

**“DÉJÀ FINI ! QUEL DOMMAGE !”  
MICROLECTURE D’UN INCIPIT :  
*LE RÉSEAU MADOU***

**Jan Baetens<sup>1</sup>**

**Critique, théorie, analyse**

Il est sans doute inutile de le répéter : la crise que traverse aujourd’hui la bande dessinée pour adultes est aussi et surtout une crise du récit. En effet, les difficultés actuelles du genre résultent fondamentalement d’un déséquilibre entre les deux pôles que toute bande dessinée réussie se doit d’articuler jusqu’à la fusion : le graphisme d’une part, le scénario d’autre part.

Ce sont les années quatre-vingt qui, au moment des plus grands succès commerciaux du genre, ont multiplié déjà les signes de pareille distorsion. Chez la plupart des auteurs plus ou moins traditionnels, la narration a eu la fâcheuse tendance de copier servilement les formules du passé, pour s’éloigner toujours davantage de l’univers des nouveaux lecteurs. Nourris et obnubilés de réminiscences, ces bandes dessinées “classiques” échouaient justement, selon le diagnostic de Benoît Peeters, à faire ne fût-ce qu’aussi bien que leurs modèles :

---

<sup>1</sup> Assistant à l’Institut d’Études culturelles de la Katholieke Universiteit Leuven.

(...) Hergé, Jacobs ou Franquin étaient désireux de capter dans leurs pages les signes les plus tangibles de la modernité. Un poste de télévision apparaît dès la première édition de *L'Île Noire*, qui date de 1937, un an après les premières expériences en Angleterre. (...) Même s'il leur arrive de ressembler à s'y méprendre à leurs inspirateurs des années 50, les albums des dessinateurs "ligne claire" réalisés dans les années 80 s'en distinguent radicalement. Ce qui les fascine dans cette époque, c'est la nostalgie qui s'en dégage. Si séduisante que puisse être cette démarche, elle risque de conduire à une bande dessinée autoréflexive, vivant de la célébration de ses propres mythes<sup>1</sup>.

Chez d'autres, en revanche, la narration s'est vu délaissé au profit d'expériences formelles il est vrai captivantes, mais qui ont fini par jeter la bande dessinée dans les bras de la peinture. Séduites par les mirages de la couleur directe, ces bandes dessinées "modernes" n'ont pas encore réussi, comme l'écrit très justement Thierry Groensteen, à passer de la *mise en couleur du récit* à la *mise en récit de la couleur*<sup>2</sup>.

A certains auteurs et à certains albums, il a même été reproché de cumuler divers handicaps et de rater aussi bien le récit que la beauté plastique. En témoignent les mésaventures critiques de plusieurs "héritiers d'Hergé"<sup>3</sup> qui, d'abord portés aux nues, se sont heurtés rapidement à une véritable campagne de dénigrement. D'un côté, on incriminait leur incapacité fondamentale à inventer des structures narratives un peu nouvelles : les récits élaborés par les auteurs travaillant dans cette mouvance paraissaient se limiter pour l'essentiel à la reprise à peine masquée, et rapidement très lassante, de thèmes et de motifs de l'école de Bruxelles<sup>4</sup>. De l'autre, on a fait remarquer qu'il ne suffit pas de se réclamer explicitement de l'esthétique de la ligne claire pour se montrer à la hauteur de la leçon hergéenne : les principes de clarté et de lisibilité, au lieu d'être compris en fonction

<sup>1</sup> B. PEETERS, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1993, p. 88-90.

<sup>2</sup> *Couleur directe*, catalogue d'exposition du 1er salon international de la bande dessinée d'Hambourg (dir. T. GROENSTEEN), Thurn, Éd. Kunst der Comics, 1993, p. 68.

<sup>3</sup> B. LECIGNE, *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1983.

<sup>4</sup> Voir par exemple la violente diatribe de Sylvain BOUYER, "L'empire des références" in P. LEFÈVRE (dir.), *L'image BD*, Leuven, Éd. Open Ogen, 1991, p. 73-100.

d’une contrainte narrative, ont été souvent réduits à des considérations purement graphiques internes à chaque case<sup>1</sup>.

