

Alain Corbellari

## Les mondes du *Concombre masqué*

### *Avertissement*

*La première version de ce travail a été rédigée en 1984, alors que son auteur avait dix-sept ans. Il n'était évidemment pas envisageable de la livrer au public telle quelle. Nous nous sommes cependant limités — dans l'attente d'une publication papier que nous n'espérons point trop lointaine et qui, elle, sera entièrement repensée à nouveaux frais — à améliorer l'expression, à supprimer les redites, à expliciter quelques points et à corriger les erreurs manifestes, en accord avec Nikita Mandryka à qui nous sommes extrêmement reconnaissant du regard bienveillant qu'il a bien voulu accorder à cette œuvre de jeunesse. Nous nous en tiendrons donc strictement ici aux six albums du Concombre qui avaient paru en 1984.*

### Introduction

*Les Aventures potagères du Concombre masqué* forment la principale contribution de Nikita Mandryka au domaine de la bande dessinée<sup>1</sup>. Contribution modeste sur le plan quantitatif mais capitale par son originalité et sa qualité.

Sous le couvert d'un absurde résolulement non-sensique, cette série fortement originale, aux dessins tout sauf « léchés », véhicule quelques idées fortes qui vont bien plus loin que l'habituelle parodie où l'on a trop tendance à enfermer les dessinateurs de l'équipe de *Pilote*<sup>2</sup>.

Présentons rapidement les six albums constituant à ce jour (1984) *Les Aventures potagères du Concombre Masqué* (nous désignerons dorénavant le héros par les initiales CM et les albums par leur numéro d'ordre).

---

<sup>1</sup> Autres titres : *Clopinettes*, avec texte de Gotlib, Paris : Dargaud, 1974 ; *Mandryka*, Paris : Ed. du Fromage, 1976 ; *Le Retour du refoulé*, *id.*, 1977 et *Les Minuscules*, *ibid.*, 1979). On trouvera une bibliographie à jour sur le site internet du *Concombre masqué*.

<sup>2</sup> Signalons en passant que si Gotlib se distingue dans la parodie, d'autres comme Fred se situent ailleurs. Fred, plus graphique, se serait moins facilement prêté à une étude de ce type que Mandryka, chez qui l'aspect verbal — en bonne logique lacanienne — gouverne le dessin, à l'inverse de ce qui se passe chez le père de *Philémon*.

1) *Les Aventures potagères du CM* (1973) : constitué presque entièrement de brèves histoires en deux planches, il plante d'emblée quelques thèmes essentiels le soleil, le rêve et, d'une manière générale, l'absurde naissant d'expressions prises au pied de la lettre. Cet album ne représente toutefois pas le commencement absolu de la saga du CM ; Mandryka avait publié en noir et blanc dans *Vaillant* des histoires qui préfiguraient celles de ce premier album<sup>3</sup>.

2) *Le Retour du CM* (1975) : quatre nouvelles habilement agencées de façon à introduire un renversement de la première dans la quatrième et par la similitude des première et dernière images à boucler le livre sur lui-même en un cycle infini.

3) *Comment devenir maître du monde* : (1980) sans doute « le » chef-d'œuvre de Mandryka. Prodigieuse décortication des processus de pouvoir, dénonçant encore un nouveau côté absurde du monde dans un scénario d'une grande complexité qui relègue nettement le dessin au second plan. C'est la première histoire complète du CM

4) *La vie quotidienne du CM* (1981) : quatre nouvelles sans lien apparent, en réalité antérieures à l'album n° 3<sup>4</sup>, comme le montre la plus importante (que nous appellerons « Le Grand Jour »), qui préfigure par de nombreux points *Comment devenir maître du monde*.

5) *À la poursuite du Broutchlague mordoré* (1982) : histoire complète inspirée d'un conte russe qui rompt avec les thèmes des albums précédents. Nous n'y reviendrons presque pas dans notre analyse. Elle comprend à la fin un résumé de l'histoire du Patatoseur (voir t. suivant).

6) *Le CM contre le grand Patatoseur* (1983) : histoire complète qui caricature habilement la BD d'aventure traditionnelle. On pourrait la sous-titrer : « de l'impossibilité de faire du CM Un héros de BD conventionnel ». C'est en fait la plus ancienne des histoires du CM, puisqu'une première version, très proche de celle publiée dans cet album n° 6 en avait paru déjà dans les années 1960 dans *Vaillant*.

---

<sup>3</sup> Comme elles ne furent elles-mêmes republiées que bien après 1984, nous n'en parlerons pas ici ; elles ne contiennent d'ailleurs rien d'essentiel qui soit repris dans les premiers albums Dargaud.

<sup>4</sup> La dernière, où le CM regarde pousser des rochers, a une histoire : c'est son refus par Goscinny qui a décidé Mandryka à quitter le journal *Pilote* pour fonder, en 1975, de concert avec Gotlib et Claire Brétécher, *L'Echo des savanes*.

À la question de savoir si l'auteur a des idées précises sur ce qu'il veut dire ou s'il délire complètement, il me suffira de répondre en évoquant les deux citations placées en épigraphe de l'édition originale du premier album (et — décision de l'auteur ou de l'éditeur ? — qui ont disparu des éditions suivantes).

Ce sont « Vous nous introduisez dans la vie, vous infligez au malheureux la culpabilité / Puis vous l'abandonnez à sa peine, Car toute faute s'expie ici-bas. » (Goethe) et « ...l'éducation ne se comporte pas autrement que si. l'on s'avisait d'équiper des gens pour une expédition polaire avec des vêtements d'été et une carte des lacs italiens » (Freud).

Le thème se précise : c'est bien de l'absurde qu'il s'agit, mais avec des connotations sociales et psychanalytiques. Assurément, l'œuvre n'est pas innocente.

### *Les personnages*

#### 1) Concombre - Chourave, le couple maudit.

Les personnages communs aux six albums sont au nombre de deux : le CM, et son ami. Chourave. (dorénavant CR). Première originalité Mandryka, en réaction contre les animaux anthropomorphes qui ont trop sévi dans la BD, lance les légumes anthropomorphes. Son intention de départ précise (il l'avait expliquée à « Apostrophes ») était d'inventer un héros résolument différent mêlant d'une manière parodique la convention au délire.

C'est ainsi que, sans autre raison que celle d'être un personnage de BD, le concombre sera masqué. On s'aperçoit très vite qu'à part ce détail extérieur et dérisoire, il n'a rien d'un héros traditionnel.

Dans les quatre premiers albums, il ne lui arrive pas d'aventures (et celles qui lui arrivent dans les t. 5 et 6 dénoncent leur facticité). Parfois, il en cherche mais n'en trouve pas : c'est le thème de « rêve de sable » (t. 2), où ce qu'il croyait être une aventure se révèle n'être que « cette triste réalité » (p. 10). Son caractère en outre n'est pas irréprochable et un relevé de ses colères, en particulier, serait fastidieux. Il a un langage parfois grossier (à sa manière), il sait être traître, basement calculateur et ambitieux, mais il garde la qualité essentielle de tout héros de BD l'intrépidité.

Sa principale occupation est de ne rien faire et de se laisser porter par l'absurdité des événements. On le voit fréquemment dans son Cactus-Blockhaus prenant un bain ou alors cultivant ses champs. Il vit avec sa mémé et ne sait pas qu'il y a des éléphants dans sa maison.

La Mémé est un personnage strict et sévère apparaissant parfois pour remettre à l'ordre le CM, personnification assez évidente d'un surmoi maternel et protecteur. L'éléphant, quant à lui, représenterait l'homme, l'homme moyen et banal et surtout envahissant, cet « autre » qui, pour Sartre, personnifie l'enfer. On le remarque bien le t. 2, où les éléphants ne reculent devant rien pour prendre un bain, image dérisoire et absurde de la condition de l'homme moderne.

Le second personnage récurrent, CR, a un caractère parfois ambigu. Il est l'ami du CM dont il est dépendant car il lui obéit (autre indice : sa maison est beaucoup plus petite). Entre les deux héros, pas de barrière de niveau de langue : ils se tutoient l'un l'autre alors que d'habitude le personnage dominant seul tutoie. Quelquefois même (dans « quand passent les motives » – t. 4 – par exemple), CR prend lui-même des initiatives.

Mais ce cas est rare. Je qualifiais le caractère de CR d'ambigu car ses relations avec le CM se modifient dans « Le Grand Jour » et dans le t. 3. Ces deux histoires, dont la première peut être vue comme l'esquisse de la seconde, nous présentent un CM matérialiste et un CR mieux défini socialement. Le rapport de force s'accuse. CR devient carrément un nigaud et le CM un profiteur cynique. Le lien amical a disparu.

La situation est particulièrement complexe dans le t. 3 puisque le CM est toujours entouré de personnages protéiformes ressemblant à CR mais qui ne sont pas exactement lui pour autant. C'est d'abord le journaliste Célestin Sucebonbon qui n'a de CR que le nez (et encore). Puis un flash-back nous montre le journaliste Aristide Chourave. Ici aucun doute, c'est bien lui. Il subit des métamorphoses, parallèlement au CM et prend l'allure de Célestin. On revient insensiblement au présent où l'on retrouve tout naturellement Célestin. Chourave a disparu. La transmutation s'est opérée.

Voyant son empire s'écrouler, le CM se résorbe, abandonnant ses masques pour se retrouver lui-même et son apparence originale. « Chourave », lui, disparaît et pour la seule fois de toute la série, le CM se retrouve seul, toujours à la recherche de lui-même après avoir ôté les voiles de l'hypocrisie qui le recouvrait. Mais nous sortons ici de la stricte

analyse des personnages. Conclusion : à l'instar de Don Quichotte / Sancho Pança ou de Don Juan / Sganarelle, le CM et CR forment un nouveau couple maudit et la littérature, à la fois déchirés et complémentaires.

La présence de la Mémé n'exclurait pas la possibilité d'une relation œdipienne (toujours possible chez Mandryka) mais c'est peut-être donner trop d'importance à un personnage épisodique (il est vrai qu'on peut postuler son omniprésence inconsciente). Le triangle est exprimé sans doute possible et de manière presque trop évidente en page 41 du t. 3 où le CM a un téléphone orange avec sa mère, qu'il a d'ailleurs épousée. Son père, à cette nouvelle, avait changé de chambre ... à gaz. Comme le CM est Maître-du-Monde, la décision d'envoyer son père à la mort ne peut venir que de lui. Mais ici, la ficelle est trop grosse : l'intention parodique se dévoile et le triangle œdipien éclate avec l'évidence d'un canular.

## 2) Le Patatoseur et son assistant.

Le Patatoseur est le personnage central du t. 6. On a vu qu'il provenait d'un récit dont la version du t. 5 n'était elle-même qu'un résumé. Comme le CM et CR, le Patatoseur et son assistant sont indissociables. Personnage double, le Patatoseur réunit les caractéristiques du « méchant » traditionnel de BD et de l'étudiant contestataire du XX<sup>e</sup> siècle.

Résumons brièvement son histoire<sup>5</sup> : brimé par une éducation bourgeoise et sévère, il se révolte contre l'incompréhension de « maîtres sclérosés et imperméables à toute créativité » (t. 6, p. 24) ; il est successivement anarchiste et soixante-huitard puis se lance dans l'étude de tous les livres du monde. Au moment de lire le dernier chapitre du dernier livre<sup>6</sup>, on lui coupe l'électricité « sous le fallacieux prétexte que sa dernière facture était demeurée impayée » (t. 5, p. 41). Il se révolte encore et fabrique à partir d'une vieille caisse enregistreuse l'appareil à « patatoser » qui transforme tout en patates.

La première personne qu'il patatose, par erreur, est sa mère qui lui apportait son argent de poche. Il pleure abondamment... sur son argent de poche. Puis, il se met, avec son assistant Fourbi, à transformer les radis en

---

<sup>5</sup> Elle est racontée dans les t. 5 et 6, les deux récits ne présentant que d'assez menues différences.

<sup>6</sup> Variante du t. 6 (qui sur ce point ne reprend pas le récit original) : au moment où il va faire la synthèse des savoirs.

oseille pour le compte du petit vizir du président Mégalo. À un moment donné, agacé par son assistant, il lui envoie une décharge de son appareil et Fourbi devient... sa mère, illustrant d'une manière inattendue les rapports qu'entretiennent les deux personnages.

Ainsi, une fois de plus, on retrouve une donnée psychanalytique. Le couple « méchant » – assistant est extrêmement fréquent dans la BD traditionnelle et Mandryka semble ici nous donner son explication personnelle de l'insistance des créateurs de BD sur ce schéma : le « couple infernal » cache peut-être moins une homosexualité latente qu'une relation œdipienne sublimée. Le t. 5 se présente donc de plus en plus comme le décryptage sans pitié de toutes les ficelles de l'histoire d'aventures.

Mais le Patatoseur est aussi l'archétype d'une certaine catégorie de révolutionnaires modernes. Les allusions symbolique abondent dans le récit de sa vie : le fait que sa mère était concierge, établissant un lien entre son père (professeur) et le « peuple » ; le fait aussi de bricoler sa machine à patatoser à partir d'une caisse enregistreuse (symbole de la société capitaliste<sup>7</sup>), preuve de la contradiction interne du personnage, encore confirmée par l'attachement qu'il a pour son argent de poche.

De plus, il déclare avoir inventé sa machine pour « patatoser tout ce [qu'il] contestait » (t. 6, p. 26) ; comprendre : formater et surtout chosifier tous ceux qui lui résistent. De contestataire, il devient totalitaire, et c'est là que la transition se fait entre l'étudiant et le personnage de BD<sup>8</sup>. La contestation l'a mené au mythe, lui faisant perdre du même coup ses premières résolutions. La contestation ne lui suffisait pas, il lui fallait inventer une nouvelle forme de contestation.

En poussant l'expérience à l'absurde, il tombe dans le rocambolesque de la BD d'aventures classiques que Mandryka condamne justement. Au-delà de la référence implicite, on peut voir une critique d'une certaine forme de contestation qui se contredit elle-même en

---

<sup>7</sup> Faut-il songer ici au célèbre « Money » des Pink Floyd, qui, sur le mythique album *Dark Side of the Moon* (1973), fait entendre un bruit de caisse enregistreuse ?

