée, avec l'accord de l'auteur, chacun est en droit de tenir un discours la concernant. Les seuls critères qui peuvent dégager de la cacophonie des discours sur l'œuvre un faisceau de

Qu'est-ce que la critique ?

textes importants et dignes d'intérêt sont éminemment subjectifs ; il s'agit, pour l'essentiel, de la pertinence et de la qualité littéraire du texte en question.

Non seulement l'auteur perd l'exclusivité du discours sur son œuvre, mais il est souvent mal placé pour en parler. Que peut-il en dire qui le distingue d'un autre critique ? Il peut détailler les caractères spécifiques de la réalisation de l'œuvre ; mais le propos intéressera plus l'historien que le critique. Il peut évoquer les objectifs déclarés qui ont motivé l'œuvre ; mais il reste ensuite à évaluer le rapport entre ces objectifs et le résultat. À l'exception de travaux très techniques ou fondamentalement commerciaux, pour lesquels l'objectif initial est très proche du résultat final, je ne vois rien chez l'auteur qui l'investisse d'une faculté à tenir un discours critique, ultime et intéressant sur son œuvre.

D'autre part, le discours sur l'œuvre est également une œuvre à part entière. D'une nature différente de celle de l'œuvre de référence, certainement, mais une œuvre cependant. Il ressemble à une couche sédimentaire qui vient se déposer sur l'œuvre : il possède sa propre substance, même si son volume et sa corpulence s'imaginent difficilement sans l'œuvre initiale. Le discours critique peut

en appeler un autre, contradictoire ou non ; peu à peu, une suite de propos sont échangés, qui forment un dialogue d'exégètes pour lesquels l'œuvre tiendrait le rôle de première parole, de source originelle. Il arrive parfois que l'œuvre se perde, et qu'on ne conserve que la succession des discours. On peut alors la reconstruire, grâce à l'empreinte en négatif que les critiques en ont conservé.

Enfin, il faut signaler que le texte critique ne permet pas à son lecteur de se passer de la lecture de l'œuvre, bien au contraire. Le résumé n'entre pas dans le travail du critique, sauf exception. À lire le texte critique, le lecteur risque de ne pas comprendre grand chose s'il n'a pas lu l'œuvre au préalable. Contrairement à ce que peuvent donner à croire de nombreux travaux soi-disant critiques, le discours critique ne peut jamais précéder l'œuvre pour la décrire et la conseiller au lecteur. Il doit toujours la suivre. Comprenez de cela que, si le discours critique peut inciter le lecteur à se tourner vers l'œuvre, cela n'est pas son rôle. Il doit s'adresser à un lecteur déjà au fait de l'œuvre et qui, peut-être, sera conduit à y retourner.

Renaud Chavanne

Ted Benoît, Chaland et la Ligne Claire

L'ombre d'un trouble

Évariste Blanchet

LA LIGNE CLAIRE a pu être perçue, à un moment, comme un mouvement de rejet de la modernité qui avait bouleversé le paysage de la bande dessinée dans les années soixante-dix.

Plus le temps passe, plus le souvenir de cette fracture s'estompe pour laisser place à une impression contraire, celle d'une continuité. Entre L'affaire du collier et L'affaire Francis Blake, entre Le Dieu Sauvage et Ô Alexandrie, entre le succès de Tintin dans la première moitié du siècle et la gloire posthume de son créateur, il ne se serait rien passé. Ou si peu.

La Ligne Claire apparaît aujourd'hui comme l'horizon indépassable de la bande dessinée, sa pensée unique.

Il n'est pourtant pas inutile de revenir sur l'origine d'une appellation très postérieure aux œuvres qui s'en revendiquent, et sur deux ou trois notions qu'elle véhicule.

Ligne Claire

EN FAIT, l'utilisation incessante de l'expression Ligne Claire sème une regrettable confusion dans les esprits. Elle amalgame un nombre beaucoup trop considérable d'individus pour garder son sens : en exagérant un peu, on pourrait presque dire qu'elle inclut la totalité des auteurs à l'exception d'une minorité qui s'attache encore à la hachure ou au trait sombre.

Joost Swarte en a jadis indiqué la genèse ⁽¹⁾ :

« À l'occasion de l'exposition Tintin à Rotterdam qui a eu lieu en 1977 au Lijnbaancentrum de Rotterdam, ont paru quatre catalogues traitant chacun un aspect de l'œuvre d'Hergé. L'un de ces catalogues s'appelle De Klare Lijn (La Ligne Claire). Il recense un certain nombre de prédécesseurs, collaborateurs,

émules et épigones d'Hergé ou d'autres dessinateurs qui semblent l'avoir admiré ou pastiché. Ce titre était si imaginaire qu'il a été repris dans plusieurs publications. »

Tandis que Ted Benoît en parlait en ces termes dans (À Suivre) :

« La Ligne Claire est en soi un titre manifeste, qui témoigne d'une approche graphique, esthétique et narrative héritée de Tintin. Il ne s'agit pas d'un simple plagiat, mais de l'adoption d'un langage commun, celui de Hergé, dont l'œuvre constitue aujourd'hui une référence culturelle pour pas mal de générations. L'adopter, c'est refuser le flou artistique au profit d'une définition claire, voire moderne, du récit et du graphisme en bande dessinée » ⁽²⁾.

Swarte, l'homme par qui tout est arrivé ⁽³⁾, fait sa première apparition en France en 1974. Wolinski, qui le publie dans Charlie Mensuel, le présente comme un « jeune Hollandais copain de Willem, collaborateur de Tante Leny Presenteert, revue de B.D. hollandaise (...) » en ajoutant : « Swarte est un grand admirateur de Alain Saint-Ogan. Pourquoi pas, après tout ? Il n'y a que le résultat qui compte. » ⁽⁴⁾

Historiquement, la référence à Hergé intervient dès la première moitié des

années soixante-dix, alors que le créateur de Tintin est bien loin d'avoir retrouvé une faveur critique ⁽⁵⁾, et dans des supports « underground » ou assimilés.

