

**ECOLE EUROPEENNE SUPERIEURE DE L'IMAGE – ANGOULEME**

**UNIVERSITE DE POITIERS – UFR LETTRES ET LANGUES**

**MASTER II BANDE DESSINEE**

**Année universitaire 2020-2021**

**« LE FANTASTIQUE DANS L'ŒUVRE DE DIDIER COMES,  
UNE POESIE PAYSANNE »**



Pierre MISCHIERI-PEILLET

Sous la direction de Lambert BARTHELEMY et Dominique HERODY



**ECOLE EUROPEENNE SUPERIEURE DE L'IMAGE – ANGOULEME**

**UNIVERSITE DE POITIERS – UFR LETTRES ET LANGUES**

**MASTER II BANDE DESSINEE**

**Année universitaire 2020-2021**

**« LE FANTASTIQUE DANS L'ŒUVRE DE DIDIER COMES,  
UNE POESIE RURALE »**

**Un mémoire de Pierre MISCHIERI-PEILLET**

**Sous la direction de Lambert BARTHELEMY et Dominique HERODY**

Merci à mes directeurs de mémoire, Dominique Hérody et Lambert Barthélémy,  
pour leurs conseils et leurs retours.

Merci à mes parents  
sans qui je ne serais pas là.

Merci à mes camarades du Master BD d'Angoulême,  
qui m'ont côtoyé dans ma vie amicale ou intime.

Je dédie ce mémoire à mon grand-père,  
homme de la campagne parti en fin d'année dernière.

## SOMMAIRE

**Introduction.....p.7**

**I) Le FANTASTIQUE RURAL : typologie d'un genre.....p.11**

*Un terreau sociétal en mutation, traversé par des revendications localistes ou écologistes qui trouvent des résurgences dans la BD.*

*Comès, des débuts difficiles.*

**II) LE FANTASTIQUE CHEZ COMES : Enjeux et thématiques.....p.28**

*Le territoire ardennais : un microcosme poétique et problématique.*

*La relecture d'une mythologie folklorique : laquelle et de quelle manière ?*

*La promotion de la marginalité comme motif.*

**III) L'ESTHETIQUE COMESIENNE, entre ligne et ombres.....p.72**

*Comès, un « traceur lent ».*

*Le Noir et Blanc comme structure élémentaire de l'esthétique comèsienne.*

**Conclusion.....p.100**

**Bibliographie.....p.102**

**Annexes.....p.105**



« Il y aura toujours des sorciers. Là où les bureaucrates ont échoué, les gens font encore et toujours appel à eux. »<sup>1</sup>

« Comès est un sorcier. Mais ses pouvoirs n'ont rien de maléfique. Ils sont tous entiers plongés dans une portion d'encre de Chine, noire comme la nuit. »<sup>2</sup>

## **INTRODUCTION :**

L'étude de l'auteur fantastique Didier Comès fut une manière de poursuivre mon mémoire de première année de Master Bande Dessinée, consacré aux représentations de la ruralité dans la bande dessinée (année 2019-2020, sous la direction de Denis Mellier et Dominique Hérody). Evidemment non exhaustive, cette « étude générale » ne comportait rien sur Comès, alors qu'il fait partie des auteurs essentiels sur ce sujet. Je souhaitais également orienter mes analyses vers le domaine de la bande dessinée de genre fantastique, et en particulier autour des mythes et légendes provinciales. J'avais d'abord opté pour une étude large de cette notion de « fantastique rural », dont j'avais situé l'émergence et l'essor aux années 1970-80. Il s'agissait en fait d'une manière d'élargir la première partie de mon mémoire, qui concernait cette période et qui évoquait la bande dessinée dit « de genre » (SF et fantastique) autour des auteurs Christin/Tardi/Bilal et Auclair. Pour autant, après avoir cherché d'autres auteurs capables de constituer un corpus conséquent, j'ai dû me rendre à l'évidence de la faible occurrence de ce que je cherchais initialement. J'ai donc pris la décision de me concentrer sur un unique auteur, Didier Comès, dont la découverte cette année (je n'avais jusque-là lu que *Silence*) m'avait beaucoup marqué. La richesse et la complexité de son Œuvre me semblaient alors constituer un sujet idéal pour mon mémoire. J'ai donc décidé d'interroger cet auteur autour de la question de sa propre écriture d'un « fantastique rural », lui-même s'étant rapidement défendu d'être un auteur « rural » ou « provincialiste ». Il y avait dès lors une problématique à explorer, en insistant sur la manière dont la campagne ardennaise constitue pour Comès davantage qu'un « simple décor » pour reprendre son

---

<sup>1</sup> (A Suivre) 45, Tournai : Casterman, octobre 1981, page 62.

<sup>2</sup> RAFFY, Serge, « La conscience tragique selon Comès », (A suivre) 45, Tournai : Casterman, octobre 1981, page 63.

expression<sup>3</sup>. En limitant mon corpus à ses albums phares, ainsi qu'à d'autres apparemment plus secondaires, j'ai donc souhaité interroger l'ampleur de ce fantastique en bande dessinée, domaine qui par ailleurs me semble peu interrogé dans les études consacrées au médium, à ma grande surprise. En revanche, l'auteur Didier Comès est, lui, l'objet de nombreux commentaires critiques et universitaires. Il m'a donc fallu surmonter cet écueil initial d'une surproduction de discours sur mon objet de recherche. Une étude relativement conséquente sur Comès venait alors d'être éditée, réalisée par Thierry Bellefroid, un intime de l'auteur<sup>4</sup>. Celle-ci, en retraçant le parcours biographique de Comès, divisé en chapitres reprenant les grandes étapes de sa carrière d'auteur, m'a fourni une base solide pour initier mon étude. Cette dernière portant sur des questions davantage thématiques et esthétiques qu'intimes et biographiques, l'ouvrage de T. Bellefroid m'a semblé fournir un bon complément à l'approche de cet auteur, dont les « Romans en Noir et Blanc » venaient par ailleurs d'être réédités en intégrale par Casterman.<sup>5</sup>

Afin de répondre à notre problématique autour de la manière dont Comès envisage le « fantastique rural » dans ses œuvres, nous essaierons donc d'en évoquer le contexte de création, d'en parcourir les différentes thématiques, et d'en définir les grandes recherches esthétiques. Nous nous attacherons surtout à développer de quelle manière le continuum que peut constituer la carrière d'un auteur de bande dessinée, surtout lorsqu'on la regarde avec du recul, peut en réalité se penser comme un ensemble d'étapes créatives. La première bien sûr, la plus fondamentale et marquante, est la création de *Silence*, prépublié dans *A Suivre* en 1979 et paru en album en 1981. S'y concentre sur le fond comme sur la forme les grandes composantes de l'œuvre comésienne. Si *Silence* constitue pour nous un point de départ évident, il nous faudra malgré tout regarder un peu en amont pour comprendre de quel substrat créatif cette œuvre majeure surgit. *L'ombre du corbeau*, paru à partir de 1976, et le deuxième tome d'Ergun l'Errant, *Le Maître des ténèbres* (réalisé en 1974 mais finalement publié en 1981) constitueront donc deux albums à évoquer de manière plus brève. Notre autre borne chronologique s'avère encore plus floue et plurielle. Notre corpus pourrait en effet s'arrêter à *Iris* (1991), dernière album à évoquer de manière explicite les mythes et légendes

---

<sup>3</sup> FINET, Nicolas, *L'aventure (A Suivre)*, Montrouge : éditions P.L.G, 2018, page 59.

<sup>4</sup> BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020.

<sup>5</sup> COMES, Didier, *Les Romans en Noir et Blanc 1976-1984*, et *Les Romans en Noir et Blanc 1987-2006*, Tournai : Casterman, 2020.

provinciales européennes. Néanmoins, il nous est apparu qu'un album comme *Les Larmes du Tigre* (2000) faisait ressurgir certains axes forts de l'auteur, en les déplaçant vers d'autres contrées, tout en conservant le même esprit, le même point de vue artistique.

Nous opérerons donc une lecture générale de l'œuvre de Didier Comès, une étude proposant donc un mouvement à la croisée de l'analyse historique, thématique et esthétique : ces mouvements viendront se rejoindre au fil de notre mémoire, même s'ils apparaîtront de manière plus ou moins saillante à différents moments. Nous essaierons également de développer notre pensée au sein de la foisonnante littérature disponible autour de Didier Comès, à laquelle nous ferons évidemment très fréquemment référence.

## I- LE « FANTASTIQUE RURAL » : TYPOLOGIE D'UN GENRE

### A) Un terreau sociétal en mutation, traversé par des revendications localistes ou écologistes qui trouvent des résurgences dans la BD

D'un point de vue sociétal, hors du seul monde de la bande dessinée, les années 70 voient apparaître un certain nombre de revendications écologistes et régionalistes à travers la France métropolitaine. Ceux-ci prennent souvent la forme de lutte contre des projets de développement industriels, touristiques ou encore militaires, face auxquels convergent à la fois des habitants de ces territoires mais aussi des militants politiques venus de l'extérieur. De grandes luttes symbolisent cette époque : celle contre l'extension du terrain d'entraînement militaire sur le plateau du Larzac de 1971 à 1981, ou encore la mobilisation contre le projet de centrale nucléaire de Plogoff de 1978 à 1981.

Dans le monde de la bande dessinée, « l'émancipation (...) se construit aussi, en partie, sur la contestation. Il faut contester l'ordre établi pour secouer les idées reçues, aller à l'encontre de loi de 1949 qui veut maintenir ce média dans le carcan de la presse jeunesse. Cette attitude contestataire appartient, de façon logique, aux gens de gauche, pour la plupart. En découle que la bande dessinée des années soixante et soixante-dix devient un média de gauche, très politisé, sinon révolutionnaire »<sup>6</sup>. Ces revendications politiques trouvent d'abord leur expression dans le journal *Pilote*, qui lance en 1968, à partir de son numéro 456, ses « pages d'actualité », qui deviennent un exercice rituel pour tous les auteurs collaborateurs de la revue. Un de ceux qui vont y trouver une place importante fut Pierre Christin, alors professeur de littérature à l'université, et futur fondateur de l'IUT de journalisme de Bordeaux. Il collabora avec Jacques Tardi, dessinateur assez rétif à l'exercice des pages d'actualité, puis avec Enki Bilal pour créer la série des *Légendes d'aujourd'hui*. Les trois premiers récits entrent parfaitement dans la catégorie du « fantastique rural » tel que nous allons essayer de le définir. D'une certaine façon, ils en sont même les fondateurs, en tout cas dans une veine politique et revendicative. Dans le premier album, *Rumeur sur le Rouergue*<sup>7</sup>, dessiné par Jacques Tardi en 1972, un industriel venu dans la région éponyme pour un projet d'extension d'un site d'extraction minière, se confronte à d'étranges événements surnaturels,

---

<sup>6</sup> STAEBLER, Christian, « Chapitre VIII : 1967-1971, La politisation », in *La Grande aventure de la bande dessinée 2. Le Tournant des années 60 et 70*, page 39.

<sup>7</sup> CHRISTIN, Pierre, TARDI Jacques, *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : Futuropolis, 2012 (éd. originale 1976).

en particulier la rencontre, alors qu'il est perdu en pleine forêt, avec le « Petit Peuple », des légendes folkloriques provinciales. L'hostilité au projet vient aussi des mineurs grévistes, qui rappellent les événements encore récents de Mai 68, contre qui des CRS (qui figurent en couverture) sont déployés. Le lien entre fantastique légendaire et revendications politiques est donc clairement établi. Pierre Christin a pour ambition de dénoncer la disparition programmée par Paris et les pouvoirs centralisateurs français du monde paysan, dans lequel il s'est installé à la fin des années 60. Dans la préface de la réédition de l'album chez Futuropolis en 2000, il explique ainsi :

« Lorsque je suis arrivé en 1968 dans ce qui allait devenir l'un de mes pays d'adoption, on faisait toujours les foins avec des chars à bœufs, la faux et la serpette régnaient sur les ronces (...) C'était un monde de paysans qui ne s'étaient pas encore transformés en agriculteurs (...) histoires de jadis continuaient à faire vivre le cantou (...) où la télévision n'avait pas encore pénétré (...) Ce monde-là et ce siècle-là ont aujourd'hui disparu. C'est d'ailleurs le sentiment d'un univers finissant, d'un fond légendaire sur le point d'être balayé à jamais qui m'avait poussé dès 1972 à y situer avec Jacques Tardi une histoire que je voulais le témoin des bouleversements amorçant une évolution aujourd'hui en voie d'achèvement : celle de l'entrée d'un vieux pays dans la modernité ; de gré ou de force. »<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> CHRISTIN, Pierre, préface de la réédition de *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : éditions Futuropolis, 2012, page 4.



Couverture de l'édition originale de *Rumeur sur le Rouergue*, aux éditions Futuropolis, 1976.

L'album suivant, *La Croisière des oubliés* (1975)<sup>9</sup> développe un scénario analogue : des militaires souhaitent élargir une base militaire proche d'un petit village des Landes. On pense évidemment à la lutte du plateau du Larzac de 1971 à 1981, qui avait vu la défaite des militaires. Dans l'album de Christin et Bilal, les militaires mènent de curieuses expériences sur la gravité. Un mystérieux héros va aider les habitants en lutte à s'approprier ces expériences, qui mènera le village tout entier à décoller et à partir en « croisière », jusqu'à réussir à défaire les projets des militaires. Dans *Le Vaisseau de pierre* (1976)<sup>10</sup>, il s'agit cette fois d'industriels qui souhaitent construire une station balnéaire en lieu et place d'un vieux village breton. Pour contrer ce projet, un vieil ermite gardien du château réveille les ancêtres des habitants, des générations les plus récentes, jusqu'à d'étranges créatures préhistoriques en passant par les Celtes. Le château décolle ensuite, et les habitants partent sur ce « vaisseau de pierre » qui amena jadis les premiers bretons sur ces terres. La fin de l'album montre le village reconstruit sur une côte indéterminée d'Amérique latine. Le récit évoque donc le fait que les traditions et les coutumes sont davantage portées par des hommes que par un territoire. Dans l'album, un personnage à l'idéologie fascisante représente par ailleurs le versant négatif des revendications régionalistes, violent et intolérant. Ainsi, si Pierre Christin reprend dans ce troisième album son scénario d'une lutte entre communauté rurale et agents extérieurs cupides et intolérants, il l'élargit ici à la question des luttes indépendantistes qui sont alors en plein essor, en particulier en Bretagne.

Ces albums sont donc parmi les premiers à mettre en relation genre fantastique, contexte paysan et revendications politiques. Ils apparaissent comme des récits novateurs dans la bande dessinée de leur époque. En témoigne par exemple le destin éditorial de *Rumeur sur le Rouergue*. Publié dans les numéros 637 à 658 du journal *Pilote*, de janvier à juin 1972, il est repris en album chez un éditeur indépendant qui promet une nouvelle bande dessinée plus adulte et novatrice, Futuropolis. A propos du caractère « avant-gardiste » de ses récits, Pierre Christin explique ainsi :

« on y rencontre quelque chose de relativement nouveau en bande dessinée : un désir de raconter le monde contemporain, chose qui peut paraître banale aujourd'hui mais qui à l'époque a tout de même fait école en montrant qu'il était possible de s'attaquer à tous les

---

<sup>9</sup> CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *La Croisière des oubliés*, Tournai : Casterman, 2006 (éd. Originale 1975).

<sup>10</sup> CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *Le Vaisseau de pierre*, Tournai : Casterman, 2006 (éd. Originale 1976).

thèmes, à tous les sujets, avec les moyens du bord. (...) à la différence de la BD « de genre » passablement aseptisée politiquement et moralement qui dominait jusqu'alors, à quelques exceptions près, ceux de l'engagement personnel des auteurs dans leurs récits. »<sup>11</sup>

Christin, Tardi et Bilal ne sont pas les seuls auteurs de leur génération à combattre « la BD de genre aseptisée ». Certains s'attaquent même à des genres auxquels on ne s'attend pas. Parmi eux, la bande dessinée jeunesse, dont un des héros fameux et célèbres est bien sûr *Spirou*. Succédant au géant André Franquin, Fournier propose ainsi avec *L'Ankou*<sup>12</sup> une bien étrange intrigue, qui transpose d'une certaine manière les intrigues des « Légendes d'Aujourd'hui » à l'univers du jeune groom. On y suit donc Spirou et Fantasio qui retrouvent leur amie Natacha en Bretagne, alors que cette dernière enquête sur les étranges agissements d'un groupe industriel qui gère une centrale nucléaire toute proche. Ils seront sous le coup des sortilèges de l'Ankou, personnage squelettique importé du folklore breton et qui charge les morts sur sa charrette. Au départ vu comme un ennemi, il se révèle finalement un allié des héros, car il est lui aussi opposé à la centrale, qu'il voit comme une concurrence dans l'industrie de la mort. Ainsi, même principe que chez Christin : un projet de site industriel est désigné comme néfaste, et on cherche à l'entraver. Cependant, *L'Ankou* est bien ici un album destiné à un lectorat jeune. L'accueil de cet album fut d'ailleurs assez froid : il est rarement cité comme un des meilleurs de la série. Par la suite, Fournier revint vers des scénarii plus classiques et plus adaptés à son héros. Pourtant, l'album est bien là, et la tentative courageuse. Ainsi, la volonté d'aborder des thèmes sociétaux assumés comme tels, la mise en scène d'un contexte provincial et de son folklore, semblent toucher toutes les sphères de la bande dessinée, même les plus inattendus.

D'autres approches liées à cette même démarche de « désaseptiser la BD de genre » trouvent leur expression dans la science-fiction. Cette dernière est elle aussi très stéréotypée, liée à l'imaginaire importé des Etats-Unis des comics vers les illustrés. Des auteurs comme Claude Auclair vont vouloir changer les choses. Il commence ainsi par dessiner un premier récit post-apocalyptique avec pour scénariste Jean Giraud, auteur célèbre à l'époque pour *Blueberry*. Ce récit, intitulé (très justement) *Après*, est publié dans *Underground Comics* en

---

<sup>11</sup> CHRISTIN, Pierre, préface de la réédition de *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : éditions Futuropolis, 2012, page 6.

<sup>12</sup> FOURNIER, Jean-Claude, *L'Ankou*, Marcinelle : Dupuis, 1977.

1970 et met en scène Jason Muler, un casque bleu du futur, qui évolue dans un Paris rendu à l'état sauvage. Un deuxième récit, sous la plume de Christin mais signé Linus, poursuit cette histoire, – prototype de la série qu'entreprendra Auclair par la suite en solitaire, *Simon du Fleuve*. Cette dernière sera cette fois publiée dans le journal Tintin, et explorera de nouveau les « temps à venir » en suivant le héros éponyme. Idéaliste, il vit au début du premier album près d'une rivière, d'où son surnom, en communion avec la nature. Mais son désir de paix et de justice l'amène rapidement à sortir de ce milieu pour secourir les faibles et les opprimés, asservis par les « maîtres des Cités », possesseurs des dernières technologies héritées de la civilisation thermo-industrielle (pour reprendre les termes de la collapsologie de notre temps) en ruine. Au fil des albums, Auclair laisse percer ses préoccupations pour le retour à un mode de vie rural présenté comme fraternel et idyllique. C'est particulièrement le cas dans l'album *Les Pèlerins*<sup>13</sup>, où Simon séjourne quelques temps au sein d'une communauté rurale victime de pillages et qui doit se reconstruire. Y sont décrit avec grand soin et passion les travaux des champs qui, retour à la nature, sont entrepris comme au XIXème siècle, sans technologie agricole. Ce côté « ode à la paysannerie disparue », que Christin évoquait déjà, peut être critiqué, à la manière de Jean-Pierre Andrevon dans son article « Le post-catastrophisme prétexte » :

« ... c'est bien à la description d'une vie communautaire, villageoise ou tribale qu'Auclair s'attache avec le plus de passion (...) l'existence villageoise très « XIXème siècle » (fantasmé ?) qui occupe presque tous *Les Pèlerins*, trahit cette pulsion (non exempte de naïveté) vers une fraternité et une convivialité qui ne peuvent, selon l'auteur, exister que dans la pauvreté, la ruralité. »<sup>14</sup>

La vision très personnelle et engagée de la ruralité par Auclair trouve donc son expression dans une bande dessinée de genre rendue plus adulte. Il imagine dans *Simon du Fleuve* « une civilisation utopique (...) [qui] passe par le retour à la nature. Le cataclysme s'est moins soldé par une résurgence des temps barbares (malgré des bandes de pillards incontrôlés et des tribus isolées ayant fortement régressées) que par une défection massive de

---

<sup>13</sup> AUCLAIR, Claude, *Simon du Fleuve* (intégrale T4 à 6), Bruxelles : Le Lombard, 2015.

<sup>14</sup> ANDREVON, Jean-Pierre « Le post-catastrophisme prétexte », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58*, « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp.20-21.

la ville en faveur de la campagne. »<sup>15</sup> Cette description irrigue cette série mais aussi les autres récits de Claude Auclair, dont le plus célèbre, *Bran-Ruz*<sup>16</sup>. Ce dernier expose la légende du folklore breton éponyme, qui revient dans les temps celtiques et imagine une cité, Ker-Is, qu'un enfant aurait conquise, avec l'aide de Dieu, avant qu'elle soit engloutie, telle Babylone lavée du pêché. Ce récit nous plonge ainsi dans une bande dessinée fantastique liée aux croyances, moins politiques que mystiques. Auclair déclare lui-même en interview : « Je suis, aussi, un mystique, et je ne veux pas renier cette part de moi-même. J'ai été élevé dans un esprit mystique. On était plus chrétien que catholique dans mon pays, et d'un christianisme que je qualifierais presque de païen. »<sup>17</sup> Ainsi, il nous faut dès lors explorer ce pan du fantastique rural en bande dessinée davantage inspiré par les légendes, les folklores et les croyances que par les revendications politiques.

*Bran-Ruz* est néanmoins indéniablement à la croisée des chemins. La politique y est toujours présente via le thème de l'indépendance bretonne, via un prologue et un épilogue dans le présent, où Auclair met en scène des chanteurs/conteurs bretons qui lancent et concluent le récit. Ces passages sont traduits en breton, pour mieux exprimer ces revendications provinciales.

D'autres auteurs abordent les choses de manières encore plus mystiques. Cet imaginaire, qui permet des images et scénarii plus originaux, occupent des récits qui les abordent de manière plus détournée. Ainsi, le dessinateur de *Valerian et Laureline*, Claude Mézière sur un scénario de Pierre Christian, dessine ses costumes et décors en réinvestissant un imaginaire païen archaïque clairement identifiable. On est loin d'une SF qui exploite une veine hardtech, où équipements et véhicules paraissent technologiquement crédibles, à l'image de *Alien* ou *2001, l'Odyssée de l'Espace*. D'autres choisissent de s'emparer directement des contes et légendes populaires, pour les illustrer en les adaptant en bande dessinée. C'est le cas de Jean-Claude Servais avec *La Tchalette et autres contes de magie et*

---

<sup>15</sup> ECKEN, Claude, « L'Utopie post-atomique », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58*, « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 17-19.

<sup>16</sup> AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981.

<sup>17</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Claude Auclair », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58*, « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 7-13.

*de sorcellerie*<sup>18</sup>. On y suit une série de contes situés dans un village du début du XX<sup>ème</sup> siècle, où cette époque de communauté paysanne hiérarchisée autour de grandes figures sociales et politiques (le seigneur, le curé, le médecin, etc.) semble immuable, comme figée dans une carte postale jaunie. On revient donc aux images de Claude Auclair dans *Les Pèlerins*. La différence vient dans la mise en scène du fantastique, qui se fait elle aussi via de grandes figures du folklore catholique comme la sorcière, le Diable, les démons, etc. La plupart des intrigues sont aussi fondées sur les luttes d'influence, de pouvoir et de quête de richesse, qui ont pour cadre le même microcosme paysan. La figure de la sorcière, marginalisée, trouve son écho dans d'autres personnages, eux aussi rejetés. Souvent, le personnage qui tente de renverser l'ordre social solidement installé se retrouve lésé. Son appel aux forces démoniaques se retourne contre lui. Ces dernières évoquent donc les courants et idées contestatrices, forcément néfastes pour qui tente de s'en emparer. La politique n'est donc jamais loin, même si l'on est ici dans un autre bord idéologique que celui de Christin...

Les autres albums de Servais prennent pour cadre un milieu rural analogue. Il revient cependant un peu en arrière, dans les années 1870, et situe son récit à la frontière allemande. Des albums comme *l'Alsacien*,<sup>19</sup> issu de la série *Tendre Violette*, mettent donc en scène ce contexte géo historique où le fantastique est mis en retrait. Nous sommes néanmoins toujours dans une bande dessinée de genre, cette fois historique. Ce genre, qui connut ses heures de gloire au sein de la revue *Vécu*, éditée par Glénat à partir de 1979, donna souvent lieu à des récits médiévaux situés dans les campagnes françaises, où les miséreux luttent souvent en vain contre l'oppression des seigneurs. Nous pourrions ainsi citer *Les Sept vies de l'Epervier*,<sup>20</sup> qui se situe au XVII<sup>ème</sup> siècle, ou encore *Les Chemins de Malefosse*,<sup>21</sup> se déroulant également sous le règne d'Henri IV. On trouve aussi des récits prenant pour cadre la guerre de Vendée, comme *Dampierre*.<sup>22</sup> Prenant le parti des insurgés catholiques, elles sont aussi situées généralement à droite. Ainsi, la bande dessinée de genre inspirée par la

---

<sup>18</sup> SERVAIS, Jean-Claude, *La Tchalette et autres contes de magie et de sorcellerie*, Bruxelles : Le Lombard, coll. Histoires et légendes, 1982.