<sup>8</sup> Une étonnante histoire de Mandryka, « Staline est de retour », reprise dans *Les Inédits* (Nice : Z'Éditions, 1995, p. 26-33), nous montre le CM en rédacteur en chef écoutant ses dessinateurs lui résumer leur prochaine BD. Parmi eux : Hitler dont sont reprises des déclarations textuelles. On appréciera le sage commentaire du CM qui suit l'entretien : « Au moins, pendant qu'il fait ses bandes dessinées, il ne fait pas de mal » (p. 33)...

essayant de concilier ses idéaux et son confort personnel et qui finit par se renier elle-même en transformant « les radis en oseille ».

Notons en passant que le thème du savoir universel est fréquent chez Mandryka. J'y reviendrai à propos du *Livre du Grand Tout*.

### 3) Au-delà de la notion de personnage.

Chez Mandryka, tout se mélange. L'espace devient temps, le temps devient personnage et les objets s'animent. L'analyse des personnages pourrait s'étendre à l'infini si on considérait comme personnage tout ce qui parle ou simplement bouge. Le soleil converse avec le concombre, ainsi que le réveil, la borne kilométrique, les nuages, son reflet ou même son ombre. Il faudrait aussi mentionner la série bizarre d'animaux plus ou moins informes qui l'entourent et dont le compte représenterait une gageure.

Le thème du double est également fort complexe. L'inversion reflet-héros est un thème souvent évoqué et qui dépasse de beaucoup l'analyse simple des caractères. J'en reparlerai à propos du rêve.

Autre personnage complexe : le cerveau du CM qui est à la fois son double et un personnage indépendant, petit vieillard irascible et orgueilleux. Dans « Tous dans le bain » (t. 2), lui et le CM sont carrément des personnages différents : ils se parlent en un dialogue qui, beaucoup plus que celui du corps et de l'intellect, est celui de deux amis obligés de cohabiter. Le cerveau a un corps : on le surprend en train de prendre une douche, « lavage de cerveau » pris au pied de la lettre, dans la droite ligne de l'humour si particulier de Mandryka, de même que le CM réfléchit indépendamment de son cerveau.

### 4) Des éléphants et des hommes.

Il reste à examiner deux catégories importantes de personnages, qui sont liées. On pourrait dire que les éléphants sont au monde du CM ce que les hommes sont au nôtre. En fait, ce n'est pas si simple que cela, de par l'interpénétrabilité de ces mondes parallèles. Dans « Rêves de sable II » (t. 2), on est dans un port, apparemment dans notre monde. On y voit des hommes mais aussi des éléphants et plusieurs de ces bestioles bizarres dont je parlais ci-dessus. Pourtant, nous ne sommes pas dans le monde du CM.

Les seuls êtres humains à faire partie intégrante de l'univers du CM sont le roi Mégalo (parce qu'il est le chef ?) et les femmes qui accompagnent notre héros dans « Le Grand Jour » (parce qu'elles sont irremplaçables ?). Le Grand Patatoseur et son assistant semblent habiter un monde parallèle. Quant au journaliste Célestin Sucebonbon, il présente une curieuse tendance à se métamorphoser en CR en arrivant chez le CM.

Ce statut entre deux mondes aide à comprendre le caractère du grand Patatoseur. Personnage politiquement et intellectuellement engagé dans un contexte soixante-huitard, il est réduit par son irruption dans le monde du CM au rôle de personnage de BD. Mais on peut aussi assimiler l'éléphant, symbole de lourdeur, à cette « triste réalité » à laquelle le CM voudrait tant échapper et qu'il retrouve pourtant partout autour de lui, et jusque dans sa propre maison où il est le dernier à savoir qu'il y en avait.

## *L'espace*

### 1) Le monde du CM

Le CM vit dans un désert qui n'est pas si désert que cela. Bien que le décor soit bien fait de dunes et qu'il n'y ait que deux constructions (sa maison et celle de CR), les habitants grouillent de partout, venus d'on ne sait où. Le CM y cultive des champs, fait de la pêche, bref à des activités parfaitement propres aux pays tempérés et « civilisés ».

En fin de compte, Mandryka semble avoir surtout choisi le désert pour le symbole qu'il représente : symbole de dépaysement (nous ne sommes pas dans ce monde), de solitude (même si ce n'est qu'une façade) et surtout d'éloignement, bien caractérisé par le fait que près de là se trouve un gouffre qui n'est rien d'autre que le bout du monde.

L'éloignement est donc double : on est toujours plus loin d'une portion d'infini. Le désert a divers noms, dérisoires : désert du sentiment, de la folie douce, de la mort lente ; ce qui nous importe, c'est de savoir qu'il est « quelque part à l'endroit où ailleurs veut dire ici » (t. 4, p. 17).

Dans le t. 6, on apprend que le désert était autrefois submergé par une mer et que seule émergeait une île, Macédoine — l'île des légumes, évidemment — où se trouvait une ville, et qui était gouvernée par Mégalo le Suprême, président à vie, que je n'ai pas mentionné parmi les personnages récurrents car il n'est, comme l'ancien état du désert, qu'une



hypothèse de travail utilisée à la seule fin de montrer que le CM ne peut pas être un personnage de BD normal. Rien ne nous empêche donc de dire que le désert a toujours été un désert.

Le CM habite un « Cactus-Blockhaus », parfois appelé « villa » pour parodier les maisons de campagne petite-bourgeoises<sup>9</sup>, symbole évident de défense et de sécurité, demeure inexpugnable, forteresse menaçante là où il n'y a aucune raison de se protéger de quoi que ce soit (d'autant plus que les éléphants y entrent comme dans un moulin !), mais en impose au moins à la minable boîte de conserve où habite CR, pour bien faire comprendre le rapport de force.

Le Cactus-Blockhaus possède plusieurs niveaux : le grenier est généralement le refuge des éléphants, il peut représenter les zones obscures de notre conscience, le lieu où on relègue les fantasmes pour essayer de les oublier.

Les caves par contre sont vastes et labyrinthiques. Elles communiquent avec d'autres habitations, car la plupart des autres habitants du désert, ressemblant généralement à des rats ou à des souris, semblent habiter sous terre. On voit le parallèle que l'on peut faire avec les éléphants : grenier - éléphants / caves - souris, masse contre petitesse dans un rapport que l'on peut au demeurant facilement inverser puisque chacun sait que les éléphants ont peur des souris.

Quant aux appartements du CM, on en sait peu de choses précises, que d'ailleurs nous ne retrouvons pas dans tous les albums car, nous le savons, nous sommes dans un univers protéiforme que le dessinateur prend un malin plaisir faire varier d'un dessin à l'autre.

En revanche, la demeure souterraine du Patatoseur qui reprend tous les clichés relatifs aux repaires des « méchants » : dédale de couloirs, on y distingue aussi plusieurs niveaux :

Au premier se situe la chambre à coucher, plus bas le couloir principal et la salle d'expériences. Le couloir mène à une chambre ronde donnant accès à de nombreuses portes qui sont comme les différentes parties d'un labyrinthe, et là non plus il ne faut pas aller trop loin de peur de rencontrer le Minotaure, ou ici le « Gronounourse de Poméranie »,

---

<sup>9</sup> On note dans le t. 1 les variantes « Villa secrète », « Villa Lobos », « Villa privée », « Villa c'est la vie »...

sorte de grand gorille qui serait un autre symbole de nos fantasmes refoulés.

Né le 16 août 1940 (4 jours avant l'assassinat de Trotsky)<sup>10</sup> dans les forêts poméranienes (le CM lui souhaite un « joyeux naziversaire »...) et capturé par le Patatoseur, Gronounourse peut aussi représenter dans ce cas précis tout ce que le Patatoseur rejette ou voudrait rejeter, mais qu'il n'arrive pas à extirper, à savoir les origines fascisantes de sa volonté de puissance.

Plus bas encore, on trouve les poubelles et au même niveau, le fond du puits où se trouve Max l'enzyme, assimilé bien sûr aux poubelles. Ainsi, on retrouve partout le labyrinthe qui, plus qu'un jeu, est une défense, une manière de refouler ce qu'on ne veut pas.

Dans le t. 3, la demeure du Maître du Monde réunit des caractéristiques similaires : couloirs, parcours étroits qui servent à protéger le propriétaire des envahisseurs. Le parallèle est ici très net avec le château fort médiéval.

## 2) Les mondes parallèles.

Je l'ai déjà dit : plusieurs mondes se bousculent et s'interpénètrent dans les aventures du CM. Dans le t. 3 par exemple, on observe tout un jeu sur le terme « monde », jeu d'ailleurs plus dialectique que spatial puisque le paradoxe que le CM y soulève (en citant d'ailleurs en passant la *Soirée avec M. Teste* de Paul Valéry) est qu'il y a un monde et plusieurs maîtres du monde. J'y reviendrai plus loin à propos des jeux de langage.

Pour illustrer la dialectique spatiale de l'imbrication des mondes, je prendrai l'exemple extraordinaire du t. 2 construit en structure close se refermant sur elle-même : c'est la nuit, le navire des trafiquants de sable accoste au bout du monde. Il est occupé par des hommes et semble avoir traversé le néant pour arriver à proximité du Cactus-Blockhaus, preuve indubitable qu'ils viennent d'un autre monde... qui pourrait être le nôtre.

À l'aube, ils partent et le CM se réveille, se souvenant d'avoir rêvé d'un endroit où la nuit tombe et où le sable donne des rêves « mystérieux et invincibles » (p. 46). On peut supposer que ce rêve lui a été inspiré par la présence lors de son sommeil des trafiquants de sable près de chez lui. Il part donc avec CR mais se trompe et au lieu de

---

<sup>10</sup> Et deux mois avant la naissance de Mandryka...

l'endroit où la nuit tombe découvre celui où le soleil se lève. Il repart. Tout près de là, on voit un nègre des trafiquants qui avait déserté et était resté dans le désert. Il se lie d'amitié avec un curieux animal qui s'exprime par sigles. Et l'histoire finit là.

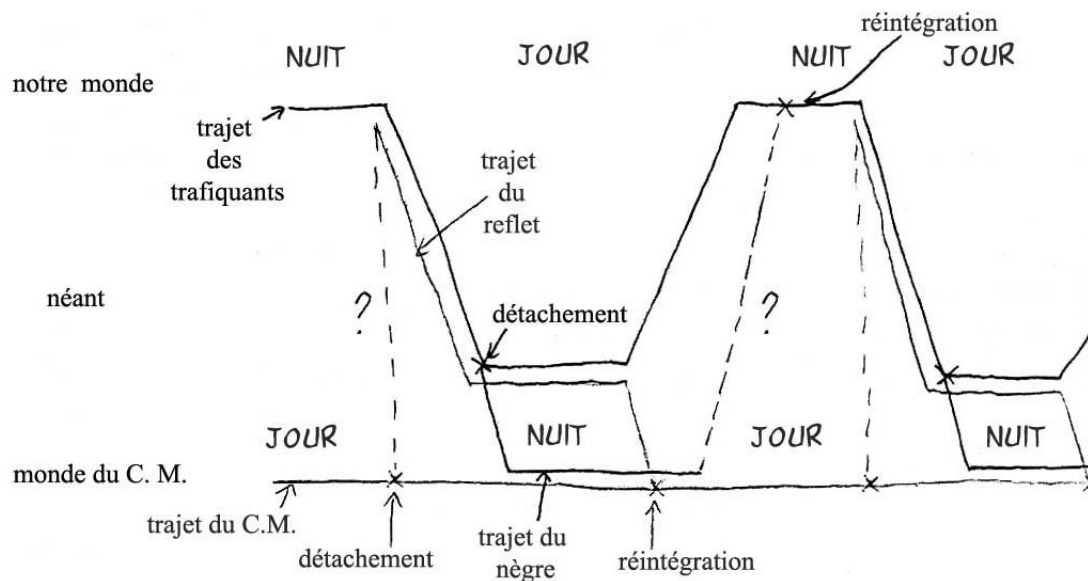
Momentanément, car, après deux autres histoires indépendantes, on retrouve le nègre au début de la dernière histoire de l'album, qui chante dans la taverne d'un port. Le CM est là aussi, mais à l'aube, il s'empresse de partir, de même que le nègre et sa bestiole qui réintègrent le bateau des trafiquants, suivis du CM. Le bateau traverse un néant peuplé d'îles à palmier qui sont en même temps comme des astres dans cet espace.

Là se reproduit le même scénario qu'au début. Le CM réintègre rapidement le Cactus-Blockhaus et arrive derrière le miroir. On comprend alors que c'était le reflet du CM qui allait courir les tavernes de notre monde. C'est à cet instant que le CM se réveille ; il a fait le même rêve qu'au début, tout recommence : il part en expédition avec CR (pendant que le reflet s'endort sur le lit inoccupé du CM), et l'album se ferme sur la même image qui l'ouvrait, avec la seule différence que cette fois-ci, c'est le jour.

Il y a donc une progression vers la lumière, mais dans le cadre d'un cycle infini dont l'album t. 2 concentre une période. Le cycle des jours et des nuits étant inversé dans les deux mondes, les trafiquants passent d'une nuit à l'autre, faisant la navette entre les deux univers.

Le reflet du CM les accompagne mais, chose curieuse, ce n'est pas apparemment lui qui habite les rêves du « vrai », c'est un autre double que le double onirique mais il lui est superposé.

On ne sait d'ailleurs pas comment il vient dans notre monde puisqu'au moment où les trafiquants partent, il doit remplir son rôle de reflet. De même, comment expliquer que le nègre se retrouve la nuit suivante de nouveau de l'autre côté de l'univers ? On pourrait schématiser la situation ainsi :



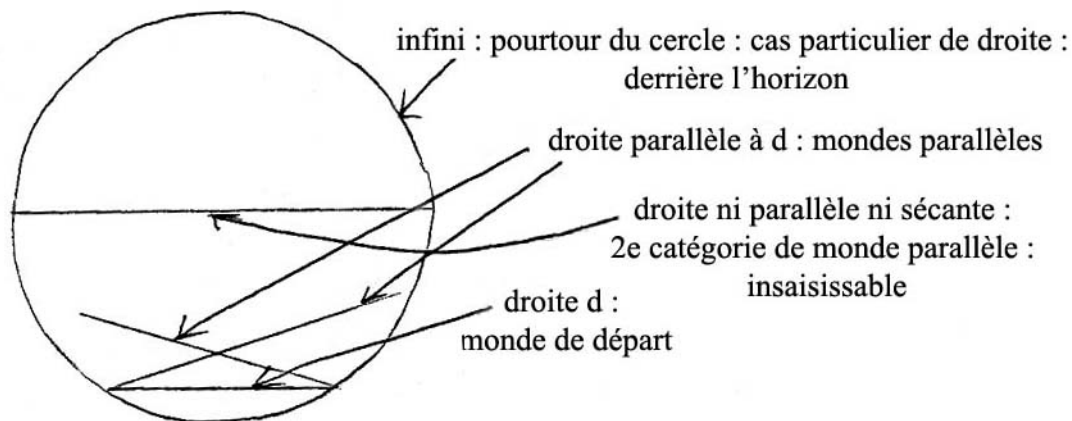
On constate un double mouvement d'éloignement / retour : d'une part le nègre s'échappe et reste dans le monde du CM, d'autre part, le reflet reste dans notre monde. Et dans les deux cas, le retour à notre monde est inexplicable. On peut voir là une tentative, déçue, d'échapper à la réalité ou plutôt à « sa » réalité.

