



la fin des temps

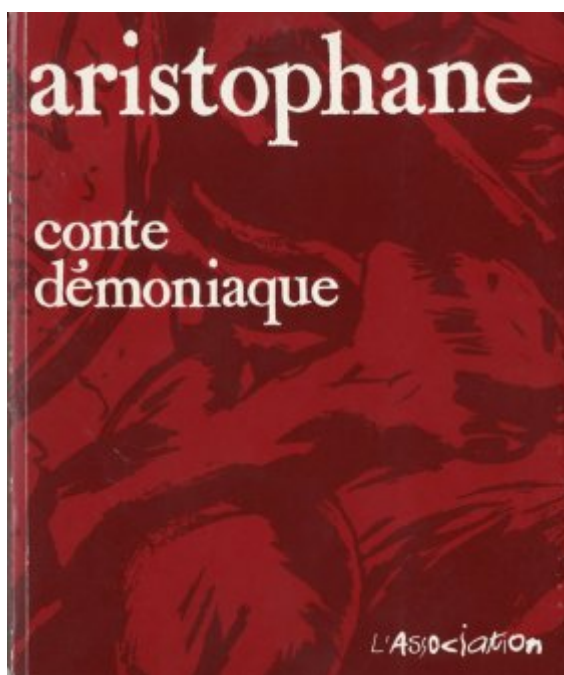
par Fabrice Neaud

mercredi 10 juin 2020, par [Thierry Groensteen](#)

[hiver 1996-1997]

***Conte démoniaque* est sorti à L'Association fin janvier 1996. Projet commencé dès 1992, *Conte démoniaque* est, pour l'heure, sans doute l'œuvre la plus colossale d'Aristophane, puisqu'elle ne fait pas moins de 300 pages. On aura pu observer une cinquantaine de planches originales lors de l'exposition « Anges et Démons » au C.N.B.D.I. durant le Salon de la Bande Dessinée 94 à Angoulême. À part *Lapinot et les carottes de Patagonie* de Lewis Trondheim chez le même éditeur, il n'y a pas, à ma connaissance, d'ouvrage aussi imposant en bande dessinée.**

Il faut alors regarder du côté du Japon pour y observer de semblables monstres, bien que, là-bas, la monstruosité des volumes puisse avoir, parfois, la même indigence que les quarante-huit pages cartonnés qui sévit sous nos latitudes. Ne serait-ce que pour le courage de l'auteur autant que pour celui de l'éditeur, un tel pavé se distingue d'emblée du reste de la production en bande dessinée. Certes, la quantité ne suffit pas à faire la qualité, mais soyons assurés que chez un auteur comme Aristophane, celle-ci fut bien constitutive d'un projet qui, réduit à moins, aurait fait office de résumé.



Contexte

Conte démoniaque ne ressemble à rien de connu en bande dessinée. Le récit se situe aux Enfers. Ces

Enfers n'ont rien à voir avec ceux décrits par d'autres récits, réinterprétations souvent approximatives du vieux mythe. Il s'agit bien de l'Enfer essentiellement vu à travers le prisme de la religion qui lui donna officiellement naissance : la judéo-chrétienté, même si, nous le verrons par la suite, la vision de l'Enfer judéo-chrétien d'Aristophane a été considérablement enrichi.

D'emblée, le lecteur est plongé dans une vision radicale de cet enfer. Son principe de base en est simple : à chaque péché correspond un châtement, et l'esprit intangible qui décida tout cela n'a pas l'air d'être là pour plaisanter. Il est curieux d'observer que pour jouir ainsi des illuminations du diable, sans doute fallait-il être dans une époque empreinte de foi, ce qui est loin d'être le cas ; quand bien même les médias continue à agiter au-dessus de nos têtes le spectre de l'intolérance religieuse, il faut admettre que le XXe siècle fut loin d'être un siècle de religion. Ne nous y trompons donc pas, le croyant est une race en voie d'extinction. La vision proposée ici de la question divine est donc positivement archaïque et assumée comme telle.



Bien entendu, la bande dessinée regorgeait déjà de divinités, elle s'en délecte, elle s'y égare. Il y a quelque chose d'esthétique dans le divin. Mais quel citoyen chatouillé par la fibre mystique connaît les véritables implications de la foi ? Il suffit de regarder du côté d'*X files* pour se rendre compte que la laïcité ambiante confond allégrement foi et fadaïses surnaturelles. À nouveau, il est difficile de s'y méprendre : la jouissance esthétique de notre mysticisme à trois francs n'a rien de plus séduisant que l'extraterrestre de Roswell. La conséquence la plus désastreuse en est le résultat en bande dessinée : bestiaire lénifiant de petites divinités qui se targuent de gouverner l'univers lorsqu'elles ne sont même pas capables d'arriver à la cheville de ce qu'un scientifique peut spéculer sur la puissance même des particules. Il y a une jouissance particulière à peindre les dieux. C'est souvent une garante d'effets spéciaux et la possibilité pour l'auteur de déployer sa pyrotechnie graphique. Mais ces dieux-là, à y regarder de près, n'ont pas la puissance escomptée, et encore moins le mystère. Au fond, à qui ressemblent-ils ? Aux auteurs qui les ont créés, ce qu'ils sont capables d'imaginer d'eux-mêmes au meilleur de leur forme, c'est-à-dire pas grand-chose.