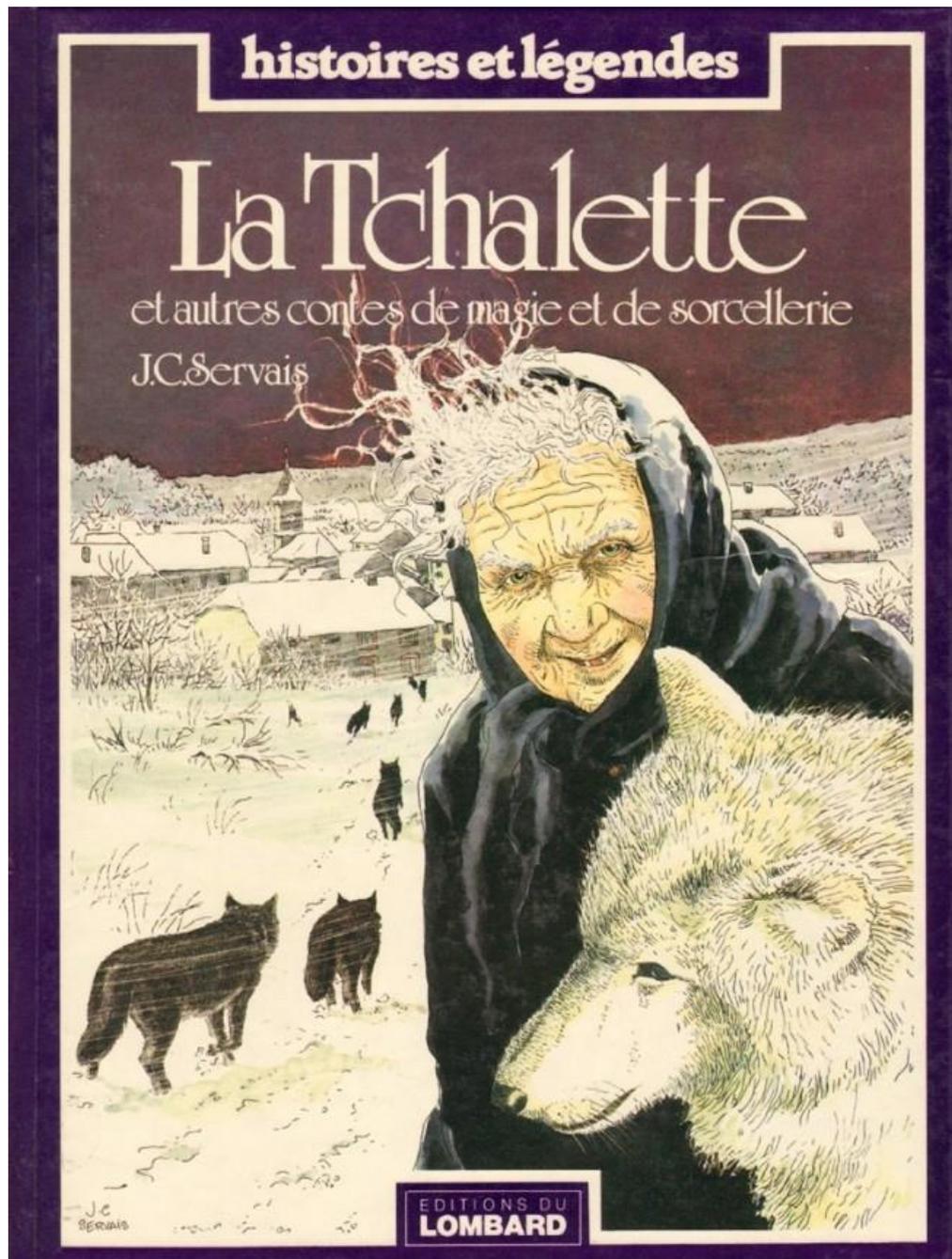
<sup>19</sup> SERVAIS, Jean-Claude, DEWAMME, Gérard, *Tendre Violette*, Tournai : Casterman, 1982.

<sup>20</sup> COTHIAS, Patrick, JUILLARD, André, *Les Sept Vies de l'Epervier, t. 1 à 7*, Grenoble : Glénat, 1983-1991.

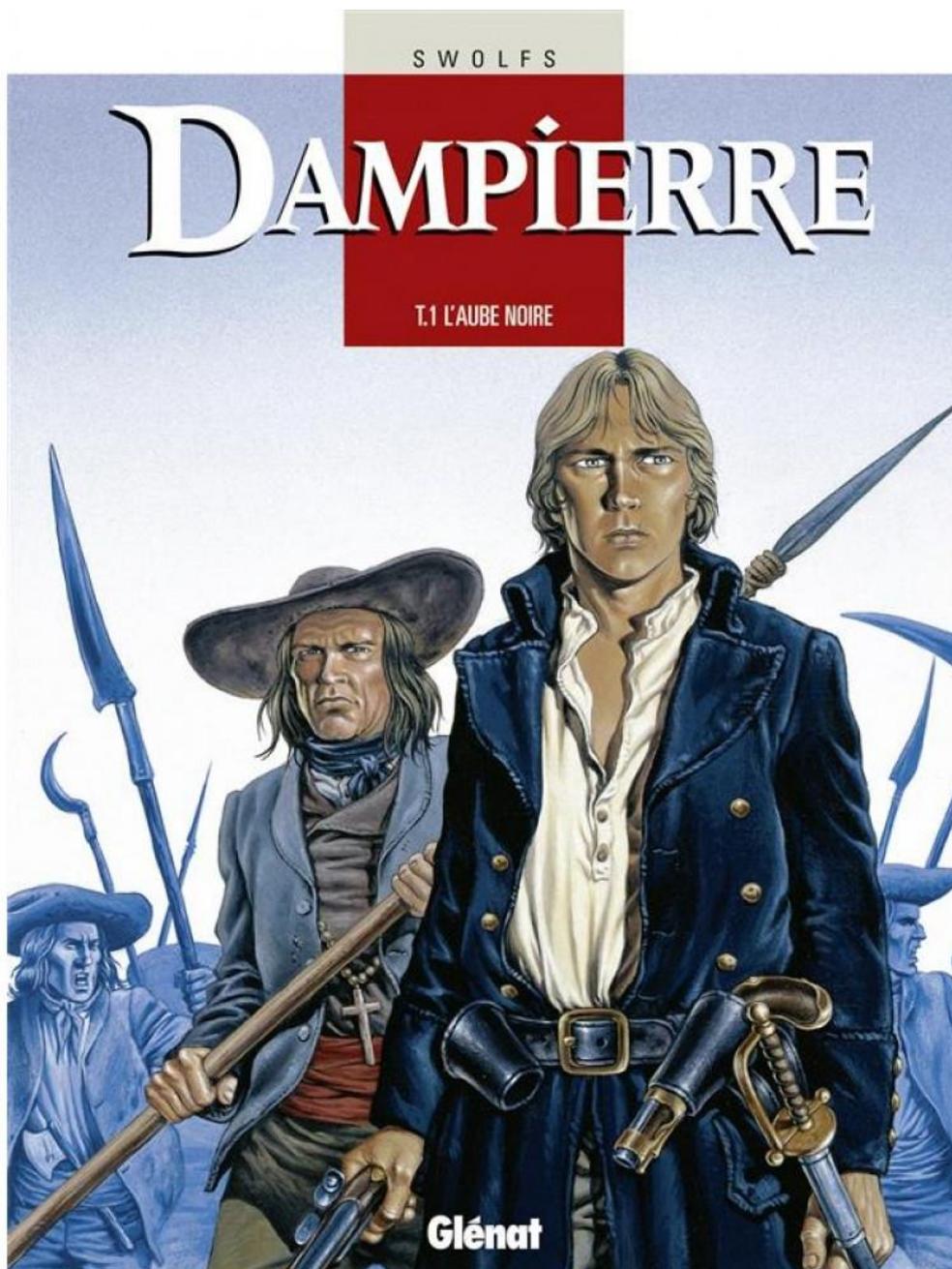
<sup>21</sup> BARDET, Daniel, DERMAUT, François, *Les Chemins de Malefosse, t.1 à 24*, Grenoble : Glénat, 1983-2016.

<sup>22</sup> SWOLFS, Yves, *Dampierre, t. 1 à 10*, Grenoble : Glénat, 1988-2002.

paysannerie, prenant souvent sa défense, mais délaissant quelque peu le folklore et le fantastique trouve aussi sa source dans l'histoire française et ses diverses périodes.



Couverture de l'édition originale de *La Tchalette et autres contes de magie et de sorcellerie*, aux éditions Le Lombard, 1982.



Couverture de l'édition originale de *Dampierre*, aux éditions Glénat, 1988.

### **B) Comès, des débuts difficiles**

Après avoir évoqué cet univers de la bande dessinée en pleine évolution aussi matériellement, éditorialement, thématique qu'artistiquement, il nous faut maintenant évoquer la manière dont le jeune Didier Comès a pu commencer sa carrière d'auteur dans les années 70-80. Formé par des cours de dessin dispensés par l'Académie de Verviers en parallèle à ses débuts en tant que percussionniste de jazz, son autre grande passion, le jeune Didier Comès

mit du temps à s'intégrer au monde de la bande dessinée. Son professeur, monsieur Durduy, lui commande quelques publicités. Il lui propose ensuite d'encre les planches d'un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli, MiTacq, pour ses séries Tapir, Mouche, Faucon, Chat et Poulain. C'est cependant sa rencontre avec René Hausman qui va mettre Comès le pied à l'étrier. Ce dernier sera son partenaire dans un groupe de folk celtique, ainsi qu'au théâtre, et lui permettra de rencontrer Paul Deliège, dessinateur à Spirou. Avec ce dernier Comès fit le tour des rédactions avec sous le bras des essais de planches dans deux veines différentes, réaliste et comique. C'est le deuxième genre qui retint l'attention des rédacteurs rencontrés. Comès entre finalement au supplément jeunesse de *Le Soir*, et crée deux séries pour enfants, *Sventebold* et *Hermann*, mélanges de poésie et d'humour. Deliège proposa ensuite le scénario d'*Homard vigilant* à Comès, toujours pour *Le Soir*. Mais après seulement trois gags, une plainte de la puissante Fédération des scouts catholiques de Belgique stoppe la série. Premier coup dur d'une longue série pour le jeune auteur. *Le Soir* publie malgré tout la série *Les Cheeses*, à l'humour noir grinçant. Mais cela ne lui suffit pas à gagner sa vie, d'autant qu'il vient de se marier. La journée, il dessine des machines-outils dans une usine et certains soirs, se produit avec ses amis jazzmen dans des clubs. C'est sa carrière musicale qui d'abord sera prometteuse, multipliant les concerts et les rencontres. Mais Comès finit par y renoncer, en tout cas professionnellement. Il entre alors à *Pilote Belgique*, qui se lance en 1972 avec une association avec la maison mère, Dargaud et une maison d'édition belge, Rossel. La revue reprend les meilleures séries françaises, mais publie aussi quelques belges. La promesse était de pouvoir un jour être publié dans la bien plus prestigieuse édition française, mais « le cas ne se présenta pour ainsi dire jamais, étant donné que les lecteurs français n'étaient guère intéressés par des dessins brocardant l'actualité belge » explique Comès à Thierry Groensteen.<sup>23</sup> Lassé, il continue malgré tout sa collaboration avec *Pilote*, où il lance sa série humoristique-la plus achevée et personnelle, *Les Comèsseries*.

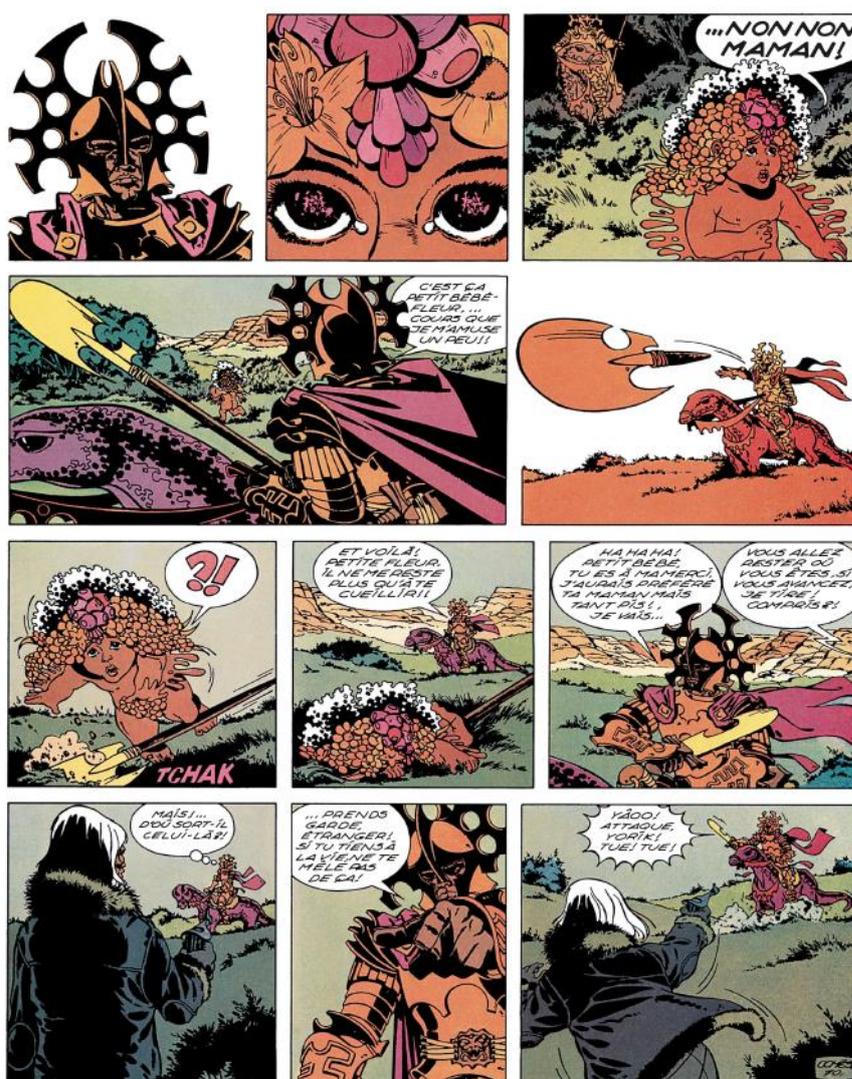
Comès commence à se faire un nom. *Ciné-Revue* lui commande une série de S-F en couleur, avec un peu de poésie et d'érotisme. Ce sera *Ergün l'Errant*. Antimilitariste, pop seventies, Ergün, avec sa carrure de héros de western énigmatique, s'inspire également beaucoup de *Valérian* de Mézières et Christin. L'éditeur voit ses attentes plus que comblées. Il décide de ne pas publier les planches dans le support prévu initialement. Il vend les droits à

---

<sup>23</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 15.

Rossel, l'ancien éditeur de Comès, qui va les publier dans *Pilote Belgique* en 1973, trois ans après le début de leur réalisation. Pour beaucoup de critiques, ce récit est la première véritable pierre à l'œuvre future de Comès :

« Les germes de l'univers que développera l'auteur sont déjà là, quoi qu'il en soit. Qu'on pense à ces Wakras, dont le décorum emprunte beaucoup aux chevaliers teutoniques – voire au IIIème Reich (...) Ou qu'on pense à ce fameux nain Pustule, coiffé d'un chapeau à grelots dont Comès affublera plus tard son personnage le plus célèbre, *Silence*. Tout est encore noyé sous les détails, sous les oripeaux de la commande, sous les imperfections de la maladresse »<sup>24</sup>.



*Ergün l'errant, Le Dieu vivant, page 7.*

<sup>24</sup>BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 34

Un deuxième album, intitulé *Le Maître des Ténèbres* est commandé à Comès, qui cesse son travail à l'usine pour se consacrer enfin tout entier à la bande dessinée. C'est à cette période qu'il découvre le travail d'Hugo Pratt, publié en France par *Pif* puis par *Tintin*. C'est une révélation, nous y reviendrons. Ensuite, la séparation de Rossel et Dargaud. *Pilote Belgique* ne paraît plus. Pire, une vingtaine des planches de Comès à peine achevée se perdent entre Paris et Bruxelles ! Heureusement, Comès les avait photocopiées, et il put les redessiner bien plus tard. Mais pour l'heure, Comès abandonne son projet, d'autant qu'entre temps est paru *La Nuit*, l'un des premiers chefs d'œuvre de Philippe Druillet, récit de SF graphiquement immense et déjanté, qui traite aussi du thème du deuil. Comès et Pratt sont alors embauchés au même moment dans *Tintin*. A ce moment-là, Henri Desclez, le rédacteur en chef, souhaite avoir son journal à un lectorat plus âgé. L'auteur belge peut alors abandonner la SF de commande pour un récit plus personnel. Ce sera *L'Ombre du Corbeau*, qui croise fantastique et traumatisme de 14-18 vu du côté allemand. Tardi a déjà immortalisé ce conflit en bande dessinée avec *La Fleur au fusil* en 1974. Comès doit donc proposer autre chose. Alors que les aventures d'Ergün étaient constamment le théâtre d'actions et d'explications textuelles, Comès apprend alors à utiliser le silence, à poser son récit, grâce à l'influence d'Hugo Pratt : « J'étais fasciné par l'efficacité d'Hergé. Mais mon grand frère s'appelait Hugo Pratt. (...) il m'a transmis un peu de sa force : celle de l'image qui n'a pas besoin de texte ! »<sup>25</sup> Mais les sondages référendum des lecteurs qu'utilisent à l'époque *Spirou* et *Tintin* ont raison de ce récit, ainsi que celui de Pratt, *Les Scorpions du désert*. Ils se retrouvent tous les deux bons derniers. Comès, amère, explique au micro de la RTBF quelques années après :

« ça demandait de la part des lecteurs peu habitués à cette forme de récit un trop grand effort. C'est une critique qu'on peut faire à la plupart des éditeurs de livres pour enfants, c'est que plutôt que de précéder le lecteur, ils le suivent. Si bien que le lecteur ne se forme pas du tout. Il préfère lire des histoires plus faciles à lire et auxquelles il est habitué. »<sup>26</sup>

L'éditeur de *Tintin* demande à Comès quelque chose de plus grand public, qui puisse convenir aux lecteurs. Pour Comès, ce sera non. Il disparaît alors quasi complètement du

---

<sup>25</sup> Ibid., page 62.

<sup>26</sup> MACE DE L'EPINAY, Victor, Le rayon BD « A l'ombre de Didier Comès » (en ligne), Paris : France Culture, 27/09/2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/a-lombre-de-didier-comes>, (consulté le 15/08/2021).

monde de la bande dessinée dans lequel il venait à peine d'entrer, hormis quelques publications humoristiques pour *Le Trombone Illustré*, supplément pirate de Franquin et Delporte dans Spirou. De 1977 à 1978, Comès travaille donc comme barman, en reprenant sa carrière musicienne.

Un évènement majeur du monde éditorial de la bande dessinée de cette époque va alors sortir Comès de sa torpeur, la création du magazine (*A Suivre*) : « sans la création du magazine (*À Suivre*), l'un des plus grands créateurs belges de bande dessinée n'aurait peut-être jamais vraiment éclos. » affirme sans hésitation Thierry Bellefroid<sup>27</sup>. Les têtes pensantes des éditions Casterman, Louis Gérard pour la partie française et Didier Plateau, pour la maison-mère tournaisienne, en Belgique, vont se rendre compte en fréquentant les tout jeunes festivals de Lucca et d'Angoulême qu'il y a une place à prendre pour leur maison dans la création plus adulte ». Plus adulte que leurs séries phares, *Tintin*, *Alix* et *Lefranc*. En 1975, la publication de *La Ballade la Mer Salée*<sup>28</sup> obtient un prix du meilleur album à Angoulême et est un vrai succès. En 1976, il en sera de même pour les deux premiers albums d'*Adèle Blanc-Sec*<sup>29</sup>, sortis simultanément. Tardi souffle à Casterman l'idée d'une revue. Cette dernière serait un outil à la disposition à la fois des auteurs et des éditeurs. Ces derniers pourraient ainsi proposer de nouvelles œuvres plus innovantes au public, en prenant le moins de risque possible, surtout par rapport à une publication directe en album, démarche éditoriale encore balbutiante. Les auteurs, eux, peuvent utiliser ces revues pour se faire la main, tout en profitant de l'esprit de rédaction pour rencontrer leurs collègues, et s'inspirer de leur travail. « Un auteur qui n'admire pas le travail des autres est un auteur mort ! » répéta souvent Comès.<sup>30</sup> Ce dernier rencontre donc Didier Plateau, à la recherche d'auteurs belges pour la revue. « Les auteurs français étaient prédominants. Pour un éditeur belge comme Casterman, il fallait rétablir l'équilibre. Je me suis souvenu alors de la publication de *L'Ombre du corbeau* (...) d'un certain Didier Comès qui avait déjà dessiné *Ergün l'errant* dans *Pilote*.

---

<sup>27</sup> BELLEFROID, Thierry, « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre », *Didier Comès, l'éclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015, page 25.

<sup>28</sup> PRATT, Hugo, *La Ballade de la mer salée*, Tournai : Casterman, 1975.

<sup>29</sup> TARDI, Jacques, *Adèle Blanc-Sec t.1 et 2*, Tournai : Casterman, 1976.

<sup>30</sup> Préface de *L'Ombre du Corbeau* cité in BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 52.

Cette *Ombre du corbeau* détonnait dans les choix habituels du journal Tintin et désorientait les lecteurs. »<sup>31</sup> Le modèle des « romans en BD » que souhaite publier la revue est *La Ballade de la mer salée* : « Je lui ai expliqué le défi en lui donnant carte blanche pour proposer une histoire qui devait compter au moins 120 pages en noir et blanc. Nous avons échangé peu de mots. Il est vite reparti me laissant perplexe devant tant de ... silence. »<sup>32</sup>. Pour Comès, cette invitation à entrer à (*A Suivre*) constitue un « appel [qui] a été providentiel »<sup>33</sup>. Au départ, Jean-Paul Mougin éprouve quelque réticence vis-à-vis du style de Comès, qu'il juge trop proche de celui de Pratt. Mais l'envoi des premières planches de *Silence* dissipe ces doutes. De nouveau, Didier Plateau raconte :

« Scénario proposé puis réalisation des dix premières planches que j'emporterais à Paris pour la réunion de rédaction. Par hasard, Jacques Tardi et Jean-Claude Forest découvrirent les planches sur la table graphique du graphiste (...) Leur étonnement puis leur enthousiasme ont convaincu Jean-Paul Mougin. »<sup>34</sup>

Ainsi, selon Pascal Lefèvre qui signe un encart sur « La Genèse de Silence » dans un ouvrage collectif consacré à la revue (*A Suivre*)<sup>35</sup> : « il suggère donc ici soit que la décision de publier n'était pas encore acquise, une mention a priori surprenante étant donné ce que rapportent les archives, soit que les réticences initiales de Mougin se soient évaporées à l'arrivée des premières planches. »

---

<sup>31</sup> BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 62.

<sup>32</sup> *Ibid.*, page 63.

<sup>33</sup> CALUWAERTS, Stéphane, Didier Comès : « Une liberté inconditionnelle », in FINET, Nicolas, *L'Aventure (A Suivre)*, Montrouge : P.L.G, 2017, page 58.

<sup>34</sup> PLATTEAU, Didier, « Comès, l'éclat du noir profond » in *Comès, L'Eclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015, page 42, cité in. LESAGE, Sylvain, MEESTERS, Gert, (dir.) (*A Suivre*), *archives d'une revue culte*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018, page 147-148.

<sup>35</sup> LESAGE, Sylvain, MEESTERS, Gert, (dir.) (*A Suivre*), *archives d'une revue culte*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018, pages 145-148.



Couverture du numéro 13 d'*(A Suivre)*.

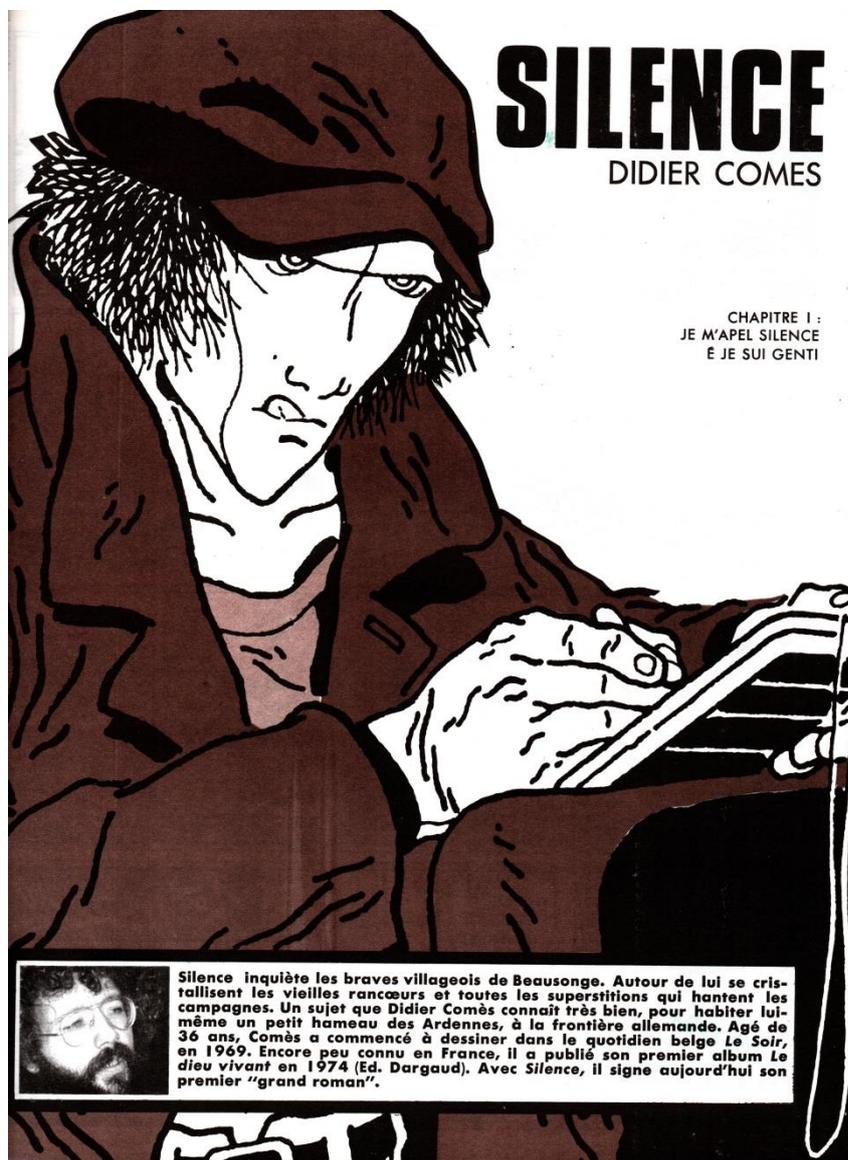
Au sein d' *(A Suivre)*, Comès peut donc enfin respirer. En créant pour cette revue son premier chef d'œuvre, il semble naître en tant qu'auteur accompli : « Après s'être fait un sang d'encre parce qu'on voulait le formater, Didier a reçu des deux têtes pensantes du magazine (*A Suivre*), Jean-Paul Mouglin et Didier Platteau, les directives inverses (...) Libéré des contraintes éditoriales qui allaient « contre » son penchant naturel, il trempe son encre dans son sang – ou l'inverse – et invente une écriture graphique époustouflante »<sup>36</sup>. La première planche de *Silence* paraît dans le numéro 13 d' *(A Suivre)* en février 1979 et fait grande impression. Comès semble totalement à l'aise dans cet exercice de récit adulte au

long court, contrairement à d'autres auteurs de sa génération, comme François Schuiten :

« La première fois que j'ai entendu parler du nombre de pages, je suis tombé par terre. A l'époque, tout le monde travaille sur un modèle de 44 à 48 planches, sauf ceux qui relèvent le défi de ces « Romans (A SUIVRE) ». C'est un rythme soutenu, un véritable effort, mais Didier sait que le magazine compte sur lui »<sup>37</sup>

<sup>36</sup> BELLEFROID, Thierry, « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre », *Didier Comès, l'éclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015, page 25.