Parmi les réalisations ainsi visées, on retrouve régulièrement le premier album d’Alain Goffin et François Rivière, *Le réseau Madou*, parangon des adaptations non satiriques d’Hergé<sup>2</sup>.

Voici par exemple le verdict sans appel de Bruno Lecigne, qui oppose l’énergie libératrice d’un Tardi à la pâleur, graphiquement parlant, du *Réseau Madou* :

Simulation de simulation, le travail d’un jeune dessinateur belge, Alain Goffin, est de ce point de vue l’idéal aboutissement du mouvement. (...) Ultime aboutissement d’une démarche mais aussi, peut-être, l’indice de son vieillissement ou de son épuisement –du moins en tant que courant productif du point de vue créatif (...). Si l’on part de Goffin et que l’on remonte, inversant la chronologie, la (courte) chaîne qui va jusqu’à Tardi, quel écart soudain ne perçoit-on pas ! L’intensité et la force de l’œuvre tardienne ne se retrouvent plus en Goffin, dont le style est guetté par la platitude et la fadeur. (...) Si la démarche de Goffin préserve les marques du “modernisme”, il semble cependant que *Le réseau Madou* n’invente plus rien, que l’inspiration dans le registre libéré par Tardi se dissipe, se vide, en une répétition amoindrie<sup>3</sup>.

Et les coups de pleuvoir dru aussi sur la tête du complice, François Rivière, aussi félicité pour son travail avec Floc’h (essentiellement à l’occasion du célèbre *Rendez-vous de Seven-Oaks*<sup>4</sup>) que blâmé pour sa collaboration avec Goffin. Dans un numéro –en principe d’hommage !– des *Cahiers de la bande dessinée*, les défaillances du scénario se voient complaisamment étalées. A propos d’un des deux personnages principaux de l’histoire, Patrick Delperdange écrit par exemple :

Rivière abandonne Hogier alors qu’il est occupé à filer la personne suspecte, avant même que le moindre indice de son identité soit fourni, ce qui annule du même coup cette

<sup>1</sup> Voir l’introduction de Benoît Peeters au catalogue *Hergé dessinateur*, Paris/Tournai, Casterman, 1988, et son article “Vida y muerte de la Línea Clara”, in *Made in Tintin*, Barcelona, Aura/Biblioteca nacional, 1993, p. 19-24.

<sup>2</sup> Paris/Tournai, Casterman, 1982. Signalons déjà que la manipulation acronymique du nom des auteurs, Goffin-Rivière, produit du reste un résultat significatif : G-R ou R-G.

<sup>3</sup> B. LECIGNE, *op. cit.*, p. 131.

<sup>4</sup> FLOC’H/RIVIÈRE, *Le rendez-vous de Seven-Oaks*, Paris, Dargaud, 1978.

séquence, encore compliquée sans raison par l'apparition d'une silhouette noire inconnue et menaçante, elle-même sur les pas d'Hogier, silhouette qui n'a vraiment aucun lien avec l'histoire, puisqu'il n'en sera plus jamais question<sup>1</sup>.

Tant d'unanimité a de quoi surprendre. Cependant, les raisons avancées ne convainquent pas tout à fait. *Le réseau Madou* est bourré de références à Hergé et Jacobs, mais le reproche-t-on à d'autres qui n'en abusent pas moins (si abus il y a, bien sûr) ? Et, certes encore, l'intrigue du livre se permet certaines facilités, mais pourquoi évite-t-on d'en indiquer aussi la grande finesse (de nouveau si finesse il y a, évidemment) ? Bref, tout se passe un peu comme si la condamnation sans appel de l'album s'appuyait exclusivement sur ce qu'il faut bien appeler des jugements de *goût* et surtout d'*humeur* (le style de Goffin est plat et fade ; le scénario de Rivière, trompeur à bon prix), qui accordent en outre une attention un rien suspecte au critère de l'originalité (Goffin répète Tardi, Rivière répète Rivière).