Le choix des lieux de publication n'est pas neutre. Il fait planer le doute sur les véritables intentions des dessinateurs, sur leur volonté de ne retenir chez Hergé que sa technique, son langage, son esthétique (peu importe le terme choisi), autrement dit l'aspect purement formel de son œuvre. On pourrait penser que l'incongruité de la référence n'était pas exempte d'ironie, au moins dans les premiers travaux.

Mais le support est surtout déterminant dans le type de lecture qu'il va induire. Si le récit affichait sciemment sa nature satirique en mettant en scène des personnages, des situations ou des décors tirés des aventures de Tintin, la lecture au second degré irait de soi. Dans le cas de Ceasar Soda ⁽⁶⁾, pour prendre un exemple chez Swarte, la distanciation ne provient pas d'éléments internes au récit lui-même, mais du décalage entre l'excessive simplicité du trait et du contenu narratif de certaines séquences ⁽⁷⁾ et l'âge du lecteur de Charlie Mensuel.

La même histoire publiée dans un magazine pour enfants serait d'évidence lue au premier degré. Le lectorat, à tra-

vers le support, déterminerait ainsi l'appartenance de certains récits relevant de la mouvance « ligne claire » au classicisme ou à la modernité !

Il y a bien ambivalence, et il serait regrettable de se contenter de croire que le modèle choisi suffise à classer l'œuvre qui s'en inspire dans le même camp. C'est même plutôt souvent le contraire : plus la citation est explicite, plus l'œuvre citante a de chance d'appartenir à la modernité. Le classicisme, dans la plupart des domaines, cherche souvent à paraître comme naturel, a-historique, et camoufle le mieux possible la manière dont les œuvres sont conçues ; la modernité n'a de cesse au contraire de multiplier les tentatives de dévoilement des dispositifs et d'exhibition des références.

Le Chaland qui passe

L'ŒUVRE D'YVES CHALAND ne nous aide guère à y voir plus clair. Ses premiers travaux professionnels, publiés en collaboration avec Luc Cornillon, nous plongent au contraire dans un océan de perplexité. Captivant, faux recueil d'un périodique qui n'existe pas, bâti comme l'étaient les recueils d'hebdomadaires de type Spirou ou Tintin, relève-t-il du

pastiche, c'est-à-dire d'un « exercice de style » visant avant tout à imiter une forme, ou de la parodie, où la forme n'est plus qu'un simple réceptacle utilisé dans un but burlesque, ironique ou satirique ?⁽⁸⁾ On peut parier qu'aucune réponse ne saurait convenir. Contrairement à bon nombre de parodistes de l'époque, Chaland et Cornillon n'utilisent pas leurs modèles (que) pour s'en moquer et pour en souligner la ringardise. Il y a lutte incessante entre une volonté de ridiculiser des archétypes de la BD (pour l'essentiel franco-belges) et un désir tout aussi puissant de rendre hommage à quelques maîtres admirés. D'où une œuvre foncièrement hétérogène qui, bien que trouvant son sens dans la seule référence à une production préalable (fût-elle inventée), tente bien souvent de s'autonomiser. Comme si Chaland et Cornillon se piégeaient eux-mêmes en entamant une parodie qui déboucherait en cours de route sur un récit à lire au premier degré.

L'appartenance de Chaland à la Ligne Claire ne devient effective qu'à partir du moment où il s'émancipera de ses modèles. Certes, jusqu'au bout, les références persisteront mais, à partir d'un certain moment, elles ne seront plus les seules à faire tenir le récit.

Car la Ligne Claire n'est pas qu'affaire de dessin. Dans sa définition, Ted Benoît parle d'approche « graphique et (...) narrative ». François Rivière, scénariste de Jean-Claude Floc'h, va même plus loin en déclarant que « fondamentalement, la ligne claire n'est pas un concept graphique »⁽⁹⁾. Propos confirmés par la plus incontestable des autorités en la matière, à savoir Hergé lui-même : « Je crois qu'on se trompe un peu au sujet de ce mouvement, parce que la ligne claire, ce n'est pas seulement une question de dessin. Bien sûr, le dessin est un aspect important de la question : on essaie d'éliminer tout ce qui est graphiquement accessoire, de styliser le plus possible, de choisir la ligne la plus éclairante... Malheureusement, dans ce courant, ce travail se fait trop souvent au détriment de l'histoire. Parce que, ne l'oublions pas, la bande dessinée, c'est d'abord une narration. »⁽¹⁰⁾

Ligne blanche

AU FOND, d'une certaine manière, Chaland a toujours plus ou moins travaillé dans le même registre graphique, aussi ce sont ses narrations qui permettent d'évaluer le moment où il est vraiment

devenu un héritier d'Hergé. Ted Benoît présente un parcours beaucoup plus contrasté. Avec Hôpital⁽¹¹⁾, son premier travail d'envergure, il commence par travailler dans la hachure et le clair-obscur. Il ne s'y sent pas très à l'aise. Son inspiration le pousse tantôt vers Tardi, tantôt vers le Moëbius de Cauchemar Blanc. Mais quelles que soient ses hésitations, son univers préfère l'ombre à la lumière. À partir de 1978, ses bandes s'éclaircissent, et le noir s'efface progressivement pour laisser place aux gris puis au blanc.

Le titre de la seconde grande aventure de Ray Banana, Cité Lumière⁽¹²⁾, est en soi très éclairant. Le premier chapitre s'intitule « la mémoire blanche » : il y est question de la place Blanche, on y voit la station de métro Blanche, etc. Le blanc reste très présent, au moins symboliquement, puisque l'album est publié en couleurs.

Si l'épisode précédent, Berceuse Électrique⁽¹³⁾, se situait géographiquement en Californie, l'intrigue continue de se dérouler dans les années quatre-vingt-dix mais dans des décors appartenant aux années cinquante. Ce décalage est riche d'enseignement. Il indique que l'auteur, loin de chercher à faire une œuvre « réaliste », cherche au contraire à « idéaliser ».