<sup>37</sup> SCHUITEN, François, in BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 70.



Couverture intérieure du numéro 13 d'(*A Suivre*), page 41.

*Silence*, cette « ode d'une poésie sourde et dérangeante, oscillant entre une cruauté insoutenable et innocence candide, entre étude sociale et fable rurale, portée par un noir et blanc tranchant, érigé en système de narration »<sup>38</sup> est un véritable succès. Enfin, « Comès a inventé Comès »<sup>39</sup>. En trouvant le cadre éditorial qui lui convenait, Comès développe son univers graphique. Il restera toute sa carrière fidèle à l'esprit des longs récits en Noir et Blanc des débuts de la revue, même après son arrêt à la fin des années 90. Cette dernière sera le réceptacle des plus grandes heures de son univers dessiné, à la croisée du monde rural dans lequel il vit et du fantastique dans lequel il baigne. Après avoir défini le monde éditorial, sociétal et artistique dans lequel il émerge, il nous faut donc plonger plus avant dans cet univers comèsien si particulier et à la richesse immense.

<sup>38</sup> BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 71.

<sup>39</sup> *Ibid.*, page 71.



## **II- LE FANTASTIQUE RURAL CHEZ COMES : ENJEUX ET THEMATIQUES**

### **A) Le territoire ardennais : un microcosme poétique et problématique**

L'univers fantastique comèsien est d'abord lié à un territoire, celui-là même où vit l'auteur, les Ardennes belges. Le début de chaque récit est une manière de nous faire découvrir ces campagnes, que l'auteur côtoie au jour le jour, au moyen de planches où Comès multiplie les plans larges de ces paysages (nous y reviendrons). Cette démarche narrative est une technique bien rôdée pour l'auteur :

« L'album [Silence] commence comme un dépliant touristique : l'endroit a l'air calme et paisible, mais on ne sait pas ce que cachent les placards. J'aime bien aussi l'idée du microcosme, du village replié sur lui-même, où tout le monde se connaît. »<sup>40</sup>

Le paysage n'est pourtant pas l'enjeu graphique qui est d'ordinaire le plus exploité dans la bande dessinée. Les personnages, graphiquement excentriques et originaux, les costumes, les attitudes, sont souvent seuls véhicule de l'action et du récit. Thierry Groensteen, dans l'article « Paysage » du *Bouquin de la Bande Dessinée*, dictionnaire esthétique et thématique consacré au médium, explique ainsi :

« La catégorie du paysage n'est pas de celles auxquelles on pense immédiatement en rapport avec la bande dessinée. En effet celle-ci a toujours privilégié le personnage, pivot et moteur du récit, point focal de l'action et de la mise en scène. »<sup>41</sup>

Il s'agit donc d'un espace souvent sous-exploité et qui, dès lors, devient problématique et révélateur de la démarche artistique d'un auteur :

« L'une des questions qui se pose est de savoir si le personnage évolue dans le décor ou devant un décor. (...) Dans l'autre hypothèse [la seconde] le décor est à proprement parler un environnement. Non plus seulement un lieu mais un milieu. (...) il peut même accéder au rang d'acteur. »<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, pages 13-14

<sup>41</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Paysage », in GROENSTEEN Thierry (dir.) *Le Bouquin de la BD*, Paris : Editions Robert Laffont, 2020, page 539

<sup>42</sup> *Ibid.* page 539.

Chez Comès, paysage, personnage et intrigues semblent bien intrinsèquement liés. Le paysage ardennais est bien vecteur de l'entrée dans un « milieu », celui d'une ruralité encore repliée sur elle-même, qui cache de nombreux secrets douloureux. C'est aussi un espace profondément poétique, serein et bienveillant, si l'on excepte les individus que l'on peut y rencontrer. Cette poésie passe bien sûr par le dessin, qui constituera l'objet d'étude de la prochaine étape de notre réflexion. Nous pouvons néanmoins nous arrêter sur les propos de Thierry Groensteen, qui replace le paysage comèsien dans le reste de la production de récits en bande dessinée :

« si la sensibilité paysagère a toujours été présente chez certains dessinateurs (au moins depuis Benjamin Rabier et Lyonel Feininger), la période contemporaine l'a reconnue comme un élément à part entière de la poétique du récit dessiné. »<sup>43</sup>

En complément de Thierry Groensteen, et d'une certaine manière en contrepoint de celui-ci, Jan Baetens considère même que le rôle du paysage dans la bande dessinée doit être compris et analysé via la spécificité même de ce média. En effet, la répétition contrainte du décor dessiné, par définition beaucoup plus statique que le personnage en mouvement, oblige l'auteur à des choix de réduction graphique, ou au contraire de détails supplémentaires d'une case à l'autre, qui sont signifiants. Entre « fond », le décor/paysage, et « figure », le personnage, se joue donc une relation déterminante dans l'économie d'un récit dessiné :

« la spécificité du média, qui redéfinit virtuellement les rapports de force entre figure et fond, accorde une place très forte au paysage comme agent dramatique du récit. (...) le type de paysages que l'on représente n'est jamais détachable des normes et conventions que proposent et imposent, à un moment donné de leur histoire, un média et, à l'intérieur de celui-ci, un genre. (...) de manière plus générale, et pour compléter ce qui s'est dit plus haut sur le 'devenir-actant' du décor et du paysage : à tel type de lieu va correspondre tel type d'intrigue. »<sup>44</sup>

Le paysage ici représenté est bien celui qui correspond au fantastique rural tel que nous l'avons défini précédemment. Plaines et colline aux horizons dégagés, arbres éparées

---

<sup>43</sup> *Ibid.* page 543.

<sup>44</sup> BAETENS, Jan, « Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ? », (en ligne), Actes sémiotiques, <https://epublications.unilim.fr/revues/as/3401>, (consulté le 14/08/2021).

aux feuilles volantes à travers les cases, les Ardennes dessinées par Didier Comès fournissent une toile de fond et une ambiance aux récits fantastiques qu'il y développe. « La campagne n'a jamais été un simple décor. C'était simplement l'univers que je connaissais le mieux » raconte l'auteur<sup>45</sup>. Le fantastique comèsien est également lié au territoire ardennais dans la manière dont il fait ressurgir fréquemment la problématique de l'identité trouble de ses habitants, à mi-chemin entre espace francophone et german. Comès évoque ainsi cette difficulté identitaire, au cœur de ses albums :

« Tu aimes à te définir comme un « Alsacien de Belgique ». Pourquoi ? – Parce que Soubrodt, mon village natal, marque la limite de la latinité. Il se situe en Belgique, à quelques kilomètres de la frontière allemande, et fait parti de ce que l'on appelle les cantons de l'Est, ou cantons rédimés. Ces trois cantons (Eupen, Malmédy et Saint Vith), annexés par la Prusse en 1815, ont été perdus par les Allemands en 1919, et repris en 1940. » Cette double culture territoriale affecte Didier Comès sur un plan très intime, héritier et témoin des événements de la seconde guerre mondiale. « Tu es né pendant l'occupation... - Oui, en 1942. (...) On me donna le prénom allemand de Dieter. A Soubrodt, la moitié de la population parlait allemand, tandis que l'autre moitié était francophone. J'ai été élevé dans les deux langues : mon père parlait plus souvent allemand, mais ma mère (...) parlait le français ou le patois wallon. »<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> FINET, Nicolas, *L'aventure (A Suivre)*, Montrouge : éditions P.L.G, 2018, page 59.

<sup>46</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 8.



Un exemple de l'utilisation du paysage chez Comès, *Silence*, page 85.

La question de cette double culture et d'une langue contrainte irrigue donc puissamment les récits de Comès, qui se sert d'une certaine manière de la bande dessinée comme d'une catharsis pour exprimer ces traumatismes. Ceux-ci sont bien évidemment personnels (le changement de prénom, le père parti à la guerre...) mais aussi collectifs à travers l'identité culturelle wallonne. Dans une étude très complète intitulée « Dépossession langagière et identitaire, le monde de *Silence* de Didier Comès », André Bénit, évoque ainsi la situation de ce territoire :

« Sur le plan (socio)linguistique, il en résulta une forte suspicion entre les deux communautés (pour les francophones, l'allemand était l'idiome du nazisme ; pour les germanophones, le français était celui de la répression) ainsi qu'une minoration de la langue allemande dans la vie sociale et culturelle, et, partant, une francisation des différents corps administratifs »<sup>47</sup>

<sup>47</sup> BENIT, André, « Dépossession langagière et identitaire, le monde de *Silence* de Didier Comès », (en ligne), *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* n°17, Universidad Autónoma, Madrid, <https://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/9703>, page 31, (consulté le 15/08/2021).

Pour mieux comprendre l'œuvre de Didier Comès et son rapport avec son territoire natal, il faut donc s'arrêter sur la manière dont s'est construit la Belgique, pays dont l'histoire récente interdit toute comparaison avec l'unité nationale française, résultat de siècles de politiques centralisatrices. Citant un écrivain et intellectuel belge, Marc Quaghebeur, André Bénit poursuit ainsi :

« La Belgique n'en existe pas moins comme corps enfoui, comme réel sevré de mots adéquats pour la dire [...]. Ce pays, fait de contradictions en tous genres et ne disposant comme formes centripètes que d'instances perçues et vécues en creux [...]. Le non-dit est ainsi devenu le substrat, voire la définition du pays » (Quaghebeur, 1980 : 7) <sup>48</sup>

Les récits de Comès peuvent ainsi se lire comme des tentatives d'exprimer et de remplir cette identité absente, en s'inspirant du substrat légendaire de ce pays. Cette forme d'engagement trouva d'ailleurs des manifestations plus concrètes, prouvant que Comès fait bien parti d'une génération d'auteurs et d'intellectuels en quête d'une identité bouleversées :

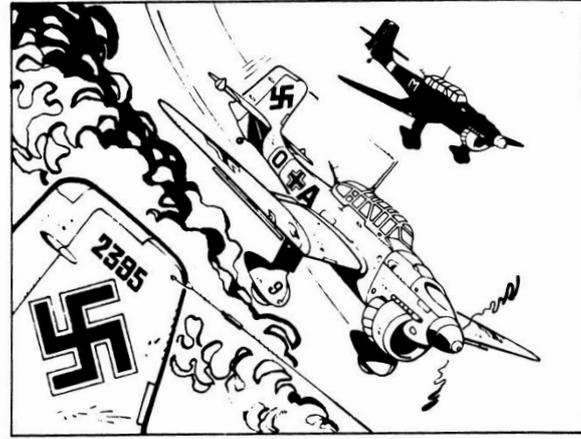
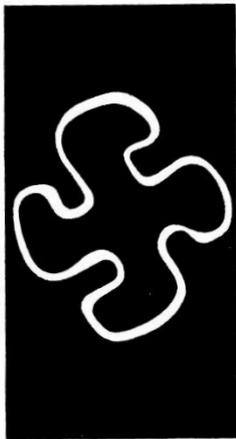
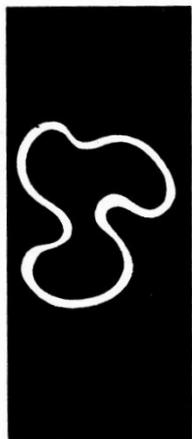
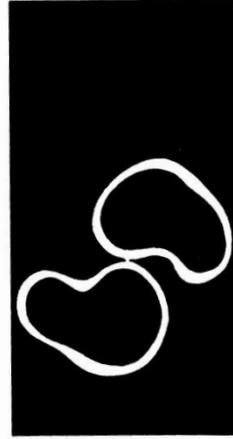
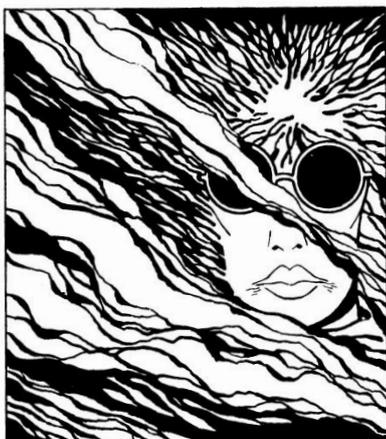
« Ainsi, afin de contrer le discours de la « belgitude » qui, émanant principalement des intellectuels bruxellois francophones, exprimait essentiellement « le pathos littéraire de l'identité absente » (...) quelque quatre-vingts créateurs et intellectuels de Wallonie, dont Didier Comès, signeront en 1983 le *Manifeste pour la culture wallonne*, un texte qui demande que soit enfin formulé un discours permettant à leur région sinistrée de s'exprimer et de se forger une identité positive d'elle-même : « Prenant appui sur l'essor des consciences régionales et tout en se voulant résolument ouverte à l'ailleurs, la Wallonie marque ainsi ses distances par rapport à la capitale » (Biron, 2003 :496 [« 1980. Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout. De la belgitude* », in BERTRAND, Jean-Pierre & al. (dir.) (2003) *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Paris, Fayard,] ) »<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> QUAGHEBEUR, Marc, « Au pays de l'impossible identité », *Lettres belges de langue française - Lettres belges de langue néerlandaise*, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, 1980, page 7, cité in BENIT, André, page 36.

<sup>49</sup> BENIT, André, « Dépossession langagière et identitaire, le monde de Silence de Didier Comès », (en ligne), *Estudios de Lengua y Literatura Francesas n°17*, Universidad Autónoma, Madrid, <https://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/9703>, page 36, (consulté le 15/08/2021).

Ces tensions identitaires trouvent évidemment, nous l'avons déjà évoqué, leur origine dans les deux guerres mondiales, où la Belgique est devenue une ligne de front durant une bonne partie des conflits. Le traumatisme de la guerre marque ainsi un des tout premier récit de Comès, *L'Ombre du Corbeau*, où un soldat allemand se retrouve isolé du front dans un espace idyllique et préservé de l'atrocité des conflits, mais qui incarne en réalité d'une sorte d'antichambre de la mort. Le front de l'Ouest fut effectivement, pendant la première guerre mondiale extrêmement violent et destructeur dans cette partie de la Belgique. Une autre guerre mondiale, la seconde, est également au cœur de ses deux récits suivants, et impacte le passé de plusieurs personnages, qui se retrouvent isolés du reste de la communauté paysanne. Ce motif de l'exclusion, du rejet, est souvent utilisé par Comès, et nous aurons l'occasion de l'explorer plus en détails. Ainsi, les Ardennes présentes à la fois un motif paysager extrêmement marquant à Comès, qui retranscrit dans son dessin son amour pour ce territoire, mais elles influencent ses récits, où les traumatismes enfouis et les vieilles rancœurs liées à l'histoire souvent terrible de cette région de la Belgique ressurgissent.



"NOUS SOMMES EN MAI 1940... C'EST LA GUERRE! LES TROUPES ALLEMANDES ENVAHISSENT LA BELGIQUE. LES ROUTES SE COUVRENT DE CIVILS EN FÛTE. QUE PARFOIS, LES SINISTRES AVIONS À CROIX NOIRE N'HÉSENT PAS À MITRAILLER!..."



"SURPRIS AU COURS D'UNE TOURNÉE, GEORGIO ET MOI SUR NOTRE DERVINE FUYONS PAREILLEMENT L'AVANCE ALLEMANDE CAR LES ALLEMANDS PLUS ENCORE QUE LES AUTRES "GADJES" N'AIMENT PAS LES TRIGANES."



Le flashback révélant les origines gitanes de Silence, *Silence*, page 52.

L'appréhension de ce territoire via la bande dessinée donne aussi l'occasion à Comès d'explorer d'autres types de récits, qui paraissent à première vue moins directement liés aux Ardennes et à leur histoire. Dans *L'Arbre-Cœur* il met ainsi en scène ces vastes étendues de campagne comme un lieu d'exploration psychologique, en l'occurrence d'apaisement et de reconstruction après un accident traumatique lié à la guerre, de nouveau (cette fois la guerre d'Afghanistan et la perte d'un œil). Comès y poursuit sa représentation puissante et passionnée des grands espaces naturels et de la faune et de la flore qui les habitent, mais élabore aussi un huis clos très marquant dans une des vieilles mesures paysannes isolées, habitation typique de ces campagnes. Auteur reconnu comme un des chantres de la ruralité, Comès se voit ainsi confié la section « campagne » du hors-série d'(A Suivre) consacré aux liens entre architecture et bande dessinée. Il y publie un récit en trois planches qui se construit comme l'évocation érotique et fantastique de l'entrée/la pénétration dans une de ces vieilles fermes. Ce récit, qui cultive l'ambiance de « huis clos paysan » développée dans *L'Arbre-Cœur* et dont on retrouve aussi les prémises dans *La Belette*, semble pousser encore plus loin la fusion entre personnage et paysage chez cet auteur. La maison s'y adresse directement au lecteur, l'invitant à pénétrer en elle, toujours plus profondément, jusqu'à une « ouverture », un espace abstrait évoquant à la fois une vulve et les parois d'une caverne.<sup>50</sup>

Le texte d'Henri Gougoud qui accompagne ces planches résonne d'ailleurs fortement avec l'œuvre de Comès telle que nous l'avons déjà définie :

« L'architecture paysanne, dans la bande dessinée, n'est jamais neutre. Même le dessin le plus exactement tracé, le plus photographique, trahit un jugement, un état d'être, un parti pris affectif. C'est que le village et la chaumière, ces lieux de nature, ne nous sont plus, depuis belle lurette, naturels. (...) Le village, dans la bande dessinée, est bel et bien un acteur. Un acteur jovial ou taciturne, selon les cas, mais toujours doué d'une éloquente présence. ». La présence de ce paysage, la mise en scène de cette campagne mystérieuse, fonde donc un genre : « Les meilleures bandes dessinées « rurales » décrivent donc, me semble-t-il, plus qu'une action (...) l'approche progressive d'un mystère (...) La ville remet en question

---

<sup>50</sup> (A Suivre) Hors-Série « Architectures de Bande Dessinée », Tournai : Casterman, 1985, pages 77 à 79

l'humain. La campagne le sonde, le creuse, découvre dans les âmes la haine, l'espoir, la peur, la bonté, le mystère sorcier, bref, quelque chose »<sup>51</sup>

En haut du texte, deux autres auteurs sont associés à Comès au moyen de reproductions de cases : Servais, pour *Tendre Violette* et Gilbrat pour *La Parisienne*. Semble ainsi se dessiner une génération d'auteurs « ruralistes » ou « régionalistes », terminologie que nous avons déjà eu l'occasion de parcourir dans la première partie de notre étude. Pour autant, on ne peut réduire Comès à ce seul statut d' « auteur ardennais » qui ne ferait que dépeindre le territoire qui l'entoure : « Certains m'ont une fois pour toutes étiqueté comme auteur régionaliste, ou folklorique. Je me défends d'être cela, et je le prouverai avec ma prochaine histoire [Eva] qui sera tout à fait différente. »<sup>52</sup> Un autre album, *Les Larmes du Tigre*, qui prend place dans les régions inuits du grand Nord canadiens, peut aussi en fournir la preuve. Dès lors, il nous faut nous intéresser de plus près à ce « goût permanent pour le fantastique » que Comès « aurait hérité (...) de son ascendance germanique »<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> « Au village est ce qui demeure », (*A Suivre*) *Hors-Série « Architectures de Bande Dessinée »*, Tournai : Casterman, 1985, page 76.

<sup>52</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 18.

<sup>53</sup> ROSIER, Jean-Maurice (1986) *Comès*, Bruxelles : Labor, coll. Un livre-une oeuvre, 6. Léon Gatayes, 1986, page 5.



La première planche de ce récit érotico-paysan, où Comès expérimente une écriture Noir et Blanc minimale autour d'une architecture campagnarde, (A Suivre) HS Architectures de Bande Dessinée, page 77.

## **B) La relecture d'une mythologie folklorique : laquelle et de quelle manière ?**

### *Des pratiques fantastiques héritées du quotidien*

Pour créer ses récits fantastiques, Comès emploie une mythologie mythique et légendaire bien particulière, qui mélange nombre d'influences. Celle-ci ne réinvestit pas les grands mythes gothiques et victoriens ultra majoritaires dans le cinéma ou la bande dessinée fantastique. Elle provient d'abord de son environnement proche, de ses Ardennes natales. De nombreux détails et scènes qui paraissent au lecteur contemporain inconcevable font partie du quotidien quasi immédiat de Comès. Il explique ainsi en interview :

« Les corneilles et les chouettes clouées sur les portes, ça se voit encore fréquemment. Peut-être que certains ne croient plus vraiment à l'efficacité de telles pratiques, mais le réflexe de prudence l'emporte toujours. On ne sait jamais... »<sup>54</sup>

Ces détails concernent d'abord le grand thème des récits de Comès, la sorcellerie. *Silence* et *La Belette* sont les deux grands albums où Comès met en scène ces êtres mystérieux aux pouvoirs énigmatiques. Nous verrons pour autant qu'il ne s'agit pas tout à fait des mêmes sorciers. De même, les chamans des *Larmes du Tigre*, peuvent aussi être considérés comme des sorciers, même si le fait qu'ils soient amérindiens empêche de les considérer comme tels. Sorcières et sorciers sont évidemment des personnages fantastiques universels, qui dépassent les seuls Ardennes belges. Ainsi, si les techniques magiques évoquées par Comès y sont pratiquées, on peut évidemment en retrouver la trace ailleurs :

« Est-ce que les Ardennes abritent encore de vrais sorciers ? – Bien sûr que oui ! Il y en a plus qu'on ne croit, mais personne ne connaît très précisément leurs pouvoirs. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils sont craints. (...) je n'ai rien inventé à cet égard. Tout ce que j'ai montré, on me l'a raconté ou je l'ai lu. Par exemple, la technique qui consiste à introduire des cheveux dans un œuf se retrouve aussi bien dans les Ardennes que dans le Berry. Toutes les opérations que j'ai décrites font partie de ce que l'on appelle la magie opératoire, laquelle n'a généralement d'autre but que de nuire. »<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 13.

<sup>55</sup> *Ibid.*, page 15.

Les scènes où Comès exploite des anecdotes et détails assimilés à la sorcellerie sont très nombreuses et marquantes. Elles proviennent donc à la fois d'une expérience personnelle des Ardennes belges mais aussi d'une érudition plus large issue de lectures évoquant la culture rurale européenne. D'autres sont en revanche des anecdotes venues aux oreilles de Comès par des biais plus inattendus :

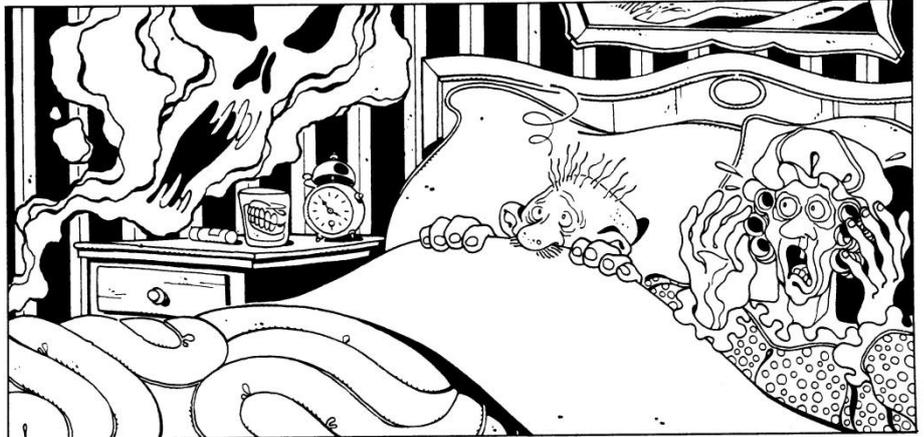
« la plupart des faits relatés dans *La Belette* sont réellement arrivés. La scène du bouc, par exemple, rappelle une mésaventure vécue par un musicien de ma connaissance qui s'était installé dans un petit village au moment de la grande vogue du retour à la nature. Son bouc avait été mutilé par des inconnus qui lui avaient coupé les pattes arrière et les parties génitales. »<sup>56</sup>



Les débuts de l'initiation de Silence aux arcanes de la magie opératoire..., *Silence*, page 90.

---

<sup>56</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 16.



... afin de venger les crimes des habitants de Beausonge, *Silence* page 91.