C'est d'ailleurs précisément la morale de « Rêves de sable I » ; quand le CM s'aperçoit qu'il s'est trompé, il soupire : « Jamais on peut sortir de cette triste réalité » (p. 10). Prisonnier d'un cycle, il s'aperçoit qu'il ne peut pas y échapper car si le cycle s'inscrit dans le temps, c'est avant tout dans l'espace qu'il est clos.

Faisons intervenir ici quelques notions de géométrie non euclidienne. On sait que deux droites parallèles en géométrie euclidienne sont, en géométrie non-euclidienne, sécantes en un point du cercle qui représente l'infini, ce qui implique l'existence d'une nouvelle sorte de droite ni sécante ni parallèle.

On peut facilement voir l'analogie qu'il y a entre cette géométrie et l'espace du CM. Ainsi, en dépassant l'horizon, CR et le CM franchissent les limites du cercle de l'infini et là, forcément toutes les différences sont abolies et on retombe dans la « triste réalité ».

Voilà qui pourrait d'ailleurs nous permettre de résoudre le problème du passage des personnages d'un monde à l'autre. Utilisons le schéma du cercle de l'infini :



Ainsi, l'espace situé derrière l'horizon n'est autre que le pourtour du cercle, le long duquel il est naturellement impossible de se déplacer.

Donc, en atteignant cette ligne, on peut changer de monde parallèle. Le monde parallèle n'est donc pas celui que l'on croyait parallèle, puisqu'il rejoint l'autre et démontre ainsi son uniformité. Ainsi le théorème est démontré : on n'échappe pas à la réalité ; et il est bien possible qu'on n'atteigne jamais ces autres mondes situés entre deux autres infinis et que l'on sait exister, comme la droite qui n'est ni parallèle ni sécante.

Le télescopage des mondes parallèles aboutit à confondre les infinis et à les rapprocher jusqu'à ce qu'ils se rejoignent, bouclant l'espace et faisant de l'endroit où tombe la nuit et de celui où le soleil se lève deux lieux interchangeables et où l'on n'arrive jamais, puisque quand on veut aller à l'un, on arrive à l'autre. « Rêve de sable », c'est la découverte d'un cycle-prison et c'est un constat d'échec.

Mais si l'espace extérieur est clos, il reste l'espace intérieur. Si les mondes parallèles de l'univers du récit sont bloqués, on peut penser qu'il reste les mondes de la conscience. C'est principalement la recherche du tome 1.

### 3) Espace du récit et espace dans le récit

« Une araignée dans le plafond » est l'un des chefs d'œuvre de Mandryka. C'est en tout cas l'histoire la plus délirante qui soit sortie de sa plume par l'inextricable enchevêtrement des divers plans du récit qui détruisent entièrement notre logique habituelle. Je la diviserai en quatre parties :

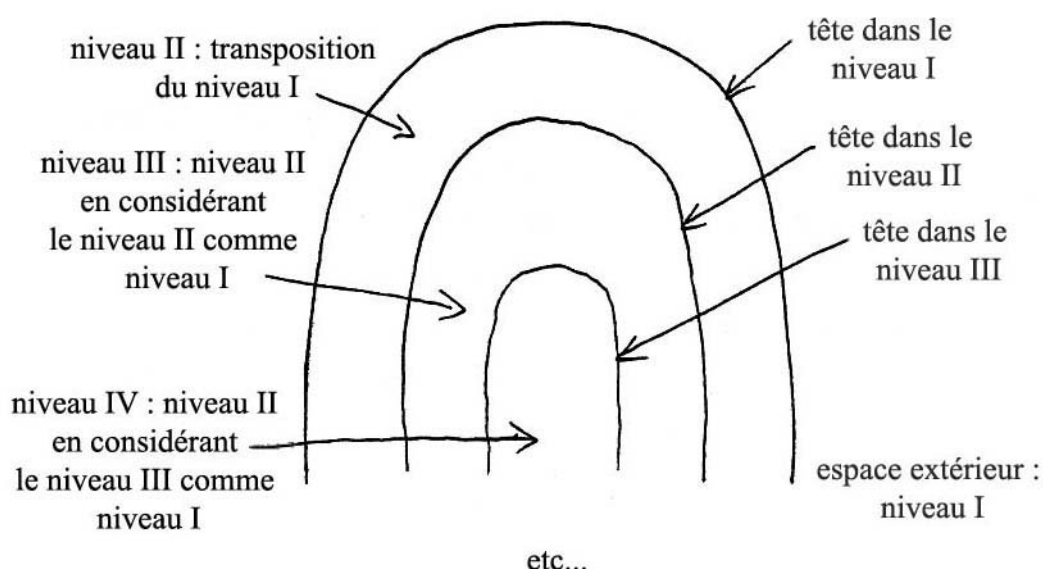
a) 4 heures du matin le CM voit des éléphants jouer au bowling dans son grenier. Ils lui disent que c'est dans sa tête et qu'il a une araignée dans le plafond.

b) Le CM va chez le docteur Freud qui voit l'araignée dans sa tête. À cause d'un faux mouvement, le psychanalyste bascule dans la tête du CM et se retrouve devant le Cactus-Blockhaus. CR qui a peur retourne chez sa mère.

c) Le CM va dans sa chambre. Il y trouve Freud, les éléphants et l'araignée. Celle-ci s'appelle Pénélope. Elle a pris Freud pour Ulysse et CR, qui voulait retourner chez sa mère se retrouve sans trop comprendre comment dans un berceau, changé en Télémaque.

d) Le CM se dit que tout se passe dans sa tête. Les éléphants font la fête. Il se bouche les oreilles et entend la même scène à l'intérieur de lui-même.

Si on veut résumer, on trouve au moins quatre espaces du récit et on pourrait continuer à l'infini puisqu'on ne peut pas savoir à quel niveau est pris la tête que l'on voit. La tête du niveau I a un espace intérieur qui est le niveau II et dans lequel se retrouvent tous les éléments du niveau I, y compris la tête en question qui a toujours un espace intérieur qui formera le niveau III.



Finalement, tous ces espaces sont aussi vrais les uns que les autres. Le passage est d'autant plus facile qu'il s'agit d'une bande dessinée. Pour illustrer cela, il suffit de citer le passage de la p. 8 à la p. 9 de ce t. 1 : CR,

qui retourne chez sa mère dans la troisième case de la p. 8, se retrouve dans le berceau de Télémaque dans la case 2 de la p. 9, comme s'il avait réellement voyagé, sur la double page, d'une case à l'autre, et ce au mépris de la chronologie interne du récit, puisque nous passons, dans l'interpage, d'un récit en « temps réel » à un récit rétrospectif.

Ainsi, l'espace du livre prend le pas sur l'espace réel et même sur le temps (de même en page 24 du t. 2, l'indication « pendant ce temps dans la première image de la planche 13 » est très significative). On est pris d'un certain vertige en lisant « Une araignée dans le plafond ». En effet, à quel niveau se passe le récit ? On est dans l'impossibilité de fixer un espace de référence puisque, comme tout se passe dans la tête du héros, l'espace présenté ne sera jamais que l'espace intérieur d'une tête plus vaste. Nous aboutissons ici à une forme d'absurde né d'une subjectivité trop grande. L'espace devient totalement insaisissable. Il n'existe plus. Il n'y a plus que des pages de papier coloré.

On retrouve le thème de l'interchangeabilité des univers en pages 28-29 du t. 1 dans une brève histoire intitulée : « Attention chute de phantasme ». Le CM rêve : le CM du rêve (nous l'appellerons CM II), tombe, troue le rêve et s'écrase sur le sol de la réalité. CM I se réveille et, pour réparer son rêve, y entre. Le rêve disparaît et CM II s'évapore pendant que CM I, qui n'y comprend rien, va prendre sa place.

Ici non plus, il n'y a pas de raison pour que le processus s'arrête, et le personnage n'a pas davantage d'identité propre. Nous voici donc avec deux définitions apparemment contradictoires de l'espace : d'une part un espace fermé, qui revient toujours sur lui-même ; d'autre part, un espace insaisissable et qui n'existe pas en lui-même. Donc, cet espace de la réalité n'est qu'un leurre. *La réalité n'est réelle que parce qu'on ne peut pas en sortir.* Et elle cache mal son propre néant. Si on n'arrive jamais à autre chose que la réalité, c'est que le rêve lui est consubstantiel. Ainsi, le rêve n'est qu'une réalité parallèle.

Le rêve et ses connotations psychanalytiques sera abordé dans un autre chapitre. Ce qui importe pour l'instant, c'est de comprendre l'optique existentielle de Mandryka qui jongle allégrement avec les contradictions et nous présente une vision du monde somme toute assez pessimiste puisqu'il montre l'individu condamné à vivre dans un monde qui lui échappe de partout.

#### 4) Les éléments

L'espace du CM est profondément égocentrique. Le soleil, par exemple, n'a l'air de briller que pour le CM et c'est là que l'espace devient personnage. Le soleil perd son prestige. Vêtu d'une gabardine et coiffé d'une casquette, un litron dans sa besace, il devient simple ouvrier à la page 24 du t. 1, pointant même à la fin de la journée sur une machine installée à l'un des deux mâts entre lesquels est tendu le fil sur lequel il évolue journallement. Surtout, on remonte aux vieilles légendes antiques. Le soleil faisant le chemin de la journée en sens inverse la nuit par les égouts (et longeant une boîte de nuit nommée... *Le Styx*) offre une transposition du mythe égyptien de Râ. Nous voici aux sources de la mystique occidentale. Comment ne pas comparer la personnification des éléments chez Mandryka et l'animisme des religions primitives ?

De même l'espace ne peut être que sacré, c'est-à-dire centre du monde<sup>11</sup>. C'est pour cela que la course du soleil ne se situe que par rapport au CM. Mandryka est d'ailleurs contradictoire quant à l'emploi du temps du soleil. En p. 11 du t. 2, on le voit faire tous ses préparatifs et se coucher bien douillettement.

En p. 12, il dort négligemment sur le bord du bout du monde, en page 5 du t. 2, il se lève avec une perche ; enfin, comme on l'a vu, en p. 25 du t. 1, il se plaint de devoir passer la nuit à revenir sur ses pas. L'essentiel est en fait qu'il soit considéré comme un personnage à part. La lune est plus tranquille : elle dort adossée à un nuage. Les nuages eux-mêmes se conduisent tantôt comme de petits animaux espiègles et tantôt (t. 4, p. 9) comme des nuages normaux.

Néanmoins, cet égocentrisme est parfois tempéré, notamment quand le CM évoque tous les autres maîtres du monde. On constate d'ailleurs que cette conception centralisée disparaît progressivement et que déjà dans le t. 3 les allusions y sont plus que lointaines. Ce changement va de pair avec ceux déjà constatés au niveau du contenu des histoires.

Dans « Quand passent les motives » (t. 4, p. 11-16), le CM pressent très nettement la présence et l'attrait d'un espace lointain par son désir de voir un jour la Gare de Lyon, désir d'ailleurs purement enfantin puisque

---

<sup>11</sup> Si l'on en croit *Le Sacré et le profane* de Mircea Eliade.



dès que CR lui parle de Mercadet-Poissonnière<sup>12</sup>, il ne pense aussitôt plus qu'à y aller (p. 16). Le CM a rarement été aussi explicitement dépeint en enfant que dans cette histoire : jeu du chef de gare, pleurs torrentiels quand il se plaint que CR lui « chniaque tout » (p. 12), enthousiasme délirant dès qu'un nouveau désir lui est proposé, fascination de la locomotive, ici devenu « loco motive » (« motive » folle), avec ce jeu sur le nom « motive » dans laquelle résonnent à la fois la motivation, la motion (donc le désir) et l'émotion.

### *Le temps*

Comme pour l'espace, les données temporelles les plus importantes se trouvent dans les deux premiers albums. Quelques mots d'abord sur la situation temporelle générale de la série : par les références explicites à la philosophie contemporaine et au mode de vie moderne, la série se place sans aucun doute possible à notre époque.

Mais le fait qu'il s'agit d'un monde un peu en marge et passablement surréaliste fausse légèrement le problème. Il serait plus juste de dire que Mandryka se sert d'une époque et de ses fantasmes pour définir un monde en marge. Comme tout héros de BD, le CM est immortel. D'ailleurs le t. 6 qui est censé se passer avant les autres aventures est résolument intemporel à la manière des BD qu'il parodie.

#### 1) Le réveil

Le réveil est un personnage très important dans les albums 1 et 2. Curieux animal qui passe ses nuits de l'autre cote du miroir et qui vole en bandes serrées juste avant l'aube avant de réintégrer sa place habituelle. Il lui arrive même de dormir. Bien plus que le soleil, il est le gardien de l'heure, ce qui est finalement assez paradoxal. Le réveil marque toujours l'heure juste et le soleil se trompe plus souvent que lui.

Ainsi, chez le CM, la nuit ne dépend pas du soleil mais bien de l'heure qu'indique le réveil. On arrive à des paradoxes assez amusants comme au moment où le réveil reproche son retard au soleil. Ce dernier ne se sent d'ailleurs pas solidaire du temps. Il profite de son statut de personnage pour laisser le temps s'écouler sans lui. En p. 25 du t. 1, il se fait même hargneux, menaçant « le temps » (le réveil) de l'annuler s'il

---

<sup>12</sup> L'habitué du métro parisien sera peut-être étonné de voir Mandryka écrire systématiquement « Mercadet-Poissonnière » pour « Marcadet-Poissonniers ».

continue à l'embêter. Il soulève ici l'un des fantasmes qui parcourt le livre : rompre le cycle, comme nous l'avons déjà vu à propos de l'espace.