Et quel est le visage idéalisé de l'Amérique selon Ted Benoît? C'est d'évidence une Amérique blanche. Certes, la population noire n'est pas nécessairement nombreuse sur tout le territoire américain. Mais il se trouve qu'elle est présente de manière significative à Los Angeles, ville prise comme modèle pour cet album. Or, on ne trouvera de personnages noirs qu'à la seule planche 46. Il s'agit d'une scène nocturne, comme si les malheureux ne pouvaient sortir de leur ghettos, en toute tranquillité, qu'à la faveur de la nuit. Ils font ainsi irruption dans le récit sans y avoir réellement été invités, presque clandestinement. D'évidence, ils ne sont pas à leur place (qui est le hors-champ). Quelque part, ils font tâche.

Rien n'indique objectivement que le travail de Ted Benoît puisse être qualifié de raciste. Par contre, sachant que l'auteur, à l'époque où il voulait faire du cinéma, voyait « deux cents à trois cent films par an, essentiellement des policiers américains »⁽¹⁴⁾, on peut poser l'hypothèse que son imaginaire est largement fonction d'un autre imaginaire beaucoup plus suspect celui-là.

Hergé ne racontait-il pas que son éditeur new-yorkais, Simon and Schuster, lui avait demandé de « blanchir » plusieurs personnages? Dans un courrier

daté de 1972, il écrivait avec beaucoup d'ironie à l'un de ses lecteurs : « Le souhait de l'éditeur américain était : pas de Noirs. Et pas plus de bons Noirs que de mauvais Noirs. Car les Noirs ne sont ni bons ni mauvais : ils n'existent pas (comme chacun le sait aux USA...) »⁽¹⁵⁾. S'il y a bien une obsession du blanc chez Hergé, notamment à l'époque de Tintin au Tibet, celle-ci n'a pas de rapport direct avec les fantasmes racistes de l'Amérique profonde⁽¹⁶⁾.

Chaland n'est pas tellement concerné par cette problématique du blanc, encore qu'à titre anecdotique, on notera que son premier récit d'envergure, Bob Memory⁽¹⁷⁾ met en scène un commissaire Leblanc (rien que de très « normal » pour un personnage chargé d'éclaircir un mystère), et son dernier, F52⁽¹⁸⁾, un docteur Blanchet. Mais son imaginaire est construit à partir de la bande dessinée franco-belge, et qui dit franco-belge, dit Jijé, et qui dit Jijé dit Blondin et Cirage, une des rares séries, créée dès 1939, où un noir, non content d'acquiescer le droit à l'existence, se voit offrir un rôle autre que celui du comparse ou du faire-valoir.

Ligne propre

Si le clair entretient des rapports directs avec le blanc, ce dernier entretient des liens indéfectibles avec le propre. Dans le langage courant, on parle par exemple de blanchir de l'argent sale : le contraire du « sale » serait donc le « blanc » autant que le « propre ». Les publicités pour les lessives ne tiennent pas un autre langage en promettant moins de laver propre que de laver plus blanc.

Je me risquerais à écrire que la propreté est moins à prendre au sens propre (!) qu'au sens figuré : c'est moins l'hygiène qui importe que la morale, ou plus précisément le rapport établi entre les deux. Chaland s'est amusé à le dessiner : « Si monsieur veut bien se soumettre aux mesures d'hygiène ! » déclare un majordome à Bob Fish en lui montrant la salle de douche. Et de préciser : « Monsieur Swartenbroeckx y en a être très à cheval sur la propreté source de pureté morale. Le corps corrompt l'esprit, le sordide entraîne le vice et la souillure de l'âme. » Le détective après s'être consciencieusement lavé devra en outre enfileur une combinaison aseptisée avant de pouvoir rencontrer son futur client !⁽¹⁹⁾

Chaland s'est trouvé face à un problème qu'il n'est pas parvenu à résoudre

et qui a gâché une bonne partie de ses effets. Le jeu consistait clairement à jouer avec des stéréotypes, l'ennui c'est qu'ils étaient antinomiques. Le premier consistait à confier le rôle du domestique à un noir pour symboliser un ordre des choses longtemps présenté comme naturel : le rapport maître (blanc)/esclave (noir)⁽²⁰⁾. Le second portait sur l'équivalence implicite propreté physique/propreté morale. Or, on ne peut accepter l'idée que le milliardaire, qui ne supporte même pas sa propre odeur, vive à proximité d'un noir, si on veut rester en phase avec la logique d'un imaginaire raciste.

En revanche, Ted Benoît, même si la propreté n'était pas son propos, respectait parfaitement la norme : la ligne sombre (graphique) de son Hôpital allait de pair avec la noirceur de son intrigue. Il n'est pas étonnant que l'auteur ait cherché à s'en extraire. De la même manière que son personnage, hospitalisé pour une opération bénigne, se retrouvait dans un lieu qui, loin d'être aseptisé, était propice à toutes les infections et toutes les contaminations.

Ligne pure

LA PURETÉ est en quelque sorte le fantasme ultime. Concept qu'on retrouve

assez peu sous cette forme dans la ligne claire, même chez Hergé. Même si au moment où ce dernier se débattait dans son « cauchemar blanc », le disciple zurichois de Jung qu'il était venu consulter lui conseillait : « Vous devez exorciser vos démons, vos démons blancs. Il faut tuer en vous le démon de la pureté ! »⁽²¹⁾

C'est moins la pureté que la normalité qui est questionnée dans F52. Le problème de la détermination des critères de normalité n'est posé à aucun moment : normalité et anormalité sont présentés comme allant de soi. Le problème posé par Chaland n'est donc pas « qu'est-ce que l'anormalité ? » mais plutôt, celle-ci étant posée comme évidence, « qu'en faire ? », « comment résoudre ce qui est désigné comme étant un problème ? »

La fuite de l'espion emportant les échantillons d'un nouvel alliage ultra-secret ne constitue que l'une des intrigues de l'album. Si elle est conforme à l'une des thématiques de la bande dessinée franco-belge (un espion soviétique venu ravir le savoir-faire scientifique et technique du monde libre), elle n'en est pas le sujet. Elle participe à maintenir le doute sur la nature du travail de Chaland (pastiche ? parodie ?). Accessoirement, elle permet au journaliste qui souhaite-

rait rendre compte de l'ouvrage de disposer d'un argument suscitant l'intérêt du lecteur. Car on imagine difficilement que ce même journaliste mette en avant la seconde intrigue, à savoir : comment un couple cherche à se débarrasser d'un enfant trisomique en la substituant à une autre fillette.