L'exploration par Comès de ces pratiques liées à la sorcellerie engendre une grande part de l'attrait que peut exercer ses récits sur son lectorat. En introduction à la publication du premier épisode de Silence, la revue (*A Suivre*) propose ainsi un dossier « Sorciers et Sorcières », coordonné par Eric Ancelet.<sup>57</sup> Le texte introduisant à la série d'articles consacré à la sorcellerie met bien en avant le côté sensationnel que peut revêtir ce thème fantastique :

« Sorcellerie. Un mot souvent prononcé de nos jours, surgissant d'un passé qui rejoint volontiers la légende. Un mot qui fait sourire les incrédules épris de régionalisme et frissonner les trop crédules en mal d'émotions fortes. Mais pourquoi les personnages du sorcier et de la sorcière refont-ils surface en plein XIXème siècle ? Résurgence cyclique des vieux mythes ? Mode passagère ? Peut-être. Ou alors boucs émissaires d'une angoisse profonde qui soudain crève la croute fragile de la raison, une angoisse sans Dieu ni Diable, une angoisse d'homme seul »<sup>58</sup>

Le dossier propose ainsi au lecteur une série d'articles aux points de vue divers, qui tournent autour du thème de la sorcellerie et des sciences occultes. Certains sont écrits par des intellectuels spécialistes des sciences occultes, tel Jeanne Favret Saada ethnologue, chargée de recherche au CNRS », autrice de *Les mots, la mort, les sorts – La sorcellerie dans le Bocage*<sup>59</sup> ou encore Jean-Louis Boncoeur, « qui se dit « mainteneur » plutôt que folkloriste [et] se consacre depuis plus d'un demi-siècle à l'étude des traditions de son terroir. ». Ce dernier dans son article « Le Sorcier au champs »<sup>60</sup> raconte en préambule que « le sorcier de village, lui, continue à intriguer et à susciter la curiosité du public et des informateurs. (...) un peu comme on se met en quête du vieil indien authentique, parqué dans sa réserve. » On pense évidemment au personnage de Gerarld, réalisateur de télévision en quête d'un reportage sur la sorcellerie dans les Ardennes, que Comès mettra en scène dans *La Belette*. Jean-Louis Boncoeur se défend, lui, d'une quelconque curiosité malsaine vis-à-vis de ces traditions rurales et assure agir « non comme un entomologiste mais en voisin fraternel, attendri par leur

---

<sup>57</sup> (*A Suivre*) 13, Tournai : Casterman, février 1979, pages 34 à 40.

<sup>58</sup> (*A Suivre*) 13, Tournai : Casterman, février 1979, page 35.

<sup>59</sup> *Les mots, la mort, les sorts - La sorcellerie dans le Bocage*, Paris : éditions Gallimard, 1977.

<sup>60</sup> (*A Suivre*) 13, Tournai : Casterman, février 1979, page 40.

fidélité foncière aux traditions des anciens ». Une démarche qui pourrait très bien s'accorder avec celle de Didier Comès.

Un autre article, « Les créatures de Satan »<sup>61</sup> écrit par Geneviève Yver aborde quant à lui le thème, toujours très actuel, dans la dimension féministe de la figure de la sorcière. Maxime Préaud explique ainsi : « la femme a toujours été considérée comme douée de pouvoirs secrets parce que l'homme ne comprend pas bien son corps, si bien du mystère de la terre, et qu'elle connaît mieux que lui la nature (...) elle domine la vie et la mort, semble en rapport avec des puissances obscures que l'homme ne maîtrise pas. » Plus loin elle ajoute : « Les rites païens associent les mystères de la femme au mystère de la prospérité de la terre : la femme enceinte a un pouvoir évident sur les cultures. Inversement, on considère une femme stérile comme dangereuse pour le jardin. Ainsi les pouvoirs qu'on lui attribue la rendent un tant soit peu sorcière. » De nouveau, on peut penser à un personnage que Comès créera dans *La Belette* : Anne, mère de Pierre, et dont le statut de femme enceinte la rend importante auprès des adorateurs de la Déesse- Mère. La sorcière devient ainsi, dès les années 80, une figure de la lutte féministe : « C'est contre cette dégradation que s'élèvent à notre époque « les nouvelles sorcières » qui, loin d'avoir honte de ce nom qu'on a voulu corrompre, le revendiquant au contraire, affirmant leur désir de reconquérir leur corps, de le réhabiliter. (...) La sorcière moderne peut alors devenir en quelque sorte une forme de subversion, une création populaire de notre temps, bien au-delà des mythes. »

D'autres articles peuvent davantage prêter à sourire ou porter sur des sujets plus annexes par rapport à Comès, comme l'interview du chanoine Leroy « exorciste du diocèse de Nantes », titré « C'est encore un coup du diable »<sup>62</sup> ou « D'assez consciencieux sorciers... » qui évoque « la sorcellerie aux Antilles françaises : un facteur de résistance à la colonisation »<sup>63</sup>. Cet important travail rédactionnel entrepris par (*A Suivre*) pour la première publication de *Silence* prouve d'abord que ce récit est un élément majeur de la revue, comme cela avait été le cas par exemple pour *Bran Ruz*<sup>64</sup>. Ces articles au sujet et angles d'analyse

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pages 36-37.

<sup>62</sup> *Ibid.*, page 38.

<sup>63</sup> *Ibid.*, page 39.

<sup>64</sup> « Les Celtes en Europe », (*A Suivre*) numéro 1, Tournai : Casterman, pages 29-36.

variés, nous permettent également d'élargir les thématiques comésiennes en les replaçant dans leur époque. Un autre dossier, « Comès la poésie au pays des sortilèges » est également constitué au numéro 45 pour la première publication de *La Belette*. Malgré son titre également relié à la sorcellerie, il est davantage lié à l'auteur, dont le premier récit a connu un franc succès. On y trouve ainsi une interview ainsi qu'un article d'analyse « La conscience tragique selon Comès »<sup>65</sup>

Les liens entre des pratiques magiques qui fascinent manifestement les non-initiés et l'auteur sont une nouvelle fois à rechercher dans une part plus intime, liée à ses origines, et pas uniquement à son lieu de vie. Baigné dans ce substrat fantastique depuis l'enfance, Comès a ainsi développé un attrait pour ce savoir parallèle encore présent au tréfonds des campagnes. Il explique ainsi à Thierry Groensteen :

« Est-ce que tu établis un lien entre tes origines germaniques et ton attirance pour le fantastique ? – Sans aucun doute. L'influence de l'Allemagne et l'influence flamande ont été déterminantes. Il me semble que la Belgique francophone ne possède pas aussi intensément cette âme profonde que l'on trouve dans les Flandres. Le Nord et ses brumes a toujours été la terre d'élection du fantastique et du romantisme le plus échevelé. Le sentiment de la mort y est aussi plus vif qu'ailleurs. »<sup>66</sup>

La mise en scène de cette mythologie par Comès est donc au croisement de nombreuses influences. Nous pourrions en citer bien d'autres. Dans *Silence*, les pratiques ésotériques gitanes sont ainsi évoquées. Dans *La Belette*, les productions préceltiques et païennes sont reprises afin de représenter le culte à Déméter, la Déesse-Mère. Mégalithiques et Venus préhistoriques sont ainsi redessinés par Comès, qui invente autour un culte païens dont les participants se vêtissent en animaux. Notre auteur va de nouveau chercher ailleurs que dans sa région natale les références nécessaires à ses créations :

---

<sup>65</sup> (A Suivre) 45, Tournai : Casterman, octobre 1981, page 63

<sup>66</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 15.

« Pour dessiner la statue de Déméter, tu t'es inspiré de quoi ? – D'une petite statuette, « la Vénus de Lespugue, (...) découverte en Haute-Garonne, au fond d'une grotte. Elle représente la déesse-mère, mais on ignore à peu près tout des hommes qui l'ont sculptée. Le Grand Sorcier reproduit également une peinture rupestre française. »<sup>67</sup>



Costumes d'inspiration amérindienne et Déesse-Mère en majesté dans *La Belette*, page 10.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, page 17.

Pour découvrir ces références éparses, Comès peut compter sur son goût pour la littérature régionaliste, érudite comme fictionnelle : « On trouve de nombreux menhirs et dolmens dans les forêts ardennaises. Ils ont été recensés dans un petit ouvrage sur *La Belgique mystérieuse*, qui m'a servi de guide dans mes explorations. »<sup>68</sup> Parmi les écrivains de fiction fantastiques, il s'inspire de ceux qui ont su avant lui réinventer un patrimoine légendaire tombé dans l'oubli. Il cite ainsi pêle mêle « Ghelderode, Jean Ray, Claude Seignolles, Gabriel Deblander, Théodore Sturgeon et Thomas Tryon. » Tous sont néanmoins réunis par ce goût pour « le fantastique quotidien, celui qui fait douter dans la réalité du monde qui nous entoure. »<sup>69</sup> Ainsi, rien d'étonnant à voir apparaître à la fin du numéro 45, d' (*A Suivre*), où le premier épisode de *La Belette* est publié, une chronique de recommandation littéraire intitulée « Sympathie pour le Diable » où un ouvrage de Claude Seignolles *Le Diable en sabot – le rond des sorcières*, est recommandé, comme complément au récit de Comès<sup>70</sup>. Evoquant les frictions causées au niveau culturel par l'arrivée de la télé dans les campagnes où l'Église jouait jusque-là un rôle crucial (nous y reviendrons un peu plus loin), Seignolles encense le travail de l'auteur de bande dessinée : « Je trouve qu'à ce niveau, Comès fait un travail très fructueux »<sup>71</sup> En interview, Comès assume également la paternité de certaines de ses séquences vis-à-vis de la littérature régionaliste.

« J'aime beaucoup la séquence où la Belette s'incarne dans la chouette... - Il s'agit d'une réminiscence littéraire. Dans le roman de Tryon intitulé *Le Visage de l'autre* (...) il y a une scène qui m'avait beaucoup impressionné, où une grand-mère russe apprend à son petit-fils à rentrer dans un oiseau, à s'identifier à lui. Bien entendu, ça rejoint aussi Castenada... » explique-t-il.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, page 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, page 15.

<sup>70</sup> BIEGELMANN, Olivier, « Sympathie pour le Diable », (*A Suivre*) numéro 45, Tournai : Casterman, octobre 1981, page 95.

<sup>71</sup> *Ibid.*, page 95.

<sup>72</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, pages 17-18.

Un autre exemple : « Dans *Silence*, il y a au moins une scène qui me fait froid dans le dos : celle où les araignées prolifèrent au tour de « la mouche »... - (...) La scène dont tu parles m'a été inspirée par un récit de Seignolles (*Le matagot*) concernant une maison envahie par ces charmantes bestioles. »<sup>73</sup>. Comme les albums de Comès, « les textes de Seignolles se signalent ainsi, comme mis en œuvre et en scène d'un matériau fantastique traditionnel. »<sup>74</sup>. Les deux auteurs, qui œuvrent dans deux médiums bien distincts, concourent à « donner une consistance originale à ces univers ambigus, qui surgissent des textes fantastiques. ». Seignolles, qui se présente lui-même comme « un simple « brocanteur » du fantastique »<sup>75</sup>, affirmait ainsi « J'ai pris à la terre la plus grande partie de mon œuvre, elles ne sont pas tout à fait à moi ces histoires »<sup>76</sup>. « Seignolles ne crée pas, il rassemble, il trie, ordonne un fantastique rêvé par des générations paysannes nourries de sorcellerie campagnarde. » résume Jacques Van Herp, critique de littérature fantastique.<sup>77</sup> On pourrait évidemment en dire de même de Comès. Mais chez ces deux auteurs, au-delà du simple « tri » de légendes fantastiques provinciales, émerge un point de vue auctorial fort et marquant, d'autant plus puissant qu'il s'appuie sur un répertoire légendaire enraciné.

#### *Le retour à un répertoire fantastique plus ancien et régional en but avec le christianisme*

Ce retour à un répertoire fantastique régional aux racines multiples et lointaines occasionne dans l'univers de Comès un certain nombre de tensions. Celles-ci ont lieu d'abord vis-à-vis du Christianisme, très implanté dans les campagnes via la figure du curé, représentant provincial du Culte par excellence. L'ensemble des pratiques de sorcellerie et de

---

<sup>73</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 16.

<sup>74</sup> « Un fantastiqueur singulier », in HUFTIER, Arnaud, RUIZ, Luc, (dir.) *Otrante n°10, Claude Seignolles*, Paris : Editions Kimé, 1998, page 42.

<sup>75</sup> SEIGNOLLES, Claude, *La Malvenue et autres récits diaboliques*, Verviers : Gérard, 1966, cité in VAN HERP, Jacques, cité in BOZETTO, Roger, « Un fantastiqueur singulier », in HUFTIER, Arnaud, RUIZ, Luc, (dir.) *Otrante n°10, Claude Seignolles*, Paris : Editions Kimé, 1998, page 43.

<sup>76</sup> *Ibid.*, page 43.

<sup>77</sup> VAN HERP, Jacques, cité in BOZETTO, Roger, « Un fantastiqueur singulier », in HUFTIER, Arnaud, RUIZ, Luc, (dir.) *Otrante n°10, Claude Seignolles*, Paris : Editions Kimé, 1998, page 44.

culte de la Nature renvoient ainsi à une époque païenne et donc préchrétienne. Patrick Pinchart analyse ainsi cet antagonisme entre sorcellerie, paganisme, et catholicisme qui dépasse le simple manichéisme : au-delà des discours, Comès met bien en avant dans ses récits la proximité de leurs pratiques :

« L'univers de Comès est un lieu d'affrontement entre deux croyances : la sorcellerie et le catholicisme. (...) D'un côté, l'église. On y va encore, mais de moins en moins. (...) De l'autre côté, le surnaturel. Présent dès les premiers instants. (...) De part et d'autre, le discours est comparable. Le sorcier est un curé déguisé, et inversement. Chacun profite de la même crédulité des villageois avec un vocabulaire identique et un matériel souvent similaire. Ainsi, La Mouche conjure un sort (p.69) avec de l'eau bénite volée à l'église St-Pholien.(...) Dans *La Belette*, lorsque le fils autiste devient adorateur de la déesse-mère, le rite commence par un simulacre de baptême. Comme chez Monsieur le Curé. »<sup>78</sup>

De nouveau, Didier Comès se base sur la réalité qu'il observe dans sa campagne ardennaise. Evoquant un culte druidique qui lui a servi d'inspiration pour ceux présents dans *La Belette*, il expose à Thierry Groensteen la manière dont le clergé a tenté de lutter contre cette religion concurrente :

« Mais pour en revenir à ce culte druidique, les prêtres catholiques ont réussi à y mettre fin en répandant le bruit qu'une bête monstrueuse rôdait dans la forêt et tuait ceux qui osaient s'y aventurer ! Cet exemple montre que la religion a très souvent partie liée avec toutes sortes de superstitions. »<sup>79</sup>

Ainsi, Silence ne propose pas de véritable affrontement entre ces deux types de croyances. Elles semblent fondues dans un même substrat de superstitions paysannes, qui servent à faire le mal ou à se protéger du mauvais œil. Vieilles pratiques païennes et vocabulaire biblique se mélangent ainsi dans les rituels représentés, qui ont avant tout pour enjeu la haine que les habitants de Beausonge se portent les uns aux autres. Le sorcier devient un agent local du religion, qui remplace d'une certaine manière le Curé, d'ailleurs absent du

---

<sup>78</sup> PINCHART, Patrick, Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 37.

<sup>79</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 17.

récit. La seule véritable mention du culte catholique, outre les formules déjà évoquées, se trouve lors de l'enterrement de la Mouche, qui, du fait de ses pratiques occultes, ne peut être enterré en terre consacrée. Les choses sont néanmoins bien différentes dans *La Belette*, où l'affrontement entre croyances est au cœur du récit.

« La sorcellerie de *La Belette* (1981-1982 ; Ed. Casterman, 1983) se situe à un niveau plus élevé, plus théorique. Les pratiques d'envoûtement et les haines entre voisins y ont une place secondaire par rapport à l'évocation de ce qu'on appelle la Vieille Religion, la religion païenne d'avant le christianisme, (...) plonge ses racines dans les temps préhistoriques et dont la redécouverte s'effectue depuis une vingtaine d'années, en particulier à travers les travaux de Margaret Murray (*Le Dieu des sorcières*, Paris, Denoël, 1957) et de Carlo Ginzburg (*Les Batailles nocturnes*, Lagrasse (Aude), Ed. Verdier, 1980) » explique Jean-Bruno Renard dans son essai, *Bandes dessinées et croyances du siècle*<sup>80</sup>, un des rares ouvrages consacrés à la BD fantastique.

Ce « retour de la Vieille Religion » s'accompagne donc bien d'une forme de renaissance culturelle, d'un savoir perdu il y a des siècles suite à l'implantation du christianisme dans les campagnes. La figure du sorcier, encore présente dans les Ardennes belges si l'on en croit Comès, s'oppose donc frontalement à celle du Curé, en tant qu'elle représente la survivance du paganisme et de la culture pré-chrétienne. C'est pour cette raison que la sorcellerie de *La Belette* échappe totalement, contrairement à celle de *Silence*, à un quelconque référentiel chrétien. Elle se tourne vers des rites préhistoriques d'hommage à la nature et aux animaux. Stéphane François, poursuivant dans son article « Le Paganisme dans la Bande Dessinée » les travaux de Jean-Bruno Renard, analyse ainsi cette double acception de la sorcellerie :

« La sorcellerie peut se présenter de deux façons : premièrement, la sorcière au sens propre (la BD peut alors développer une thématique satanique) et, deuxièmement, la forme qui nous intéresse, c'est-à-dire la sorcellerie comme permanence du paganisme, comme permanence d'un chamanisme, lui-même survivance de cultes préhistoriques »<sup>81</sup>

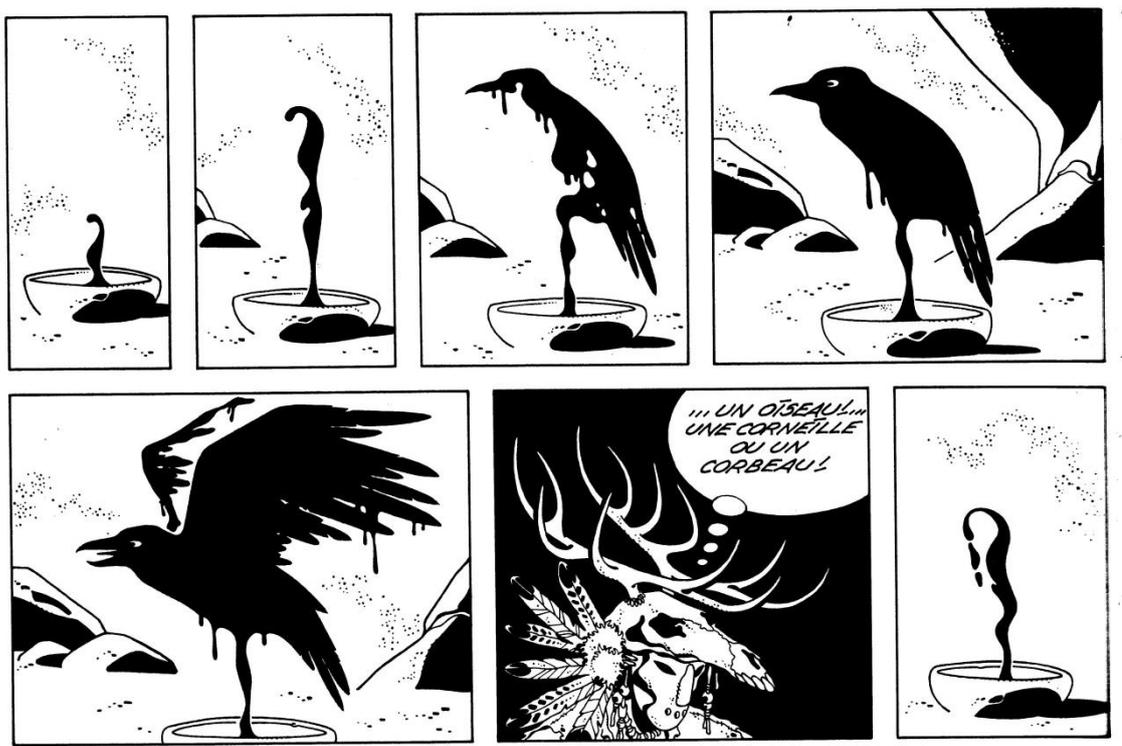
---

<sup>80</sup> RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris : PUF, 1986, page 201.

<sup>81</sup> FRANCOIS, Stéphane, « Le Paganisme dans la bande dessinée », (en ligne) Religioscope, 2007, [http://religion.info/pdf/2007\\_01\\_bd](http://religion.info/pdf/2007_01_bd), (consulté le 15/08/2021).

Cette lutte entre deux religions s'incarne dans *La Belette* dans l'affrontement entre le personnage éponyme, prêtresse de la Déesse-Mère, et le Curé d'Amercoeur. Au centre, le personnage d'Anne, qui découvre des phénomènes inexplicables autour d'elle et tente de protéger Pierre, rapidement initié aux cultes préhistoriques du fait de ses prédestinations. La famille de citadins qui représente d'une certaine manière le regard du lecteur, vient donc perturber le fragile équilibre entre deux pratiques religieuses rurales, qui vont dès lors entrer dans un conflit ouvert. Ce dernier va trouver son dénouement dans une séquence qui voit le Curé tomber dans un précipice, après avoir tenté d'attaquer Anne, qui s'est progressivement rangée du côté des adeptes de la Déesse-Mère. Son sauvetage par la Belette rappelle d'ailleurs un *topos* de la mythologie païenne, réutilisé par Comès :

« Dans le récit de Comès, la sorcière, sous la forme d'une chouette, sauve une femme de la folie homicide d'un curé. On ne peut s'empêcher de penser au motif celtique du combat des magiciens métamorphosés en animaux. Certes le curé n'a pas pris l'apparence d'un animal, mais son surnom de « corbeau » - appellation fréquente des prêtres chez Comès - l'oppose à la chouette : le corbeau néfaste et funèbre représente la nouvelle religion, l'usurpatrice, tandis que la chouette, symbole de sagesse et d'initiation, figure l'ancienne religion, qui prend ici une revanche triomphante. »<sup>82</sup>

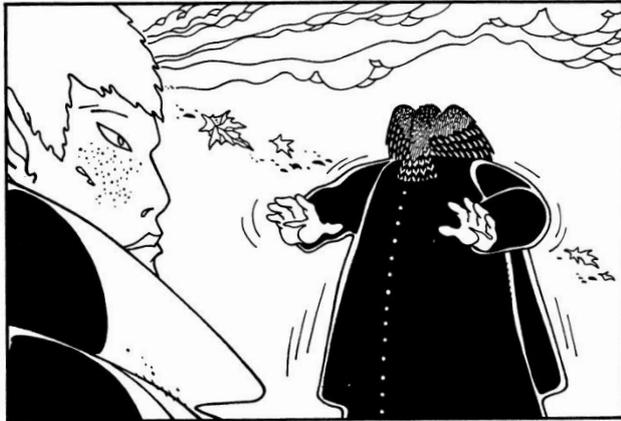
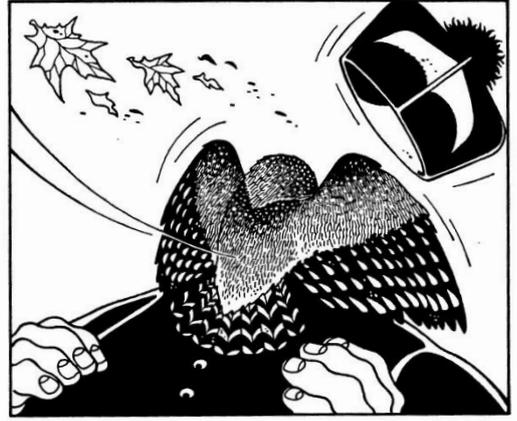


L'apparition du corbeau, symbole du Curé, lors des divinations de la Belette, *La Belette*, page 130.

<sup>82</sup> RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris : PUF, 1986, page 202.



La figure menaçante du "corbeau", le curé de campagne, tente de s'en prendre à Ambre..., *La Belette*, page 136.



...avant d'être sauvée par la Belette, transformée en chouette, *La Belette*, page 187.

Pour autant, l'affrontement religieux au cœur de *La Belette* n'est pas tout à fait aussi binaire. Un troisième acteur, reprenant la modernité, intervient et occasionne un affrontement « en triangle » : la télévision. Le personnage du père de Pierre, réalisateur d'émission pour la télévision, incarne ainsi ce nouveau « culte » qui renvoi évidemment aux années 80, où ce média est tout puissant (c'est sans doute moins le cas aujourd'hui face à l'arrivée d'Internet). L'arrivée de ce personnage à Amercoeur incarne donc un fait sociétal fort, à savoir l'arrivée de la télévision dans les campagnes, dernière innovation technologique importée de la ville. Amercoeur semble bien en retard face à ces innovations technologiques : le voisin de la famille citadine vient leur rendre visite dans les premières pages de l'album, afin d'utiliser leur téléphone, « Vous comprenez, cela coûte tellement cher que je serais idiot de l'installer... Puisque vous l'avez »<sup>83</sup>.

La relation entre paganisme, christianisme et média télévisuel ne se joue pas dès le départ comme conflictuel. Le père de Pierre, Gerald, cherche ainsi à réaliser un reportage sur la sorcellerie. Il part ainsi à la rencontre du père de la Belette, qui le congédie avec force, et use même de ses pouvoirs pour provoquer un accident. L'intérêt du réalisateur de télévision pour les pratiques païennes n'est en réalité pas bienveillant. Elle correspond à un intérêt pour le téléspectateur, à la nécessité de l'audimat. « Et s'il n'y a plus de vrais sorciers dans la région... J'en inventerai ! Le public n'y verra que du feu... Comme d'habitude ! »<sup>84</sup> finit-il par se dire, lassé du peu de succès de ses recherches. Le curé du village finit par avoir vent des recherches impies de Gérald : « J'ai appris, mon fils, que vous étiez au service de la concurrence »<sup>85</sup> lui assène t'il. Il finit par entrer en conflit ouvert avec lui :

« Nos églises se vident...notre pouvoir diminue... Nous étions les gardiens du troupeau, nous sommes devenus des figurants ! Cette menteuse détourne l'homme des vraies valeurs ! Il ne croit plus qu'aux insanités qu'ELLE montre : le sexe... la violence... L'homme devient amoral !