Il convient dès lors, puisqu'une lecture superficielle de l'album ne paraît guère justifier pareille sévérité, d'en faire une analyse un peu plus patiente, non pas dans le but de renverser le courant et de prendre la défense d'une production qui serait injustement traitée (si le livre est bon, il se défendra bien tout seul), mais afin de reconstituer plus clairement ce qui a pu déclencher le courroux des censeurs. De ce point de vue, la présente lecture de l'album se veut aussi une réflexion sur certains *habitus* de la critique de bande dessinée.

Pour des raisons pratiques, on s'en tiendra ici à la seule page-incipit (cf. illustration). Si, grâce au temps accordé à la lecture, elle permet un surplus d'attention, telle restriction de champ facilite également, pour le lecteur de l'analyse, une meilleure vérification des arguments proposés.

## Seuils

On ne le sait que trop : il est matériellement impossible de lire une case ou une vignette de bande dessinée sans percevoir aussi, ne fût-ce que passivement, les marges de l'image ou le reste de la

<sup>1</sup> P. DELPERDANGE, "Rivière & Co, enquêtes en tous genres", *Les Cahiers de la Bande dessinée*, n° 68 (numéro spécial sur Floc'h), mars-avril 1986, p. 36-37.

planche<sup>1</sup>. Aussi le début du *Réseau Madou* n'est-il pas, dans un premier temps, le strip placé en haut de la page : tout de suite, des rapports visuels affleurent entre lui et la totalité de la planche. A observer, même lâchement, la vignette-bandeau partiellement déca-drée qui ouvre le récit, on distingue qu'elle *s'éloigne* de la page tout entière en même temps qu'elle *s'y fond* intégralement. Sur le plan chromatique, nulle solution de continuité ne sépare cette image ni de ce qui précède (le blanc de la marge supérieure, le blanc aussi des commencements du récit), ni de ce qui suit (dans les cases suivantes on retrouve la même palette<sup>2</sup>). Mais c'est aussi la seule case à occuper toute la largeur du pavé imprimé, horizontalité qu'accroissent encore des facteurs tant internes qu'externes (la hauteur de cette vignette-bandeau est plutôt réduite ; les cases du strip suivant sont, elles, étirées en hauteur).

Toutefois, pour peu qu'on s'interroge plus avant, il apparaît que les deux constatations ne renvoient qu'à une seule et même logique : par contraste ici, par similitude là, c'est l'intégration de la partie de l'ensemble, de la vignette-bandeau à la planche, qui est recherchée. L'imbrication de cases de largeur et de hauteur différentes, puis le traitement uni d'un paramètre aussi récurrent que la couleur, enjoignent d'emblée à considérer la page non pas comme un simple enchaînement de dessins, mais comme un espace réticulé où les rapports à distance comptent autant que les transitions immédiates d'une image à l'autre.

La leçon a beau être simple, elle n'en reste pas moins capitale. C'est en l'affichant dès son entrée en matière que *Le réseau Madou* s'impose, du moins à un niveau de très grande généralité, comme une *vraie* bande dessinée.

## Ouverture (bis)

Se passe-t-il quelque chose dans la première vignette du livre, apparemment si paisible, si exempte de tout mouvement ?

<sup>1</sup> B. PEETERS, *Case, planche, récit*, Paris/Tournai, Casterman, 1991 (voir la notion de *périchamp*).

<sup>2</sup> Il n'est pas absurde de reconnaître dans les couleurs dominantes (le gris, le beige, l'orange) une version pastellisée des couleurs du drapeau belge (noir, jaune, rouge). En raison de la pléthore de signes de belgitude dans cette ouverture, la référence paraît acceptable.

BRUXELLES, 20 DÉCEMBRE 1938, L'APRÈS-MIDI S'AVANCE...



Alors que l'intrigue, au sens classique du terme, est seulement *préparée* dans cette case, le regard y est soumis à des injonctions contradictoires dont l'importance, pour le récit, est déjà capitale. A lui seul, en effet, tel écartèlement fait advenir une série de pistes et de questions de lecture qui font de cette ouverture un véritable programme narratif.