Que ce soit en bande dessinée ou ailleurs, Dieu est mort.

Encore aurait-il fallu qu'il vive une seule fois dans le premier cas !

De l'impossibilité ambiante d'être auteur

Qui a lu *Comment faire de la 'bédé' sans passer pour un pied-nickelé* de Cestac et Thévenet [1] se souviendra du jeunot boutonneux qui vient proposer à l'éditeur cette titanesque adaptation de Dante. Ce petit ouvrage, drolatique en soi, apprend à tout un chacun se sentant la fibre artistique une petite leçon d'humilité. Elle remet en place tout en conseillant le jeune auteur souvent inexpérimenté. Elle énumère la pléthore de personnages plus niais les uns que les autres qui font exactement ce qu'il ne faut pas faire pour obtenir les faveurs éditoriales. Les projets trop fumeux, la timidité excessive, la prétention outreucidante. Il est vrai qu'il faut être méthodique pour parvenir à ses fins, mais la leçon de Thévenet, finalement, porte sur quoi ? On sera étonné de constater : uniquement sur la manière de se comporter face à un éditeur. Ainsi « faire de la bande dessinée » revient donc à « savoir se vendre », et là, nul conseil sur le travail en soi, mais juste une liste possible de curriculum vitae. En fait, sous couvert de donner des

conseils sur la marche à suivre, se dessine en creux la seule ambition légitime de l'auteur : ne pas prétendre à l'œuvre, ou tout au moins fait-on de cette préoccupation une donnée tout à fait secondaire. Cestac et Thévenet ne font donc qu'entériner le consensus commun autour de la façon de faire et de bien faire de la bande dessinée : ne pas viser trop haut au départ, faire la queue comme tout le monde. L'auteur, au lieu d'être préoccupé par l'essence même de sa vocation (par exemple, la recherche du sens par-delà les contingences techniques), apprend seulement à savoir comment arpenter les alcôves de l'édition ou les couloirs de l'A.N.P.E.

Comment faire de la 'bédé'..., qui se refuse évidemment à toute prétention, devient cependant un parfait petit manuel sur le renoncement à toute ambition artistique. Ce qui aurait pu être *Les Lettres à un Jeune Poète* n'est en fait qu'une carte de pointage.

Tentative envers et contre tout

À l'instar du personnage décrit par Cestac et Thévenet, mais sans doute d'une autre manière, Aristophane commença son *Conte démoniaque* contre toute raison. Il ne projetait, pour l'heure, que *Logorrhée* aux éditions du Lézard en 1993, et un livre pour enfant, *Tu rêves, Lili*, mais dans son coin, déjà, le tissu sans doute encore lâche, mais jamais imprécis, d'une fresque, au sens le plus strict du terme, dantesque. Tout ce qu'il faut, selon Cestac et Thévenet, à un auteur en début de carrière pour se planter.

Chance ou justice, L'Association existait alors et projeta la publication de ce travail. Il devenait possible d'espérer voir un jour naître ce que tout autre éditeur aurait, effectivement, refusé.

Certes, l'Association n'est pas Glénat. Et tant mieux ! Je n'ose imaginer un récit comme *Conte démoniaque* passé au crible éditorialement correct des grandes maisons d'édition. Où que nous portions nos yeux, il manque du souffle, du génie, une véritable « visitation » dans les récits qui proposent une vision de la divinité, sans doute encore parce que Dieu et Diable, tout comme l'humaine nature, semblent être des concepts trop pointus aux bédéastes.



Il manque souvent aux bandes dessinées du genre le sens de l'épique. Il manque aussi qu'elles soient habitées, entières, âpres, monolithiques. Il manque aux auteurs de science-fiction et de fantastique (genres censés se rapprocher des concepts susnommés) soit l'ignorance du genre, soit son dépassement. Il manque parfois un vrai sens de la mégalomanie, celui qui permet d'être extériorisé dans le travail, et non celui de l'égo qui ne s'active que pendant quelques cocktails, ou quelques photographies en présence d'un ministre.

Ceux qui se cherchent à travers des références qui-font-bien ne font qu'étaler laborieusement une galerie de citations. Ils placent souvent ces dernières après « comme disait fort bien x ». Ils font de la bande dessinée comme on faisait nos rédactions de 4e : servant au professeur ce qu'il attendait, servant ici à la fois ce que le public veut et ce que l'éditeur exige, ces derniers s'accusant toujours l'un l'autre de provoquer cet impondérable. Résultat : « ensemble correct, attention à la forme, ne vous embarquez pas dans des idées que vous ne maîtrisez pas, 11 sur 20. »

Il manquait Spiegelman pour oser la psychanalyse sur fond de camps de la mort, il manquait Baudoin pour parler d'amour, et il manquait Aristophane pour parler de Dieu.