---

<sup>83</sup> COMES, Didier, *La Belette*, Tournai : Casterman, 1983, page 12.

<sup>84</sup> *Ibid.*, page 55.

<sup>85</sup> *Ibid.*, page 14.

– Ne trouvez-vous pas simpliste d’expliquer la perte d’influence de l’Eglise par l’ouverture sur le monde qu’offre la télévision ? Ne serait-ce pas plutôt le peu de réponses que l’Eglise donne aux questions que l’homme se pose ?

– L’homme est un enfant... son ignorance est sa sauvegarde ! Heureux les pauvres en esprit, car le Royaume des Cieux est à eux !!! Vouloir se passer de guide est une folie ! La télévision est sa nouvelle religion... une religion diabolique ! »<sup>86</sup>

A travers la voix de Gerarld percent sans doute certaines des réticences de Comès à l’endroit de la religion chrétienne. Pour autant, il n’est pas un adepte de la modernité incarnée par la télévision. Pour lui, cette dernière « remplace l’église. C’est un phénomène encore plus pernicieux. La télé dit : « ne priez plus, contentez-vous de vous agenouiller »<sup>87</sup>.

Les affrontements entre croyances et religions se multiplient donc dans *La Belette*, s’intensifiant tout au long de l’intrigue. Elles évoquent ainsi un contexte culturel et sociétal qui échappe au manichéisme trop souvent brandi par la religion chrétienne, qui, dans le récit de Comès, est sans doute celle qui a le plus à perdre dans la situation présente. En tout cas, les personnages de Comès dans *La Belette* incarnent chacun des pans de religiosité dans le devenir semble se jouer dans le microcosme rural d’Amercoeur. A travers cet enjeu, Comès renouvelle donc les thématiques fantastiques introduites dans *Silence* :

« Loin de constituer un décalque essoufflé de *Silence* (...) *La Belette*, le second récit au long cours de Comès marque un approfondissement, un enrichissement de ce qui peut, désormais, être considéré comme un projet global. Cette fois l’affrontement s’opère « en triangle » à travers ces ciments culturels que sont les croyances religieuses. Au monde rural catholique, à ses souvenances païennes (le culte de la déesse mère), s’ajoute le symbole médiatique par excellence de notre temps : la télévision.»<sup>88</sup>

Pour Jacques de Pierpont, cet affrontement entre constitue bien l’enjeu principal des récits de Comès : « la différence (subie, puis sublimée) ; et surtout, une toile de fond

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, page 15.

<sup>87</sup> RAFFY, Serge, « Le Noir et Blanc : une écriture BD », (A Suivre) 45, Tournai : Casterman, Octobre 1981, page 62.

<sup>88</sup> DE PIERPONT, Jacques, « Le choc des cultures », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 34

déterminante, pesant sur le récit jusqu'à pouvoir lui servir de grille de lecture totalisante : le choc de cultures antagonistes, anciennement ou nouvellement dominantes, minoritaires ou en voie de le devenir. »<sup>89</sup>

Pour Comès, c'est la réintroduction des motifs païens du culte de la nature qui porte une valeur positive. Les personnages qui pratiquent ces rituels à bon écient, dans le respect du monde et des êtres qui les entoure qui triomphe dans *Silence* et surtout dans *La Belette* : « si sa sympathie va vers des croyances créatrices et non culpabilisatrices, il ne manifeste aucune bienveillance pour les apôtres du mal et les pratiques de sorcellerie » résume Patrick Pinchart<sup>90</sup>. *Les Larmes du Tigre* prolonge cet univers de rituels pré-chrétiens et préhistoriques en les déplaçant dans le monde amérindien et inuit, comme pour prouver que ces thèmes sont universels. Malgré tout, il dénote bien avec ceux communément utilisés dans les fictions fantastiques classiques. Stéphane François, historien spécial des sous-cultures occultes, avancement ainsi un certain nombre d'hypothèses pour expliquer ce phénomène, qui dépasse le seul cas de Didier Comès :

« il est nécessaire de nous demander pourquoi ces thèmes réapparaissent de façon spontanée? Un élément de réponse est à chercher dans les travaux de Michel Maffesoli. Selon ce sociologue, nos sociétés occidentales verraient la résurgence d'un paganisme social, la régrédience, perceptible dans la réapparition de valeurs archaïques et d'enracinements dynamiques au sein de celles-ci. Cette régrédience, empreinte de religiosité païenne, s'oppose à la modernité, qui n'est selon lui qu'une forme laïcisée de la réduction judéo-chrétienne et qui trouve son aboutissement dans le rationalisme moderne (...) En effet, les bandes dessinées font appel à tout un registre païen et merveilleux, qui montre un besoin fort de quitter un monde rationaliste, technicien et désenchanté »<sup>91</sup>

Ainsi, les récits de Comès laisseraient transparaître un besoin de fantastique et d'enchantement du monde, que la civilisation chrétienne et humaniste aurait désavoué. Cette

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, page 33.

<sup>90</sup> PINCHART, Patrick, « Comèsseries contre bondieuseries », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 39.

<sup>91</sup> FRANCOIS, Stéphane, « Le Paganisme dans la bande dessinée », (en ligne) Religioscope, 2007, [http://religion.info/pdf/2007\\_01\\_bd](http://religion.info/pdf/2007_01_bd), (consulté le 15/08/2021).

hypothèse, vaste mais séduisante, nécessiterait sans doute une étude approfondie, ne serait-ce que dans le cas de la bande dessinée, ce qui l'article « le Paganisme dans la bande dessinée » ne fait qu'esquisser. Mais derrière ces tensions sociétales et ses affrontements de croyances, Didier Comès prône avant tout dans ses albums la bienveillance entre les êtres humains et vis-à-vis de la nature. Pour lui, la religion, chrétienne comme païenne, n'est jamais un ennemi en soi. C'est son utilisation malveillante qui la rend dangereuse. Il explique ainsi ses propres croyances dans une interview pour (*A Suivre*) :

« La peur de l'homme, c'est la solitude. Les chrétiens ne sont jamais seuls, ils ont Dieu. Moi, ça peut être n'importe quoi, un arbre, un animal. Je ne suis pas athée, je suis panthéiste. Mais au fond, c'est toujours la même chose : le besoin de non-solitude. Là où se pose le problème, c'est quand quelqu'un décide pour qui on doit prier, quels sont les bons et les mauvais saints. »<sup>92</sup>

Au-delà de la question des mythologies fantastiques mises en scène par Comès, il nous faut donc nous attarder sur la manière dont celles-ci sont utilisées par cet auteur. Loin d'être un auteur purement « régionaliste » (un album comme *Les Larmes du Tigre* suffit à s'en convaincre) ou qui souhaiterait uniquement illustrer les contes qu'il aurait glané, Comès souhaite promouvoir dans ses récits les individus différents, les marginaux, les rejetés. Ne rentrant pas dans la norme, ils ont souvent une valeur plus grande, symbolisée par les pouvoirs exceptionnels qui leur sont confiés.

---

<sup>92</sup> RAFFY, Serge, « Le Noir et Blanc : une écriture BD », (*A Suivre*) 45, Tournai : Casterman, Octobre 1981, page 62.

### **C) La promotion de la marginalité comme motif**

#### *Marginalité sociale*

Partie prenante des conflits sociétaux que nous venons d'évoquer, les personnages positifs de Comès sont pour la plupart des marginaux, rejetés de la communauté paysanne pour leur différence. Cette dernière peut prendre différents aspects. Elle exprime d'abord la propre identité de Comès, qui se considère lui-même comme un marginal :

« Personnellement, j'ai toujours éprouvé une forme de tendresse envers les êtres marginaux, quels qu'ils soient. Peut-être parce que moi aussi, je me range dans cette catégorie. (...) Aujourd'hui encore, les paysans du village où j'habite sont intrigués par le fait que je ne vis pas comme eux. Je n'ai pas les mêmes horaires, je n'exerce apparemment pas de métier « sérieux », etc. »<sup>93</sup>

Sa relation avec son territoire natal s'incarne ainsi au travers de personnages marginaux, et pas seulement au travers de paysans prompts à rejeter la différence. Un personnage secondaire de *La Belette* incarne ainsi l'identité double et douloureuse de Comès. Ancien soldat de la Wehrmacht, peut-être un de ces « malgré nous » victimes de leur rattachement aux territoires du Reich, ce personnage vit seul et ne possède pas de véritables alliés au sein de la communauté paysanne d'Amercoeur. Son mal-être finit par le conduire au suicide, ce qui prouve que cette double identité est pour Comès une blessure encore vive et palpable.

La marginalité des personnages de Comès peut ensuite être culturelle. Dans *Silence*, les rejetés sont d'abord les gens du voyage, les gitans. Arrivés au moment de la seconde guerre mondiale à Beausonge, ils sont d'emblée vus avec méfiance, et exploités. Mauvy, le maître de *Silence*, finit par assassiner l'un d'eux, après avoir appris sa relation amoureuse avec la jeune femme qu'il aimait. Le reste du village couvre cet assassinat, et le produit de leur union, *Silence*, est même exploité par l'assassin, tandis que la femme de la victime est sauvagement mutilée. Rejet social et haines personnelles s'allient dans le microcosme que représente Beausonge. Dans *Silence*, les gitans ont donc une place bien particulière, puisque c'est leur arrivée qui amène les troubles au cœur de l'intrigue de l'album. C'est en se révélant à lui-même ses origines et la destinée de ses parents que *Silence* devient un homme entier et

---

<sup>93</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 13.

réussit à s’émanciper de l’emprise de Mauvy. Son parcours initiatique l’amène certes vers la mort, mais aussi à quitter symboliquement les terres paysannes ardennaise si terribles, vers une séquence finale au bord de la mer qui lui permet d’être réuni avec la femme qu’il aime: « Tu comprends maintenant d’où te vient ton attirance pour la mer... c’est le sang de ton père qui parle en toi : le sang de Georgio. Le même que le mien »<sup>94</sup>

Les gens du voyage, de nature nomade, semble pourtant bien loin de la nature terrienne et sédentaire de Comès, l’auteur ardennais. Pour autant, leurs connaissances mystiques et leur lien avec une nature sauvage intéresse évidemment Comès. Dans une interview menée par Thierry Groensteen dans *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, il raconte ainsi :

« J’ai lu plusieurs bouquins sur les gitans qui m’ont passionné. J’aurais bien voulu leur consacrer un récit entier mais ma documentation était insuffisante et j’ai eu peur de commettre des erreurs. Il aurait fallu partager la vie de ces gens pendant un certain temps pour les comprendre vraiment, et je n’en avais pas l’occasion ».<sup>95</sup>

Ainsi, si l’intérêt de Comès est bien réel, son profond respect pour ce peuple et sa connaissance superficielle de ce dernier l’empêchent de développer plus avant leur mise en scène dans ses récits. Son exigence de véracité, sa manière de créer au contact de ce qu’il connaît de première main est donc toujours à l’œuvre. En revanche, la manière dont Silence est traité par les habitants de Beausonge correspond, elle, à des choses que Comès connaît bien, à savoir le rôle d’ « idiot du village ».

« l’idiot du village, ce n’est pas un cliché : c’est une réalité. J’en ai connu plusieurs. (...) Quand quelque chose ne va pas dans un village, l’idiot constitue un bouc émissaire tout désigné ! » explique-t-il à T. Groensteen.<sup>96</sup>

Cet archétype social, qui est pour Comès une réalité bien palpable, est également pour le lecteur un personnage notamment présent dans nombre de récit médiévaux, fantastiques ou non. Il recoupe dans l’imaginaire collectif celui du fou du roi, présent dans le même type de

---

<sup>94</sup> COMES, Didier, *Silence*, Tournai : Casterman, 1981, page 63

<sup>95</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 13.

<sup>96</sup> *Ibid.*, page 13.

récit. Comès intègre ainsi cette dimension référentielle dans son personnage, en coiffant au court de récit Silence de la coiffe à grelots des fous, héritage également du métier de ses parents, forains saltimbanques. Il acquiert ainsi une dimension carnavalesque, qui correspond évidemment totalement à la dimension contestatrice du personnage et de cette fête populaire.

« la résurgence de la thématique du carnavalesque, un concept critique forgé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine : se tenant loin de tout prétendu réalisme [le discours carnavalesque] permet de modéliser un type de texte où plusieurs voix se font entendre, voix auxquelles une égale dignité est reconnue ; de sorte que ce qui est habituellement considéré comme inférieur ou illégitime est traité sur le même pied que ce qui est supérieur ou légitime, et que le supérieur est *de facto* rabaissé ; le carnaval voit le « triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante [...], d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques ». (Bakhtine) (Denis & Klinkenberg, [*La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, Coll. Espace Nord / Références] 2005 : 234) »<sup>97</sup>

Ainsi, le rejeté devient, dans l'univers de Comès, celui qui va tenter de contester la réalité sociale qui le condamne. « de la différence subie et maudite à la différence assumée et triomphante, [...] le récit a opéré une subversion des catégories » (Everaert, [EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1988) *Sémiotique du récit*, Bruxelles : De Boeck.] 161).<sup>98</sup> Jacques de Pierpont analyse ainsi plus avant cette thématique :

« Ironie du sort, c'est à l'être marginal qu'est dévolu le rôle de détonateur par le biais d'un parcours individuellement libérateur mais non conduit volontairement. Il n'est pas dissident, seulement différent – victime, toujours, en terme de libre arbitre, même si dans la pièce qui se joue, la traductoire [sic] qu'on lui fait suivre peut l'amener à sublimer sa solitude ». <sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> DENIS, Benoît & KLINKENBERG, Jean-Marie *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles : Labor, Coll. Espace Nord / Références, 2005, cité in BENIT, André, « Dépossession langagière et identitaire, le monde de Silence de Didier Comès », (en ligne), Estudios de Lengua y Literatura Francesas n°17, Universidad Autonomà, Madrid, <https://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/9703>, (consulté le 15/08/2021).

<sup>98</sup> *Ibid.*, page 46.

<sup>99</sup> DE PIERPONT, Jacques, « Le Choc des cultures », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 35.

Ce « détonateur » possède pour autant une trajectoire tragique chez Comès. Silence finit ainsi par être assassiné par son ancien bourreau, Mauvy, qui avait déjà tué la sorcière gitane dont le héros était tombé amoureux. Certes, Silence et la Sorcière finissent par trouver la paix, mais l'ordre social discriminant qu'ils avaient voulu attaquer reste inchangé. Comble de l'ironie, un des personnages secondaires de paysans, Toine, allié de Mauvy mais plus distant vis-à-vis de la manière dont il traitait Silence, fait mine de ne pas entendre les cris de douleur de son ami, mortellement mordu par une vipère : « Mais non... Dors, ce n'est que le vent !... Oui... Que le vent ! »<sup>100</sup> assure t'il à sa femme qui croit avoir reconnu la voix de leur voisin. La vie reprend donc son cours à Beausonge, qui semble au lecteur n'avoir jamais autant peu mérité son nom. Si les crimes enfouis ont été révélés, et d'une certaine manière vengés, rien n'indique que le cycle de discriminations et de marginalisation des êtres différents prennent fin un jour. « Toi comme moi, nous serons toujours rejetés. Les gens n'aiment pas ceux qui sont différents. » assure le Nain à Silence alors en prison.<sup>101</sup>

### *Le handicap*

Un autre trait récurrent des personnages rejetés chez Comès est leur rapport au handicap, qu'il concerne une infirmité, un problème de communication, ou même un problème psychique. Nous venons d'évoquer le Nain, personnage secondaire qui aide Silence lorsqu'il est jeté, à tort, en prison. Cet allié de circonstance va l'aider à s'évader, et lui fera rencontrer un autre *freak* du même cirque que lui, une naine charmeuse de serpent. Elle va d'ailleurs lui confier d'ailleurs l'un de ses reptiles, qui finira par tuer Mauvy. Les personnages de nains parsèment ainsi les albums de Comès, même s'ils ne sont pas toujours aussi positifs : le personnage de Bébert, fils d'un des paysans voisins d'Anne et de son mari, simplet, se comprend comme un voyeur pervers vis-à-vis du couple de citadins. Néanmoins, cette perversité n'est jamais véritablement montrée comme très néfaste, même si elle effraiera l'héroïne. Bébert sera d'ailleurs victime du curé, le vrai « méchant » de l'histoire, qui l'assassine au court de l'album. Ce personnage nous invite ainsi à considérer un corolaire à cette question du handicap physique, celui de la difficulté à communiquer, du caractère « simplet » de certains personnages.

---

<sup>100</sup> COMES, Didier, *Silence*, Tournai : Casterman, 1981, page 152.

<sup>101</sup> COMES, Didier, *Silence*, Tournai : Casterman, 1981, page 115.



Les nains qui peuplent les récits de Comès, *Silence* page 151, *La Belette*, page 87, *L'Arbre-Cœur*, page 61.

Silence est bien sûr l'incarnation de cette difficulté langagière. Ce surnom même en est le reflet évident. La grande invention de Comès concernant ce personnage fut de faire s'exprimer ce personnage muet dans une orthographe très approximative et sonore, que ce soit en écrivant sur une ardoise (les mots « je mapel silence é je sui genti. » ouvrent ainsi l'album et permettent de présenter le personnage), ou lorsque ses pensées sont figurées dans des phylactères. Cette graphie naïve et systématiquement erronée évoluera lorsque Silence, sous l'effet des champignons de la sorcière, développe son intelligence. Comès évoque ainsi la manière dont il a conçu ce personnage :

« Je voulais illustrer le problème de l'incommunicabilité, et plus précisément de la méfiance instinctive à l'égard des gens « différents », méfiance qui débouche souvent sur la violence. »

102

Silence est donc le symbole d'une communication erronée entre individus. Elle peut bien sûr renvoyer à la double identité langagière de Comès, qui d'un prénom allemand, Dieter, fut contraint d'adopter celui, français, de Didier. Mais Silence représente aussi une gentillesse et une bienveillance primitive, qui n'ont pas été abîmées par la cruauté des individus qui les entourent. Cette bonté correspond néanmoins à l'état de profonde naïveté et d'idiotie du personnage. En accédant aux mystères de son passé et à la compréhension du monde qui l'entoure, Silence perd nécessairement une part de sa gentillesse, allant jusqu'à tenter d'assassiner Mauvy.

---

<sup>102</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 13.

« Silence. C'est un nom très difficile à porter, très plein, très vaste. Il est muet et simple d'esprit, Silence, parce qu'il ignore le sens du mot haine. Il l'apprendra, bien sûr. » raconte Henri Gougaud dans sa préface à l'album.<sup>103</sup>

« Du fait de son innocence, Silence est malléable à souhait. Il suffit de « l'éveiller » dans le sens nécessaire... (...) La manipulation prend donc la forme d'un itinéraire initiatique, conduit avec amour : car Silence est objectivement proche de sa « guide », un déraciné, un exclu. Lui aussi, du sang gitan coule dans ses veines. Comme elle il est ressenti comme inquiétant du fait de son rapport particulier à la nature, complice et non destructeur »<sup>104</sup>

Ce parcours initiatique décrit à l'instant par Jacques de Pierpont conduit, comme nous l'avons vu, à la mort, mais aussi à une forme de libération. Les personnages mutiques de Comès doivent ainsi atteindre une forme de savoir supérieur, se trouver des guides, accepter leurs pouvoirs, afin d'accomplir leur destinée. Ils sont donc un puissant moteur de la fiction, interrogeant le monde qui les entoure et tentant de le transformer. Thierry Groensteen, dans un article intitulé « Marginales sur Comès », tente ainsi de définir l'espace problématique ouvert pour les personnages de Comès muets en les comparant à ceux présents dans certains films :

« Dans une étude très pertinente sur le muet dans le cinéma parlant<sup>105</sup>, Michel Chion a écrit : « La première question que vient poser un muet dans une fiction, c'est justement : ne peut-il pas, ou ne veut-il pas parler ? Mutité ou mutisme ? Voilà donc un premier trait du muet : partout où il intervient, il inscrit le doute. Déjà on sait rarement de façon sûre s'il ne peut pas ou ne veut pas parler, et de plus on ne sait pas ce qu'il en est de son savoir : ce qu'il sait et ce qu'il ne sait pas »

La question du savoir et du rapport au monde est donc essentiel pour ces personnages. Pierre, un autre personnage mutique au centre de l'intrigue de *La Belette* rejoue ses questions en les faisant glisser vers d'autres horizons. En effet, le mutisme de Pierre est total :

---

<sup>103</sup> GOUGAUD, Henri, in COMES, Didier, *Silence*, Tournai : Casterman, 1981, page 7.

<sup>104</sup> DE PIERPONT, Jacques, « Le Choc des cultures », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 34.

<sup>105</sup> Michel Chion, le dernier Mot du muet, in Cahiers du cinéma n°330, Paris : les éditions de l'Etoile, décembre 1980, p. 8, cité in GROENSTEEN, Thierry, « Marginales sur Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 43.

personnages de la fiction comme lecteurs ne peuvent accéder à son intériorité, seules ses actions nous sont visibles.

« La question se pose en effet pour Pierre, dans la mesure où Anne, sa mère, se demande, s'il ne quittera pas le silence le jour où il lui pardonnera de ne pas l'avoir désiré et suffisamment aimé » « Dans l'univers de Comès, où tout est signifiant, donc décodable, il surprend par son opacité et fait figure de boyau résistant. Au moins Silence écrivait-il sur une ardoise, et sa pensée s'inscrivait dans des chapelets de bulles. Avec Pierre rien de tout cela. Le lecteur ne jouit, pour comprendre cette énigme vivante, d'aucun privilège sur les autres protagonistes du récit. »<sup>106</sup>

La quête initiatique de ce personnage, guidé et initié au culte de la Déesse-Mère par la Belette, donne lieu à des séquences saisissantes, où Comès fait se rencontrer des éléments symboliques qui rappellent les mythes premiers mais aussi la Bible. Plus encore que Silence dont la révélation se faisait davantage sur un plan intime et familial, Pierre accède à un savoir ésotérique et métaphysique qui lui permet de devenir « la Salamandre », une sorte de divinité au service de la nature et de la Déesse-Mère. Il incarne dès lors une forme de perfection que Thierry Groensteen compare à d'autres archétypes littéraires et mythologiques :

« On peut même se demander si Comès n'a pas voulu faire de Pierre « un homme complètement beau » selon les termes que Dostoevski appliquait à son Prince Mychkine, l'Idiot. L'épithète « beau » doit s'entendre au sens esthétique, mais aussi au sens moral. (...) certains exégètes n'ont pas hésité à assimiler Mychkine au Christ. Or, et quoique Comès ne soit pas chrétien (...) plusieurs séquences de son récit évoquent plus ou moins directement le Nouveau Testament. Je pense, bien sûr, au « miracle » de la brûlure guérie par l'imposition des mains (pl. 42) et à la grande et belle séquence d'initiation dans la grotte. En versant de l'eau sur la tête de Pierre, la Belette répète exactement le geste de Jean-Baptiste baptisant Jésus dans le Jourdain. Quant à la main ensanglantée, il est permis d'y voir un rappel de la Passion. Enfin, Pierre n'accomplit-il pas, en marchant dans le feu, un prodige analogue à celui de Jésus marchant sur les eaux ? »<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Marginales sur Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 43

<sup>107</sup> *Ibid.*, page 44.



L'initiation de Pierre par la Belette, l'apothéose du récit, *La Belette*, page 49.



La Belette, page 50.



Cette analyse ramène ainsi à la manière dont Comès développe des récits centrés autour de la promotion de la marginalité, cette dernière, « subie puis sublimée » (pour reprendre l'expression de Jacques de Pierpont), trouvant un exutoire au travers de motifs fantastiques qui lui permet de s'exprimer, de se réaliser, pleinement. Rites et individus marginaux finissent inmanquablement par se rencontrer dans l'univers comésien, et à apparaître au grand jour après avoir longtemps été ignorés ou relégués dans les limbes.

### *Représentation de la femme*

Parmi les marginaux et rejetés mis en scène par Comès dans ses albums, la femme possède indéniablement une place particulière. L'auteur propose en effet une vision relativement moderne de la féminité, qu'il décline au fil de ses albums. Benoît Mouchard, dans l'émission radio *Le Rayon BD* consacré à l'auteur, évoque ainsi le rapport de Comès aux personnages féminins, en le comparant à celui d'Hugo Pratt, qui appartient à la même génération :

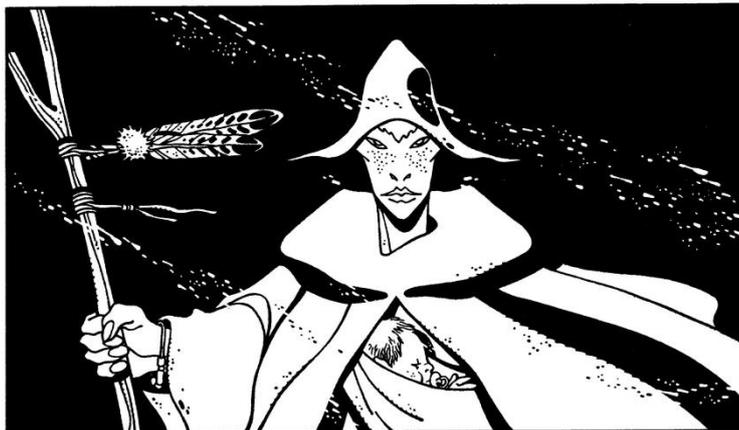
« les femmes chez Comès sont beaucoup plus réelles ou au contraire beaucoup plus légendaires, liées au mythe. (...) Pratt reste quand même très influencé par le côté *vamp*, le côté femme fatale, des films noirs et des bandes dessinées comme *Terry et les pirates* de Milton Caniff. »<sup>108</sup>

La femme chez Pratt n'est évidemment pas limitée à ce côté *vamp*, mais il est vrai qu'elle prend chez Comès des visages plus contrastés. Dans *Silence* ou *La Belette* elle est une figure marginalisée et positive. Elle est liée à des pouvoirs mystiques et à première vue effrayants. C'est en particulier le cas avec *La Belette* de l'album éponyme, qui effraie d'abord la famille tout juste installée à Amercoeur, mais se révèle finalement une figure positive. Elle est surtout dans ces deux albums le guide vers la découverte de savoirs oubliés. C'est la sorcière gitane qui permet à *Silence* de découvrir son passé et d'ouvrir son horizon intellectuel et linguistique, avant de devenir son amante. Dans *La Belette*, on assiste à la mise en scène d'une forme de sororité à travers la relation entre l'héroïne, Anne, et la Belette. A la fin de l'album, Anne finit même par endosser le costume de la sorcière, alors que son fils devient « La Salamandre ». Anne incarne aussi la figure de la mère enceinte, associée à la Déesse-

---

<sup>108</sup> MOUCHARD, Benoît, in MACE DE L'EPINAY, Victor, *Le rayon BD « A l'ombre de Didier Comès »* (en ligne), Paris : France Culture, 27/09/2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/a-lombre-de-didier-comes>, (consulté le 15/08/2021).