Notons encore que chez Mandryka le réveil n'a pas de cadran, le visage prenant toute la place qui devrait lui revenir. Ici encore, on voit cette préoccupation d'effacer le temps.

## 2) Où l'espace et le temps se rejoignent

On peut maintenant compléter l'analyse de « Rêves de sable ». La grande quête de cette histoire, c'est l'espace, un espace autre derrière l'horizon. Mais c'est aussi le temps. Car l'espace situé derrière l'horizon, c'est le temps, les origines du jour et de la nuit, de ce cycle éternel et étouffant. L'intention de CR et du CM, c'est de trouver le sable qui donne des rêves merveilleux. Pourquoi est-il là où la nuit tombe ? Parce que, peut-être, là tout se rejoint.

Le rêve, c'est l'évasion. Derrière l'horizon, tout peut se passer. C'est du moins ce qu'ils croient. Le sous-titre célinien de « Voyage au bout de la nuit » devrait d'ailleurs nous mettre sur la voie. Au moment où ils arrivent à ce qu'ils croient être leur but, il fait nuit ; ils attendent donc le lendemain. Et CR résume la situation en un aphorisme qui semble peu contestable : « ce qu'il y a de réconfortant dans les voyages, c'est qu'on finit toujours par arriver quelque part ».

Pourtant, quand le soleil se lève et que les deux amis s'aperçoivent de leur méprise, la remarque de CR se révèle inadéquate : on n'arrive jamais nulle part et on ne verra jamais le bout de la nuit ou la fin du temps. Il faut donc se résigner et le cycle continue sans fin. Il continue à régler les jours, comme le 14 août, cultur-day (t. 3, p. 17), jour qui passera aussi vite qu'il est venu.

Là aussi, le CM voudrait arrêter le temps pour pouvoir enfin ouvrir le Livre du Grand Tout. Mais le réveil vient lui annoncer la fin de la journée à ce moment exact. C'est un peu le même problème que celui du Patatoseur voyant s'éteindre l'électricité au moment où il allait tout comprendre. Et pas plus que le Patatoseur, le CM ne trouve de solution satisfaisante.

## *Rêve et réalité*

Nous arrivons ici au cœur de l'univers mandrykien, toujours déchiré entre rêve et réalité.

### 1) « La triste-réalité »

La réalité, nous l'avons vu, est liée à l'espace. Il y a un espace de rêve et un espace de la réalité sur lequel on retombe toujours comme l'illustre l'histoire intitulée « nuages » (t. 1, p. 30) : le CM se promène dans les nuages et voit un écriteau « attention à la réalité » ; il se demande ce qu'est la réalité et soudain le nuage se troue et il tombe sur le sol de la « dure réalité ».

Vue sous cet angle-là, la réalité ne peut être que décevante. Et le CM s'apercevant de cet état de fait abandonnera vite l'idée de sortir de la réalité pour essayer plus concrètement de se l'approprier, processus qui verra son aboutissement dans le t. 3. Ainsi, dans les quatre premiers albums, on voit se dessiner une progression très nette partant du constat d'une réalité désespérante et arrivant à une tentative de conquête de cette réalité.

L'entreprise se soldera par un échec en raison d'une autre caractéristique de l'espace (et donc de la réalité) que nous avons déjà entr'aperçue : c'est l'impossibilité de saisir un point de référence dans la multiplicité des espaces présents. Tout n'étant que reflet d'un reflet, le rêve n'a pas moins d'importance que le réel supposé. Reflet et image sont interchangeable et la réalité fuit toujours. Ainsi, dans le t. 3, le CM se fait supplanter par son reflet. Celui-ci, devenu Norbert Ringard, déclare alors à CR : « Tout n'est qu'apparence et derrière les apparences il n'y a qu'illusion » (p. 32).

Le pari du maître du monde, c'est de choisir une idée de départ arbitraire et de la présenter comme vraie. S'il est le seul à savoir qu'elle n'est pas plus vraie qu'une autre, il conservera le pouvoir. Mais la vérité finira par éclater. Et les rêves au CM s'écrouleront devant cette réalité qui n'est triste que, parce que n'ayant rien à quoi se raccrocher, elle n'existe pas pour elle-même. Je reviendrai plus en détail sur la dialectique du pouvoir qui fera l'objet d'un prochain chapitre.

## 2) Le rêve

La distinction entre rêve et réalité est souvent incertaine chez le CM. C'est que le rêve peut très bien être lui-même : Mandryka connaît à l'évidence l'apologue fameux<sup>13</sup> de Tchouang tseu se rêvant papillon et se demandant s'il n'est pas lui-même le rêve d'un papillon. Les aventures du CM ne sont, après tout, qu'un rêve de Mandryka... Et nous, de qui sommes-nous les rêves ? « Le rêve est une seconde vie » disait Nerval. Mandryka fait sienne cette définition en refusant d'installer un ordre de prééminence entre les divers plans du récit.

Dans « attention chute de phantasme », le contenu du rêve est réduit au strict minimum : le CM et CR montent chacun dans leur rêve des escaliers qui devraient, si l'on en croit la structure du dessin, finir par se rejoindre. Mais lorsque le CM tombe dans le vide, si violemment qu'il en troue son propre rêve et s'écrase sur le sol de la « dure réalité », on comprend que les rêves étaient individuels. Le contenu du rêve a donc moins d'intérêt en lui-même que l'imbrication des niveaux de réalité qu'il permet d'illustrer.

Dans le t. 3, on ne comprend que progressivement que le réveil qui sonne à la p. 10 ne marque pas la fin du sommeil du CM mais bien le début de son rêve, comme dans certains cauchemars qui mettent en scène l'impossibilité de l'éveil par la récurrence d'une sonnerie fictive. Et malgré une « chute » spectaculaire (précisément emblématisée par une... chute d'eau), l'équivoque reste ; d'autant plus qu'à son second réveil, le CM retrouve le personnage qu'il avait rencontré dans son rêve et qui a l'air d'avoir vu la même chose que lui.

Dans « Une araignée dans le plafond », les glissements se font toujours en espace réel. Les contradictions qui en naissent mettent en doute la réalité de cet espace et suffisent à donner l'impression du rêve. Le reflet du CM dans « Rêves de sable II » n'est pas un rêve. De jour, il est le double du CM éveillé et la nuit il s'échappe. Peut-être est-il le double du rêve. En tout cas il inverse les valeurs et pour un temps prend plus d'importance que le CM endormi.

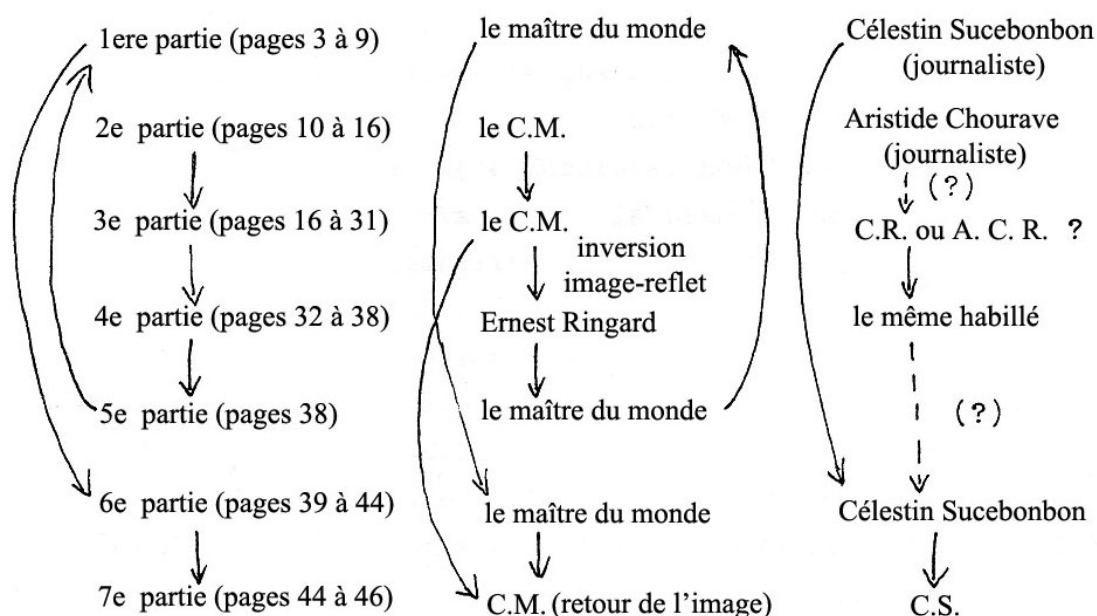
## 3 ) Le miroir, le thème du double.

Tout ceci nous amène naturellement aux thèmes borgésiens du miroir et du double. Le miroir est le point d'interférence des réalités

---

<sup>13</sup> Sur lequel Queneau a construit *Les Fleurs bleues*.

parallèles. On voit dans « Rêves de sable II » que reflet et personnage ne sont jamais très loin l'un de l'autre. Même l'ombre du personnage a son autonomie. En p. 34 du t. 2, l'ombre du CM fume la pipe, en p.36, elle a la forme d'une machine à café. En fait, ombre, reflet et rêve ont partie liée. À la limite, image et reflet ne sont pas différenciés. La prééminence de l'un est fictive. Ainsi, dans le t. 3, le reflet, trouvant son image vraiment trop lamentable, décide de partir. Cet album est d'ailleurs entièrement construit sur le thème du double. J'ai déjà signalé dans l'analyse des personnages les curieuses métamorphoses des protagonistes dans cette histoire. Je simplifie par un schéma :



Les métamorphoses du CM sont faciles à suivre. On constate que seul le reflet se transforme ou plutôt se déguise. Au moment où tout s'écroule, le maître du monde (le reflet) éclate. Et le CM réapparaît tel qu'en lui-même. Est-ce l'image ou le reflet ? Certainement l'original, qui était resté là caché sous les apparences dont se revêtait son double.

L'ambition démesurée du CM a commencé quand son double a pris sa place. Habillé, le double a grandi et s'est mis à posséder un corps d'homme qu'il n'avait pas avant, mais qui pourtant n'est lui aussi qu'apparence. C'est ce conglomérat d'apparences qui va essayer de gouverner le monde en lui faisant croire qu'il y a une vérité supérieure.

Si donc à la fin du t. 3 on peut dire que le CM a résolu le problème et est en bonne voie de trouver son moi véritable (on peut interpréter ainsi la conclusion ouverte du t. 4 qui est le début d'une nouvelle quête), il

n'en est pas de même de CR. On voit dans le schéma de la page précédente que ses métamorphoses sont nettement plus problématiques.

Il y a indubitablement un lien entre Célestin Sucebonbon et Aristide Chourave. Le second semble naître du premier, ce qui est acceptable sur le plan de l'espace du récit mais pas sur celui de la temporalité du récit puisque par le trucage du flash-back, le second est bien antérieur au premier<sup>14</sup>. Une fois de plus, Mandryka s'amuse à mélanger espace du récit et espace dans le récit. Le passage de la 2e à la 3e partie pose aussi un problème.

Aristide Chourave n'est CR que par son nom et son apparence car il n'a pas l'air de connaître le CM Or, dans la troisième partie, au réveil du CM, on retrouve Aristide Chourave dans la maison de CR. À nouveau, c'est lui et ce n'est pas lui car les deux héros se vouvoient instaurant un rapport de force qu'on n'avait pas encore vu entre eux (sauf dans « le grand jour » dans le t. 4, qui est comme une étude préparatoire du t. 3).

Mais le passage le plus problématique, en même temps que le plus magistral, est celui de la 4<sup>e</sup> à la 6<sup>e</sup> partie. La 5<sup>e</sup> est très courte (2 bandes), mais il est important de noter qu'on n'y voit absolument pas de double de CR. C'est ainsi qu'on passe de Aristide Chourave à Célestin Sucebonbon et par la magie du dessin la transition se fait sans que l'on s'en aperçoive. Aristide Chourave avait accompagné la métamorphose du CM en dictateur d'opérette ; comme il n'assiste pas à son ultime transformation en potentat oriental, le lecteur est libre de décider s'il est identifiable à Célestin Sucebonbon qu'il retrouve lorsque le récit revient au « temps réel » de la narration au début de la 6<sup>e</sup> partie.

Il est inutile d'y chercher une explication rationnelle à ce tour de passe-passe. C'est un jeu du dessinateur qui s'amuse à fractionner l'ordre du réel pour y substituer celui, arbitraire, de ses dessins, parti-pris qui se défend tout à fait puisque nous avons vu que la vraie matérialité du CM est dans son écriture et dans son graphisme.

#### 4) L'absurde comme justification.

Voilà qui nous mène tout naturellement au ressort principal du récit : l'absurde. On a toujours considéré *Les aventures du CM* comme la BD absurde par excellence. Cet absurde qui est bien sûr le moteur du rire

---

<sup>14</sup> On retrouve le paradoxe temporel du CR-Télémaque dans « Une araignée dans le plafond ».

(car ne l'oublions pas, le rire est l'objectif premier de l'auteur) est obtenu, à un premier niveau, par la personnification systématique du paysage mandrykien. La page 12 du t. 2 en offre un bon exemple : on y voit une casserole, un nuage, une horloge, un escargot, le soleil, une ombre, un tableau, un crapaud et deux robinets qui se comportent comme des êtres humains.

Même le cerveau du CM est personnifié, on l'a vu, par un petit vieillard. Il y a bien sûr aussi l'absurde de situation, comme de trouver quinze éléphants dans la même baignoire, moins utilisé et qui sert souvent à symboliser une situation réelle : les éléphants dans la maison, par exemple, pourraient représenter l'encombrement du psychisme par des idées, des complexes, des éléments indésirables émanés du surmoi ou du ça. Mandryka raconte d'ailleurs lui-même que l'irruption impromptue de son père dans sa chambre d'enfant lui faisait toujours venir à l'esprit l'expression « comme un éléphant dans un magasin de porcelaine ». On comprend que les notions d'espace et de niveaux de récit donnent fréquemment des impressions d'absurdité. En fait, ce sont des absurdités logiques.