Le suspense autour de la découverte ou non de l'espion parcourt tout l'album, mais il apparaît évident au lecteur que son sort ne préoccupe pas beaucoup l'auteur. Au point que l'espion parviendra sans encombre à destination, chute impensable dans la tradition franco-belge, mais somme toute totalement logique dans le cas présent.

En concentrant l'intrigue sur une enfant « anormale », Chaland, et son scénariste Yann Le Pennetier, font sauter un tabou que seul un Cabu auparavant s'était permis de transgresser. Si chez Cabu, l'exhibition d'un mongolien n'est qu'une provocation parmi tant d'autres, à caractère gratuit, relevant de l'humour « bête et méchant » dans la plus pure tradition hara-kirienne, elle revêt chez Chaland une importance beaucoup plus considérable.

Ce personnage remplit la même fonction que les noirs de Berceuse Électrique. Il est le vrai sujet de la ligne claire (même

si généralement absent de l'image) qui fait irruption sans y être invité. Il dérange parce qu'il est de trop : le récit possède déjà un personnage et une intrigue conformes (l'espion et son échantillon). Il n'y a pas de place pour lui, ni dans la société réelle, ni dans sa représentation à travers la bande dessinée. Les Noirs avaient au moins la décence de s'effacer pour laisser le récit suivre son cours. Le mongolien, lui, persiste à nous imposer sa présence. ⁽²²⁾

Ligue claire ?

CES CORRESPONDANCES, ces mises en équivalence du clair avec le blanc, le propre, le pur, sont bien entendu utilisées dans le domaine politique.

« Il faut rendre cette justice au national-socialisme que, dès son arrivée au pouvoir, il entreprit une vigoureuse action de nettoyage », écrit ainsi bien impudemment Jean Caret en 1933 en faisant allusion à la fermeture des « clubs nudistes » et des « lieux de plaisirs ». Et la même année, Robert d'Harcourt : « Que des mesures de défense, d'hygiène morale publique s'imposent ici, c'est l'évidence... Il est infiniment regrettable que les premières mesures vraiment énergiques d'autopro-

tection contre la contamination, ce soit à la croix gammée que les gouvernements catholiques en aient laissé l'honneur et l'initiative. » ⁽²³⁾ Des phrases assez banales pour l'époque, mais qui relues quelques temps plus tard, à la lumière d'un autre « nettoyage », celui de six millions de juifs, prennent un sens accablant.

Si une légitime vigilance s'impose, au regard de la manière dont ces notions ont été utilisées depuis le XIXe siècle par les idéologies racistes, en particulier par le nazisme, une suspicion a priori de toute utilisation du blanc, du propre, voire du pur, n'est pas nécessairement de mise. Au risque du ridicule, osons ce simple rappel historique : ces symboles préexistaient à leur récupération par la propagande totalitaire.

Il n'est pas indispensable de remonter très loin dans le temps pour trouver des contre-emplois. Ainsi, les jeunes contestataires hollandais du milieu des années soixante, les Provos, dont l'une des premières actions fut de protester contre le mariage de la princesse Beatrix avec un ancien nazi, n'hésitèrent pas à choisir « la couleur blanche comme symbole universel de toutes leurs actions ». ⁽²⁴⁾

Les liens étroits entre Hergé et une droite extrême ⁽²⁵⁾ ne doivent pas jeter

l'opprobre sur la ligne claire, comme si toute la descendance était entachée par une faute originelle.

Benoît Peteers, à plusieurs reprises, a affirmé qu'Hergé était comme une éponge, qu'il ne faisait qu'absorber les idées de son époque. La métaphore me semble parfaitement appropriée. D'une certaine manière, elle s'applique parfaitement à Chaland. À la différence près que l'époque a changé : autant dans l'entre-deux-guerres, les systèmes de pensées étaient conçus comme des blocs antagonistes, où chacun était sommé de prendre parti, autant les années quatre-vingts voient triompher un relativisme qui est pourtant loin d'être idéologiquement neutre, et qu'on pourrait résumer d'un mot : la tolérance. ⁽²⁶⁾

La sainte famille

À TITRE D'EXEMPLE, méditons sur la représentation que Chaland donne de la famille, une entité encore très chargée, émotionnellement et symboliquement, toujours objet de polémiques entre ceux qui y voient l'une des valeurs essentielles à défendre et ceux qui sont persuadés que ça n'est qu'une invention pétainiste.

Notons en préambule, qu'elle n'a qu'une importance minimale dans la

bande dessinée (y compris dans les supports comme Spirou, Tintin, Cœurs Vaillants, Fripounet, Bayard, etc.). La plupart des héros sont orphelins, du moins diégétiquement, ce qui, compte tenu de leur jeune âge, permet une liberté narrative beaucoup plus intense.

Au point que les responsables de Cœurs Vaillants, hebdomadaire qui publiait en France les Aventures de Tintin, demandèrent à Hergé de créer un personnage plus conforme qui, contrairement au reporter en culotte de golf, aurait un père et une mère. Ainsi naquit la série Jo et Zette.

L'existence de « family strips », principalement américains (La Famille Illico, Blondie, etc.) même si on trouve quelques équivalents francophones (Boule et Bill, Sylvie ou La Famille Bottafoin), n'infirmes en rien mes propos. Au contraire, le fait même de créer un genre à part, une catégorie spécialisée dans la mise en scène de la famille, en souligne sa sous-représentation dans la BD « normale ».