A l'instant même où commence l'histoire, Rivière et Goffin introduisent une première ruse.

D'une part, la fictionnalité du récit n'est nullement escamotée. Les emprunts aux pionniers de la Ligne claire sont nombreux : après une première de couverture où l'on avait déjà retrouvé la villa de Bergamotte des *Sept boules de cristal*, le *skyline* de Bruxelles est un début de récit qui rappelle ouvertement – en plus diurne – *La marque jaune*. Le caractère fictif de l'aventure se voit rehaussé également par le recours à un lieu commun narratif : dans la tradition romanesque du XIX<sup>e</sup>, il se découvre d'abord le lieu, puis la date de l'action et enfin, tout de suite après, le personnage principal.

D'autre part, cependant, tout est fait en sorte que la transition du monde “réel” (celui du lecteur qui s'apprête à entrer dans la fiction) à l'univers de la “fiction” (celui des personnages qu'on n'a pas encore vus) s'opère en douceur. Le décadage du haut de vignette suture déjà le blanc des marges (qui appartiennent en principe à l'univers non fictionnel du lecteur) et le blanc du ciel (qui fait déjà partie du monde des personnages). Il s'y ajoute le choix d'un décor authentique (le Bruxelles d'avant-guerre) et la rétion provisoire des personnages (d'un statut différent du décor, puisque moins facilement vérifiables), qui concourent eux aussi à étayer une certaine illusion réaliste.

Convenons-en : ce tiraillement entre illusion de réel et effet de fiction est en soi très banal. Mais la *franchise* avec laquelle Goffin et Rivière disposent les outils de chacune des stratégies, déplace tout de suite l'attention du lecteur, invité dès le tout début à y regarder par deux fois.

Essayons de le faire pour le panoramique de Bruxelles.

Vue de loin, la vignette initiale révèle une opposition très nette entre le phylactère et l'image. Celui-là est court, précis, encadré ; celle-ci est très large, privée en haut de cadre, n'indiquant le lieu et l'heure que par métonymie, ici par la valeur temporelle symboliquement accordée au gris, là par quelques détails de Bruxelles judicieusement choisis. L'antinomie très poussée de la bulle et du dessin redouble, voire exaspère l'opposition technique de l'image comme *art*

de l'espace et du texte comme *art du temps*. La vignette a l'ambition de suggérer tout Bruxelles. Les récitatifs et dialogues, par contre, font défiler et accélèrent le temps : ils précisent d'abord le jour, puis une de ses parties, avant de donner, une page plus loin, l'heure exacte pour terminer, quelques cases plus loin, par un véritable compte à rebours : "encore dix secondes".

L'antithèse du texte et de l'image, de l'espace et du temps, est toutefois seulement apparente, car le retour d'aspects partagés détermine une série d'échanges forts et précis.

Une première similitude concerne le *principe ternaire*, ici omniprésent. Horizontalement, l'énoncé du phylactère se divise en trois segments, que poursuivent en plus trois points de suspension, tandis que la ligne de l'horizon est brisée par trois monuments. Verticalement, la lecture passe du blanc aux trames du gris en haut de la ville, puis aux aplats colorés en bas, alors que peu à peu le graphisme s'enrichit de détails pour obtempérer aux règles du dessin perspectiviste. L'exhibition du trois, notons-le au passage, fonctionne également comme une sorte de *clap* cinématographique ou encore comme l'équivalent des *trois coups* annonçant le début d'une représentation théâtrale, c'est-à-dire fictive. En tant que symbole d'ouverture, le trois est cependant d'une ambivalence parfaite : il souligne aussi bien qu'il inquiète l'effet de fiction déjà repéré plus haut. Il le souligne et le rehausse dans la mesure où la frontière de la périphérie de l'album et de l'incipit du récit est ainsi mise en valeur. Mais il l'inquiète et l'atténue aussi par son caractère fort convenu, qui oblige à lire les occurrences du trois non pas uniquement au niveau symbolique, mais aussi dans la matérialité même des signes.