De même que la géométrie non-euclidienne peut paraître absurde par rapport à la géométrie habituelle, le monde du CM nous paraît absurde parce qu'il concrétise un monde que nous avons toujours jugé subalterne celui de l'inconscient, ce qui expliquerait par exemple la personnification des éléments. On est très proche des surréalistes.

Mandryka, avec ses mondes superposés, ses miroirs et ses labyrinthes est très proche de Borges et là l'absurde rejoint le fantastique. Au delà des jeux d'espace qu'il met en scène, Mandryka superpose deux mondes : le nôtre avec ses problèmes sociaux et un autre, complètement décalé, qui, par ce mélange détonnant, se révèlent porteurs d'une autre, sorte d'absurde, le grand absurde du XX<sup>e</sup> siècle : l'absurde existentiel.

La reconnaissance de la pluralité des mondes et de l'impossibilité d'en trouver un qui soit une référence nous y amène tout naturellement. Quand en page 14 du t. 3, le CM s'écrie : « l'irréparable s'est déjà produit, nous sommes nés », c'est le début de la crise existentielle qui va le mener à chercher à tout prix une solution. La crise était déjà latente dans les albums précédents et on voyait très nettement se dessiner les composantes d'un monde de l'absurde.

Après les désillusions de « Rêves de sable » et du « Grand Jour », le CM se lance une nouvelle fois dans une lutte désespérée : il tire parti

d'une phrase du *Livre du grand tout* du moine fou Barbapou pour s'appropriier le monde. *Le Livre du Grand Tout*, c'est encore un fantasme bourgeois, un des plus importants d'ailleurs. Mais ce livre fabuleux qui contiendrait à lui seul toute la vérité au monde Mandryka n'y croit pas. Ainsi, à la fin de l'histoire, Barbapou lui-même vient voir le CM pour corriger une phrase de son livre, une seule des 40.000, celle précisément que le CM a utilisée...

Ce n'est pas un hasard. Quelle que soit la phrase qu'il aurait choisie, toujours c'eût été la fausse. Comment expliquer, sinon, que les maîtres du monde soient légion ? Chacun a édifié son empire sur la seule phrase fautive du livre et elle est différente pour chacun.

À ce point du récit, une question se pose : qui est Barbapou ? Un clin d'œil de l'auteur certainement, une sorte de Dieu ridicule qui se trompe parfois et n'est finalement d'aucun secours à personne. Le CM prend conscience du néant de ses ambitions lorsqu'arrivé au sommet de sa puissance, il s'aperçoit que cette puissance n'a été qu'une illusion. Il s'écrie : « N'avoir vécu que pour obtenir et rendre durable l'illusion d'être unique pour s'apercevoir au bout du chemin que le monde est rempli de maîtres du monde ! ». Il ressort de cela une chose aussi simple que capitale : nous sommes tous des maîtres du monde. Nous avons tous voulu à un moment donné être les seuls à détenir la puissance et la vérité.

Ainsi, la leçon est universelle : le concombre-maître-du-monde, c'est tout le monde, c'est chacun d'entre nous face à son absolu. « Hélas... Comment fonder son existence sur l'inexistence des autres ? », demande le CM (p. 9)<sup>15</sup>. S'apercevant qu'il lui est impossible de s'en sortir, il pense alors à Dieu... et c'est Barbapou qui arrive avec son pot de colle et ses petits papiers pour annoncer la bonne blague : *Le Livre du Grand Tout* est impossible.

Alors le masque tombe. On s'aperçoit que le maître du monde n'était « qu'un concombre masqué » (p. 45), n'importe qui, chacun d'entre nous finalement. Il ne lui reste plus rien, même pas sa mère qu'il réclame désespérément. Le dérisoire apparaît et le CM original semble paradoxalement avoir moins de consistance que son reflet. Celui-ci n'était qu'une chimère et se nourrissait de chimères. L'autre, plus modeste, conscient de sa relativité dans un monde indéchiffrable, Son palais s'écroule, symbole de l'effondrement de ses rêves et il part à

---

<sup>15</sup> Après s'être approprié quelques phrases de Valéry (*M. Teste*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 49).



l'aventure. Il a perdu, mais il a encore tout à gagner, car il éprouve soudain une irrésistible « envie de voir le monde » (p. 46).

Dans les dernières images, il voit un panneau où est inscrit « sortie du désert ». Ainsi, la série si organiquement liée des quatre premiers albums se termine-t-elle sur une note optimiste. Peut-être le CM va-t-il tout simplement revenir la vie sans histoires qu'il menait dans t. 4<sup>16</sup> : vivre au jour le jour, en s'écriant de temps en temps : « il y a quand même de bons moments dans cette chienne de vie » (t. 4, p. 10).

Cette histoire-là pourrait en fait servir de conclusion au cycle des quatre premiers albums. On y sent un apaisement et la résolution des conflits intérieurs précédents, même si elle n'est pas exempte d'interrogations en son début. On y trouve en effet le dialogue suivant, qui évoque irrésistiblement *En attendant Godot* :

CM – Mais... Tu n'aimes rien ?

CR – Si... j'aime médire !.. Bon alors, qu'est-ce qu'on fait ?

CM – Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?

CR – Y'a pu qu'à se suicider !

En conclusion, l'absurde se trouve à tous les niveaux : au premier degré comme agrément d'aventures drôles et inattendues et au second degré comme soutien du monde du CM et comme explication du nôtre. Le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de l'absurde. Mandryka fait en quelque sorte la synthèse de ses différentes représentations.

## 5) Les Citations : le projet de départ.

Pour clore ce chapitre sur rêve et réalité, il ne me reste plus qu'à le confronter aux deux citations déjà évoquées, inscrites sur les pages de garde du t. 1 et qui semblaient avoir été placées en guise d'éclaircissement sur les intentions premières de l'auteur.

La citation de Goethe convient bien au tempérament romantique. On peut penser que le poète s'adresse à Dieu, à qui il reproche, pratiquement, de ne pas exister. Il semble l'accuser d'avoir conditionné les hommes à obéir à ce qui n'existait pas. On retrouve ici le thème du t. 3 : se fixer des absolus ne sert qu'à se bloquer soi-même et à laisser les profiteurs se rendre maîtres du monde en profitant de la crédulité des gens. Point de vue existentialiste, parfaitement en accord avec ce que

---

<sup>16</sup> Dont l'ordre d'édition, malgré l'antériorité des récits qui le composent, se révèle ainsi très significatif.

nous avons déjà découvert des idées de l'auteur. Il laisse chacun découvrir le monde seul. Ainsi, au début du t. 1, Mandryka pressentait déjà la conclusion de tout le cycle.

Quant à la seconde citation, il est très important de noter qu'elle est de Freud, une des références les plus avouées de Mandryka, même s'il n'hésite pas à s'en moquer. Ce que cette phrase a de paradoxal c'est qu'elle ne parle pas directement de problèmes psychanalytiques. Elle dénonce avant tout l'enseignement d'avant Mai 68, lui reprochant de ne pas être adapté à ses buts réels. On peut y lire une justification de l'absurde comme moyen de connaissance, comme truchement pour découvrir une vérité supérieure. Sans les calculs « absurdes » de Lobatchevski, Einstein n'aurait jamais pu découvrir la théorie de la relativité.

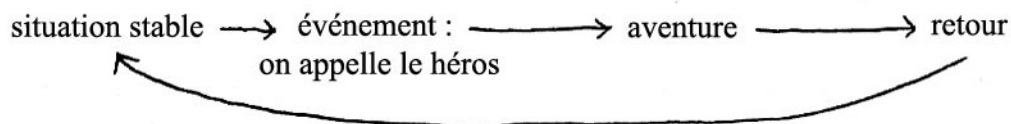
De même, sans un support apparemment absurde, Mandryka n'aurait pas pu faire passer des idées qui, à l'analyse, se révèlent remarquablement cohérentes. Ainsi, il semble bien que l'auteur a véritablement réussi à dépasser les contradictions apparentes de sa BD pour en tirer des idées concrètes. Nantis de ces clés de lecture, nous pouvons sans crainte continuer l'analyse.

### *La parodie*

Comme je l'ai déjà rappelé, la parodie, ressort essentiel de l'œuvre de Gotlib, est moins centrale dans l'univers de Mandryka. C'est surtout le t. 6 qui se présente comme une vaste et décapante parodie.

1) Le Patatoseur, un désamorçage sans pitié.

Le t. 6 suit le schéma de la BD d'aventures traditionnelles :



Quoi qu'il arrive, le concombre doit justifier son appellation de « masqué ». Il est un fonctionnaire à la solde du président à vie Mégalo le suprême. On remarque d'emblée l'humeur souriante et décontractée du CM qui contraste avec sa réserve habituelle.

C'est que là, il y a une aventure à courir. On pense volontiers aux super-héros américains. Une petite souris jouant d'une guitare farfelue commente l'action, tel l'aède ou le conteur oriental qui raconte une histoire hors du commun.

On voit que l'auteur mélange les sources et tend à dépasser, dans sa parodie, le cadre de la BD pour s'étendre au concept d'aventure lui-même. L'événement qui déclenche tout est banal, c'est la disparition des radis. Le « méchant », nous en avons déjà parlé, est très caractéristique, à cela près qu'il n'a pas originellement ce caractère typé. C'est sa révolte qui, paradoxalement, en fait un personnage codé et donc fictif. À partir de ce moment-là, il est perdu pour la réalité.

« L'aventure » en elle-même contient un certain nombre de clichés bien utilisés :

a) le « méchant » révèle ses projets au héros avant de le supprimer parce que, il le dit lui-même, « c'est toujours comme ça dans les bandes dessinées » (p. 28).

b) le héros lui échappe à deux reprises.

c) l'arme du « méchant » se retourne contre lui.

d) celui qui tirait les ficelles était un personnage très haut placé le petit vizir de Mégalo.

La où le cliché change un peu, c'est que Mégalo, loin de s'offusquer et de se poser en gardien de la moralité, décide de tirer profit des gains de son petit vizir. Cette petite entorse au manichéisme qui est de règle dans ce genre d'histoire dérègle la mécanique et le CM dépité décide à la fin de l'aventure : « Je ne justifierai plus jamais rien ».

À part à la fin, le manichéisme est de règle dans cette histoire qui en offre d'ailleurs un très intéressant symbole : le livre s'ouvre sur la grand-mère faisant la vaisselle, et se ferme sur cette même scène. Donc, cette obsession de pureté correspond à celle du héros traditionnel. D'ailleurs, c'est chez le méchant que le CM découvre le meilleur moyen de laver la vaisselle : l'enzyme Max que le Patatoseur retenait prisonnier, symbole assez évident des forces du bien que les forces du mal empêchent d'agir.

Le malaise du héros dans cette histoire est qu'il se sent manipulé. Autour de lui s'agitent deux « maîtres du monde » et comme il ne veut être soumis à aucun (il a déjà donné !), il se voit forcément relégué dans une catégorie d'histoires qui ne peut pas miser sur « l'aventure ». Dans les BD américaines, le justicier est lui-même une sorte de « maître du monde ».

Le CM n'a pas assez d'envergure pour tenir tête à Mégalo et pas assez de noblesse d'âme pour se résigner. Il sera donc un héros de l'absurde et du délire. Nous l'aimons tellement mieux comme ça.

On remarquera également que le langage utilise aussi le ton redondant des BD qu'il parodie. En p. 33 par exemple, Gronounoursse demande au CM : « Qui es-tu, jeune présomptueux ? ». Le langage de « l'aède » devient même obscur à force d'emphase : « Or donc ainsi alors, Chourave se mit à trembler dans son édredon ».

À l'inverse, certaines répliques sont d'un style qu'on aurait pu imaginer plus noble : « Mais dites donc, mon ami ! Qu'est-ce que c'est que ce cirque ? » dit le roi en p. 46.

À cela s'ajoute bien sûr les habituelles inventions verbales de Mandryka que l'on abordera un peu plus loin. L'important ici est de voir que Mandryka mélange de nouveau les niveaux et compromet par petites touches l'ordre intérieur de son « aventure ».

## 2) Références explicites

Décrypter les références littéraires et bédéiques semées par Mandryka dans les albums du CM est un jeu amusant quoique peut-être un peu anecdotique, car ces références tiennent plus du clin d'œil en passant que du système.

On remarquera dans le t. 6 que la formule « Que sont nos radis devenus ? » (p. 10 et 14) parodie un vers célèbre de Rutebeuf, popularisé par Léo Ferré et Joan Baez (qui le chanta à Woodstock !) : « Que sont mes amis devenus ? »<sup>17</sup>. Nous avons par ailleurs déjà signalé les références à la poésie de Paul Valéry.

En p. 13 du t. 2, le CM lit un livre intitulé *À la recherche du Gomazio mordoré* dont les phrases sinueuses laissent facilement traduire

---

<sup>17</sup> « Que sunt mi ami devenu ? » (*La Complainte Rutebeuf*, v. 110).

« Gomazio mordoré » par « temps perdu ». Le passage grouille de verbigérations (nous y reviendrons), mais on y reconnaît bien le style de Proust.

Saint-Exupéry est l'hôte inattendu des p. 23 et 24 du t. 4, référence compliquée par le fait que les deux cases concernées sont respectivement dessinées par Moebius et Gotlib. À la même page 24, l'allusion à Tarzan, ou plus exactement Tarzoon, est un hommage évident au fameux dessin animé érotique de Picha, *Tarzoon la honte la jungle* (1975). La prolifération des références dans ces deux pages a une fonction de retardement et de divertissement, au double sens du terme, dans l'intrigue : la recherche d'une échelle pour atteindre le rayon de bibliothèque où trône, seul, le *Livre du Grand Tout* (thème dont les potentialités éclateront dans le t. 3) est en effet le moment clé du récit, et les pitreries auxquelles se livre le dessinateur, qui joue de surcroît sur le double sens, propre et figuré (« l'échelle mobile des salaires ») du mot « échelle »<sup>18</sup>, mettent particulièrement en relief cette quête dérisoire.

En p. 15 du No 4 (7<sup>e</sup> case) on retrouve une référence non plus littéraire mais graphique : la « motive » qui a « traversé la façade de la Gare Montparnasse en 1895 » renvoie à la fameuse photographie de l'accident effectivement arrivé cette même année (le 22 octobre, pour être précis) en cette même gare parisienne<sup>19</sup>.