Dieu, aussi tenté qu'on puisse seulement l'évoquer, se définit au moins négativement : « celui qui n'est pas... puisque... »

De ce qu'il n'est pas, il est possible de dresser la liste, chacun peut assez aisément y trouver une définition par défaut, faute de mieux. Il n'est pas cet espèce de businessman sans épaisseur brossé en deux coups de pinceau dans Valérian (sitôt évoqué, d'ailleurs, toute la série devient bancale). On peut rire un bon coup grâce au Dieux de Gotlib, mais il s'agit bien là de rire et non pas de Dieu. Mais surtout, il n'est pas celui qui hante les cases de l'héroïc-fantaisie ! (voir plus haut). Il est... eh bien, qu'est-il, d'ailleurs ?

Aristophane qui, lui, se penche enfin sur le problème, n'essaie même pas de le définir, encore moins de le représenter : ce serait une gageure. Dans *Conte démoniaque* il restera cette inconnue durant tout le récit, cet être dont tous les démons (qui comme tout anges déchus qui se respectent sont sensés l'avoir vu au moins une fois) doutent. Même un ange (Abdiel) censé perdurer à ses côtés, répond qu'il a foi en son Seigneur. Combien intangible est donc cet être si ses serviteurs même l'appréhendent toujours à travers la foi ! Ainsi, pour peindre une telle fresque, sans doute fallait-il partager cette foi et savoir qu'on ne peut pas impunément faire appel à cet Être au-delà même de l'être - abstraction hégélienne - sans en assumer les pleines conséquences : peindre l'infini, l'omnipotence, l'éternité, cet au-delà de soi et du monde qui ne peut être évoqué que sur le ton de l'ode, de l'hymne et de la grand-messe. Il exigeait de repenser Wagner, Mahler, Weill, d'Aquin et les autres plus anciens, Sénèque, Homère ou Dante. Aristophane l'a fait.

Sur l'histoire : faux espoirs, vraie espérance, le sens du récit

Le ton est donné dès le premier chapitre : « La réception des âmes ». Quelque chose d'étrangement violent sommeille dans cette atmosphère lourde ; que ce soit le geste de Caron page 4 qui appareille, son coup d'aviron contre le crâne des damnés, l'accueil doucereux fait à ces derniers par les premiers démons, leur rixe soudaine.



Le lecteur est immergé dans un espace à la fois infini et confiné, immergé aussi dans une intrigue de cour qui ne cessera de s'envenimer au fur et à mesure pour aboutir à quelque inéluctable dénouement. Du dénouement, si tant est qu'il ait été prévisible, nous ne pouvons cependant rien deviner, tant les démons semblent principalement préoccupés par leurs ambitions personnelles. Nous nous laissons convaincre par

la possible victoire de Lucifer sur son créateur, tant l'existence de ce dernier semble sujette à caution. Comme le dit le démon mineur Barbariccia, page 41, allié à Farfarelle, Malaconda et Rubicanté : « *Chaque être vivant, chacun de leurs actes témoigne en ma faveur de l'improbabilité d'une puissance unique.* » Sans doute est-ce le credo blasphématoire de tout l'Enfer. Et ce credo résonne en accord avec notre fin de siècle, essentiellement laïque et athée.

Le credo infernal, criant d'évidence dans sa logique empirique son doute objectif, ne cesse de pulser sa vérité au creuset des événements. À chaque tourment enduré par les damnés, à chaque fourberie démoniaque répond cette improbabilité, et tout vient à l'encontre de cette « puissance unique », quand bien même la foi d'Abdiel, déjà évoquée, viendrait nous rassurer des pages 110 à 118. Par cette foi même, l'existence de Dieu reste pure spéculation pour les anges. Rendre ce dernier inaccessible à l'expérience des uns et des autres, mais surtout inaccessible à celle des anges eux-mêmes, en faire un objet singulier pour la raison spéculative de ses serviteurs, c'est dépasser la problématique facile de la mystique en vogue aujourd'hui. C'est à la fois renouveler le doute incompressible en vigueur depuis les Lumières (et depuis Kant), mais aussi rendre ce doute touchant, puisque le faire condition de Ciel lui-même : rendre caduque la tentation des sectes à hisser leurs futurs membres au statut d'initiés capables de s'affranchir de ce doute. C'est placer un cran au-dessus l'accessibilité possible à la certitude. Cela devient aussi une façon d'éradiquer tout fondement à une mystique des plus légères dont la bande dessinée sait si bien, même involontairement faire le lit. Ainsi le doute spéculatif, condition des anges et des hommes, devient-il émouvante interrogation, mise en abîme de la fractale divine.

La généalogie céleste la plus empirique émanant du *Conte démoniaque* nous amène donc à concevoir assez rapidement l'univers partagé en deux : d'un côté le monde infernal, de l'autre le monde céleste, en une stricte égalité. Dieu, la « puissance unique », laisse alors la place à une oligarchie cosmique.

Laissant de côté cette architectonique, les intrigues et les conflits divisant l'Enfer confrontent alors le lecteur au récit dominant : la complexité des rapports que les démons entretiennent entre eux à travers la lutte fratricide entre Bélial et Belzéboul, les deux généraux de Lucifer.