La seule exception vraiment marquante serait sans aucun doute le Michel Vaillant de Jean Graton, par ailleurs créateur d'une autre série peu connue, Les Labourdet. ⁽²⁷⁾

F52 oppose deux types de famille. La première représente la tradition. Elle est composée du père (Benoît), de la mère (Mathilde) et de leurs nombreux enfants. L'homme est le maillon faible (il ne parle pas et est malade en avion), la femme domine. Elle est brune, vêtue de sombre et affiche un caractère acariâtre. La seconde représente la modernité : elle n'est composée que d'un seul parent, la mère (Mme Léger), jeune, jolie, blonde, vêtue de couleurs gaies, et d'une enfant unique; l'autre parent est absent (le récit le donne pour mort, mais la cause n'importe pas).

Si la famille traditionnelle est caricaturée, et devient source de gag, elle incarne aussi une certaine générosité en n'hésitant pas un instant à recueillir la petite mongolienne. À l'inverse, la famille monoparentale, pour attirante qu'elle soit, rejette violemment ce corps étranger trop hors norme.

Contrairement aux apparences, Chaland n'est pas assimilable à ces humoristes qui s'acharnent à bon compte, et sans grand risque, sur quelques spécimens de l'archaïsme contemporain. Il serait tout aussi erroné de lui prêter la charitable intention de

rendre un peu plus humain ses personnages, en ajoutant une qualité à ceux qui doivent supporter une image de marque ingrate ou un défaut à ceux qui bénéficient du beau rôle. Le stéréotype lui convient parfaitement et il n'éprouve nul besoin d'y ajouter une touche de psychologie ou de complexité.

La réaction des deux mères est telle que l'on n'est plus du côté de la vraisemblance mais de la vérité qu'à aucun moment la charge caricaturale ne vient entamer. Il n'est pas question de psychologie, encore moins de morale. Nous nous retrouvons dans le constat sociologique le plus juste mais aussi le plus froid qui soit.

Le simple fait de faire exister deux modèles distincts permet à Chaland de ne pas prendre parti.

On ne peut donc accuser Chaland et ses confrères de s'être engagés dans la voie d'une idéologie douteuse. Tout au plus peut-on leur reprocher de ne pas s'être engagés du tout.

Évariste Blanchet

Évariste Blanchet

- 1 Préface de l'album de Ted Benoît, Vers La Ligne Claire, Humanoïdes Associés, septembre 1980.
- 2 (À Suivre) n° 36, janvier 1981, propos recueillis par Francis Lambert.
- 3 Son importance est considérable notamment pour Ted Benoît qui, dans l'entretien cité, parle de « redécouverte » d'Hergé mais surtout du « choc » de sa rencontre avec Swarte.
- 4 Charlie Mensuel n° 63, avril 1974. On notera l'étonnement non feint de Wolinski quant à l'inspiration graphique. D'autre part, le fait de citer Saint-Ogan plutôt qu'Hergé n'est pas déconcertant : Ted Benoît écrivait lui-même le 17 mars 1978 dans Libération que « Swarte dessine un mélange de Tintin et de Zig et Puce (...) ». Dans Charlie Mensuel n° 64 (mai 1974), à propos de la publication d'un second récit, Wolinski écrit avec ironie : « Swarte dessine comme un vieux mais il est très jeune, tout ça lui passera très vite. »
- 5 Euphémisme. Hergé est à cette époque plus souvent vilipendé que célébré. Il symbolise alors une BD artistiquement ringarde et idéologiquement condamnable.
- 6 Charlie Mensuel n° 63, avril 1974.
- 7 Exemple : Caesar se débarrasse des pillards aux pieds nus qui le poursuivent en lançant derrière lui une boîte de clous.
- 8 Pour une distinction moins primaire entre pastiche et parodie, lire l'article de Thierry Groensteen, « Essai de typologie », in Les Cahiers de la Bande Dessinée n° 60, novembre-décembre 1984
- 9 Propos recueillis par Thierry Groensteen dans le n° 68 des Cahiers de la Bande Dessinée, mars-avril 1986
- 10 Propos recueillis par Benoît Peeters le 15 décembre 1982 in Le Monde d'Hergé, Casterman.
- 11 Publié à partir de décembre 1976 dans l'Écho des Savanes : album Humanoïdes Associés, janvier 1979.
- 12 Publication dans (À Suivre) à partir de décembre 1984. L'action se déroule à Paris (« la ville-lumière »), d'où le titre.
- 13 Publication dans (À Suivre) à partir de novembre 1980.
- 14 Propos recueillis dans PLG n° 13, été 1983.
- 15 Rapporté par Pierre Assouline, Hergé, Plon 1996.
- 16 « Désormais, ses rêves ont une couleur : le blanc. Ils sont devenus si présents dans sa vie quotidienne qu'il ressent le besoin de les consigner par écrit au réveil, angoissé par des squelettes tout blancs auxquels il tente d'échapper. Il éprouve une peur panique à l'idée de ce qui se cache derrière cette couleur. » Cité par Pierre Assouline, op cit, page 310.
- 17 Histoire de 13 planches publiée dans Métal Hurlant n° 47, janvier 1980.
- 18 Humanoïdes Associés, octobre 1989
- 19 Métal Hurlant n° 54, juin 1980
- 20 À son arrivée, Bob Fish traite le majordome de « négro ». L'outrance de l'apostrophe souligne la volonté de Chaland de mettre en lumière le racisme latent de la bande dessinée franco-belge des années cinquante.
- 21 Pierre Assouline, op cit, page 311.
- 22 À toutes fins utiles, je signale à d'éventuels lecteurs distraits que les deux dernières phrases sont à lire au second degré.
- 23 Citations extraites de Cent ans d'histoire de La Croix, sous la direction de René Rémond et Emile Poulat, éditions du Centurion, 1988.
- 24 Provo, la tornade blanche, Yves Frémion, JEB 1982. Jacques de Pierpont indique par ailleurs dans le n° 60 des Cahiers de la Bande Dessinée (novembre-décembre 1984) que Theo Van Den Boogaard, dessinateur « ligne claire » de Léon Van Oukel alias Léon-la-terreur, a publié ses bandes dans les grands organes de la « révolution blanche » du mouvement Provo.
- 25 Pierre Assouline, dans sa biographie d'Hergé, leur accorde une place prédominante en démontrant leur influence décisive. Il est le premier à aborder le sujet en véritable historien, réussissant à comprendre ce que d'autres s'étaient contentés de juger.
- 26 « La valeur cardinale de notre époque c'est la tolérance. C'est-à-dire non pas en effet une valeur substantielle mais un espace où les valeurs doivent pouvoir coexister, cohabiter aussi harmonieusement que possible. (...) Cette morale minimale, c'est la leçon que notre siècle tire ou croit tirer de l'expérience totalitaire. (...) Fais en sorte que le XXI^e siècle ne soit pas aussi horrible que le siècle qui finit. Pour n'être pas horrible, soit tolérant (...) contre les formes d'intolérance qui reviennent toujours : intégrisme, fascisme, totalitarisme communiste ou bien les formes d'hybridation que l'on peut connaître ici ou là. » Intervention d'Alain Finkelkraut aux 8e rencontres de Pétrarque, le 22 juillet 1993 (diffusion sur France Culture le 12 août 1993).
- 27 Série qui s'apparente au family strip, et même plutôt deux fois qu'une puisque les scénarios sont signés de Francine Graton. (Éditions du Lombard)