Enfin, les fans de BD trouveront en p. 20-21 du t. 4 une allusion qui est à la fois un hommage et une mise à distance par Mandryka de l'un des albums qui a bercé l'adolescence des lecteurs de BD de sa génération : le CM ouvre en effet un placard et se trouve soudain en face à un homme coiffé d'un casque lumineux qui s'écrie : « C'était donc ça le secret de la grande pyramide ! » Et le C.M. lui répond : « Non, ici, c'est Mercadet-Poissonnière ». Déçu, l'homme lui avoue : « Des années de recherche et de spéléologie pour en arriver là ?... J'aurais dû changer à Opéra. » Or, on se souvient que dans ses Mémoires E. P. Jacobs confiait

---

<sup>18</sup> Le peintre restant accroché à son pinceau après qu'on a ôté l'échelle renvoie évidemment au *running gag* de la *Rubrique-à-brac* de Gotlib : l'histoire « du fou qui repeint son plafond ».

<sup>19</sup> On signalera en passant l'étonnante fortune de ce document dans la BD francophone, puisqu'il informe des scènes d'albums aussi divers que *Du glucose pour Noémie* de Fournier (Dupuis, 1971, p. 30), *Momies en folie* de Tardi (Casterman, 1978, p. 15) et le premier tome du *W.E.S.T.* de Rossi Dorison et Nury (Dargaud, 2005, p. 7).

qu'il regrettait d'avoir sacrifié sa carrière de chanteur d'opéra à « cette satanée bande dessinée »...<sup>20</sup>

## *Portée sociale et philosophique*

### 1) Le mythe du savoir

Dans « Initiation » (t. 1 p. 42-43), le CM et CR vont à l'école pour apprendre ce qu'est la vie. Et ils en reviennent en ne sachant rien de plus sinon qu'ils ne savent rien. Puisqu'il ne sait rien au sujet de ce qu'il ne sait pas, le CM n'a pas de point de référence pour savoir s'il pourrait en savoir plus. Ainsi, la « sagesse suprême » est de savoir qu'on ne saura jamais tout et qu'on ne saura jamais qu'on ne saura jamais tout, ce qui revient à dire qu'on en saura toujours autant pour s'imaginer qu'on ne sait rien. Le bon côté de la chose est, comme le dit le CM, que « plus on en sait et moins on en apprend ». Le revers de la médaille c'est peut-être que « c'est ça la vie ».

Ainsi de même que le réel n'est pas appréhendable, le savoir se dérobe lui aussi et c'est au moment où l'on s' imagine tout savoir qu'on s'aperçoit qu'on ne sait rien. Plus on en sait, moins on le sait et il n'y a pas de raison pour que le processus s'arrête.

Ainsi *Le Livre du grand tout* conservera toujours une petite erreur. Ainsi la recherche scientifique ne pourra que confirmer ou expliquer cet état de fait comme le montre « Tous dans le bain » où le cerveau du CM élabore la loi de l'emmergouillement maximum : « tout effort pour sortir de la mergouille tend à développer une force de sens opposé dirigée de bas en haut et égale au carré de l'énergie déployée pour s'en sortir » (t. 2, p. 30). Cette loi est l'image d'un savoir dérisoire dont les éléphants qui l'entendent se fichent éperdument. Tout ce qu'ils veulent, c'est prendre un bain. Leur désir est platement matérialiste et il ne s'encombrent pas d'un savoir inutile qui ne peut que constater son propre échec. Le CM, à la fin de cette histoire enterre soigneusement la formule ( $E = MR^2$ ) de cette loi scientifique et s'écrie : « faut pas penser avec la tête ! » (p. 31). Son cerveau lui a d'ailleurs faussé entre temps compagnie.

Il s'éloigne et la formule provoque une explosion souterraine, preuve qu'elle était dangereuse et que bien utilisée, elle aurait pu servir à gouverner le monde. Le CM a bien fait de s'en débarrasser. C.Q.F.D.

---

<sup>20</sup> E. P. Jacobs, *Un opéra de papier*, Paris : Gallimard, 1981, p. 187.

C'était encore un de ces morceaux de savoir qui, comme les phrases du *Livre du Grand Tout* ne pouvait être que trompeur. Le mythe du savoir se retrouve encore dans l'histoire du Patatoseur et c'est toujours le même échec car le savoir absolu n'existe pas.

## 2) L'éléphant est un loup pour l'éléphant

Dans ces conditions, nous nous mettrions volontiers du côté des éléphants qui préfèrent les joies immédiates d'un bain aux promesses d'une culture incertaine. Et pourtant quel triste monde que celui où prendre un bain est devenu le nouvel absolu. Les éléphants sont tombés dans l'excès inverse de considérer un plaisir momentané comme le but idéal à atteindre.

La fable grotesque de « Tous dans le bain » est une effroyable parabole de l'humanité moderne qui s'entredéchire et s'avilit pour assouvir des appétits mesquins. L'éléphant qui est arrivé en retard se voit soudain abandonné de tous ses congénères. L'esprit de groupe ne fonctionne plus. C'est sa naïveté qui le perd : il est toujours le dernier à savoir ce qui se passe et croit encore à la solidarité.

Les cris « À la queue ! » et « Chacun pour soi ! » se répondent comme deux injonctions nécessaires dont la contradiction n'est plus même ressentie. Notre éléphant ne résiste pas à ce dur apprentissage de la vie et décide de se suicider. Là aussi il doit faire la queue, car se lever pour mourir, c'est encore vivre. Jusqu'à la fin, ces désespérés gardent des désirs (dans la queue des suicides, l'un demande à un autre : « T'as pas cent balles ? » — p. 23) et jusqu'à la fin, c'est le « chacun pour soi ».

La dernière phrase de notre pauvre éléphant nous prouve qu'il a fini par comprendre : « Chacun pour soi ? On se demande comment alors on en est tous réduit à faire la même chose » (p. 23), phrase dont l'aspect subversif dans ce contexte d'uniformité et de banalisation est souligné par la remarque d'un autre éléphant : « Ah, pas de politique ». Et nous voici revenus à la notion d'uniformité qui naît de la réalité. On n'en sort pas. Vaincre ou mourir, la société conditionne l'homme et l'uniformise irrémédiablement. Tous ceux qui veulent prendre un bain doivent suivre le même chemin, mais rares sont ceux qui y arrivent.

L'analogie avec la société moderne est évidemment transparente. À l'inverse de notre éléphant suicidaire, d'autres ont compris que l'hypocrisie et le mensonge leur permettraient seuls de prendre leur bain

puisque finalement le CM dont ils voudraient prendre la place use aussi de ces moyens en arguant que son bain n'est pas un vrai bain.

Et à force de coups bas, c'est finalement quand même le plus fort qui l'emportera.

On pourrait aussi interpréter cette histoire sur le plan de la lutte des classes : un CM propriétaire contre des éléphants prolétaires. Ainsi le savoir du CM (cerveau) est convoité par les éléphants qui ne cherchent à se l'approprier que pour avoir les privilèges. C'est pour eux un alibi car seule la baignoire (privilège) les intéresse.

Le CM, lui, ne se sent pas concerné par les « grands problèmes modernes », c'est une sorte de petit bourgeois. On lui reproche d'ailleurs de « rouler dans une baignoire sourde » (p. 18), expression dont l'absurdité apparente ne doit pas faire illusion. Après tout, pour le CM aussi, le savoir n'est qu'un alibi : il n'hésite pas à s'en débarrasser à la fin pour avoir la tranquillité, prélude paradoxalement angoissé à la sagesse qu'il acquerra après avoir renoncé à être maître du monde.

« Tous dans le bain » est donc, une fois de plus, un constat d'échec : échec du savoir et échec de la société capitaliste avancée dans son espoir d'arriver, en fin de compte, à une situation sociale stable.

### 3) La Puissance, l'Argent et les Femmes

Les trois mots sont associés à deux reprises : dans « Le Grand Jour » (t. 4) et dans le t. 3. Là, le conflit social latent dans « Tous dans le bain » est exprimé explicitement. Dans l'espace de la BD, le patron est tout naturellement le personnage principal. Les autres, les figurants, sont les employés. C'est quand CR devient délégué syndical (donc prend une position sociale définie) que ses rapports avec le CM se font plus distants. Le conflit est ouvert : le pouvoir, l'argent et les femmes, le CM les a. Pour la bonne raison qu'il a le savoir (*Le Livre du Grand Tout*), savoir qu'il ne consulte jamais et qui n'est donc qu'une indispensable mystification.

Le débat est plus terre-à-terre. Le CM oriente la discussion sur la condition féminine : il se déclare pour « la libération de la femme » alors que les trois femmes qui travaillent pour lui sont quasiment réduites en esclavage et que la relation qu'il entretient avec elles est essentiellement infantile : elles le dorlotent comme un bébé, image transparente à la fois de l'Œdipe et l'immaturation du CM, traits qui font au demeurant bon



ménage avec l'aspect « tout public » de ses aventures : la discussion politique passe nettement au-dessus de la tête des enfants et le rire désamorce ici une sexualité refoulée.

Le CM résout le scandale de sa situation dominante en déclarant que la libération sexuelle n'est qu'un mythe. Deux théories s'affrontent ainsi sur le désir :

CHOURAVE	LE CONCOMBRE
<p>La répression est responsable du refoulement.</p> <p>(Wilhelm Reich<sup>21</sup>)</p>	<p>Une réflexion sur la sexualité dans son rapport avec la vie sociale se doit d'éviter tout malentendu sur la constitution du désir, précisément parce qu'il est dans la nature même du désir d'entretenir l'illusion de l'impossible. [...] Le désir implique, dans sa constitution même, le manque.</p> <p>(Bernard Muldworf<sup>22</sup>)</p>

Muldworf, qui connut son heure de célébrité au début des années 1970 pour sa réfutation de Reich, semble avoir été l'une des lectures marquantes de Mandryka, et la bonne surprise que l'on avait de voir que CR n'est pas aussi inculte qu'il en a l'air est très vite tempérée par le fait que l'ouvrage de Muldworf dénonce précisément la naïveté de Reich qui oppose de manière simpliste une prétendument bonne « nature » et une « société » tout uniment répressive.

La suite du développement de Muldworf est particulièrement intéressante dans la confrontation des deux personnages. Le psychanalyste estime en effet qu'« une telle argumentation [celle de Reich] ne mériterait pas d'être relevée si des auteurs contemporains ne l'utilisaient, avec moins de naïveté et de sincérité, avec le seul souci démagogique de se gagner les bonnes grâces de certaines couches sociales, la jeunesse en particulier<sup>23</sup> ». Le medium BD étant traditionnellement destiné à la jeunesse, on se défend difficilement de penser que Mandryka a voulu peindre en CR le type même du démagogue dénoncé par Muldworf.

<sup>21</sup> Résumé par Bernard Muldworf, *Vers la société érotique*, Paris. Grasset, 1972, p. 162.

<sup>22</sup> B. Muldworf, *op. cit.*, p. 61 et 60. La deuxième phrase est soulignée dans l'original.

<sup>23</sup> B. Muldworf, *op. cit.*, p. 163.

Toutefois, si l'on fait abstraction de ce contexte implicite, on voit aussi que la position défendue par le CM tend à consolider sa propre position de force en maintenant les autres dans une dépendance qu'il peut contrôler. Même si la position de Muldworf a toutes les chances d'être partagée par Mandryka, la situation conflictuelle de CR et du CM brouille cette axiologie auctoriale et met en avant le désaccord des personnages bien plus que la possible vérité de l'une des deux théories défendues. Ce qui importe est que chacun rend l'autre responsable des problèmes observés.

Ajoutons à cela que ces problèmes matériels et sociaux empêchent le CM de « se cultiver » (car c'est le « Cultur Day »). Au moment où il va lire dans le livre, il est trop tard. Encore une fois, le savoir véritable reste inaccessible. Et la compensation positive de cet échec, c'est que, le « Cultur Day » fini, CR et le CM redeviennent les amis qu'ils étaient avant.

Mais ce n'est que partie remise. Dans le t. 3, en ouvrant au hasard *Le Livre du Grand Tout*, le CM pointe du doigt une phrase sibylline qui l'interpelle : « Dans un univers de cyclistes, seuls les sophistes se graissent la patte, les autres freinent » (p. 19). Nous connaissons déjà le résultat. Ce qui va maintenant nous intéresser, c'est de démontrer le mécanisme qui a construit l'empire du nouveau maître du monde. Le savoir n'est pas pris tel quel : il s'utilise et perd ainsi son universalité et son caractère absolu.

#### 4) La dialectique du pouvoir

À travers son apparence absurde, le discours du CM (alias Ernest Ringard) constitue une construction d'une logique impeccable, entièrement fabriquée à partir des bribes d'un savoir qui n'est guère qu'une hypothèse de travail. On l'a vu : tout ce qu'il y a d'intéressant à posséder, c'est le pouvoir, l'argent et les femmes. Tout le reste (même le savoir) n'est qu'illusion. On commence, en p. 14, par des considérations sur l'amour :

aimer = amare (latin)

aimer = s'asservir

aimer son prochain comme

soi même  
soi m'aime

}

(= calembour raté)

Conclusion : il faut dés-amarrer, car : aimer, c'est s'aimer soi-même donc s'amarrer.

Mais ce désir de liberté est d'emblée contrecarré par la fausse bonne idée de l'oiseau-tilt qui propose de trouver la solution *dans Le Livre du grand Tout*. À ce moment précis, la tasse dans laquelle flottent (sur un océan de fantasmes pressés) le CM et CR se met précisément à *dériver*, et c'est cette dérive qui débouche précisément sur le réveil, et conséquemment sur le désir de dominer le monde.

Nous pouvons ainsi noter :

naissance = irrémédiable  
naissance ---> mère  
mère = mer

La mère est indispensable et c'est finalement à elle que le CM voudra revenir quand il verra tout s'écrouler.