La nature même du caractère démoniaque laisserait supposer qu'aucune hiérarchie n'est possible qu'aucun ordre ne peut y être respecté. Cependant, comme le précise le narrateur inconnu page 70, il existe une hiérarchie qui, bien que bousculée par tant de fureur, n'a jamais vraiment évolué depuis son origine. Mais cette hiérarchie est respectée autant que chaque partie en retire avantage, maintenue essentiellement par la violence et la répression. Il est aisé d'imaginer que Lucifer est alors le plus puissant des démons, et ne saurait être détrôné par qui que ce soit.

De plus, l'ordre ici n'est bien qu'une parodie de l'ordre, une pantomime dérisoire qui se joue plus qu'elle ne suit l'ordre véritable, celui de Dieu ; chacun guettant la moindre occasion de renverser et d'humilier plus faible que lui, ou de se substituer à une puissance équivalente.

Ainsi en va-t-il des alliances diverses, et qu'importe les conséquences quand Baalbérith, par simple bêtise, choisit de tailler en pièces le démon Mot qui jalousait celui-ci pour son amant Gad. Lucifer étant parti combattre Dieu soi-même avec « mille légions » (p. 62) dans le « ventre du chaos » (p. 61), alliances et trahisons ne cessent d'ébranler la hiérarchie mineure, en l'absence des maîtres. C'est de l'apparente importance de ces conflits que naît la véritable force du récit. Nous sentons bien que le véritable combat se passe en fait ailleurs, quelque part dans le « ventre du chaos ». Tout évolue comme dans ce tableau célèbre d'Altdorfer *La Bataille d'Arbéles* ou, par-delà le choc des armées qui s'affrontent, se livre entre la lumière et la nuit une autre bataille, plus terrible encore, et dont celle des hommes (ici les démons) n'est qu'une infime conséquence, un écho lointain. Par le biais des agissements de Baalbérith, Lilith, Nijt, Azazel ou Marduk, nous devinons combien leurs batailles sont à peine un bruissement de l'univers, le frémissement d'une bulle qui éclate à la surface d'un océan. Retournant à nouveau à « l'improbabilité d'une puissance unique », le lecteur se surprend à croire, voire à espérer des démons une victoire possible. Mais à la libération du grand Léviathan, ce qu'il avait oublié du récit qui se déployait ne sourdine réapparaît implacablement. Plus rien ne semble alors pouvoir arrêter le destin qui condamne dès lors l'Enfer à l'anéantissement. C'est une remarquable montée en puissance à laquelle nous sommes confrontés, comme si le temps s'accélérait à la hauteur du chapitre « Léviathan ». Peut-être Lilith et Mastemah parviendront-elles à empêcher le cataclysme qui s'annonce ? Intervient alors cet étrange appel à la technologie, déjà évoqué page 26, appuyé par les menaces de Marduk page 69, et apparaît une image

bien appropriée pour parler du feu dévastateur d'aujourd'hui : la bombe A.



Cette incursion du technologique dans le divin a le double effet d'effrayer davantage sur les possibilités d'extermination des démons (résonnant ainsi avec une menace toujours d'actualité pour le lecteur) et d'appuyer à l'inverse sur l'aspect limité de leur puissance. Cet intérêt porté à la technologie nous montre les démons soumis à une sorte de temporalité implicite au concept de progrès. L'effet de danger face à l'arme atomique, s'il nous paraît extrêmement menaçant, souligne cependant davantage la faiblesse de l'Enfer au regard de la divinité à laquelle il s'oppose. Après tout, qu'est-ce qu'un arsenal nucléaire face à la puissance divine, a priori illimitée, alors qu'il semble déjà bien dérisoire face à Léviathan qui dévore l'Enfer ? Quel démon désormais serait sûr de son coup ? Ce que nous voyions comme dernier espoir de victoire rend de plus en plus évident la défaite.

C'est avec justesse qu'Aristophane nous donne à voir en l'espace de 3 ou 4 pages l'Apocalypse qui se déchaîne. L'improbable « puissance unique » brille ici par son absence : rien ne nous est explicitement montré de la victoire du Ciel (une représentation de Dieu aurait été une erreur). Si victoire il y a, elle s'inscrit en négatif : c'est l'échec de l'Enfer qui la suggère. C'est bien par nature que l'Enfer se condamne lui-même, cet état fantasmé de liberté de chaque démon n'étant bien qu'une déviation mal gérée du libre arbitre, et nul n'est besoin au Ciel, finalement, d'intervenir (à peine Massebah, présenté comme entité angélique, se fait-il l'instrument de la divine Providence, Marduk ayant depuis longtemps fait son choix). Aristophane, s'il choisit de peindre de manière aussi brève la catastrophe finale, cherche à nous montrer combien il n'est pas utile de faire intervenir le Ciel pour conduire l'Enfer à sa perte. N'intervenant pas, il prouve et manifeste, en négatif, sa toute-puissance. N'agissant pas, c'est bien Dieu qui agit.