La seconde similitude du texte et de l'image renchérit encore sur ces croisements du temps et de l'espace : c'est la *temporalisation* de l'image et l'*iconisation* correspondante du texte.

D'un côté, l'allongement tendanciel de l'image engendre un processus d'*épellation*<sup>1</sup>, ici particulièrement spectaculaire, qui transforme l'image en objet à déchiffrer segment par segment, chaque partie correspondant à une sorte d'unité grammaticale. Le compartimentage intense du décor (brisé en rangées de maisons et de fenêtres), tout comme son orientation manifeste à droite (grâce à la représentation des rues rayonnant à partir du centre et s'éloignant toutes à partir

<sup>1</sup> Voir les analyses de Thierry Groensteen dans "Entre monstration et narration, une instance évanescence : la description", in P. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 41-55.



de la gauche), corroborent telle conversion de l’image en écrit, ou du moins en objet déplié dans le temps. L’écoulement des heures et des minutes dont parle le texte se produit donc aussi *au fur et à mesure que le regard balaie l’image*. Le temps de la case se révèle être ainsi une temporalité spécifique, qui n’est pas indépendante des cheminements de la lecture<sup>1</sup>.

De l’autre côté, l’aspect très arrondi des lettres, qui, égalisant tous les graphèmes, les rend moins lisibles, mais plus visibles, ou encore l’ambivalence du cadre de l’énoncé, qui prolonge en haut à gauche le cadre virtuel de la vignette, encouragent à intégrer le phylactère à la fiction dessinée pour l’interpréter par exemple comme un nuage qui entre dans le champ à la manière d’une menace encore muette.

Les rapports de l’espace et du temps sont ainsi, non pas évacués, mais soigneusement redistribués. Le temps se détache de l’énonciation du seul texte, l’espace excède le dessin de la seule image : c’est l’ensemble du texte et de l’image qui devient un “chiffre” à étudier.

Cette étude, à son tour, se trouve prise dans des fonctionnements antagonistes. La stratégie du ralentissement et du surplace, du retour circulaire sur tout objet dessiné, est bien sûr la première à s’imposer. Mais face à elle, et concomitamment, se dresse une option contraire, non moins active dans cet incipit : la recherche du suspense, l’effort de tenir le lecteur en haleine, le désir de le faire sauter les vignettes dans la poursuite de l’énigme entr’aperçue.

Or, de même qu’on a pu interroger, puis diminuer l’écart du texte et de l’image, de même il convient de se pencher aussi sur cette nouvelle opposition, plus fondamentale encore, du ralentissement et du suspense.

Dans un essai remarquable sur les problèmes de l’articulation du temps et de l’espace dans l’écrit<sup>2</sup>, Jean Ricardou a démontré que les rapports entre l’*effet de suspense* et la technique du *montage alterné* qui l’accompagne (et le guide) habituellement, sont eux-mêmes déterminés par un problème d’un ordre tout différent, qui tient à la difficulté pour l’écriture de donner une vue simultanée de deux objets, deux événements ou deux personnages perçus ou imaginés en même temps. La ligne de l’écriture ne peut en effet que disjoindre la

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur cette temporalité paradoxale, voir surtout les travaux de Jean Ricardou sur la description, par exemple dans son livre *Le nouveau roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1990 (nouvelle édition).

<sup>2</sup> J. RICARDOU, *Une maladie chronique*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989.

représentation de cette coïncidence et telle observation oblige à revoir de fond en comble notre vision de l'effet de suspense : loin d'être la *cause* d'une série de choix techniques, l'effet de suspense s'avère en réalité la *conséquence* d'un problème d'écriture autrement général (il doit en fait être interprété comme l'effet structural d'une écriture qui, se heurtant au simultané, est obligée de procéder par montage alterné).