Pour une diffusion différente

Jean-Paul Jennequin

AU COMMENCEMENT était le kiosque. Jusqu'aux années soixante-dix, l'essentiel de la diffusion des bandes dessinées passait par la presse et ses réseaux. En conséquence, la BD ne pouvait être qu'un média populaire où les gros tirages allaient d'eux-mêmes. L'album de BD, à son apparition, emprunta les circuits de diffusion du livre, c'est-à-dire les librairies. Il fallut attendre les années soixante-dix, avec l'émergence d'une production importante d'albums, pour que des librairies essentiellement consacrées à la BD deviennent une option viable et non plus une exception ⁽¹⁾.

Entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt-dix, le rapport s'est inversé. Aujourd'hui, la diffusion de la BD se fait essentiellement en librairies : magasins spécialisés BD mais aussi (surtout?) rayons BD des grandes surfaces et ces « supermarchés culturels » que sont les FNAC et Virgin.

N'en déplaise aux libraires spécialisés, les dites FNAC ont souvent un rayon BD rivalisant en choix et en variété avec celui des librairies de BD. Il conviendra donc de les inclure mentalement dans les librairies spécialisées chaque fois que le terme sera employé dans la suite de cet article.

Autre lieu de diffusion de la BD, le festival n'est souvent que la juxtaposition d'un certain nombre de librairies (avec présence d'auteurs pour les dédicaces) et de quelques expositions servant d'alibi culturel. Dans le fond et dans la forme, le festival est une extension de la librairie BD.

Tant dans les librairies que dans les festivals, les fanzines et BD auto-éditées ont du mal à trouver leur place (quand on leur en laisse une!). Depuis quinze ans, c'est-à-dire depuis que le système BD actuel est en place, les fanzines se plaignent des difficultés qu'ils ont à se diffuser, ou à se faire diffuser. Avec l'ap-

parition dans la première moitié des années quatre-vingt-dix, de petits éditeurs comme l'Association ou Amok, il s'est avéré que le problème n'était pas propre aux fanzines mais touchait, en fin de compte, tout produit BD s'éloignant de la norme.

Des structures inadaptées

LE LIBRAIRE SPÉCIALISÉ fait partie de ce que l'on appelle les "médiateurs du livre". Il met en rapport les producteurs (auteurs et éditeurs) avec les consommateurs (lecteurs). Dans l'ensemble, il s'acquitte bien de sa tâche malgré le manque de place pour présenter toute la BD disponible, la relative cherté des albums, et l'obligation de suppléer par des opérations comme les ex-libris à l'absence de promotion des éditeurs autour de leurs produits.

Néanmoins, la librairie spécialisée est un mode de diffusion très adapté à un type particulier de livre : l'album de 46 planches en couleurs. Dès que le produit sort un tant soit peu de ce moule, la librairie spécialisée se révèle inadaptée, voire contre-productive à la diffusion, sans que la bonne volonté des libraires y soit pour quoi que ce soit.

Fanzines et petits éditeurs ont toujours été les premiers à se plaindre des difficultés qu'ils rencontrent à se faire diffuser dans le réseau spécialisé. Il semble pourtant évident qu'un produit généralement en noir et blanc, parfois plus proche de la revue que du livre (c'est le cas de 95 % des fanzines) ne peut que rencontrer un succès pour le moins mitigé auprès d'une clientèle qui rentre dans le magasin pour acheter des albums en couleurs. Un libraire motivé arrivera cependant certainement à ouvrir une partie de sa clientèle aux possibilités du noir et blanc. Encore faut-il que le jeu en vaille la chandelle ! Le libraire, qui touche entre 30 et 40 % du prix d'un album vendu, fera (et c'est naturel) plus d'efforts pour vendre un livre à 70 F qu'une brochure à 15 F.

Au bout du compte, le petit éditeur qui tire le mieux son épingle du jeu en librairie spécialisée est l'Association, qui publie des livres dont la fourchette de prix est comparable à celle des autres éditeurs et qui, à défaut de productions en couleurs, propose au moins des albums. En d'autres termes, plus ça ressemble au produit standard, plus c'est facile à vendre. Comment, dans ces conditions, espérer diversifier la forme de la BD ?