Mère dont elle va donc devenir une prêtresse. Dans l'interview donnée aux Cahiers de la Bande Dessinée en 1983, Comès affirme ainsi être « émerveillé par le pouvoir de porter la vie. » Ce thème n'est néanmoins pas le seul qui amène l'auteur à mettre en scène la féminité « je suis surtout fasciné par mes femmes sur le plan purement sensuel et érotique. » complètement-il<sup>109</sup>. Anne correspond ainsi à la dimension plus « réel » de la femme comésienne qu'évoque Benoît Mouchard, tandis que la Belette correspond davantage à la femme « légendaire ». Les deux finissent par entrer en contact et à ne faire plus qu'un, selon la formule du « fantastique quotidien » chère à l'auteur.



Le passage, la transmission de la femme légendaire vers la femme du quotidien, Anne devenue la Belette, *La Belette*, page 145.

<sup>109</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 17.

Les femmes dans les albums de Comès sont également liées au handicap et à l'infirmité. La gitane de Silence a été rendu aveugle par les paysans qui l'ont martyrisée. Elle a été depuis ostracisée par la communauté paysanne, désignée comme une sorcière. Sa rencontre avec Silence va lui rendre sa féminité et sa force antérieure, au travers notamment de leur relation amoureuse et sexuelle. *L'Arbre-Cœur* met lui en avant la figure féminine sans doute la plus forte, énigmatique et marquante de l'œuvre de Comès. L'héroïne, Ambre, photographe de guerre, a été éborgnée par une balle perdue lors d'un photo reportage en Afghanistan. De nouveau, ce personnage souffre d'un handicap, lié à la perte de la vision. Surtout, elle possède un rapport très particulier à la nature, au travers de son adoration d'un arbre, l'Arbre-Cœur. Alors que celui-ci est mourant, elle continue à le percevoir en majesté, avec un feuillage touffu. De manière générale, son rapport à la réalité est très perturbé. Elle souffre en effet de schizophrénie depuis l'enfance, et voit autour d'elle toute une série de compagnons, qui représentent chacun un aspect de sa personnalité et agissent par procuration. De plus, elle incarne un rapport très trouble à la masculinité, voir un conflit radical avec elle. En effet, on apprend durant le récit qu'elle a assassiné son père, vraisemblablement par accident. De plus, alors que son voisin, qui fut son amant plus jeune, lui fait des avances, elle finit par le repousser violemment. Celui-ci, humilié, décide de la prendre en chasse pour se venger de cet affront, avec l'aide de sa « bande » de chasseurs. Ambre va donc entrer en lutte avec ces figures masculines extrêmement négatives, et va finir par en triompher. Certains de ses compagnons sont pour autant des hommes : un vieux chevalier sage et un mafieux nains au caractère bien trempé. Surtout l'Arbre-Cœur, qui la légende assimile à un chevalier mourant métamorphosé par une sorte de déesse de la nature devient sa raison de vivre, même s'il pâtit du conflit qui s'envenime avec son voisin. *Eva*, album qui se situe hors de notre corpus d'étude et qui constitue un cas unique au niveau thématique dans l'Œuvre comésienne (il s'agit d'un huis clos hitchcockien) présente également une femme forte liée au handicap. Ce-dernier n'est néanmoins pas lié à la vue : elle est en fauteuil roulant. Comme Ambre, elle incarne le malaise psychique, qui évoque cette fois davantage la transidentité et l'inceste, son frère jumeau incarnant une sorte de double masculin. Eva comme Ambre propose donc des incarnations féminines plus troubles et proches du masculin.



Une féminité trouble liée au handicap, Ambre, *L'Arbre-Cœur*, page 38.

Face à ces personnages relativement modernes et presque « féministes », d'autres personnages féminins de Comès paraissent bien plus pauvres voir problématiques. Tout d'abord, certaines séquences érotiques peuvent être relues aujourd'hui de manière plus critique. Comès utilise en effet dans plusieurs récits le *topos* fantastique de la relation sexuelle comme vertu régénératrice pour le personnage masculin. C'est le cas par exemple dans *Les Larmes du Tigre*, où le personnage de guerrier amérindien, mortellement blessé, est totalement guéri grâce à une relation sexuelle avec la chamane qui l'accompagne. Dans *Silence*, le rapport est un peu inverse : la sorcière gitane retrouve une forme de féminité grâce au rapport charnel avec Silence. Pour autant, le récit sans doute le plus problématique chez Comès est sans nul doute *Iris*. Dans cet album, l'héroïne un peu naïve, accompagnée d'un chat, en réalité Merlin transformé, initie une relation amoureuse et sexuelle avec un Dieu-Cerf, qui l'initie à des mystères métaphysiques et ésotériques qui rappellent d'autres récits de Comès. Ici, l'essentiel du récit tourne donc à la nécessité pour la jeune femme de s'offrir à la

divinité primitive, avec pour *akmè* attendu l'acte sexuel en lui-même, qui a lieu dans une caverne parée de motifs préhistoriques et préceltiques. Cette séquence se transforme alors en véritable trip ésotérique, où Iris semble repasser par toutes les étapes de l'évolution et reconsidérer chaque parcelle du vivant. Le sexe lui apporte donc une connaissance et un pouvoir infini, d'une manière que l'on peut lire de manière critique, voir risible. Ce côté ridicule de la trame principale du récit est d'ailleurs signifié au travers du personnage du chat Merlin : ce-dernier ne cesse de railler les « techniques d'approches » du Dieu-Cerf, qui se sert de motifs prophétiques pour charmer Iris. Cette dernière, malgré les mises en garde de son compagnon félin, finit malgré tout par tomber dans ses bras. Néanmoins, ce personnage de chat permet au lecteur d'hésiter quant à l'inscription de ce récit dans un registre comique voir parodique, tant les thèmes de Comès semblent ici réutilisés de manière appauvrie.

Notre tour d'horizon thématique des albums de Didier Comès qui participe au « sous genre du fantastique rural » nous a donc permis de discerner à quel point cet auteur charge ce-dernier de multiples lectures et strates référentiels, qui interdit de simplement y voir la « mise en case », l'illustration de légendes populaires reprises telles quelles. Jean Maurice Rosier résume ainsi toute l'ampleur thématique de *Silence* en conclusion de l'ouvrage qu'il a consacré à cet album :

« [*Silence* est] un roman-miroir sur les espérances déçues de notre temps, d'ici et d'ailleurs. A travers la progression d'un récit entrecoupé de nombreux retours en arrière comme dans *Silence*, Didier Comès parle de la Wallonie, de la région comprise entre Eupen, Malmédy et St-Vith et du drame vécu par ses habitants lors de la guerre 1940-1945, des Ardennes et des légendes de la campagne, des faibles, des pauvres et des marginaux, de ses haines et de ses amours avec un rêve immense de tendresse.»<sup>110</sup>

Pour autant, cette approche des grands thèmes du fantastique comèsien demeure incomplète pour appréhender ce-dernier. En effet, si l'on suit Harry Morgan qui affirme dans son article sur le « fantastique » dans *Le Bouquin de la Bande dessinée* : « en dernière analyse, pour qu'une bande dessinée fonctionne comme une bande dessinée fantastique, il

---

<sup>110</sup> ROSIER, Jean-Maurice (1986) *Comès*, Bruxelles, Labor, Coll. Un livre-une oeuvre,6.Léon Gatayes, 1986, pages 44-45.

faut non seulement qu'elle pervertisse les lois du monde naturel, mais également qu'elle prenne en compte et qu'elle détourne les lois de ce « monde étrange » qu'est la bande dessinée. »<sup>111</sup> Dès lors, il nous faut nous interroger sur la manière dont Comès s'est créé une esthétique marquante et clairement reconnaissable, qui participe en grande partie au développement de sa démarche auctoriale.

---

<sup>111</sup> MORGAN, Harry, « Fantastique », in GROENSTEEN Thierry (dir.) *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, D page Paris : Editions Robert Laffont, 2020, page 284.

### **III- L'ESTHETIQUE COMESIENNE, ENTRE LIGNES ET OMBRES.**

La bande dessinée fantastique semble donc requérir une attention graphique particulière. Harry Morgan complète ainsi sa théorie dans la suite de son article :

« en ce qui concerne le dessin, on peut relever dans les bandes dessinées fantastiques deux solutions inverses, selon la modalité de récit qui est pratiquée et la fonction qu'on réserve à l'image. Une première possibilité est de pratiquer une bande dessinée riche en texte. (...) Inversement, l'image peut prendre en compte l'essentiel de la narration, ce qui impose alors de confier au dessin la traduction non plus d'une simple ambiance, mais du sentiment d'étrangeté, intrinsèque au fantastique. Dans ce cas, la narration visuelle est souvent limpide, le dessin peut être naïvement illustratif, mais la réalité qui est ainsi restituée appartient à l'univers paradoxal d'un asile d'aliéné »<sup>112</sup>.

Didier Comès, dont le graphisme en Noir et Blanc est souvent cité comme celui d'un « maître » appartient bien sûr à la deuxième hypothèse. Il nous faut pour autant analyser dans quelle mesure, selon quelles modalités. Ainsi, nous nous concentrerons d'abord sur sa pratique du dessin, sa gestion de la ligne, en nous concentrant par la suite sur sa manière de dessiner les paysages, si importants dans l'économie de ses récits, puis personnages et animaux, bien sûr au cœur de l'action et de l'intrigue fantastique. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur le Noir et Blanc comèsien, l'élément par excellence où se sont concentrées ses expérimentations et sur lequel repose une grande part de son esthétique.

#### **A) Comès, un traceur lent.**

« côté dessin, je fais plutôt partie de la catégorie des besogneux, c'est-à-dire que je dessine longtemps »<sup>113</sup>

Cette confidence de Comès, dans une interview en marge de la première publication dans (*A Suivre*) de *La Belette*, peut fournir un premier axe d'analyse pour évoquer le dessin de cet auteur. D'abord, il paraît évident que l'esthétique de cet auteur a mis du temps à s'épanouir. Si l'on peut considérer que c'est bien *Silence* qui voit son dessin atteindre sa

---

<sup>112</sup> MORGAN, Harry, « Fantastique » in GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Le Bouquin de la BD*, Paris : Editions Robert Laffont, 2020, p.284.

<sup>113</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55*, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 14.

maturité, on trouve déjà dans *Le Maître des Ténèbres* et *L'Ombre du Corbeau* de beaux exemples de ce qui deviendra plus tard son « style ». C'est d'ailleurs ce dernier récit, paru dans *Tintin* mais boudé des lecteurs, qui va lui permettre d'être repéré par l'équipe d'(*A Suivre*). Cette revue fournit à Comès un cadre très accommodant vis-à-vis de la lenteur de son travail créatif. Ainsi, l'élaboration de *Silence*, représente pas moins de deux ans de la vie de Comès. Deux ans passèrent encore avant la publication de *La Belette*, son album suivant.

Cette latitude éditoriale, également permise par la formule du « Roman en BD » (prototype du roman graphique contemporain) permet un nombre de pages très ample, permettant des séquences fondées sur la respiration, l'ambiance fantastique, et donc une approche plus poétique du dessin. Comès, pour qui cette initiative éditoriale a pu signifier une véritable aubaine, tant ses ambitions artistiques s'accordaient mal aux cadres éditoriaux jusque-là majoritaires pour la bande dessinée, explique ainsi :

« Tu as réalisé deux « romans en B.D. » sans limitation du nombre de pages. Que penses-tu de cette formule ? –Elle présente de grands avantages et quelques inconvénients. Elle permet de raconter une histoire à son rythme, de nourrir le scénario en personnages secondaires et de s'attarder sur les séquences d'atmosphère. Le revers de la médaille, c'est que produire un tel « roman » est un travail épuisant qui demande deux ans de travail, du moins pour moi qui ne suis pas très rapide »

« C'est un rythme soutenu, un véritable effort, mais Didier sait que le magazine compte sur lui »<sup>114</sup> raconte François Schuiten, qui officie également dans (*A Suivre*) à cette époque. Les 120 pages que représentent *Silence*, était en réalité une exigence initiale de l'éditeur, comme nous l'avons déjà évoqué. La lenteur et la précision de la méthode créative de Comès ressurgit aussi dans son dessin, fondé sur une ligne précise et appliquée. François Schuiten, lui-même dessinateur, décrit ainsi le dessin de son collègue :

« La perfection de ses planches est à l'opposé de Pratt. Pratt connaît parfaitement les procédés d'impression et sait jusqu'où il peut être désinvolte. Pas Comès. Il choisit un très beau papier Schoeller assez épais, et son dessin est d'une absolue précision. »<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> SCHUITEN, François, in BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 70.

<sup>115</sup> *Ibid.*, page 67.

La comparaison avec Hugo Pratt, qui fut un de ses grands modèles, mérite ainsi d'être approfondie. Pratt, le fougueux vénitien, possède un trait franc et vigoureux, un geste sûr et virtuose.

« Par opposition à l'abondance créatrice de Pratt, Comès est un écrivain traceur lent qui aura dessiné un millier de planches contre plus de dix mille pour Pratt. C'est un dessinateur conteur à la précision lente du calligraphe qui a créé une Œuvre en onze albums. »<sup>116</sup>

Comès a ainsi trouvé une autre voix, à partir de recherches sur le Noir et Blanc analogues :

« S'il ne lui a pas emprunté sa technique de dessin – et encore moins son encrage-, qu'a donc trouvé Didier Comès chez son ami ? La magie que dégage le silence, l'élégance de la lenteur. Lui, qui est précisément un homme lent et le revendique, va imprimer à son récit le rythme de sa propre vie.»<sup>117</sup>

Le dessin de Comès apparaît donc en adéquation non seulement avec sa personne, son mode de vie, mais aussi les grandes thématiques de ses récits, qui proposent d'adopter un regard plus méditatif et attentionné sur le monde et la nature. Cette impression de respiration est ainsi au cœur d'une narration lente et immersive, loin des standards des récits d'aventure et d'action inspirés des *comics* américains ou de leurs cousins les *fumetti* italiens. Dans cette mise en avant d'une ambiance liée au « sentiment d'étrangeté » promue par Harry Morgan, le dessin de Comès se veut donc synonyme de maîtrise et d'élégance, où le geste lent du dessinateur semble encore perceptible. Cette ligne vivante et mouvante s'accorde ainsi parfaitement avec les histoires fantastiques et légendaires de l'auteur :

« le récit fantastique réclame un traitement graphique autre que celui de la science-fiction, et qui se traduit par une souplesse du trait, une fluidité des lignes propre à favoriser les déformations, les glissements incertains et terrifiants vers cet irréel qui se laisse deviner, sans jamais se manifester totalement. Littérature du doute, frontière du réel et de l'indicible, le

---

<sup>116</sup> PLATTEAU, Didier, « L'éclat du Noir profond », in BELLEFROID, Thierry, PLATTEAU, Didier (dir.) Didier Comès. L'éclat du Noir Profond, Bruxelles : Fondation du roi Baudoin, pages 46-47.

<sup>117</sup> BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 67.

fantastique ne pouvait espérer d'autre traitement graphique que ce dessin aux lignes lâches, imprécises. »<sup>118</sup>

Ce tracé au cœur du dessin de Comès a subi des évolutions au fil des albums. Dans *L'Ombre du Corbeau*, que l'on peut percevoir comme le point de départ de l'esthétique comèsienne arrivée à maturité, le trait est très fin, et parfois interrompu par de fines hachures et des points qui apportent de la texture aux objets, comme les casques par exemple. Cette finesse du trait est à mettre en lien d'une part avec la contrainte technique de la couleur, imposée à Comès pour une publication dans la revue *Tintin*, mais aussi par le récit lui-même, où le personnage principal passe de l'enfer des tranchées à une maison de campagne miraculeusement épargnée par les combats, et qui semble baigner dans une lumière immaculée quasi divine : « Le tracé est fin, épuré, presque naïf, rythmé par une multitude de petits traits, une manière d'investir les espaces laissés pour la couleur »<sup>119</sup> évoque Olivier Grenson. Thierry Bellefroid ajoute : « Les ombres portées en sont presque absentes, ce qui rend les originaux parfois déconcertants. Sans la couleur, le dessin semble un peu vide, un peu mort, même. »<sup>120</sup>

*Silence* voit la ligne de Comès subir une première évolution : on y perçoit des empâtements, des zones plus épaisses, qui servent à amener des ombres ou à évoquer la silhouette des personnages. Ces changements d'épaisseur permettent ainsi de fournir des zones intermédiaires entre le noir et le blanc, qui acquiert une place désormais déterminante dans l'esthétique comèsienne. *La Belette* poursuit cette démarche, et amène la ligne à s'allonger encore davantage, en même temps que les silhouettes et traits des personnages, que nous aurons l'occasion d'analyser de manière précise. Le trait sert alors à délimiter les espaces de blancs purs et de noir intense, à clore espaces et silhouettes. *L'Arbre-Cœur* propose une dernière évolution du trait de Comès. Celui-ci devient nettement plus épais, tandis que le Noir semble acquérir une certaine autonomie durant certaines séquences liées à l'esprit dérangé d'Ambre, le personnage principal. On sent alors Comès davantage inspiré par

---

<sup>118</sup> ECKEN, Claude, « Dans l'Ombre et le Silence, un itinéraire », in *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55*, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 20.

<sup>119</sup> GRENSON, Olivier, « Le Tracé de l'étrange », in BELLEFROID, Thierry, PLATTEAU, Didier (dir.) *Didier Comès. L'éclat du Noir profond*, Bruxelles : Fondation du roi Baudoin, page 33.

<sup>120</sup> BELLEFROID, Thierry, « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre », in BELLEFROID, Thierry, PLATTEAU, Didier (dir.) *Didier Comès. L'éclat du Noir profond*, Bruxelles : Fondation du roi Baudoin, page 7.

les expériences graphiques de José Munõz que par celles de Pratt. Il reprendra le même genre de procédés pour *Iris*, même si leur justification scénaristique paraît moins évidente, ce qui les rend plus anecdotiques. *Eva*, son récit hitchcockien, dont les thématiques le classent un peu en dehors de notre corpus, revient lui vers une épuration du trait et des masses de noir et blanc, qui s'accorde totalement avec le projet d'un triller en huis-clos.

### *Le paysage*

Au-delà de ces évolutions globales, la ligne chez Comès voit surgir au fil des pages un certain nombre de motifs récurrents. En premier lieu, les paysages belges (le bien nommé « plat pays »), dont l'horizontalité s'accorde parfaitement avec le tracé de Comès. Ils se déploient le long des collines, formant un horizon général et occupent l'espace autour des personnages. Dans *Silence*, la ligne renvoie à deux types de paysages : celui qui occupe la majorité du récit, la campagne ardennaise, collines et vallons pellés synthétisés par Comès en larges aplats de noir et blanc. Le second, qui intervient en toute fin d'album, est celui de la mer du Nord, espace de libération où le personnage principal finit par s'immerger. *Silence* développe donc la science de la ligne de Comès. Par son récit, il offre l'occasion à Comès d'épater le lecteur et de mettre à l'épreuve son geste de dessinateur. Le personnage principal, muet, donne lieu à des séquences d'errance paysagère de haute volée en terme graphique. Elles symbolisent la simplicité de l'esprit du personnage, son caractère calme, et l'apaisement final. *Silence* ne se retrouve privé de cette espace linéaire salvateur que lorsqu'il est jeté en prison, espace où par définition, l'horizon est absent.



De quelques paysages comèsiens, *Silence*, page 27.



*Silence*, page 67.

Les personnages de Comès sont donc totalement liés à ces paysages dessinés de profil, lors de séquences au rythme plus calme, où ils se détachent sur la lande. Un exemple marquant de telles séquences se trouve dans les séquences d'ouverture des albums de Comès. Les premières planches, composées quasi exclusivement de cases horizontales, permettent de mettre en scène de manière efficace un lieu et des personnages, ces derniers se détachant progressivement à mesure qu'ils se rapprochent de la caméra du dessinateur.

« au départ de chaque album, la pratique exclusive du langage iconique permet à l'auteur, qui déroule sous nos yeux un véritable film, sans «voix off», de mobiliser l'attention émotionnelle de son destinataire, d'autant plus que, contrairement au cinéma, ce dernier peut s'offrir le luxe de s'attarder sur l'esthétique du message. »<sup>121</sup>

Ces pages, quasi muettes, donnent toute sa place au dessin paysager de Comès, et lui confère le rôle d'introduire par l'image le récit.

« En l'absence de phylactères, le dessin livre dès lors toute sa puissance, partant souvent d'un plan général ou d'un grand panoramique générateur d'ambiance, dans un lieu quotidien empreint d'étrangeté, eu égard à l'absence de texte (*L'Ombre du corbeau*, *La Belette*, *Les Larmes du tigre*). Cette entrée en matière présente un aspect intemporel, dans un espace

---

<sup>121</sup> SCHNEIDER, Marie-Line, *Dossier Comès (I)*, Marche-en-Famenne : Service du livre luxembourgeois, coll. Dossier littérature française de Belgique, 2002, page 38.

indéterminé, (sauf pour *L'Arbre-Cœur* [qui débute en Afghanistan]) que le récit va situer plus tard. »<sup>122</sup>



Deux ouvertures paysagères originales dans l'Œuvre de Comès, le champ de bataille des Ardennes dans *L'Ombre du Corbeau*, page 9.

<sup>122</sup> *Ibid.*, page 38



Et celui de l'Afghanistan dans *L'Arbre-cœur*, page 7.

La puissance poétique du paysage comèsien permet également de créer des épilogues visuels très forts pour le lecteur, comme dans la fin très marquante de *Silence*. La dernière séquence montre les deux personnages principaux s'enfonçant dans la mer du Nord, idéal de sérénité opposé aux malheurs rencontrés par les deux personnages dans la campagne de Beausonge. La dernière case montrant l'horizon, des mouettes et les traces de pas laissés par les personnages dans le sable semble porter une vision du paysage comèsien idéal, même s'il n'est pas situé dans les Ardennes. L'horizontalité propre à l'océan permet ainsi de mettre de nouveau la ligne au cœur de la composition de la case, soutenue par plusieurs zones noires dont la principale, au premier plan, représente l'ombre d'une dune de sable. Les mouettes et le bout noir de leurs ailes viennent quant à eux rythmer le reste de la case, et symbolise bien sûr la liberté et la paix enfin acquises par Silence et la Sorcière gitane.

« Silence trouve tout ce qu'il a cherché pendant le récit : la mer, la femme et la sérénité. Il y a une part d'autobiographie dans ce désir de voir la mer : il m'a fallu attendre l'âge de vingt-six ans pour avoir cette chance ! »<sup>123</sup> explique Comès.

Les trois cases précédentes, où les deux personnages s'enfoncent dans l'eau en se tenant la main paraît constituer en outre l'anti-ouverture comèsienne, où les personnages disparaissent petit à petit dans le paysage en s'éloignant du lecteur. Ils semblent ici au contraire petit à petit se fondre dans l'horizon, jusqu'à ne faire plus qu'un avec celui-ci. Le paysage, personnage éminent de l'esthétique comèsienne, est donc celui qui ouvre et clôt de

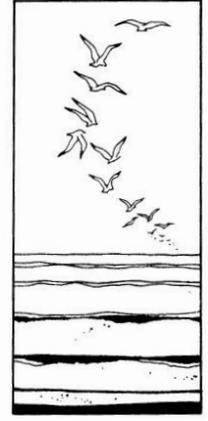
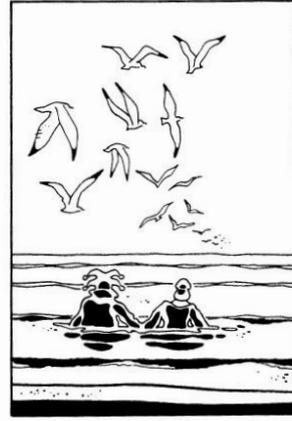
<sup>123</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 15.

manière paisible ce grand récit où les nombreux personnages n'auront cessé de se quereller. Nous pourrions citer T. Groensteen, qui dans son article consacré au paysage, évoque la manière dont cet élément détermine un certain type de cadre et une participation accrue du lecteur, qu'on retrouve évidemment à plein chez Comès :

« La notion de paysage semble appeler naturellement un format de vignette horizontal (...) Les dessinateurs qui possèdent une sensibilité de paysagistes (...) ne craignent pas de multiplier ce type d'images [les images-bandeau] au sein même du flux narratif : elles viennent alors s'interpoler, à la manière de pauses descriptives, entre deux séquences d'action. La sensibilité du lecteur est sollicitée sur un mode différent, qui est moins celui de la participation que de la contemplation »<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Paysage » in GROENSTEEN, Thierry, (dir.) *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, Paris : Editions Robert Laffont, 2020, page 540.



L'épilogue magistral de *Silence*, page 153.

## *Les personnages*

Pour ce qui est des personnages de Comès, leurs visages semblent quant à eux souvent animalisés, caricaturaux, centrés sur quelques lignes douces, à l'image de ses paysages. Les visages ne sont au départ pas le point fort de l'auteur lorsqu'il commence à dessiner ses premiers récits de (Science) fiction.