Cette révolution copernicienne, l'incipit du *Réseau Madou* l'étend du seul écrit à la totalité de la bande dessinée. Il définit un suspense proprement visuel comme l'inéluctable pendant de toute attention minutieuse, étalée dans le temps, induite par l'intrication d'un pluriel de mécanismes et de structures dans le dessin : il n'est pas de meilleur déclencheur de récit que... l'arrêt sur l'image. Dans l'image d'ouverture, il est clair que le ralentissement imposé au regard crée un suspense *sui generis*, dont le suspense proprement fictionnel (l'énigme particulière du récit vécue par les personnages) n'est sans doute que la métaphore : *Le réseau Madou*, dans cette perspective, relève de la littérature policière parce que Goffin et Rivière s'attachent à instruire le regard du lecteur.

Dans l'affaire de code dont l'énigme fictionnelle sera faite, le problème ne sera pas, du reste, de déchiffrer le système, mais d'en découvrir l'existence même (pour les héros, il s'agira de reconnaître une série de signes apparemment parasites comme dotés d'une valeur certaine, en l'occurrence de convertir une série de traits, de prime abord fortuits, en signes de l'alphabet morse). Par ce tournant, le récit d'énigme s'offre même comme une métaphore *au second degré* du mécanisme évoqué ci-dessus : après s'être institué en symbole d'un suspense purement formel, il se transforme – par le biais du passage de la trame policière en général à l'idée d'un code très spécifique – en l'image du supplément d'acuité demandé au lecteur<sup>1</sup>.

## Pivotements

Il manquait à la mise en scène de l'ouverture un facteur primordial : le personnage. Le voici. Mais se laisse-t-il traiter comme les paramètres du lieu et du temps ? Ou est-ce qu'on passe avec lui du côté de la fiction, de l'intrigue, de l'enchaînement linéaire des

<sup>1</sup> Pour une vue d'ensemble du récit d'énigme, voir en tout premier lieu d'Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les impressions nouvelles, 1988.

vignettes, de la lecture pressée ? L'intérêt du *Réseau Madou* est de ne pas éviter ces questions-là et d'afficher clairement les rapports qui se tissent entre tous les ingrédients de l'album : l'introduction du personnage sera en effet l'occasion d'affiner les problèmes liés aux tensions déjà repérées.

Même s'il n'est pas encore nommé, le personnage est tout de suite classé. Le zoom avant et l'agitation permanente du dessin (en trois cases on voit se relayer trois distances et trois points de vue différents) soulignent tout de suite son importance structurale. Sa touffe de cheveux orange comme la bande dessinée qu'il dévore (un avatar policier des *Exploits de Quick et Flupke*) en font aussitôt une création post-hergéenne. L'absence de tout nom, enfin, met l'accent sur le livre avec lequel le protagoniste fait littéralement corps.

Que le personnage soit plongé dans sa lecture participe clairement de la stratégie réaliste déjà évoquée à propos du décadage. De même qu'on est passé sans heurt du “réel” (soit l'album que nous, les lecteurs, tenons entre les mains) à la “fiction” (soit l'aventure vécue par les personnages de l'album), de même la mise en scène inaugurale du héros, abîmé dans son livre au point de rester indifférent à tout ce qui l'entoure, permet de rapprocher l'univers non fictif des lecteurs du *Réseau Madou* et l'univers fictif du lecteur des *Exploits de Nick et Rudy*. Puisque le protagoniste de la fiction est en train de faire ce qu'ont commencé à faire les lecteurs du *Réseau Madou*, la distance entre les deux s'amointrit tendanciellement : il y a amorce d'identification, et partant illusion de réel (les lecteurs du *Réseau Madou* sont appelés à se projeter dans le héros de papier, puis conduits à juger identiques leur propre univers et le monde de la fiction)<sup>1</sup>. Qu'en plus le protagoniste de la fiction *cesse* de lire au moment même où les lecteurs de l'album *continuent* à le faire, surenchérit encore sur le mécanisme illusionniste : le héros de papier s'arrache à la fiction pour se tourner vers la vie, et par conséquent les lecteurs de l'album qui s'étaient identifiés à lui vont l'accompagner structurellement pour se situer eux aussi du côté de la vraie vie.