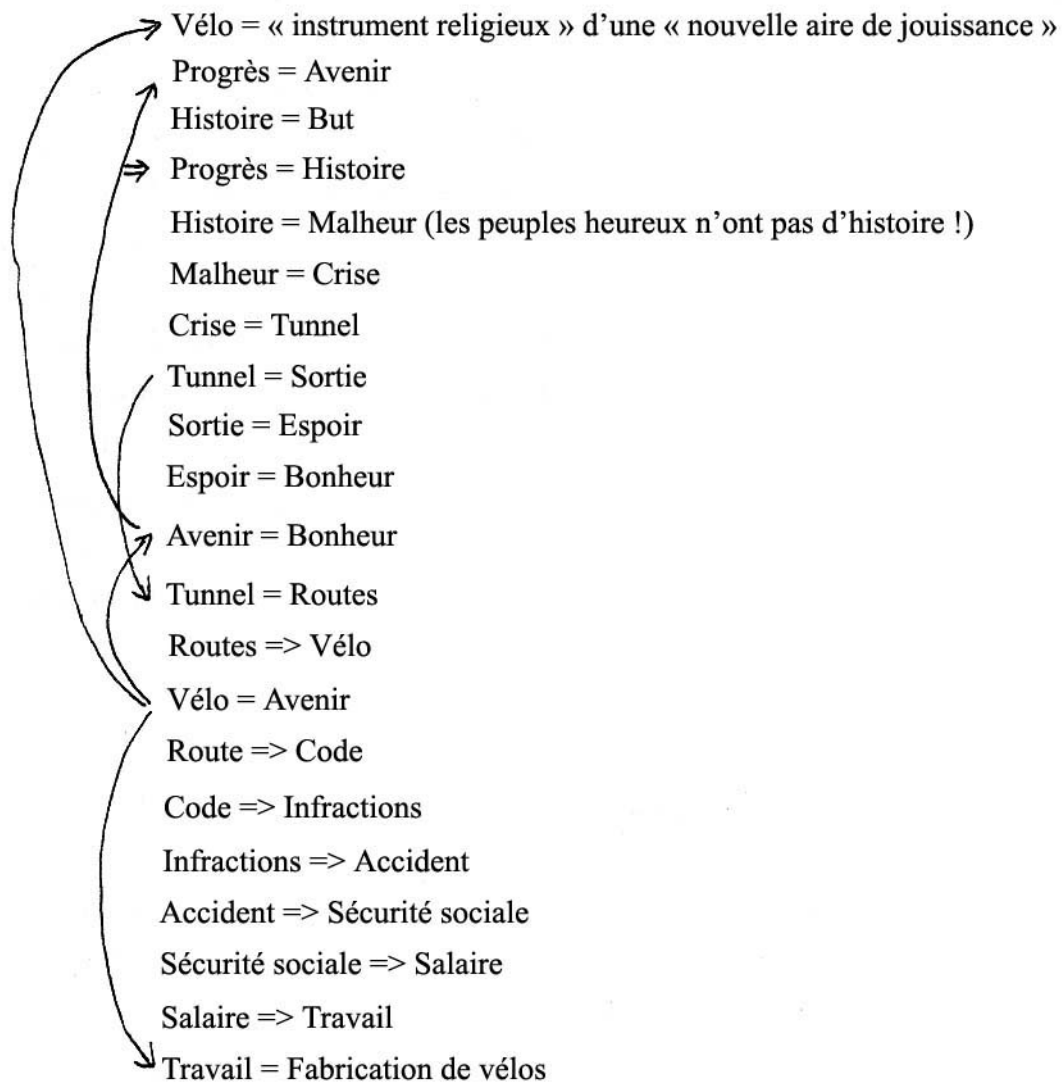
Puis en p. 33, les choses sérieuses commencent quand CR devient secrétaire :

secrétaire = quelqu'un qui secrète de l'être  
secrétaire général = quelqu'un qui secrète du général  
secrétaire = secrète de l'ère      être + général = Dieu (24)  
secrétaire = secrète de l'aire  
ère = religion  
aire = espace  
secrétaire = Dieu ←

Si nous faisons intervenir le vélo de la phrase du *Livre du Grand Tout*, nous obtenons :

vélo = « instrument religieux » d'une « nouvelle aire de jouissance » (p. 33).

Voilà posée l'utilité du vélo. Reste à définir son mode de construction. Pour motiver le peuple, nous l'avons vu, il faut lui donner un absolu, fictif évidemment. Nous partirons donc du mythe du Progrès et de celui de l'Histoire qui en découle :



La boucle est bouclée !

On pourrait permuter les égalités et multiplier les syllogismes à l'infini. L'important est de constater que tout se tient et qu'à partir d'une idée de départ quelconque (le vélo), on peut arriver n'importe où. Derrière le délire, on devine un mécanisme parfaitement rigoureux. Ainsi, le Maître du Monde distribue les buts et les absolus pour mieux en tirer le ficelles. Quand il s'apercevra que les mythes du progrès, de l'avenir et de l'histoire ne marchent pas, il lui suffira de situer son mythe un cran plus haut : il créera Dieu. Mandryka dénonce ici la démagogie de la religion et établit implicitement le parallèle classique entre communisme (mythe du Progrès) et christianisme (mythe du Paradis). Mais ces mythes seront impuissants à consolider son pouvoir, Qui sait s'il ne sont pas même la source de son échec ?

## 5) La part psychanalytique.

Les implications psychanalytiques sont nombreuses, à commencer par les relations entre les personnages. Dans le t. 4, il faut noter le rôle primordial de la mère (et de la mer, qui lui est assimilé en vertu de son caractère originel). Et la domination du Maître du Monde n'est totale que lorsqu'il a épousé sa mère et éliminé son père. Mais la victoire du CM est compromise par l'attachement excessif que lui voue sa mère-femme. Croyant qu'elle l'aime tellement qu'il n'a plus besoin de l'aimer lui-même, il lui reproche de toujours invoquer les mêmes arguments : « Toujours le même disque », finit-il par dire (p. 40), établissant un rapport implicite avec le disque rayé qui accueillait Célestin Sucebonbon au début de l'histoire. Quelque chose est bloqué. La machine tourne à vide, dénonçant le malaise du Maître du Monde qui voit lui échapper un réel de plus en plus médiatisé et qui ne peut que se répéter sans possibilité de renouvellement.

Lorsque tout s'effondre, le Maître du Monde redevient CM et réclame sa mère. Tombé de son piédestal, l'ancien dieu redevient un être normal chez qui le besoin de la mère redevient vital. De même, dans « Le Grand Jour », CR, qui est visiblement en position de fils par rapport au CM qu'il voudrait supplanter, boit au biberon et le CM pense : « Encore un qui n'a pas liquidé son complexe d'Œdipe » (t. 4, p. 26).

On remarquera aussi que, très présentes dans le t. 4, sous la forme de la Mémé (Mère dominante) et du trio formé par Sarah, Marie et Hortense, les femmes sont, quoique évoquées, physiquement absentes du t. 3.

Mais la position de père du CM est trop manifeste (on trouve plusieurs fois à son sujet l'expression de « concombre phalloïde », en raison de la forme de son nez) pour être vraiment solide.

Le mélange des univers parallèles se réfère bien sûr directement aux découvertes de Freud en mettant sur le même plan, nous l'avons vu, rêve et réalité. Il serait difficile de trouver avec certitude des expressions du moi, du ça et du surmoi, les deux premiers étant ici particulièrement proches, signe du caractère souvent profondément enfantin du CM (voir ses colères, en particulier, souvent assez irrationnelles).

Quant au troisième, on pourrait en voir l'expression dans l'oiseau-tilt du t. 4, cet oiseau qui représente la sagesse et qui indique au CM que

la solution à ses interrogations se trouve dans *Le Livre du Grand Tout*, tout en le mettant en garde. Au moment où le CM et CR commencent à se disputer pour savoir comment gouverner le monde, l'oiseau revient et les observe d'un oeil narquois pour leur dire : « Est-ce la carotte qui se fait bâton ou la grenouille qui se fait bœuf ? », comme s'il savait déjà comment tout cela allait finir.

En effet, dans la dernière case du livre, l'oiseau s'adresse au lecteur avec un clin d'œil qui signifie à la fois qu'il avait raison, et qu'en fin de compte l'avenir reste ouvert. Il nous offre une leçon de sagesse. La conscience qu'il représente a montré au CM la voie d'une vie plus vraie et plus simple.

J'ai laissé pour la fin de ce chapitre « L'Histoire sans Titre » que l'on pourrait intituler « Le jardin zen », et qui se trouve en pages 39-48 du t. 4 et qui fonctionne autour d'un certain nombre de symboles psychanalytiques.

Histoire en dix pages, très désencombrée, presque sans texte, d'une grande simplicité. Le CM laboure un champ puis plante des arbres (« sbourifouris hâtifs ») autour. Il y sème ensuite du gravier, construit un mur pour le protéger et va s'enfermer dans l'abri qu'il a bâti pour « regarder pousser les rochers ». Comment décrypter cette histoire apparemment obscure ?

On remarque d'abord la symbolique de l'ensemencement, confirmée par le symbole sexuel évident que représente le doigt tendu du CM allant creuser l'emplacement de la graine de sbourifouri. Puis on est frappé par l'entêtement farouche qu'il met à protéger son champ une haie d'arbres, un mur et une porte fermée à double tour, qui peuvent représenter les défenses inconscientes que l'on bâtit autour de soi, ou bien le secret dont on entoure les entreprises dont on n'est pas sûr du succès.

Finalement, le point essentiel est la croissance des rochers. À la question de CR « Qu'est-ce que tu fais ? » le CM répond d'abord « Rien... », puis « je regarde pousser les rochers ». L'entreprise peut apparaître dérisoire, mais elle correspond parfaitement à la constitution d'un jardin zen : cette culture de quelque chose dont la principale caractéristique est l'inertie, comme une victoire de l'esprit sur la matière, par renversement des valeurs. Il n'est donc pas étonnant que le CM y attache une grande importance. On pourrait aussi, en même temps, assimiler les rochers à une série d'obstacles que le CM se plaît à relativiser en apprivoisant leur caractère menaçant.

## *Le langage*

Il y a quelque chose de rabelaisien chez Mandryka : un certain délire verbal à la fois absurde et jouissif, qui naît souvent de l'analyse logique d'un jeu de mot poussée à ses ultimes conséquences.

### 1) « Au pied de la lettre »

Comme chez Freud, la barrière entre sens propre et sens figuré n'existe pas chez Mandryka. C'est pourquoi tous les objets et même des expressions purement verbales sont personnalisés : ainsi le pousse-café est-il un petit animal qui pousse un grain de café et l'horloge parlante une variété de crieur public. Quand la nuit tombe une lourde enclume s'abat sur le sol et quand le soleil se lève il sort véritablement de son lit. Le courant d'air et le vol-au-vent sont deux animaux qui se ressemblent au point que l'un peut se déguiser en l'autre.

Avoir une vie intérieure, c'est vivre dans une valise et le CM peine toute une nuit en essayant de rattraper un robinet qui fuit et donc qui court. Ici, l'expression est à double sens car non seulement le robinet coule (fuite d'eau) mais en plus il s'échappe (t. 1, p. 37). Et naturellement le CM le rattrape en s'armant d'une clé anglaise. On arrive ainsi à un ensemble plus complexe qu'il n'en a l'air :

fuite (d'eau)	----->	réparation (clé)	} inversion
fuite (course)	----->	poursuite	

Autre exemple : en page 36 du t. 2, le CM déclare : « ils dépassent les borgnes », alors même qu'il vient de dépasser... une borne borgne. Donc :

}	dépasser les bornes = expression imagée
	borne = borgne
	dépasser les bornes = dépasser les borgnes
	borne + borgne = borne      borne = objet
	dépasser les borgnes = expression réelle

L'identification de l'idée et de l'objet permet de rompre les barrières de la réalité en intégrant l'abstrait dans le concret.

2) Le jeu de mots prolifique.

À partir de là, en faisant du langage une réalité en soi, on peut travailler sur le concept en le maniant tantôt dans l'abstrait, tantôt dans le concret. Cette technique, que j'appellerais « jeu de mot prolifique » est à la base de la dialectique du pouvoir déjà analysé ci-dessus. Je n'y reviendrai donc que pour les pages 14 et 15 du t. 3 où l'on voit que :

« ô mer toujours recommencée »<sup>24</sup>

devient :

« ô mère, toujours recommencer »

et que :

« aimer amare = amarrer »

Nous avons déjà vu la suite.

En partant du jeu de mot prolifique, on aboutit au jeu de mot paradoxal qui n'aide pas à trouver la vérité, comme le premier, mais à en créer une nouvelle. Dans le t. 3, p. 13, le CM. voit des souris et dit que ce sont des mouches. CR lui répond que ce sont des souris et le CM dit : « je ne savais pas que les mouches étaient des mammifères ». Ainsi :

souris = mouche  
souris = mammifère  
donc mouche = mammifère

Le syllogisme est simple.

De même, le champ de cassoulet de CR se transforme en champ de mine par le seul fait que l'écriteau qui le surmonte porte la mention « danger, mines ». Le langage ne crée pas seulement la réalité, il la transforme.

---

<sup>24</sup> Cette référence valéryenne doit-elle être mise en regard de la citation, déjà signalée, d'*Une soirée avec M. Teste* ? Au lecteur de juger.



### 3) L'invention verbale

Ce qui frappe de prime abord quand on lit le CM, c'est la verbigération et le foisonnement des associations sonores. Si on fait un relevé des expressions interjectives utilisées par le C.M, on peut les répartir dans quatre catégories principales :

a) les noms propres utilisés hors de leur contexte : « Rhône-Poulenc » ou « Mercadet-Poissonnière » se trouvent ainsi déréalisés, et au vu des « Glützenbaum » de fantaisie qui parsèment les *Clopinettes*, on en vient à douter que l'authentique mais quelque peu oublié psychanalyste « Muldworf » cité dans le t. 4 (p. 29) ait jamais existé.

b) les expressions usuelles à sonorité particulière : « dermatophile indien », « bicarbonate de soude », « marché à terme ».

c) les associations incongrues de mots existants : « Bretzel liquide », (l'exclamation favorite du CM, elle revient douze fois<sup>25</sup>), « Huile à pneus », « Poilamazout », « Pantoufles à bras », « Prothèse molle », « Colère à nœud ».

d) Les pures forgeries à la manière de Lewis Carroll : « gargoyles boutonnières », « Protz et Chniack », « Va au bugle ! ». Quelques mots reviennent fréquemment, sans aucune logique et avec des sens toujours différents comme « Broutchlague » ou « Broutchmoll » ou le verbe « escargouzer ». Une phrase comme « Qu'est-ce que c'est que ce glossardique qui vient m'enslictuer le shmougle ? » se ressent de l'influence du *Jabberwocky* carrollien, où l'un des premiers mots que l'on lit est précisément le fantaisiste adjectif *slictuous*<sup>26</sup>. Cette influence est également manifeste dans le pastiche de Proust que Mandryka fait lire au CM dans « Tous dans le bain » :

Plus Monsieur Muflard décalait de bucques, plus il gasquait qu'il y eût de rigules à trompouzer ; et à plusieurs erpules, comme il s'hogagait dans quelques

---

<sup>25</sup> Mandryka l'explique par l'expression, entendue dans les cours de la bourse, « Air liquide », qui lui a longtemps semblé obscure.