En dehors de la radicalité du sort réservé aux damnés, Aristophane renoue avec le récit de la tragédie classique où, finalement, rien n'arrive qui n'ait déjà été écrit. On pourrait y voir une allégorie du devenir de l'homme voué à se perdre s'il perdurait dans des visées à court terme ou la course aux armements, mais ce serait faire de *Conte démoniaque* une bien piètre parabole. Il semblerait plus juste d'y lire un souci de rendre compte de l'humaine condition sous un éclairage plus existentiel : une métaphore du destin implacable qu'enlissent nos passions. Peut-être même Aristophane nous parle-t-il de lui et d'angoisses qui le tourmentent, avec le secret espoir de les voir un jour domestiquées par une forte discipline intérieure, ou purifiées par le feu. Quoiqu'il en soit, et la dénomination des chapitres « Spirales » tendrait à le prouver, *Conte démoniaque*, s'il n'illustre pas un propos fortement janséniste, s'inspire très volontiers des forces qui animent la grande roue du Karma.

Sur la forme

Il était tentant de peindre l'Enfer tout de soufre avec force plongées et contreplongées sur panoramiques d'armées fourmillantes, de faire éclater les cases, de donner des lumières théâtrales et de peindre des décors grandioses. Au lieu de cela, on serait presque surpris de voir la pauvreté des décors attendus. Si le dessin seul emprunte à un expressionnisme très épuré, le découpage en trois bandes égales s'oppose

presque à l'exigence de contraste présumée du sujet. Les vues sont presque exclusivement frontales, « à hauteur de démon » que nous devinons de dix à quarante fois plus grands que les damnés.

Graphiquement, *Conte démoniaque* ne se rattache à rien. Peut-être au début de sa conception (antérieure à ce que nous connaissions déjà de lui) y a-t-il encore une légère influence de Baudoin, surtout en ce qui concerne le personnage de Cella Créanga ; mais elle est bien vite digérée pour laisser place à ce trait dur, brossé, lacéré, à la limite parfois de la lisibilité. Une relative égalité de traitement confère à l'ensemble son unité, quand bien même il est aisé d'observer son évolution. Les scènes finales sont, certes, beaucoup plus lâchées que les premières, mais elles vont de concert avec l'urgence même du récit, et la violence des événements qui s'y produisent.

La complexité des rapports entre les démons ainsi que l'aspect chaotique du dessin peut rendre la lecture de *Conte démoniaque* quelque peu malaisée. Il convient parfois de revenir en arrière pour identifier les personnages, appréhender les événements. Mais cette dissolution du sens narratif, cette perte, qui est de l'ordre du détail, se fait au profit d'une perception globale fortement sensitive. Ainsi l'ensemble de l'œuvre bâtie en six vastes chapitres (« Spirales »), se déroule davantage comme un flot ininterrompu de forces pures que comme la somme de machinations savamment ourdies par des personnages retors. En attestent ces images fréquentes des fleuves infernaux, que tente de gouverner Béhémot-Resheph. L'incroyable montée en puissance qui culmine à la libération de Léviathan affirme la volonté d'Aristophane de nous parler en termes de flux, de fleuve, de typhon, de plasma.



Aristophane use alors d'un moyen qui, subtilement, intensifie l'imminence de la catastrophe : le décalage vers le blanc. Au fur et à mesure que l'histoire avance, la pesanteur des noirs laisse place à des plus grandes espaces. De même que le champ de manœuvre des protagonistes semble se restreindre à quelques montagnes, le champ visuel, au contraire, s'élargit pour nous amener, de plus en plus rapidement, à la vision de Léviathan, au constat de sa voracité. L'usage du blanc n'est plus seulement symbolique, il devient palpable, sensitif. Une sensation de chaleur parcourt l'espace et la page.

À cet égard, la représentation de Léviathan est une parfaite réussite. Le dédoublement du trait du trait dû à l'exploitation de l'usure du pinceau indique, par un effet de flou, à la fois la fureur du monstre, la fournaise qu'il dégage et l'immensité de sa taille. La désintégration finale n'est plus qu'une question d'instant quand le dessin lui-même semble se pulvériser. La vibration du trait qui se fluidifie vers la lumière évoque alors autant la fusion des roches (que Béhémot-Resheph, de démon basaltique, ne parvient plus à contenir) que la reconversion tardive de Marduk, Asmodée, Lilith, ou Gad.

Le travail sur le corps

L'âpreté du récit, si elle est liée aux événements relatés ou à la cruauté des personnages, se traduit aussi dans la nudité représentée du corps. Cette nudité, outre qu'elle nous renvoie à ces cauchemars d'humiliations ou nous sommes offerts au regard des autres, a la propriété ici d'évoquer la fragilité du corps, corvéable et torturable à souhait. Sans doute croyons-nous que l'âme ne peut plus rien sentir après la mort, mais comme le promet la résurrection de la chair, à la différence du corps de gloire des élus, nous attend en Enfer un corps de souffrances.

À la page 9, une damnée s'écrie : « *Je pensais n'avoir plus de sang, la plainte de mes pieds est rouge.* » Et quand bien même en douterions, l'expérience du bol de plomb qui suit page 12 nous incite à ne pas trop vite crier victoire.