*Le réseau Madou* l'énonce clairement : l'illusion de réel, c'est-à-dire l'oubli de la fiction en tant que fiction, est liée à la *fascination* (c'est parce que la lecture captive qu'on accepte d'y croire). Et le motif de la fascination –que dit assez le regret : “déjà fini !, quel

---

<sup>1</sup> Pour une bonne introduction à la problématique de l'identification, voir par exemple Jacques AUMONT, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.

dommage !” – est à son tour viscéralement lié au *temps*. Une lecture captivée est une lecture oublieuse du temps, c’est-à-dire une lecture qui a toujours envie de revenir en arrière et de recommencer infiniment. Il est dès lors admis d’aller un peu plus loin et de formuler l’hypothèse que voici : le désir de tout reprendre à partir d’une fin jugée prématurée, ne pourrait-il pas signifier que toute la suite de l’album (l’aventure racontée dans *Le réseau Madou*) n’est en fait qu’un immense retour sur la lecture qui ici s’achève, à la fin du deuxième strip, et qui n’est pas seulement la lecture de l’album dans l’album, *Les exploits de Nick et Rudy*, mais aussi et surtout la lecture de ce strip du *Réseau Madou* lui-même. Si tel est le cas, il doit donc être possible de découvrir dans ces cases inaugurales, ne fût-ce qu’en germe, la clé de l’énigme future.

Le travail de Rivière et Goffin va se montrer ici d’une cohérence absolue : s’il contient dès son début une injonction à relire, il s’avérera incluse dans les quelques vignettes déjà parcourues les indices décisifs d’une énigme pour l’instant encore informulée<sup>1</sup>.

Une première clé de lecture est donnée par le terme même qui marque la fascination : “*déjà fini*”. L’adverbe de temps indique qu’on a lu très vite, peut-être trop vite, et que c’est à cause de cette hâte qu’on est obligé de revenir sur ses pas. A lire plus lentement, on aurait peut-être trouvé la solution avant la fin : si la fin est frustrante, c’est tout d’abord parce qu’on n’a vu que les grandes lignes, le gros, et que la réponse aux questions soulevées par la fiction n’est pas dans *la fin*, mais dans *le fin*, c’est-à-dire dans le *détail*. Aussi la déception du personnage convie-t-elle le lecteur du *Réseau Madou* à relire “à sa place”.

Ce qui frappe lorsqu’on reprend, non plus la suite des trois cases du second strip, mais le strip tout entier, c’est bien sûr l’oscillation du plein et du vide. Certaines parties de l’image sont dessinées avec tous les détails voulus, d’autres par contre sont représentées de manière tout à fait stylisée. La chemise du protagoniste est le théâtre de vrais effets de drapé, mais dans son visage la bouche est bizarrement omise. Le décor très riche de la première case du strip se vide radicalement dans la dernière vignette. A un premier niveau ces va-et-vient très rapides entre le plein et le vide s’inscrivent dans la structure plus vaste de l’énigme et du suspense : toute surface vierge peut se détailler,

---

<sup>1</sup> Une lecture de l’ensemble du livre montrerait sans problèmes des homologies très convaincantes entre la page finale du *Nick et Rudy* et celle du *Réseau Madou*.

n’importe quel détail risque de s’avérer superflu. Mais pour vraiment les comprendre, il convient de tenir compte d’une seconde particularité, la composition en triptyque du strip, qu’affichent surtout de saisissants effets d’inversion autour d’un axe lui-même fort particulier.

Remarquable à cet égard est l’inversion des positions et des échelles respectives du garçon et de la voiture dans les cases où ils sont représentés conjointement : l’album montre d’abord la voiture à l’avant-plan et, vu de face, le garçon au loin, puis le garçon est vu de dos au premier plan avec la voiture invraisemblablement rapetissée<sup>1</sup> au fond de l’image. Le renversement des lignes de fuite matérialisées par le dallage, entre autres, étaye solidement cette réflexion généralisée.