La traduction récente d'un nombre important de BD japonaises a apporté un début de solution. Même le consommateur d'albums franco-belges le moins informé n'ignore plus que la BD peut se décliner aussi sous forme de livre en noir et blanc de deux cents ou trois cents pages. Mais gare au dérapage verbal ! Pour beaucoup, cette forme de BD n'est déjà plus une BD mais un « manga », comme si la bande dessinée ne pouvait se concevoir qu'en grand format et en couleurs. De là à appeler les productions francophones au format livre des « mangas français », il n'y a qu'un pas, déjà allégrement franchi pour les créations de Baru, Varenne et Baudoin chez Casterman ou les BD japonisantes de Morvan, Savoian, et autres Trantkat chez Glénat.

Un marché ou des marchés ?

LE SUCCÈS DES MANGAS met en évidence le fait que « la BD » n'est pas un marché monolithique. Il existe au sein du lectorat BD des sous-lectorats spécialisés. Voilà un argument de plus pouvant contribuer à tordre le cou au mythe de la BD « tout public ». Selon les éditeurs, il existerait des BD « tous publics » et

d'autres. La notion de « BD tout public » est assez floue pour qu'on puisse l'utiliser comme on veut. Son principal usage est de stigmatiser « l'autre » BD, celle qui n'est pas tout public, qui est « trop spécialisée », « trop avant-gardiste », « trop intellectuelle » et que l'on est donc pardonné, en tant qu'éditeur, de ne pas parvenir à vendre (voire de ne pas publier du tout).

Les éditeurs usent du « tout public » pour maintenir l'essentiel de leur production à un niveau infantile qui, finalement, n'intéresse que les adultes nostalgiques de leur enfance. Ainsi, non seulement le contenant est standardisé (album de quarante-six planches en couleurs sous couverture cartonnée) mais le contenu aussi (une aventure avec du suspense, des héros positifs, des rebondissements et un peu d'humour). Dérivez un tant soit peu de ce schéma (comme Glénat ou Albin Michel, en ajoutant à la formule quelques scènes de copulation hétérosexuelle) et la série devient « pour adultes ». Dans l'esprit des éditeurs de BD, ce qui distingue un enfant d'un adulte, c'est l'intérêt pour la sexualité et rien que cela.

Le mythe du « tout public » va de pair avec celui de « la BD » ou de « l'esprit BD ». La production de bandes

dessinées en France est encore assez peu diversifiée pour que l'acheteur potentiel entrant dans une librairie spécialisée sache d'avance ce qu'il va y trouver : du divertissement coloré. Ce qui ne correspond pas à cette attente (le noir et blanc, les albums à thème plus « sérieux »), il ne le voit tout simplement pas. Quant à celui qui cherche autre chose d'un peu plus profond ou différent, il ne franchira souvent pas la porte de cette officine bigarrée arborant en vitrine le dernier album de Natacha ou une statuette de Blake et Mortimer en véritable résine peinte.

À ce point, il devient évident que le libraire spécialisé, de médiateur qu'il est, en vient à couper certaines BD de leur public potentiel. C'est pourquoi une petite structure comme Amok a pris l'initiative des soirées Autarcic Comix : pour présenter une certaine bande dessinée dans un contexte plus valorisateur qu'une librairie remplie d'albums de Ric Hochet et de Cubitus.

Pour des espaces indépendants

PARTANT de cette constatation, on peut se poser deux questions. Comment la

librairie spécialisée peut-elle, tout en conservant son aspect rassembleur de tous les genres de BD, servir au mieux les intérêts particuliers des uns et des autres? Et comment auteurs et petits éditeurs peuvent-ils, en attendant, suppléer à la faiblesse de la diffusion en librairie?

Pour la librairie, un début de réponse pourrait commencer par une prise de conscience des différences qui existent dans l'utilisation du média BD. Au-delà de la distinction BD enfants/BD adultes, le libraire pourrait envisager un classement par genres (SF, policier, heroic fantasy, humour...) et un classement par auteurs réservé aux seuls véritables auteurs (voilà qui permettrait d'entrée de jeu de savoir à quel type de libraire on a affaire).

Mais le problème n'est pas chez les seuls libraires. C'est tout le « monde de la BD » qui est organisé autour du sacro-saint album : les festivals, les rares revues spécialisées, les encore plus rares rubriques BD dans la presse générale, etc. Donc, tout ce qui s'en distingue est condamné soit à disparaître, soit à rester confidentiel, soit à se métamorphoser de manière à ressembler davantage à l'album standard. Ceux qui souhaitent changer les choses ne doivent donc pas

Pour une diffusion différente

seulement publier, ils doivent aussi créer de nouveaux espaces de contact avec le public. Le premier de ces espaces existe déjà : il s'agit d'Autarcic Comix. En combinant espace d'exposition et lieu de vente, le temps d'une soirée, autour de bandes dessinées choisies pour les affinités de démarches entre leurs auteurs, les éditions Amok ont créé une relation nouvelle du lecteur à la BD. Il faudrait que se créent d'autres espaces, d'autres rendez-vous de ce type : une véritable « scène indépendante » de la BD, c'est-à-dire indépendante des circuits de diffusion traditionnels (librairies et festivals).

C'est aux fanzines et aux petits éditeurs à créer ces espaces. L'espace « labels indépendants » du Festival d'Angoulême, tentative de se greffer sur un lieu déjà existant, est à mon sens un échec. Plus encore que l'espace fanzine, ghetto fourre-tout qui a au moins le mérite de se distinguer un tant soit peu

de son environnement, l'espace « labels indépendants » est noyé au milieu de stands dont il ne se démarque pas suffisamment, tout en présentant des produits à l'attrait moins immédiat que les albums des éditeurs classiques. Le raisonnement est toujours le même : on se greffe sur un lieu déjà existant (un festival, une librairie) en espérant bénéficier de son public. Or, le public ne vient pas pour ça. Il faut créer un lieu spécifique et y faire venir un public approprié. C'est beaucoup plus long mais dans le domaine de la diffusion, il n'existe pas de raccourcis.