« Venu du dessin d'humour, peu habitué à dessiner des visages évocateurs, Didier Comès perd tout son réalisme dans les tronches de ces bidasses [Thierry Bellefroid évoque un récit de jeunesse sur la bataille des Ardennes], qui semblent sortir d'un récit « gros nez » du magazine Spirou. La mue n'a pas encore eu lieu. »<sup>125</sup>

Les visages de Comès évolueront rapidement après *Ergün l'errant* et *L'Ombre du Corbeau*. Comès abandonne ainsi dès le début de *Silence* toute démarche frontalement réaliste. Son personnage, aux traits fins et au visage triangulaire, semble évoquer dès la première planche le serpent, animal avec lequel il semble en harmonie de manière naturelle. La sorcière, gitane elle aussi, possède des traits analogues, tandis que Mauvy évoque le porc, animal en lequel il va d'ailleurs se métamorphoser au cours d'une hallucination. D'autres personnages, le sorcier et le voisin de Mauvy, sont eux beaucoup plus secs et rabougris, comme si leur mesquinerie s'exprimait de manière physique.

« Dessin subjectif encore dans les traits des personnages, dont la représentation ne veut plus passer comme étant une copie conforme de la réalité. Les visages déformés s'attachent plus à révéler un caractère qu'à donner un portrait physique. Cette démarche animiste identique à celle de Muñoz (et qui accrédite les théories de la morphopsychologie) ne laisse planer aucun doute quant au rôle joué par les personnages : le lecteur sait d'emblée à qui accorder sa sympathie. »<sup>126</sup>

Ce type de démarche « morphopsychologie » ou proche des théories de la « physiognomonie » est très ancienne dans la bande dessinée. Si Lavater théorise cette pseudo

---

<sup>125</sup> BELLEFROID, Thierry, « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre », in BELLEFROID, Thierry, PLATTEAU, Didier (dir.) *Didier Comès. L'éclat du Noir profond*, Bruxelles : Fondation du roi Baudoin, page 20.

<sup>126</sup> ECKEN, Claude, « Dans l'Ombre et le Silence, un itinéraire », in *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55*, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 24.

science dans son essai *La physiognomonie* (1775), Rodolphe Topffer, reconnu en Europe comme l'inventeur de la bande dessinée, intitule son premier essai consacré à ce nouveau média *Essai de Physiognomonie* (1845). Outre des considérations sur la relation du texte et de l'image ou des hypothèses sur l'utilité et les potentialités futures de la bande dessinée, Topffer expose, à l'opposé des théories de Lavater qui souhaitait découvrir grâce à la physiognomonie « le rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible », la nécessité de dessiner des personnages expressifs et au faciès le plus lisible possible. Cette démarche de s'inspirer davantage des animaux ou de formes abstraites plutôt que de canons anatomiques réalistes fut d'abord utilisée à des fins humoristes, genre dans lequel Töpffer œuvra principalement, avec par exemple *Histoire de M. Jabot* (1833) ou *Histoire de M. Crépin* (1837). Comès, et avant lui des auteurs comme Muñoz, adaptent donc ces théories à des récits plus sérieux et fantastiques. Dès lors, l'inspiration animalière peut devenir plus signifiante : elle ramène chez Comès aux forces primitives et animales qui sommeille chez l'homme, et que les sciences occultes viennent réveiller.

Les animaux, au contraire, sont très réalistes et détaillés. La couverture de *La Belette*, où une chouette accompagne le personnage éponyme est ainsi frappant. Alors que quelques lignes et de larges aplats de noir suffisent à camper son personnage féminin, Comès use de nombreux détails, traits et points noirs, pour dessiner son oiseau, dans une pose d'envol au réalisme saisissant. On peut interpréter ces choix graphiques comme la mise en relief de l'opposition entre animalité et humanité, entre nature et culture. L'homme, dont l'attitude est plus malfaisante, est caricaturé et comme déformé par le regard de l'auteur. Les animaux, synonymes de sagesse et de bienveillance, sont eux anoblis par le dessin, qui témoigne de l'attention de Comès vis-à-vis de leur grâce naturelle.



Couverture de l'édition originale de *La Belette*, dans la collection des "Romans (A Suivre)", 1983.

Cette opposition trouve malgré tout des limites. Ainsi, les corbeaux de *L'Ombre du Corbeau*, sont largement caricaturaux, du fait notamment que, comme nous l'avons déjà évoqué, cet album ne porte pas encore tout l'épanouissement graphique de Comès. On peut également postuler que ces deux corbeaux portent une moralité trouble. En effet, ils décident chaque soir du destin de milliers de soldats à travers une partie d'échecs, l'un jouant pour

l'Allemagne, l'autre pour la France. Leur cynisme morbide est donc loin de la vision d'une nature bienveillante que Comès portera dans la suite de son Œuvre. Un autre personnage, l'Homme-Cerf d'*Isis*, permet de contrebalancer l'opposition franche entre nature et culture portée par le dessin et les récits de Comès. Tout d'abord, ce personnage a la capacité de se transformer en cerf ou en humain : on le reconnaît donc dans ces deux formes. Ensuite, son attitude vis-à-vis de l'héroïne principale est loin d'être tout à fait claire et moralement acceptable. Il ne cesse en effet d'user de ses charmes pour la séduire, prétextant une prophétie pour coucher avec elle. D'autres personnages dialoguent également avec l'animalité : la Belette bien sûr, qui dans une séquence mémorable de l'album, prend possession du corps d'une chouette pour survoler la campagne ardennaise<sup>127</sup>. Cette opération lui sera néanmoins fatale, puisque c'est sous cette forme qu'elle sera abattue d'un coup de fusil à la fin du récit. Sans posséder le pouvoir de se métamorphoser, certains personnages sont eux aussi associés à des animaux. Comme nous l'avons déjà évoqué, Silence est lié au serpent, tandis que Mauvy est assimilé au cochon. Le sorcier allié à ce dernier est surnommé la Mouche, du fait de son hygiène déplorable qui amène autour de lui ces insectes. C'est donc naturellement à travers des hallucinations d'araignées, prédateur naturel de la mouche, qu'il est tué. Dans *La Belette*, le curé est, comme nous l'avons déjà évoqué, surnommé « le corbeau », et un présage le représente de cette manière : « ...Corbeau !... oiseau noir !... Homme noir ! ... Le curé ! » s'écrit alors la Belette<sup>128</sup>. Le dessin se charge donc, cette fois à travers le costume, de relier hommes et animaux. Un même costume est utilisé pour personnifier la Salamandre, la nouvelle identité de Pierre une fois initié au culte de la Déesse-Mère, alors que sa mère devient la Belette. Ainsi, le dessin de Comès constitue un relai puissant à ce rapport trouble entre humanité et animalité, entre culture, société humaine, et nature, forces primitives et magiques.

Outre l'esthétique de la ligne, qui, nous l'avons vu se déploie de manière libre et maîtrisée, l'esthétique de Didier Comès se définit également par l'usage du Noir et Blanc, pour lequel il est tenu comme un grand « maître ». Ce lien fort entre une ligne poétique et un Noir et Blanc puissant, générateur du fantastique comésien, est ainsi exprimé par Claude Ecken dans son article pour *Les Cahiers de la BD* :

---

<sup>127</sup> COMES, Didier, *La Belette*, Tournai : Casterman, 1983, pages 68-73.

<sup>128</sup> COMES, Didier, *La Belette*, Tournai : Casterman, 1983, page 130.

« Point d'angles ni de géométrie parfaites ici, mais plutôt une liquidité épaisse qui évoque un marais fangeux où l'on s'enlise. Le traitement du noir et blanc répartis en larges surfaces favorise cette impression : ce sont des coulées noirâtres qui s'infiltrent entre les espaces vierges, d'inquiétantes masses de ténèbres compactes. »<sup>129</sup>

## **B- Le Noir et Blanc comme structure élémentaire de l'esthétique comèsienne**

Lorsqu'il commente son choix de pratiquer de manière exclusive le Noir et Blanc à partir de *Silence*, Didier Comès avance d'abord des raisons techniques : « J'ai abandonné la couleur parce qu'on est presque toujours déçu. Certains coloriages sont dénaturés à l'impression et les nuances sont mal rendues. » Il en appelle aussi à ses inspirateurs : « En outre, les dessinateurs que j'admirais dans mon enfance (Milton Caniff, Frank Robbins...) travaillaient en noir et blanc ». Enfin, Comès affirme que ces choix graphiques tranchés servent au mieux la conduite du récit en bande dessinée :

« J'arrive à mieux créer certaines ambiances grâce au noir et blanc. (...) Une belle image peut nuire à la compréhension du récit, tandis que le noir et blanc et un dessin stylisé permettent une très grande efficacité et une très grande lisibilité qui sont, pour moi, deux qualités essentielles d'une bande dessinée.<sup>130</sup> »

Comme nous l'avons déjà évoqué, la possibilité de développer un Noir et Blanc affirmé et radical, nous y reviendrons, dépendit en grande partie du support éditorial dans lequel Comès a développé ses récits, en l'occurrence la revue (*A Suivre*). Ainsi, au moment où Didier Comès commence sa carrière d'auteur de bande dessinée, le Noir et Blanc est en passe de devenir une esthétique fortement valorisée et attachée au concept de « bande dessinée d'auteur » ou « adulte ». Jusque-là, le recours au Noir et Blanc dans les illustrés et les premiers albums édités renvoyait à des contraintes économiques. La couleur, elle, apparaissait comme un atout commercial mis en avant dès la couverture, arguant du nombre de pages imprimés en quadrichromie ou en bichromie, à la rentabilité intermédiaire. Le Noir et Blanc

---

<sup>129</sup> ECKEN, Claude, « Dans l'Ombre et le Silence, un itinéraire », in *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55*, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 24.

<sup>130</sup> Entretien dans *Le Jour* en novembre 1978, cité in BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020, page 65.

va ainsi perdurer grâce à une valorisation esthétique qui provint d'abord des premiers critiques. Ceux-ci désignent une série de maîtres d'avant-guerre, au premier rang desquels Milton Caniff. Thierry Groensteen résume ainsi ce moment, auquel il a en partie participé, dans un article sur le Noir et Blanc dans la Bande Dessinée :

« à rebours des pratiques éditoriales dominantes, le noir et blanc a été extrêmement valorisé par la première génération d'historiens et de critiques (...) Il est vrai que les revues d'études (*Giff-Wiff*, *Phénix*, en Belgique, *Rantanplan*), elles-mêmes publiées en noir et blanc, habitaient les bédéphiles à ne voir les œuvres célébrées, notamment les « classiques » d'avant-guerre, que sous la forme d'extraits privés de leur couleur d'origine. »<sup>131</sup>

Cette valorisation critique du Noir et Blanc est donc antérieure au moment où Comès fait ses premières armes dans le milieu. Néanmoins, elle se poursuit pendant une bonne partie de sa carrière, au moment où son esthétique se construit. A propos de Milton Caniff, T. Groensteen poursuit :

« Le maître américain Milton Caniff, à l'honneur dès le premier numéro de *Phénix* en octobre 1966, allait être rapidement désigné comme « Le Rembrandt de la bande dessinée ». Cette formule louangeuse remonte à une monographie publiée outre-Atlantique dès 1946. Elle aura la peau dure, puisque Pierre Sterckx en fera encore le titre d'un article (...) dans *Les Cahiers de la bande dessinée* en 1985 (n°66) »<sup>132</sup>

Revue critique et expositions savantes (La Société d'études et de recherche sur les littératures dessinées, SOCERLID, organisa une exposition Caniff en 1966, une autre sur *Le Noir et Blanc dans la bande dessinée* en 1974 lors du premier festival d'Angoulême) encensent donc le Noir et Blanc, désigné non pas comme une contrainte matérielle et commerciale, mais comme une démarche auctoriale forte. Certains critiques comme Pierre Couperie n'hésitent pas à accorder aux bandes dessinées qui l'utilisent la plus haute valeur artistique. Dans le catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, daté de 1967, il affirme : « l'apport le plus original [de la bande dessinée était] certainement dans le domaine de l'esthétique du noir et blanc, de 1920 à nos jours ». Le Noir et Blanc évoqué par Couperie est néanmoins plus restreint que la grande variété de ses expressions

---

<sup>131</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Noir et Blanc », in *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, page 483.

<sup>132</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Noir et Blanc », in *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, page 484.

contemporaines pourrait laisser croire. Il défend ainsi « l'emploi du noir et blanc purs, en larges aplats ». Sont ainsi exclus, de l'aveu même de Couperie « tous ces maîtres des lumières dans l'ombre, des hachures, des grattages, des trames, des brumes, des papiers et effets spéciaux, qui ont nom Dino Battaglia, Roy Crane, Garcia, Arturo del Castillo, Sydney Jordan ou Alberto Breccia. »<sup>133</sup>

Ce Noir et Blanc « pur » sera utilisé par des auteurs plus contemporains de Didier Comès, au premier rang desquels se trouve bien sûr Hugo Pratt. Ce dernier « fera peu à peu évoluer le style de Caniff vers une version plus épurée, avec un cerne précis et léger- une sorte de « ligne claire », si l'on veut-, que viennent animer des taches noires déposées au pinceau. » explique T. Groensteen<sup>134</sup>. Pratt fut bien sûr, nous l'avons déjà évoqué, l'un des grands maîtres auquel tout une génération d'auteurs, et en particulier ceux officiant dans (*A Suivre*) vont se référer. La revue va ainsi se revendiquer comme le porte-étendard de cette esthétique du Noir et Blanc en Bande Dessinée. D'abord en accueillant Pratt bien sûr, Tardi également, qui signe avec *Ici-Même* un de ses plus beaux récits dessinés en Noir et Blanc, puis José Muñoz, qui déclarera par ailleurs : « Je suis le fils des taches de Pratt et de Breccia »<sup>135</sup>. « Ainsi s'avoue une généalogie. (...) Dans la période moderne, l'esthétique du noir et blanc se dissémine et s'affirme. Au sein du domaine francophone, Violeff, Duveux, Montellier et Bézian se nourrissent de Tardi, de Comès, de Pratt, de Varenne, de Muñoz » résume Thierry Groensteen.<sup>136</sup> Fait d'importance : tous ces auteurs furent liés de près ou de loin à l'aventure (*A Suivre*).

« Bizarrement ce n'est pas la BD franco-belge qui m'a attiré, mais l'américaine, surtout le graphisme noir et blanc » « Comès flashe surtout sur la musique afro-cubaine (...) et découvre

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, page 485.

<sup>134</sup> *Ibid.*, page 485.

<sup>135</sup> MUNOZ, José, cité in GROENSTEEN, Thierry, « Noir et Blanc », in *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, page 484.

<sup>136</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Noir et Blanc », in *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, page 484.

le dessinateur américain Milton Caniff (...) De la musique noire, il saute dans le noir et blanc. »<sup>137</sup>

« Plus tard, c'est en démarrant *Le Maître des Ténèbres*, que j'ai découvert Pratt. Ce fut une révélation, en ce sens que Pratt était, comme moi, parti de Caniff, mais qu'il était arrivé beaucoup plus loin. J'ai eu l'impression, en lisant *Corto Maltese*, que ça correspondait à ce que je cherchais moi-même à réaliser. »<sup>138</sup>

La revue est d'ailleurs publiée en intégralité en noir et blanc. Cette esthétique très enracinée dans la démarche éditoriale de l'enseigne, trouvera néanmoins des exceptions : à partir du numéro 25, un nombre croissant de pages furent publiées en couleurs, et certains auteurs, comme Tardi, y contribuèrent (notamment avec la prépublication du tome 5 d'Adèle Blanc-Sec en 1980) ou même Comès, qui inaugure ces pages en couleurs avec la republication du tome 2 d'Ergün l'Errant, *Le Maître des ténèbres*, dessinée en 1975 mais jamais publiée et qui « dormait dans les tiroirs d'un éditeur peu soigneux », à savoir Dargaud, « qui avait été jusqu'à en égarer vingt planches. Comès a pu, à l'aide de photocopies, reconstituer pour (*A Suivre*) les pages manquantes » annonce la couverture intérieure du premier épisode du récit<sup>139</sup>. Le texte prévient ensuite « A tous les admirateurs de « Silence », nous offrons aujourd'hui cette œuvre déjà ancienne, en attendant le nouveau roman en BD que Didier Comès nous prépare, dans le plus grand mystère ». Nous avons déjà pu analyser combien ce récit de SF réemployait la mythologie fantastique et anti religieuse de Comès. Il est également à noter que bien qu'en couleur, *Le Maître des Ténèbres* porte une attention particulière aux aplats de Noir, qui rythment puissamment cette odyssee spatiale onirique, où le héros assiste à son propre enterrement. Le Noir encadre d'ailleurs littéralement le récit, puisque les pages sont encadrées de noir, tandis que les gouttières restent blanches.

Malgré cet ajout de 16 pages en couleur, (*A Suivre*) précise dans son sommaire : « A tous ceux qui nous la réclamaient depuis deux ans, nous sommes heureux d'apporter la couleur (...) Que les autres ne s'inquiètent pas ! Comme il existe des récits faits pour la

---

<sup>137</sup> RAFFY, Serge, « Le Noir et Blanc : une écriture BD », in (*A Suivre*) numéro 45, Tournai : Casterman, octobre 1981, page 62.

<sup>138</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 16.

<sup>139</sup> (*A Suivre*) numéro 25, Tournai : Casterman, février 1980, page 43.

couleur, il existe des récits faits pour le noir. Il n'est pas question d'abandonner nos grands récits en noir et blanc. » Ces derniers sont donc bien la marque de fabrique de la revue et de la collection d'album qui en est tirée, les « Romans (A Suivre) » de Casterman. Comès, lui non plus, ne réitéra pas cette incartade, puisque ces autres récits, dont *La Belette* qui paraît au numéro 45 en octobre 1981, resta jusqu'au bout fidèle à l'esthétique Noir et Blanc des débuts de la revue. Cette dernière, qu'il a adapté à son trait et en faisant une patte graphique clairement reconnaissable, est devenu une méthode artistique très rodée :

« Je ne crois pas que l'évolution soit bloquée mais j'ai effectivement trouvé un style qui me convient et qui peut s'adapter à n'importe quel genre d'histoire. (...) Avec le trait linéaire et les aplats noirs, je dispose d'un véritable système d'écriture. »<sup>140</sup>

*Silence* montre bien avec éclat cette « alliance » entre trait et aplats de noir. Elle est déjà en germe dans les récits précédents de Comès : « quand on relit *Le Maître des ténèbres*, deuxième volume d'Ergün L'Errant, apparaît en filigrane toute l'œuvre à venir d'un immense auteur. Le travail sur les noirs à l'encre de Chine est déjà magistral ». Pour autant, puisque les planches originales de cet album ont été redessinées après avoir été perdues entre Paris et Bruxelles, on peut se demander de quelle époque datent ces premiers essais graphiques. Dans cette première étape du rapport de Comès au Noir et Blanc, la ligne encercle, clôt ces deux éléments. Celle-ci semble toujours avoir une forme de primat graphique, dans l'héritage de la ligne claire franco-belge. Le noir profond de l'encre de Chine se déploie dans les ombres des collines, des arbres, des personnages, etc.

Certaines cases poussent cependant l'expérimentation plus loin, en réduisant l'importance graphique de la ligne. La représentation du tonnerre fournit ainsi un de ces moments, au début du deuxième chapitre de l'album :

« comme un coup de tonnerre, l'entrée de La Sorcière marque le début de la maturité de son dessin, cette représentation singulière qui modifie la perception du regard et le sens du réel. Il dessine l'orage sans pluie, sans éclair, sans onomatopée. Et pourtant, le fracas assourdissant est bien présent. Cette page marque le début d'une recherche vers une synthèse d'écriture

---

<sup>140</sup> GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* n°55, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983, page 16.

minimaliste, concise, qui se rapprochera plus tard d'une certaine abstraction. La recherche de l'équilibre parfait entre expressionnisme et réalisme. »<sup>141</sup>



La séquence évoquée par Olivier Grenson, *Silence*, page 31.

<sup>141</sup> GRENSON, Olivier, « Le Tracé de l'étrange », in BELLEFROID, Thierry, (dir.) *Didier Comès, l'éclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015 page 36.

Le concept de « solarisation » peut ainsi désigner ce mode de représentation, où le blanc semble déborder sur le trait, faire disparaître en l'illuminant. La radicalité du Noir et Blanc s'affirme alors, remettant en cause les normes classiques de la représentation en bande dessinée. Cette attitude expérimentale cohabite donc avec le « système d'écriture » en Noir et Blanc plus habituel de Comès. *La Belette* poursuit cette démarche : ses innovations concernent avant tout la ligne, avec l'étirement des personnages et des paysages. Des moments de ces deux premiers albums amènent doucement vers l'abstraction. Certaines planches sont totalement parasitées par la neige qui tombe sur les personnages : seules les bulles échappent à cette invasion de formes blanches. De nouveau, il s'agit de séquences isolées qui maintiennent néanmoins la prééminence d'un Noir et Blanc cerclé par la ligne intacte.

*L'Arbre-Cœur* fait évoluer cet équilibre. Le Noir et Blanc s'y fait plus radical, à certains moments proche de l'abstraction. Le thème du récit s'accorde parfaitement avec cette démarche d'expérimentation. Il suit Ambre, photo journaliste de guerre qui perd un œil pendant la guerre d'Afghanistan et retourne dans ses Ardennes natales pour ce reconstruire. Ainsi, la perte d'une partie de la vision sert de prétexte à une remise en cause de la représentation, un parasitage du réalisme par des éléments fantastiques. Le Noir, la tâche d'encre, gagne ainsi une plus grande autonomie, n'est plus uniquement cernée par le trait. Ces tâches sont complétées par d'autres éléments fantastiques plus classiques, comme des personnages qui accompagnent Ambre, et sont des amis imaginaires qu'elle côtoie depuis l'enfance. A d'autres moments, ses visions déforment le décor autour d'elle : ainsi du feuillage de l'Arbre-Cœur, l'arbre qu'elle adule depuis toujours, et qu'un cadrage habile montre d'abord vivace et rempli de feuilles lorsque le personnage le regarde, et totalement mort lors que celui-ci se retourne vers le lecteur.



Vision duelle et hallucination tachiste, *L'Arbre-cœur*, page 44.

Cette vision duelle, qui réunit deux réalités, deux projections visuelles, est appelée « regard-projecteur » par Paul Bleton et Christian-Marie Pons dans leur article « Regards confondus » :

« Le regard-projecteur n'est pas le regard subjectif ; dans le regard subjectif, le lecteur voit le monde à travers les yeux d'un personnage, ce qui est sur la vignette est la vision intérieure de ce-dernier ; dans le regard projecteur, sont coprésents à la fois le personnage et sa vision intérieure. »<sup>142</sup>

<sup>142</sup> BLETON, Paul, PONS, Christian-Marie, « Regards confondus : *L'Arbre-cœur* de Didier Comès» in GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003, page 70.

On est ainsi proche dans cet album de l'« usage rhétorique expressionniste » du décor en bande dessinée, selon la classification esquissée par Sébastien Soleille dans son blog « Par la Bande », où il parle de Baudoin et des changements graphiques (usage du pinceau et de l'encre de Chine) pour refléter l'état psychologique du personnage<sup>143</sup>. Lorsque ce dernier est troublé, les lignes deviennent plus brutes, moins contenues, évoquant le lâché prise. On trouve ainsi une attitude similaire chez Comès, même si ici les taches noires agissent comme des perturbateurs optiques qui surgissent de la psyché dérangée d'Ambre. Mais la tache, assimilable au feuillage de l'Arbre-Cœur, ou encore au sang de l'introduction guerrière du récit, est bien l'élément le plus étonnant et fantastique de ce récit :

« Ici, le noir de la tache est encore diégétiquement plus mal interprétable, comparé au noir du portrait (photographique ?) (...) résidus visiblement expressionnistes (...) alors quel est le statut de la tâche qui s'efface ? Mémoire du geste de Comès ? »<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> SOLEILLE, Sébastien, « Rôle et utilisation des décors en bande dessinée : de Hergé à Baudoin, de Moebius à Fabrice Neaud », blog « Par la bande », (en ligne), <https://par-la-bande.blogspot.com/2012/09/role-et-utilisation-des-decors-en-bande.html>, 2012, (consulté le 30/08/2021).

<sup>144</sup> BLETON, Paul, PONS, Christian-Marie, « Regards confondus : *L'Arbre-cœur* de Didier Comès » in GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003, page 72.



Incertitude sur le statut d'une tache : le sang du père tué, *L'Arbre-cœur*, page 14.

Ces taches, qu'on peut relier à la définition du fantastique en bande dessinée donnée par Jan Baetens comme un genre où « la vision demeure incontournable », où « tout dépend (...) non pas de la chose vue, mais de la perspective adoptée par l'observateur. »<sup>145</sup>, amène le lecteur à de multiples interrogations, à remettre en cause les modalités de représentations, jusque-là non problématiques, adoptées par Comès :

« Signe narratif, même ambigu, la tache relève d'une double logique : celle, formelle de la solarisation, et celle, rectionnelle, du récit. Ainsi le choix esthétique du noir-et-blanc sera-t-il surdéterminé par deux composantes de la narration. La première est d'ordre sémantique : comme mise en scène d'une spécialiste de la chambre noire, Ambre, la BD transfère le monde en valeurs, en contrastes, filtre le gris-trame [la « solarisation » est un terme technique

<sup>145</sup> BAETENS, Jan, « Choses vues. Du regard en fantastique. » in GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003, page 12.

de la photographie « ici métaphoriquement utilisé ». La seconde est cognitive ; cette solarisation rend difficile pour le lecteur de séparer trois strates référentielles : le monde réel de l'héroïne, ensuite les représentations objectives reproduites dans ce monde [photographies] (...) enfin les représentations subjectives de l'inquiétant monde intérieur d'Ambre... »<sup>146</sup>

Ce système de Noir et Blanc, solarisé puis « tachisé » porte donc toute une symbolique fantastique extrêmement forte, que le spectateur va pouvoir interpréter, au-delà du choc graphique initial, lors de sa lecture ou ses relectures. Ainsi, Paul Bleton et Christian-Marie Pons proposent quelques pistes interprétatives évidemment non exclusives :

« Dans son univers subjectif, la ligne, c'est pour représenter ses créatures imaginaires ; la tâche et le blanc, pour marquer la place de ses morts ; (...) le père assassiné n'a de place que sous forme de tache de sang hallucinée, alors que l'hallucination de la mère ectoplasmique faite de traits et de taches gomme les traits du visage, la laissant sans figure. Pas de rétine sans point aveugle. »<sup>147</sup>



L'apparition de la figure fantomatique de la mère d'Ambre, *L'Arbre-cœur*, page 41.