<sup>26</sup> Il n'est d'ailleurs pas même besoin de produire ici la version originale du texte de Lewis Carroll. Il y a en effet gros à parier que la fameuse traduction française d'Henri Parisot ait directement stimulé l'inventivité verbale de Mandryka. On n'en voudra pour preuve que la première strophe du *Jabberwocky*, rebaptisé « Bredoulocheux » par Parisot : « Il était grillheure ; les slictueux toves / Gyraient sur l'alloinde et vriblaient ; / Tout flivoreux vaguaient les borogoves ; / Et les verchons fourgus bourniflaient ».

jindusses collubares, et plogastrait à se varzifier d'avoir dallé le nez-de pougue, il vit un escargouze a ses pougatchove [...] (t. 2, p. 13)

D'un autre côté, le langage est volontiers décontracté et populaire, tendance générale des auteurs de *Pilote*. En utilisant des tournures argotiques, Mandryka tombe dans un langage dont on ne sait plus très bien s'il est de l'argot ou s'il est inventé par l'auteur qui utilise la technique argotique de formation des mots. Les mot « morfler » et « chougnier » sont bien argotiques, mais que dire de « avoir la glace » ?

Par ailleurs, à partir du mot *interview*, Mandryka fabriquera « interviouviser », « intervidouiller », « interviouvidouiller ». De même, à partir de la sonnerie du réveil, il formera de nombreux composés utilisant à la lois l'argot et l'onomatopée : « Dringuebailer », « Bringuebaduler », « DRINGUE badulé (c'est-à-dire non permutable) ».

L'onomatopée est en effet très employée. Mandryka renverse même ici les valeurs : ce n'est plus le bruit qui forme le mot, mais le mot déjà constitué qui illustre le bruit. Ainsi la pioche fait « piok ! piok ! » et la pelle « plt plt ». Le procédé sera beaucoup repris par le auteurs de BD.

Enfin, naturellement le jeu de mot traditionnel est aussi très utilisé : « Ploum ploum, poux dingues ! », « Pantoufles à bras et pot de Gorny », « Ciel, un gros Miko ». Et le plus souvent, l'auteur mélange allégrement les procédés comme dans : « Vous vous gourationnez (formation argotique) le bout de l'horribulaire (calembour) dans le voyeur (populaire) jusqu'au tohu-bohu (onomatopée) » (t. 2, p. 19), car la principale règle de Mandryka, après tout, c'est la fantaisie, une fantaisie décapante qui balaie tout sur son passage.

On pourrait, comme chez Rabelais, établir des listes :

Le CM. joue

- à saute-champignon
- au gobe mouche
- au tire-larigot
- au marmouset
- à l'ambulance
- à l'arrache-pied
- à faire brûner les floreuses
- à rien

Il mange

- du nougat mou
- du ragounat bien frais
- du macheglu à la polonaise
- du morvable boujouflé
- du frigouli aux broutches molles
- du bretzel liquide
- du pougatchoff en tartines<sup>27</sup>

Le mot s'émancipe. Dans « L'heure de la sieste » (t. 1, p. 34), le CM a ses mots sur le bout de la langue. Il lui suffit de tirer celle-ci pour que les mots, tels de petits animaux, en descendent.

Constatons tout de même que ce ne sont pas les mots qui fractionnent l'ordre du réel. Le langage des personnages reste grammaticalement parfaitement cohérent et Mandryka ne se risque aux inventions verbales que lorsque le sens général de l'histoire peut être sauvegardé.

### *Le dessin*

La simple présence du dessin, sans tenir compte de ses qualités, est déjà capitale car c'est lui qui apporte l'unité à l'œuvre. Le dessin, la planche dessinée, est le support du récit, il matérialise cet autre monde qui fait l'originalité des aventures du CM. Par sa seule présence, il évite les interactions entre notre monde habituel et celui qu'il représente, interactions qui se seraient fatalement produites dans une œuvre littéraire normale. Ainsi, la technique de la BD en elle-même introduit un dépaysement radical puisque l'imagination du lecteur ne peut pas venir fausser la représentation de l'histoire par des références culturelles antérieures.

Donc, la planche isole le récit et lui donne une cohérence qu'il n'aurait pas eue autrement. Cet isolement en fait le seul espace de référence, uniquement soumis à la volonté de l'auteur et par là, support de toutes les fantaisies et de toutes les transformations possibles. L'auteur devient démiurge à part entière. Ce privilège de la BD, Mandryka l'a bien

---

<sup>27</sup> Il est peut-être temps de rappeler ici, au vu de la consonance ou de l'origine slaves de plusieurs de ces allusions culinaires, que le concombre est l'un des éléments essentiels de l'alimentation russe et que Mandryka puise ici, si l'on dit, dans son arbre généalogique. On rappellera aussi l'importance des concombres dans la fameuse série *Le Goulag* de Dimitri : l'hommage oblique à Mandryka n'est, en l'occurrence, pas impossible.

compris, refusant toutefois d'abandonner le cadre classique de la planche, comme le font Fred ou Druillet.

Les planches sont très souvent construites avec les quatre bandes traditionnelles comprenant chacune trois cases dont deux peuvent fusionner. On trouve dans les premiers albums des essais de planches tableaux. Quelques encarts sont disposés d'une manière très libre, essentiellement : citons comme exemples les plus réussis de ces compositions tabulaires les p. 11, 12, 13, 18, 20, 21, 22, 23 et 27 du t. 1, et surtout les p. 40, 42 et 43 du t. 2, d'un onirisme admirable. Mais ces planches se raréfient dans les albums ultérieurs.

### 1) Un parti-pris de simplicité

Le dessin du CM est simple et efficace. L'auteur ne se préoccupe pas de dessiner des meubles aux arêtes droites, des escaliers réguliers ou des mouvements de personnages anatomiquement parfaits. D'une case à l'autre, les formes d'un objet ou d'un personnage peuvent varier par souci d'expressivité. Fréquemment, Mandryka néglige même de dessiner les bras du CM, quand il court notamment, donnant à son dessin une plastique plus harmonieuse.

Ce dessin schématique est courant chez les dessinateurs qui ont commencé leur carrière à la fin des années 60 (Fred, Brétecher, Reiser, etc...), c'est une réaction contre le dessin impeccablement figolé qui jusque-là servait trop souvent à masquer le vide de la pensée et à confectionner de beaux petits bijoux sans âme. Ce style trouvera des émules bien plus tard chez les auteurs de « L'Association », qui peuvent légitimement se revendiquer de la liberté créatrice de Mandryka.

Car sa simplification permet au dessin d'être plus direct. L'expressivité des personnages y gagne en force et en impact. Plus l'image est simple, plus son mouvement est évident. Mandryka a quelque chose à dire et il ne le cache pas sous les grâces d'un dessin précis et bien proportionné.

Notons que la finition du dessin peut varier d'une histoire à l'autre. Dans « Initiation » (t. 1), le dessin est « jeté » à la craie grasse. Le décor n'est qu'une vague ambiance colorée et le dessinateur a négligé la moitié du temps de dessiner les cases. La page suivante offre un grand contraste : le trait est fin et recherché, les couleurs sont disposées avec un grand soin (aucun dépassement) et le pourtour des cases est irréprochablement droit.

On retrouve un contraste du même genre dans le t. 3 entre « Quand passent les motifs » aux couleurs simples et aux dessins rapides (comme les trains qu'évoque le récit ?) et « Le Grand Jour » dont les ambiances colorées en font l'histoire esthétiquement la plus « harmonieuse » de Mandryka. Entre ces deux récits, on voit le trait aller du foisonnement presque anarchique à une sobriété plus léchée, mais toujours, c'est la simplicité qui reste de mise.

## 2) Un monde protéiforme

Dans cet univers du délire, les objets se transforment d'une case à l'autre. Dans « Deux éléphants dans un pantalon » (t. 2, p. 32 et 37), le livre que lit le CM s'intitule successivement : « Comment lire au lit », « Comment ne pas pousser », « Les silences de Lao Tseu » et « Ma vie dans les frites »<sup>28</sup>. De même, le tableau figurant une cible représente ensuite de la neige et celui qui montre des clous devient « pluie ».

On pourrait ici faire un parallèle avec l'état d'esprit du CM : dans la première case (flèche et cible), on voit la surprise du CM et dans la seconde (neige et pluie) il est décidé à en finir avec ses éléphants. La plupart du temps, néanmoins, ces changements ne sont là que pour montrer que le dessinateur a plein pouvoir sur son univers.

## 3) La fioriture

C'est également sous cet angle-là qu'il faut voir l'apparition inopinée d'animaux ou d'objets bizarres dans les dessins. Ces apparitions absurdes provoquent le rire et participent au dépaysement. En page 20 du t. 4, dans « Le Grand Jour », le CM vient de renvoyer tous les autres personnages et réfléchit au travail du dessinateur « toute cette foule de bestioles plus ou moins bien dessinées (sic !), à la fin, ça lasse ».

Une fioriture ne tarde d'ailleurs pas à revenir sans cesse dans les cases. Elle est bientôt éliminée par le CM. De même, quand il y a un grand secret à entendre (t. 4, p. 32 ; t. 3, p. 19 ; t. 5, p. 4), les animaux accourent de partout pour écouter. La fioriture fait partie intégrante du monde du CM et on ne peut pas l'en enlever. Sa logique n'est pas la nôtre, elle n'en est pas moins à toute épreuve.

---

<sup>28</sup> Ce dernier titre serait-il un clin d'œil au Belge Henri Michaux, auteur de *La vie dans les plis* ?

#### 4) Le rôle des couleurs

Les couleurs sont mises tantôt à la craie grasse et tantôt à la gouache. Les ambiances qu'elles créent sont plus ou travaillées. En général, elles sont assez vives : les aventures du CM laissent dans l'œil une impression de gaîté colorée tout à fait jouissive. Mandryka affectionne les fonds en dégradés et les grands contrastes de couleurs franches.

On notera pourtant l'insistance sur le rouge dans le t. 3 : les pages 15 et 22, qui sont respectivement celles de la prise de conscience et du départ de l'ambition du CM, donc deux pages capitales, sont baignées d'une atmosphère rouge, couleur du sang, préfiguration de l'incident de la page 37 (15 + 22), où le CM croit qu'on lui a crevé l'œil alors qu'il ne s'agit que d'une tomate mûre. Le turban du Maître du Monde est rouge également. Finalement, cette insistance ne nous étonne pas : le rouge est bien la couleur du pouvoir et aucun pouvoir ne peut s'établir sans la force. Le rouge est d'ailleurs aussi la couleur du costume du Patatoseur.

C'est dans « Le Grand Jour » que les recherches sur la couleur vont le plus loin. Ici, il n'y a aucun doute sur son rôle symbolique. Les mouvements importants se distinguent immédiatement par leur coloration chaude, d'autant plus vive que le mouvement est violent. Ces cases-là sont quasiment monochromes, personnages et objets changeant aussi de couleur (par exemple dans la 3e case de la page 17). Elles donnent à la planche un dynamisme qui les fait repérer immédiatement.

Parfois aussi, seule une partie de la case (le personnage principal par exemple) change de couleur pour bien le différencier de ce qu'il est dans les cases voisines (deuxième case de la page 27). À l'inverse, le bleu signale un assagissement, une chute soudaine de tension (septième case de la page 33). On remarque aussi dans cette histoire, le rôle important du gros plan, mis également en valeur par la couleur (dixième case de la page 35).

#### CONCLUSION

Dans un espace très concentré (les planches de l'album), Mandryka nous offre une parabole absurde, dérisoire et surtout drôle (j'ai peu parlé du rire, mais la plupart des mécanismes que j'ai démontés sont ceux qui,

au premier degré, le déclenchent) qui se révèle par renversement des valeurs, plus vraie que la réalité.

Profondément ancrée dans le XX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre nous montre, sur fond de psychanalyse et de luttes sociales, la relativité de l'homme dans un monde qui lui échappe, l'impossibilité du savoir absolu et la résignation de ne jamais pouvoir accéder au rêve puisqu'il fait partie de la réalité.

Nous retiendrons la conclusion humaniste du t. 3 qui invite à se débarrasser des voiles de l'hypocrisie et des chaînes de l'absolu pour partir à la découverte du monde qui nous entoure. Et je ne vois pas de meilleure conclusion à cette étude que ces vers de Pindare que Camus a placés en épigraphe du mythe de Sisyphe et qui semblent résumer toute la philosophie du CM :

Mon âme, ne recherche pas la vie immortelle mais épuise le champ du possible.

## Table des matières

### Les Mondes du Concombre masqué

Avertissement

Introduction

Personnages

- 1) Concombre-Chourave, le couple maudit
- 2) Le Patatoseur et son assistant
- 3) Au delà de la notion de personnage
- 4) Des éléphants et des hommes

L'espace

- 1) Le monde du CM
- 2) Les mondes parallèles
- 3) Espace du récit et espace dans le récit
- 4) Les éléments

Le temps

- 1) Le réveil
- 2) Où l'espace et le temps se rejoignent

Rêve et réalité

- 1) « La triste réalité »
- 2) Le rêve
- 3) Le miroir, le thème du double
- 4) L'absurde comme justification
- 5) Les citations : le projet de départ

La parodie

- 1) Le Patatoseur, un désamorçage sans pitié
- 2) Références explicites

Portée sociale et philosophique

- 1) Le mythe du savoir
- 2) L'éléphant est un loup pour l'éléphant
- 3) La puissance, l'argent et les femmes
- 4) La dialectique du pouvoir
- 5) La part psychanalytique

Le langage



- 1) « Au pied de la lettre »
- 2) Le jeu de mots prolifique
- 3) L'invention verbale

#### Le dessin

- 1) Un parti-pris de simplicité
- 2) Un univers protéiforme
- 3) La fioriture
- 4) Le rôle des couleurs

#### Conclusion