Conte démoniaque, qui se charge de peindre les délices qui nous attendent, en plus d'être une parabole

métaphysique, se pique d'évoquer, avec la même force que le propos pictural, notre chair toute de réceptivité. Ce qui étonne alors, c'est que les démons soient aussi en proie à une égale réceptivité, prisonniers d'une chair qui ne peut plus bénéficier des secours de la mort, puisqu'elle séjourne en ce lieu où tout est éternel. Et tout ce monde évolue en gémissant, en se tordant, artisan de son propre malheur.

Le dessin d'Aristophane témoigne de bases classiques indéniables. L'aspect en apparence bancal, griffonné, taché, n'est que la surface d'un remarquable travail de nu. Peu de dessinateurs parviennent à rendre la chair de manière aussi palpable en bande dessinée. Comme évoqué plus haut, ce travail de représentation pourrait être un domaine quasiment réservé à la seule peinture, mais il y a obtention ici d'une qualité d'expressivité comparable à celle d'un Lucien Freud, par exemple : une texture de la peau, une matière, une pigmentation qui semble pouvoir frémir sous la main et là, essentiellement, souffre. Les scènes avec les damnés sont les plus parlantes à ce sujet, qu'il s'agisse de leurs tourments, pages 93 à 99, ou de leur « escapade », pages 169 à 210.



Il est impossible de ne pas songer, page 188, à l'Holocauste. L'étalage des corps décharnés évoque ici une histoire que nous connaissons sans connaître. Aristophane s'y arrête peu, sans doute pour ne pas se complaire dans cette iconographie tragiquement riche.

La seule différence qui, sans doute, ordonna à Aristophane de ne point prolonger le parallélisme, réside dans le fait qu'ici la torture se voudrait justifiée par un ordre divin, seule autorité capable de peser nos actes, alors que la problématique des camps de la mort reste la fondamentale gratuité des châtiments. Si l'auteur emprunte ici au drame de la Shoah, c'est essentiellement pour évoquer que le sens ultime de la torture reste archaïquement charnel, et qu'il n'est rien de plus douloureux que le corps, quand l'âme a depuis longtemps été réduite en miettes. Ce que nous placions si haut ne devient alors qu'un épiphénomène de la matière réduite à néant bien davantage par l'inconstance de sa nature que l'insulte des péchés qui lui sont imputables, et ne sont, en fait, que ses infimes conséquences.

Cependant, l'idée que le châtiment puisse être totalement gratuit, comme ce fut le cas dans les camps d'extermination, est, d'une certaine manière, légitime. En fait, s'imaginer que la damnation soit bien l'œuvre de Dieu, revient à donner à la souffrance le sens qui lui manque, une façon de pouvoir lui « survivre ». Mais l'Enfer n'est pas censé être un séjour où l'on puisse survivre. Il est bien stipulé qu'il faut y abandonner tout espoir. De quelle manière peut-on rendre insupportable la souffrance ? Les nazis, eux, l'avaient bien compris, en lui ôtant son sens, en laissant croire non pas à l'objectivité du jugement, mais en son absolue gratuité, en laissant croire à une décision purement arbitraire, prise au mépris de toute transcendance possible. D'ailleurs, le péché ultime n'est-il pas, aux yeux de Dieu, ce mépris que le damné lui a porté durant sa vie terrestre ? Il serait trop doux de lui lever le voile après la mort lui après la mort pour lui donner ne serait-ce que la prémices d'une certitude, certitude qui validerait alors l'absolue légitimité de son sort. Pour le damné, le mépris ou le déni de Dieu qui l'a guidé toute sa vie doit continuer à le guider dans l'inférieur séjour. Ainsi, le doute porté sur l'existence de Dieu le mène à subir ce qu'il a toujours subodoré de son vivant : l'absence de sens dans l'univers. Et la façon la plus terrible de subir l'absence de sens est de souffrir, éternellement, sans raison. Il ne peut donc y avoir de reconnaissance du jugement divin en Enfer puisque ce serait une façon d'en sortir. Tout comme la défaite l'Enfer manifeste, en négatif, la victoire du Ciel, la pleine horreur du châtiment exige sa totale gratuité.

Les références

Pour ce qui est de la structure globale du récit ainsi que celle de l'Enfer (cercles infernaux, hiérarchie des châtements...) Aristophane emprunte avec évidence à la *Divine Comédie* de Dante. Mais il puise également au vivier de toute sa culture, ce qui donne à son récit l'invention, la richesse et la diversité nécessaire à sa singularité. Il serait presque tentant de parler d'œcuménisme.

La représentation et la nomination des démons empruntent à une démonologie planétaire. Si la *Divine Comédie* oriente l'intention générale, si la Bible elle-même se dessine en filigrane du *Conte démoniaque*, il n'en faut pas moins chercher du côté du bestiaire flamand, de la statuaire afro-océanienne et même du théâtre japonais pour embrasser tout le champ d'inspiration d'Aristophane.