---

<sup>146</sup> BLETON, Paul, PONS, Christian-Marie, « Regards confondus : *L'Arbre-cœur* de Didier Comès » in GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003, page 74.

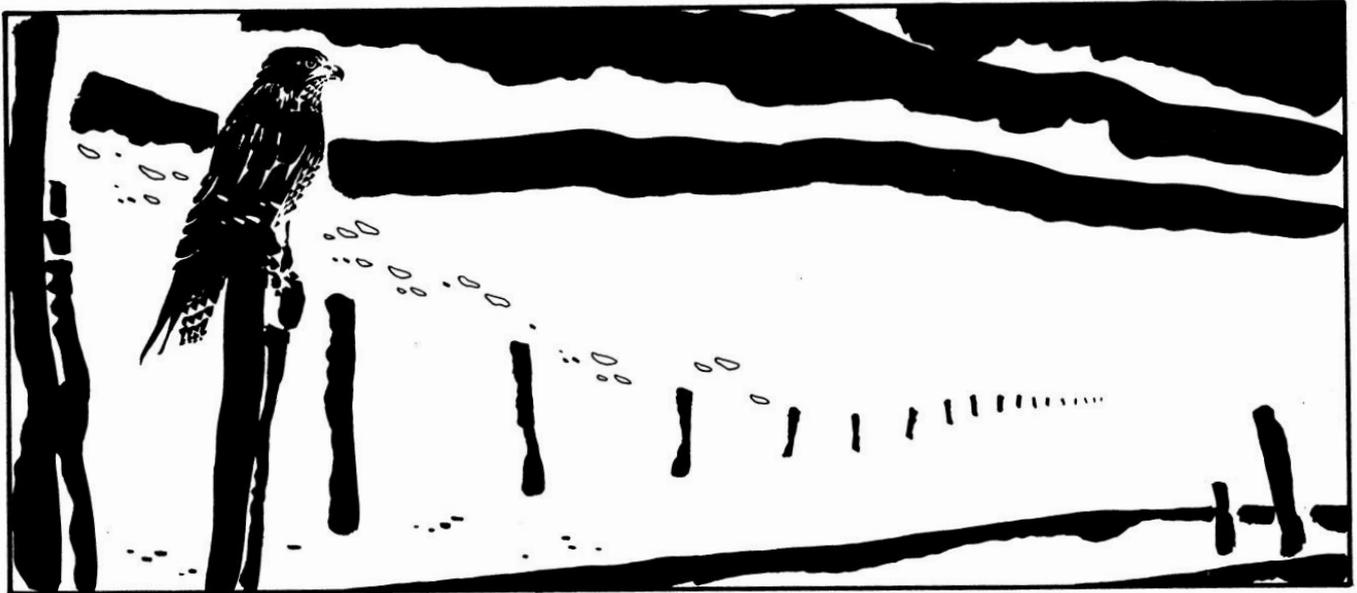
<sup>147</sup> *Ibid.*, page 74.

Cette démarche graphique « tachiste », outre le fait qu'elle propose différentes interprétations diégétiques, un questionnement autour de leur statut dans le récit, et un ensemble de symboles autour de la psyché de l'héroïne, renvoie aussi au geste du dessinateur, au passage du pinceau et de l'encre de Chine sur la feuille de papier. Le trait, déjà, évoquait Comès le « traceur lent ». Ici, quelque chose de plus brut et de plus incontrôlé que l'aspect paisible du trait transparaît.

« La tache, surtout solarisée, a un aspect massif, compact, immobile. Mais elle comporte aussi le geste de sa genèse, authentiquement, comme dans les *drippings* de Jackson Pollock (résurgence du peintre dans l'image : il a fait une tache dans sa planche), ou, par référence à cette trace du geste, pour signifier la spontanéité. Mise en récit, cette tache a toutefois une autre caractéristique : elle s'efface, en séquence, comme un repentir – d'auteur ? de pécheresse ? »<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, page 75



La reprise de l'image de couverture de l'album, déployée autour du motif central du regard, *L'Arbre-cœur*, page 62.

« Mémoire du geste ou signe narratif ? » finissent par questionner les deux auteurs. *L'Arbre-Cœur*, à travers un système graphique très poussé et radical se dévoile donc comme un des albums fantastiques les plus riches de Comès, où fond et forme se complètent et dialoguent constamment. On pourrait ainsi finir par évoquer « *L'Arbre-cœur* comme [un] jeu (...) : jeux représentés, jeux formels structurants, jeu pragmatique... »<sup>149</sup> L'album suivant de Comès, *Iris*, poursuit ce jeu graphique entre la tache et le Noir et Blanc. Mais sa manière de lier fond et forme se révèle beaucoup plus superficiel. L'intrigue assez mince, comme nous l'avons déjà évoqué, n'entraîne pas autant de niveau de lecture et de possibilités d'analyse.

<sup>149</sup> *Ibid.* page 77.

On y reconnaît malgré tout un même élément vers l'abstraction et une volonté d'expérimenter autour du Noir et Blanc qui irrigue toute l'Œuvre de Comès, qui ramène constamment à ce mouvement d'« appauvrissement de la couleur en noir-et-blanc, appauvrissement du noir-et-blanc en solarisation : la représentation se fait médiocre ; mais aussi médiatrice, puisque cette médiocrité permet une ambiguïté consciemment explorée »<sup>150</sup>. Comès représente bien un des auteurs de sa génération qui a le mieux exploité le Noir et Blanc en substituant à la contrainte technique une vraie ambition auctoriale, qui renouvelle à plein les codes esthétiques de la bande dessinée. Ainsi, « il est un auteur qui tente de réinventer le langage de la bande dessinée (...) [à travers] cette fusion des blancs et des noirs, des vides et des pleins. Surtout le vide, car il dessine dans la retenue et l'effacement. La réserve est plus importante que l'effet. Comme disait Bresson : « il faut exploiter tous les silences possibles ».<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> BLETON, Paul, PONS, Christian-Marie, « Regards confondus : L'Arbre-cœur de Didier Comès » in GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003, page 72.

<sup>151</sup> GRENSON, Olivier, « Le Tracé de l'étrange », in BELLEFROID, Thierry, (dir.) *Didier Comès, l'éclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015 page 35.

Notre étude de l'imaginaire fantastique paysan de Didier Comès nous a donc permis de discerner les grandes lignes de facture de son Œuvre, de déterminer les grands axes qui la structure, sur un plan thématique comme esthétique. Il nous a dans un premier temps fallu explorer le contexte historique et éditorial dans lequel cet auteur prend place, période traversée par de grands changements dans le monde de la BD, ainsi que par des vagues revendicatives importantes dans la société française. Dans ce contexte, Comès est loin d'être le seul à explorer les prémises d'une bande dessinée « adulte », débarrassée des contraintes liées aux illustrés et à la littérature destinée à la jeunesse. Un certain nombre de ses pairs ont ainsi attaqué de manière frontale les normes thématiques et esthétiques de la bande dessinée de l'époque, notamment en direction de la mise en scène de légendes provinciales et d'un folklore rural jusque-là absent et ignoré. Ce « fantastique rural », dont nous avons dressé un panorama large et pluriel fournit le terreau des premiers récits de Comès, lorsqu'il intègre, après des débuts malheureux et difficiles mais néanmoins remarquables, l'équipe d' (*A Suivre*), avec *Silence*.

Par la suite, nous avons donc effectué un tour d'horizon des développements thématiques des récits de Comès qui appartiennent à ce « fantastique rural » et qui constituent notre corpus d'étude. Nous avons d'abord abordé la notion de territoire et de paysage chez cet auteur, profondément lié à ses Ardennes belges natales, région à l'identité trouble, qu'il met en scène dans ses albums. Par la suite, nous avons vu que de ce territoire surgissait aussi un folklore et un ensemble de légendes dont Comès se nourrit après y avoir baigné durant toute son enfance. Mais nous avons discerné ensuite combien ce fantastique issu de la ruralité belge ne se donnait pas chez Comès au lecteur sur un plan simplement illustratif. L'auteur l'utilise de manière à faire la promotion de la marginalité sociale, physique, identitaire, etc. Les personnages de Comès, lorsqu'ils sont positifs, souffrent ainsi de leur exclusion ou de leur anormalité. La découverte de pouvoirs ou l'utilisation de sortilèges, après une initiation qui constitue une bonne partie du récit, leur permet de se réaliser en tant qu'individus, et d'éventuellement se libérer et se venger de leurs bourreaux. Comès porte donc une voix éminemment progressiste, qui peut apparaître comme profondément moderne et inclusive, en particulier concernant la représentation des femmes dans la bande dessinée, même si persiste çà et là quelques images problématiques.

Enfin, pour poursuivre notre étude, il nous a fallu aborder et analyser l'esthétique comèsienne, fondée sur deux données essentielles, la ligne et le travail du Noir et Blanc, deux domaines où Comès a poussé loin ses expérimentations. Ainsi, nous avons constaté que la

ligne chez Comès, longue, linéaire, ininterrompue, était fortement reliée au paysage, thème essentiel que nous avons déjà abordé dans notre deuxième partie. Cette ligne, horizontale, offre de superbes séquences, notamment lors de l'ouverture des récits, où la poétique du dessin s'exprime avec force. Pour autant, les personnages exploitent eux aussi à plein cette ligne. Comès les réduit ainsi à quelques lignes souples et agiles, étirant les visages ou évoquant la caricature, notamment animalière, comme pour mieux exprimer le caractère de ses protagonistes. Les animaux justement, sont eux représentés avec beaucoup plus de réalisme, ce qui nous a amené à réfléchir à cette dualité entre l'Homme et l'animal, moins dichotomique qu'il n'y paraît au premier coup d'œil. Notre étude du Noir et Blanc nous a ensuite permis d'explorer plusieurs strates expérimentales de l'Œuvre de Comès, qui fait partie des auteurs qui ont le mieux exploité cette dualité graphique. Ainsi, d'un Noir et Blanc d'abord cerné par le trait, auquel l'auteur accorde le primat absolu dans ses premières œuvres, nous avons pu observer l'émergence de la notion de « solarisation », qui annihile le trait en tranchant la lumière et les ombres de manière radicale. Par la suite, nous avons pu aborder les différentes formes de « parasitage » explorées par Comès, qui parsème ses cases de flocons de neige, de feuilles volantes, ou, de façon plus radicale, de taches plus ou moins maîtrisées, dont certaines vont jusqu'à questionner la représentation du réel par l'auteur. Cette série d'analyse nous a donc permis de montrer à quel point le dessin de Comès participait à plein à l'ambiance fantastique de ses albums, indissociables d'un Noir et Blanc maîtrisé et tranché.

Ces considérations esthétiques pourraient par ailleurs fournir un premier développement postérieur à notre étude. Nous pourrions ainsi la poursuivre en abordant différents auteurs de bande dessinée « de genre » (fantastique, science-fiction, polar...) adeptes d'un Noir et Blanc structurant l'ambiance de leurs récits. Ainsi, nous pourrions poursuivre la distinction opérée par Couperie dans le catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* (1967) entre un Noir et Blanc « pur » et les différentes expériences possibles autour de la hachure, du grattage, etc. La question du dessin de manière plus large pourrait également être au centre de notre réflexion, afin de proposer un ensemble d'analyse autour du fantastique en bande dessinée, genre qui nous semble sous-représenté au sein des études portant sur ce médium.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS D'ALBUMS DE BANDE DESSINEE

#### Albums de Didier Comès

*L'ombre du Corbeau*, Bruxelles : Le Lombard, coll. Histoires et légendes, 1981.

*Silence*, Tournai : Casterman, 1981.

*La Belette*, Tournai : Casterman, 1983.

*L'Arbre-Cœur*, Tournai : Casterman, 1988.

*Iris*, Tournai : Casterman, 1991.

*Les Larmes du Tigre*, Tournai : Casterman, 2000.

#### Corpus secondaire

CHRISTIN, Pierre, TARDI Jacques, *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : Futuropolis, 2012 (éd. originale 1976).

CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *La Croisières des oubliés*, Tournai : Casterman, 2006 (éd. originale 1975).

CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *Le Vaisseau de pierre*, Tournai : Casterman, 2006 (éd. originale 1976).

AUCLAIR, Claude, *Simon du fleuve* (intégrale T1 à 3), Bruxelles : Le Lombard, 2015.

AUCLAIR, Claude, *Simon du Fleuve* (intégrale T4 à 6), Bruxelles : Le Lombard, 2015.

AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981.

SERVAIS, Jean-Claude, *La Tchalette et autres contes de magie et de sorcellerie*, Bruxelles : Le Lombard, coll. Histoires et légendes, 1982.

SERVAIS, Jean-Claude, DEWAMME, Gérard, *Tendre Violette*, Tournai : Casterman, 1982.

FOURNIER, Jean-Claude, *L'Ankou*, Marcinelle : Dupuis, 1977.

## **REVUES DE BANDE DESSINEE :**

(A Suivre) numéro 13, Tournai : Casterman, février 1979.

(A Suivre) numéro 25, Tournai : Casterman, février 1980.

(A Suivre) numéro 45, Tournai : Casterman, octobre 1981.

(A Suivre) Hors-Série « Architectures de Bande Dessinée », Tournai : Casterman, 1985.

## **OUVRAGES THEORIQUES**

### **Ouvrages généraux de théorie esthétique**

GROENSTEEN, Thierry, (dir.) *Le Bouquin de la Bande Dessinée*, Paris : Editions Robert Laffont, 2020.

### **Travaux sur le fantastique en Bande Dessinée**

GABILLIET, Jean-Paul, BAETENS, Jan, (dir.) *Otrante n° 13, Fantastique et Bande Dessinée*, Paris : Editions Kimé, 2003.

MORGAN Harry, « *La Bande Dessinée fantastique, genre impossible* » (en ligne), Neuvieme Art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article85>, (consulté le 25/08/2021).

RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris : PUF, 1986.

FRANCOIS, Stéphane, « Le Paganisme dans la bande dessinée », (en ligne) Religioscope, 2007, [http://religion.info/pdf/2007\\_01\\_bd](http://religion.info/pdf/2007_01_bd), (consulté le 15/08/2021).

### **Contexte artistique et éditorial**

FINET, Nicolas, *L'Aventure (A Suivre)*, Montrouge : éditions P.L.G., 2017.

LESAGE Sylvain, MEESTERS, Gert, (dir.) *(A Suivre), Archives d'une revue culte*, coll. Iconotextes, Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2018.

VIDELIER, Philippe, « Fin de siècle, fin de cycle (à suivre) » (en ligne), Neuvieme Art 2.0, 2014, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article799>, (consulté le 25/08/2021).

STAEBLER Christian, *La Grande Aventure de la Bande Dessinée tome 2, le tournant des années 60 et 70*, Montrouge : éditions P.L.G., 2019.

### **Etudes sur Didier Comès**

*Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée n°55*, « dossier Comès », Grenoble : Editions Glénat, 1983.

ROSIER, Jean-Maurice, *Didier Comès, un livre : Silence : une œuvre*, Bruxelles : Labor, 1986.

BELLEFROID, Thierry, *A l'Ombre du Silence, rétrospective Comès*, catalogue de l'exposition, Liège : Liege Museum, 2012.

BELLEFROID, Thierry, *Comès, d'Ombre et de Silence*, Tournai : Casterman, 2020.

BELLEFROID, Thierry, (dir.) *Didier Comès, l'éclat du noir profond*, Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 2015.

SCHNEIDER Marie-Line, « Comès, dossier littérature française en Belgique », Service du Livre Luxembourgeois, 2002.

BENIT, André, *Dépossession identitaire et langagière, le monde de Silence de Didier Comès*, Etude de Littérature en Langue Française numéro 17, Madrid : Universita Autonoma Madrid, 2006.

SERVIN Lucie, « Quand le silence s'impose » (en ligne), Neuvieme Art 2.0, 2014, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article800>, (consulté le 26/08/2021).

SAMSON Jacques, *Silence, étude de planche* (en ligne), Neuvieme Art 2.0, 2006, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article419>, (consulté le 26/08/2021).

MACE DE L'EPINAY, Victor, *Le rayon BD « A l'ombre de Didier Comès »* (en ligne), Paris : France Culture, 27/09/2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/a-lombre-de-didier-comes>, (consulté le 15/08/2021).

### **Ouvrage sur la littérature fantastique**

HUFTIER, Arnaud, RUIZ, Luc, (dir.) *Otrante n°10, Claude Seignolles*, Paris : Editions Kimé, 1998.

## ANNEXES

*Cette recension d'un article universitaire réalisé dans le cadre du séminaire de méthodologie de la recherche dirigée par Désirée Lorenz durant l'année 2020-2021 constitue pour l'auteur de ce mémoire une première approche générale concernant l'approche de la mise en scène de la mythologie païenne dans la bande dessinée qui se trouve au cœur de la problématique de ce mémoire. Malgré son approche relativement générale et brève, l'analyse entreprise par Stéphane François nous a donc fourni un certain nombre de concepts liminaires qui nous ont été fort utiles pour construire notre étude sur Didier Comès et son écriture fantastique.*

### « De la résurgence d'une mythologie marginalisée dans la bande dessinée. »

- FRANCOIS, Stéphane, « La paganisme dans la bande dessinée » (en ligne) Religioscope, 2017. Disponible sur : <https://www.religion.info/2007/01/16/paganisme-dans-la-bande-dessinee/> (consulté le 20/12/2020)

L'article « Le paganisme dans la bande dessinée » se présente comme une étude thématique de l'utilisation de la mythologie païenne dans la bande dessinée. Son auteur, Stéphane François, est politologue de formation (docteur en science politique à l'IEP de Lille) et s'est orienté vers l'étude de l'ésotérisme et des thématiques culturelles dites « occultes », notamment à travers sa collaboration régulière avec la revue *Politica Hermetica*, spécialisée dans ces questions. Sa démarche de recherche tend à faire se rejoindre son parcours universitaire lié aux sciences politiques et humaines et son intérêt pour les cultures parallèles et populaires. Par ailleurs, s'il est clair que Stéphane François n'est pas un chercheur spécialisé dans la bande dessinée, il s'appuie de manière explicite sur l'ouvrage de Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et Croyances du siècle*, sous-titré « Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge » (1986)<sup>152</sup>. Stéphane François ambitionne d'en prolonger certaines thèses, liées à l'hypothèse d'une permanence du fait religieux entre les bandes dessinées d'inspiration chrétienne et fantastiques. Dans son article, l'auteur souhaite plus précisément développer l'idée qu'une partie de la culture occidentale antérieure au christianisme et marginalisée par ce-dernier, le paganisme<sup>153</sup> a pu resurgir dans la bande dessinée. Pour illustrer ses propos, il

---

<sup>152</sup> RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris : PUF, 1986.

<sup>153</sup> Comme la première note de bas de page de l'article le rappelle, le terme correspond « au nom qui fut donné par les chrétiens des premiers siècles au polythéisme (...) auquel les habitants des

s'appuie sur un corpus de bande dessinées fantastiques et science fictionnelles globalement issues des années 70 et 80 (Hugo Pratt, Comès, Servais, Christin etc.).

L'argumentation de Stéphane François débute donc par un renvoi à *Bande dessinée et Croyances du siècle*. L'auteur poursuit ensuite par une définition de l'ésotérisme, champ thématique que Jean-Bruno Renard aurait trop éludé. Ce rapprochement entre paganisme et ésotérisme est appuyé par l'idée que ces deux univers constituent « une partie de l'imaginaire occidental [qui] semble avoir trouvé refuge dans les BD ». Deux récits fortement influencés par les thèmes ésotériques sont par exemple pour l'auteur *Corto Maltese* et *Incal*. Stéphane prend ensuite davantage de hauteur vis-à-vis de son sujet et s'interroge sur les raisons d'un retour des thèmes païens dans la culture contemporaine. L'explicitation des thèses du sociologue Michel Maffessoli lui permet ainsi d'aborder l'idée de « la résurgence d'un paganisme culturel, la régrédience ».

Stéphane François dresse ensuite un rapide panorama des différentes occurrences du paganisme dans la bande dessinée : il peut être lié à la sorcellerie dite « des campagnes », aux légendes provinciales liées à la nature, ou encore à l'impact des mouvances contestataires de Mai 68. Le mélange entre redécouverte de mythologies ancestrales et aspiration à un changement sociétal constitue d'ailleurs pour Stéphane François un terreau fertile à l'utilisation du paganisme dans la bande dessinée. L'auteur évoque ensuite la science-fiction en bande dessinée et ses éléments les plus archaïsants qui donnerait donc lieu selon lui au surgissement de thèmes païens. Le genre super héroïque fournit un dernier bref exemple à l'auteur, qu'il décrit comme un « paganisme-de puissance » lié au thème prométhéen. Stéphane François conclut ensuite son article par un retour aux théories de Jean-Bruno Renard et Maffessoli afin de proposer de nouveau une lecture sociétale de la résurgence du paganisme, autour de la notion de mythe et de défiance vis-à-vis du monde moderne, via notamment des références à la psychanalyse (le concept de numineux de Rudolf Otto), à l'étude de la mythologie, ou encore à l'ethnologie.

Dans cette dernière partie comme à d'autres moments argumentatifs, il est regrettable que cet article reste très allusif. Certains concepts et notions liées à l'ésotérisme, l'étude des mythes ou encore la psychanalyse sont ainsi cités de manière relativement brève, sans explicitation satisfaisante. L'évocation très succincte du concept de « numineux » en fin d'article en est l'exemple extrême. S'il était déjà utilisé par Jean-Bruno Renard dans son ouvrage, il est clair que ce terme, lié à la psychanalyse jungienne est loin d'être à la portée d'un lecteur néophyte. Cela peut s'expliquer néanmoins s'expliquer par le contexte de publication de notre article. Il est en ligne sur Religioscope, un site bilingue français/anglais fondé en 2002 par un historien de formation, Jean-François Mayer, regroupant des articles liés au fait religieux dans le monde contemporain. Ceux-ci sont rédigés en

---

campagnes restent longtemps fidèles » Il est donc historiquement le produit d'antagonismes religieux et sociétaux forts.

majorité par des chercheurs et universitaires qui s'inscrivent dans des études d'ordre géopolitique, sociologique ou historique mais certains articles, dont celui de Stéphane François, évoquent le religieux dans une acception plus culturelle. Le public visé par notre article est donc potentiellement initié aux concepts liés à l'étude du fait religieux et des mythes. Malgré tout, ces références peuvent amener des lecteurs intéressés par la bande dessinée vers des références théoriques en sciences humaines qui nous semblent peu mobilisées dans l'étude de ce médium, à l'image des thèses de Michel Maffesoli. D'autres affirmations concernant cette fois la bande dessinée mériteraient d'être davantage argumentée et développées dans une étude plus conséquente, à l'image de l'idée selon laquelle « la plupart des auteurs de BD (dessinateurs et scénaristes) actuels sont liés, d'une façon ou d'une autre aux contre-cultures des années soixante-dix ». Sur cette question du cadre historique il est d'ailleurs à noter que l'appartenance du corpus étudié aux seules années 70-80 n'est à aucun moment justifié par l'auteur. S'il reprend en partie les exemples étudiés par Jean-Bruno Renard (en particulier les albums de Comes<sup>154</sup>) il aurait pu être judicieux d'essayer d'aller chercher des exemples dans des œuvres plus récentes.

L'intérêt de notre article est donc bien de proposer des pistes complémentaires à celles de Jean-Bruno Renard concernant la bande dessinée fantastique et science fictionnelle. Il nous invite à une lecture sociologique et anthropologique d'imaginaires et d'archétypes fictionnels dont l'utilisation paraît a priori gratuite et figée : elle serait au contraire le lieu de tensions, de contradictions et de résurgence qui touche la culture dans son ensemble. Cette approche de la bande dessinée comme caisse de résonance d'un changement de paradigme religieux et sociétal est également au cœur d'un ouvrage écrit en 1998 par Karin Heller, *La bande dessinée fantastique à la lumière de l'anthropologie religieuse*<sup>155</sup> (qui n'est d'ailleurs pas cité par Stéphane François). Cependant, au-delà de l'étude du genre fantastique de manière globale, il apparaît que Stéphane François est un exemple isolé dans l'approche d'un imaginaire qui sortirait des mythes gothiques et chrétiens surabondant dans l'imaginaire collectif et notamment la production en bande dessinée fantastique, comme dans d'autres mediums. L'intérêt des recherches de Stéphane François se situent d'ailleurs également dans une approche intermédiaire des études culturelles. Dans cette optique, nous pourrions ainsi citer son article

---

<sup>154</sup> Jean-Bruno Renard et Stéphane François citent tous deux les albums *Silence* et *La Belette* au sujet de leur exploration de la sorcellerie et des mythes pré-chrétiens.

<sup>155</sup> HELLER, Karin, *La bande dessinée fantastique à la lumière de l'anthropologie religieuse*, Paris : L'Harmattan, 1998.

« L'occultisme et quelques subcultures « jeunes ». Une première approche »<sup>156</sup> où l'accent est davantage mis sur la musique hard rock mais où le cadre des années 70 et certaines des idées de notre article concernant la bande dessinée sont repris.

---

<sup>156</sup> FRANCOIS, Stéphane « L'occultisme et quelques subcultures « jeunes ». Une première approche » (en ligne) Cahiers de Psychologie politique n°14, janvier 2009. Disponible sur : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=262> (consulté le 20/12/2020)





EN HOMMAGE  
AU «MAÎTRE»  
D. COMÈS PMP