Jean-Paul Jennequin

¹ L'exception est la librairie Dupuis, sise boulevard Saint-Germain, en activité dès les années soixante. Elle est la première librairie spécialisée moderne.

Dossier

ARISTOPHANE

J'ES NÉ en 1967 à la Guadeloupe et suis arrivé à Paris en août 1975.

C'est en lisant des comics, et en particulier ceux réalisés par Jack Kirby, que j'ai appris à aimer la bande dessinée. Kirby est la première et indélébile influence.

J'ai suivi différentes écoles d'art durant six années dont deux aux Beaux-arts de Paris où j'ai véritablement découvert ce

qu'était le dessin et l'importance d'une recherche expressive.

Un ami m'avait rapporté à cette époque une phrase dite par notre professeur, c'était en gros :

« En peinture, tout a été exploré, tout a été fait, l'avenir est à la bande dessinée. »

J'ai, depuis, toujours ces mots en tête.

Bibliographie

Tu rêves, Lili, avec Christiane Renaud, Casterman, 1993

Logorrhée, Le Lézard, 1993

Faune, Amok, 1995

« Monde virtuel », dans Avoir 20 ans en l'an 2000, Autrement, 1995

Conte démoniaque, L'Association, 1996

Les sœurs Zabïme, Ego comme X, 1996

Aristophane

Les sœurs Zabîme

Évariste Blanchet

A PEINE GILLES a-t-il demandé à Pierre la raison de cette mise en garde que la réponse lui saute littéralement au visage, sous la forme de corossols lancés par les trois sœurs.

La scène, extraite de l'un des trois épisodes antérieurement publiés dans la revue Ego comme X, donne une bonne idée du registre dans lequel s'illustre Aristophane.

Si nous retrouvons les mêmes personnages âgés d'une dizaine d'années, Ella, Céлина et Marie-Rose, c'est pour un long épisode inédit qui raconte une journée de vacances. Vacances scolaires s'entend, car l'école de la vie, elle, ne s'interrompt pas.

Gentiment taquines ou espiègles, rarement cruelles, jamais méchantes, elles ressemblent ni plus ni moins aux gaminettes de leur âge.

D'ailleurs, pour le moment, elles ne tiennent pas la vedette. Ce dont tout le monde parle, c'est du combat entre Vivien, un dur à cuire, et un autre garçon dont

« Évite les sœurs Zabîme mon vieux. Ne leur adresse pas la parole, ne les regarde même pas. Quand elles sont sur ta route, fais un détour, même si le chemin est quatre fois plus long. »

l'identité ne sera connue que peu de temps avant l'événement.

Dans l'attente, on passe le temps comme on peut : on se balade, on grimpe cueillir des fruits sur le manguier, on fait tourner Manuel en bourrique, on fume sa première pipe. Et

pendant que Marie-Rose s'en va assister à la bagarre, Ella et Céлина goûtent leur premier verre de rhum.

Si Marie-Rose n'avait fait allusion à ce curieux trou qui peut s'agrandir et nous avaler tout entier, qu'elle appelle « l'entonnoir du Diable », on aurait presque pu oublier l'existence de ce personnage omniprésent dans l'œuvre déjà imposante d'Aristophane.

En effet, rares sont les récits qui n'évoquent ni le Malin, ni la Camarde qui lui est indissolublement liée. Lapin a publié Le Faune, descendant lointain du dieu Pan, qui possède cornes et pieds de bouc, ainsi que Le Héraut de la mort. Le Léopard a entamé L'au-delà, rebaptisé plus tard Les

Sept Fantômes. Le Conte démoniaque constitue en quelque sorte l'apothéose de ces histoires.

À peine Marie-Rose a-t-elle terrifié ses sœurs en leur dévoilant cette entrée possible au royaume des morts qu'elle leur avoue que ce n'est là qu'invention de sa part.

Le discours implicite de négation de la mort et de son cortège de spectres et de démons est assurément nouveau chez Aristophane.

Le Conte démoniaque était si massif et si complexe que plusieurs collaborateurs de Critix ont eu quelques difficultés à l'appréhender. Paradoxalement, le problème est similaire avec Les Sœurs Zabïme, même si c'est pour des raisons inverses : trop léger, trop simple.

Le contraste entre les deux ouvrages est stupéfiant et le triomphe de la vie sur la mort, du bonheur sur le malheur, nous fait l'effet d'un chaud et froid saisissant.

En publiant l'essentiel de ses travaux dans de petites structures, Aristophane traîne derrière lui l'image d'un auteur en marge qui le coupe d'un public plus large et plus juvénile. D'une certaine manière, la politique éditoriale de son éditeur, et en tout premier lieu son nom, Ego, influera probablement sur le type de lecture à avoir. Il est certes possible que ce ne soit là que la retranscription de mésaventures vécues par lui ou par ses sœurs ou

cousines. Mais ce peut être aussi une pure fiction. La réponse importe si peu qu'il ne m'a pas paru nécessaire de lui poser la question.

Ceux qui connaissent l'auteur pourront vous le décrire comme un ascète ou un vieux sage africain, mais certainement pas comme un provocateur.

Il l'est pourtant assurément (même si je ne doute pas un instant que ce soit en toute inconscience), en persistant à prendre quelques libertés avec la perspective et en accumulant avec ses pinceaux des touches de noir, sans souci excessif de faire ressortir les contours des objets ou des personnages. Dans le même temps où il tourne le dos aux règles issues de la peinture renaissante pour se retrouver dans la vague descendance d'un Cézanne, il joue à fond le jeu de la narration, recourant à cette psychologie tant honnie par l'avant-garde et utilisant jusqu'à la voix off pour bien marquer sa volonté de s'inscrire dans le champ romanesque.

Les médias braqués sur le drame et le sordide auraient presque pu nous faire oublier qu'il est des enfances heureuses. Aristophane nous rappelle cette évidence, avec force talent, force grâce, dans un bel ouvrage qui possède un caractère d'apaisement et de sérénité rare et précieux.

Évariste Blanchet