Pour ce qui est de la technique graphique, Aristophane doit en partie son travail des corps aux dessins de Rodin, que ce soit par méthode ou par citation directe. Il est difficile de passer à côté de la *Porte des Enfers*, citée en première page, et reprise sous forme de cataractes de gargouilles dégringolant le long des immenses colonnes des palais de Saachem. Le personnage de Massebah (l'entité angélique qui guidera Marduk vers la libération de Léviathan), bien qu'il fasse songer, dans le cadre de la bande dessinée, à l'Impératrice de *l'Incal*, l'androgynisme sacré, vient surtout d'un croquis de Rodin représentant deux corps dos à dos ; sorte de Yin-Yang charnel. Quant à Siyîm, page 124, il peut rappeler, par sa position, la dérangementante stabilité de *L'homme qui marche*.

On peut se faire plaisir à repérer les sources inspiratrices à travers chaque personnage, par un rapide survol. Ce jeu, bien moins que de mettre l'accent sur un étalage culturel, peut faire participer le lecteur à la jouissance de la richesse. Car jamais Aristophane ne cite ce qui pourrait donner l'apparence de l'érudition : on peut lire *Conte démoniaque* en ignorant tout de son « background ».

Si Siyîm peut évoquer Rodin, et, à nouveau rappeler l'Endogarde pourpre de *l'Incal*, il est tiré, comme Deber, des collages surréalistes de Max Ernst. Ce dernier utilisa d'ailleurs plusieurs fois la figure d'un homme à la tête de tigre, ce qui dut même permettre à Aristophane de décliner plus aisément son personnage.

Baalbérit, l'étrange et antipathique démon polycéphale qui accueille, avec Nijt et Azazel les premiers damnés, est tiré d'un dessin de Théodor Kittelse *Der Herbende Bergtroll*.

Péor, démon mineur intervenant vers la fin du récit, n'est pas une citation directe. Il s'inspire davantage de la représentation des monstres marins sur les cartes du début de la renaissance : tête de lion à gueule ourlée de boucles. On peut noter qu'il est également le seul démon vêtu (avec les damnés à leur arrivée). Il porte une armure, ce qui suggère à la fois l'extrême fantaisie du personnage et son caractère impétueux. En effet, dans la démonologie traditionnelle, Asmodée est le démon de la colère et de la luxure ; il est à la fois guerrier, conquérant et artiste, tout doit céder à sa convoitise, et c'est essentiellement pour obtenir les faveurs de Gad qu'il choisit de combattre Marduk.

Béhémot-Resheph, à sa façon, peut faire appel à la statuaire inca, mais fait également songer aux divinités antiques du bassin méditerranéen. La fonction tellurique du démon peut être illustrée par ce choix davantage iconographique que symbolique.

Lilith est, à s'y méprendre, une figure du théâtre Kabuki. La p. 268 est, à cet égard, un exemple frappant. Quant à Ninmah, l'étonnant démon à têtes d'amphores, il est la citation au premier degré d'une gravure de Gustave Doré représentant un porteur... d'amphores.



Outre la *Porte des Enfers* de Rodin, on ne saurait regarder les formidables batailles qui jalonnent l'ensemble du *Conte démoniaque* sans penser à la *Bataille d'Arbèles*, déjà évoquée, d'Aldorfer. Mais cet amas de chair meurtrie et de bubons pestilentiels que sont *La Tentation de Saint-Antoine* et la *Crucifixion* du retable d'Issenheim, de Grünewald, n'est pas étranger non plus à cet univers en décomposition.

Bien entendu, Aristophane ne s'arrête pas des références graphiques. À part l'essentiel, pulsé au creuset de la *Divine Comédie*, le reste, comme ce qui précède, vient surtout enrichir le détail plutôt que surcharger l'ensemble suffisamment complexe à lui seul. Un étrange démon à tête de taureau (faisant appel au signifiant Moloch, démon des enfants) cite dans le texte un passage de *Roméo et Juliette* lors de « l'escapade des ombres » chapitre IV. Ce dernier intervient ironiquement quand on connaît le sort des damnés, perdus dans le labyrinthe infernal. Il est difficile de ne pas songer également au Minotaure, quand on associe l'idée du labyrinthe à l'aspect du monstre. Bien plus avant, page 27, apparaît un passage de la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz, dit « la course à l'abîme » : « pareils à de grands oiseaux de proie ».

Il serait trop long de faire un relevé exhaustif de toutes les références dont se nourrit le présent ouvrage. Espérons que le large relevé ci-dessus suffira à rendre compte de sa surprenante richesse.

La fin du récit

Ainsi tout se chevauche, se heurte, fragilise le lecteur, ébranle. Le *Conte démoniaque*, malgré l'abondance de ses sources, détient sa clé en lui-même. Rien n'est ici qui soit dû au hasard, rien n'est là dont une connaissance fine soit absolument nécessaire. C'est un délice pour qui les repère aux détours des cases, ce n'est pas un handicap pour qui les ignore. À nouveau, ce qui pouvait se perdre en lisibilité gagne aussitôt en puissance, si bien qu'on se demande, au bout du compte, si la voix off, identifiée a posteriori à Massebah, n'est pas celle d'Aristophane lui-même qui, en bon narrateur, se situe par rapport à son récit. Il jongle habilement avec plusieurs points de vue, perturbant par endroits la lecture de divers degrés de commentaires. Cet artifice a le mérite de créer une sorte d'instabilité ou de perturbation. Aristophane flirte avec l'omniscience dans son récit dans son récit, tout évitant de déflorer le futur des événements, ce qui provoque aussi chez le lecteur un doute supplémentaire, une attente et une oscillation, bien davantage sur le sens global du récit que sur l'histoire racontée, l'obligeant à faire un mouvement de va-et-vient avec son propre positionnement.

Cependant, comme Dante amené aux enfers, Aristophane témoigne de ce qu'il y a vu, avec effroi et fascination. Si Massebah découvre un pan du voile à la fin, Aristophane nous confie également son désir d'éradiquer la totalité du mal qui sommeille en lui et qui s'anéantit ici dans une grande épyrose.

Nous pourrions reprocher de ne pas pouvoir davantage nous attacher aux damnés. Après tout, c'est peut-être à eux que nous risquons de ressembler un jour. Mais il est finalement bien difficile de s'identifier à des âmes présentées comme coupables, non point au regard des hommes, mais bien à celui de Dieu, à

l'endroit même où la miséricorde suprême ne leur est pas accordée. Nous nous disons : « Mais enfin, ils ont bien dû faire quelque chose de mal pour se retrouver là ! » et, disant cela, nous nous retrouvons comme ces naïfs qui prononcèrent ces mêmes phrases après la projection de *Nuit et brouillard*, d'où, finalement, l'emploi de la référence aux camps d'extermination, tendant à proposer la profonde et évidente injustice de lieu, à peine davantage qu'à montrer notre incapacité à comprendre, à tolérer, l'insondable mystère de la divine Providence : ombres parmi les ombres. Mais ce non-attachement au destin des damnés nous rappelle aussi le but essentiel du récit : ce n'est plus l'affrontement de personnages à ambitions ou désirs opposés, c'est la guerre virtuelle que se livrent des entités abstraites avec pour but de résumer l'univers en une unique équation.

Avec *Conte démoniaque*, c'est plus que la Fin des Temps qui est proposée, c'est aussi la fin de la fiction, la fin de la possibilité de toute fiction, la fin même de notre imagination jusqu'à l'heure seule garante de notre capacité à projeter un devenir, à se représenter des abstractions. Après le passage de Léviathan, ne subsiste plus rien. C'est le grand retour aux « choses éternelles ». Rétroactivement, il ne pouvait en être autrement, la faiblesse des autres récits du même genre étant qu'il restait toujours quelque chose : une gemme, une épée, un sortilège enfoui quelque part qu'un innocent aurait déterré pour répandre à nouveau le Mal. Mais ici, il n'y a pas cette faiblesse. Il s'agit bien du récit ultime, puisque l'anéantissement du Mal fait disparaître toute idée de mouvement, toute dynamique, toute histoire. Il est impossible d'espérer un rebondissement futur après *Conte démoniaque*, puisqu'il est le lieu où le futur s'arrête. Bien entendu, en postulant une entité toute-puissante, on induit son indubitable victoire.

Bien des auteurs s'y étaient frottés, renonçant au concept de toute-puissance toujours en cours de récit, au profit d'entité « très » puissantes, comme si la radicalité d'une entité dotée du pouvoir absolu interdisait la possibilité d'une narration, comme si cette même entité rivalisait, en fait, avec l'ego de l'auteur. Certes, il fallait du courage, de la détermination pour oser peindre pareil univers, pareille entité. Mais n'était-ce pas la condition sine qua non pour dépasser la seule problématique de la bande dessinée actuelle, qui sacralise tellement l'ego de l'auteur que celui-ci ne connaît plus la grande responsabilité qui lui est échu de « conter » ?

La réussite de *Conte démoniaque* tient essentiellement en cette façon d'avoir choisi d'augmenter la sphère du doute, et donc de réduire les possibles tentations d'omniscience de l'auteur, du lecteur, du genre humain en général, aujourd'hui prisonnier du miroir aux alouettes qu'est la liberté telle que nous la peignent les médias et l'illusoire sagesse populaire. *Conte démoniaque* devient l'un des premiers récits en bande dessinée qui s'impose avec la fulgurance d'une théophanie obtenue sous électrochocs. L'Apocalypse qui le clôt fait osciller l'œuvre toute entière autour d'une interrogation principale : si Dieu est, peut-il aussi y avoir un Enfer qui ne s'abolisse pas, à court terme, de lui-même ? Et le lecteur pourrait presque entendre, en réponse, le vers final de la *Légende des Siècles* : « Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre. » C'est d'une autre manière mais pour répondre à la même question qu'Aristophane choisit de dire après le cataclysme qui signe la Fin des Temps que les anges, eux, vivront « dans une parfaite illumination, une parfaite félicité. »

Fabrice Neaud

(Article paru dans *Critix*, No.2, hiver 1996-1997, p. 37-53. Repris avec l'aimable autorisation de l'auteur.)

Notes

[1] Album publié chez Futuropolis en 2001.