L’axe autour duquel bascule le strip est, logiquement, la vignette centrale, mais son intérêt est de répéter ce pivotement à plusieurs niveaux. Au milieu de l’image, on trouve en effet un personnage dessiné de manière symétrique, avec les deux jambes et les deux bras répartis de part et d’autre d’une ligne médiane. En outre, le héros se dédouble deux fois : non seulement à l’extérieur de ses contours, au moyen de son ombre, mais aussi à l’intérieur, à l’aide du livre qu’il tient entre les mains et dont la spécularité est extraordinaire. Car le livre se divise en deux plages égales, la première et la quatrième de couverture, dont l’une est pleine et l’autre vide, selon la place qu’elles occupent dans le triptyque : moyennant un chiasme surajouté aux inversions déjà décrites, on trouve à gauche la plage vide (elle annonce l’évidement du décor à la fin du strip) et à droite la page pleine (elle réaffirme a posteriori la plénitude du premier décor).

Le soin accordé à ces minuties fait distinguer enfin d’autres détails, comme par exemple les traits blancs faisant saillie dans l’ombre portée et, dans la même veine, la disposition fort symétrique, en rectangle, de petits paquets de points et de traits placés autour du personnage :

---

<sup>1</sup> Erreur de script, peut-être, mais erreur significative qui ne fait qu’augmenter la correspondance structurale entre les deux plans.

//

...

-||-

\\

S'il est trop tôt pour en tirer déjà une conclusion, force est de constater que tout est fait pour qu'on observe cela alors même que le personnage est, lui, incapable de voir, puisqu'il tourne le dos au mur. Tel est l'avantage du lecteur du *Réseau Madou*, déjà libéré de sa fascination de l'aventure. Tel est le désavantage du héros de la fiction, encore tout à son attention pour le récit.

## Fin et suite

Déjà fini, oui, et pourtant il faut continuer, aussi bien les *Exploits de Nick et Rudy*, dont des fragments plus lisibles ne tarderont pas à être donnés, que les aventures du héros, qui se voit enfin nommé dans le troisième strip : Thierry<sup>1</sup>.

L'action ne démarre pas vraiment ici, puisqu'elle a déjà commencé : elle est même en quelque sorte, on l'a vu, déjà finie. Mais elle change de nature, pour se déplacer momentanément du personnage lisant au personnage agissant. Cette mise en branle est soulignée par trois mutations, qui tendent chacune à accélérer le rythme de la fiction : d'abord la réduction du format des cases (dans le deuxième strip, la verticalité des images avait encore voilé cette diminution), ensuite la cassure matérielle de l'unité du strip (le dialogue entre Thierry et son ami s'étend sur deux demi-strips mis l'un en-dessous de l'autre, la conversation dans le magasin se dresse à côté), enfin l'éclatement du fil narratif (une première action a lieu ici, une autre ailleurs).

Les ficelles de ce suspense sont entièrement classiques : interruption de l'action avant sa fin (on ne sait pas de quel ami parle

<sup>1</sup> Le péri-texte de l'album ne permet pas encore de savoir qu'il s'agit de Thierry Laudacieux.

Thierry), puis introduction d’une nouvelle action, cette fois *in medias res* (qui est Blumenstein ? quel est le contenu du paquet dûment ficelé ? Y a-t-il un lien entre Thierry et Blumenstein ?). Mais en même temps les rapports entre les deux scènes sont vraiment trop voyants : identité d’action (“prêter” dans le cas de Thierry, “commander” dans celui de Blumenstein), homologie de personnages (deux “amis” parlent d’un tiers absent de l’image) ; croisements par calembour (Thierry “lit” et c’est “à la lettre” qu’on exécute la commande ; Thierry “fabrique” quelque chose, alors que le nom juif de Blumenstein –lui aussi pétri de références hergéennes<sup>1</sup>– est prononcé pour la première fois dans un établissement et un contexte commerciaux).

Le suspense, ainsi, est à la fois *créé*, puisque le lecteur a les moyens de corréler les deux séquences, et *désamorcé* avant même qu’il ait pu s’installer, puisque les relations sont présentées trop ouvertement pour ne pas éveiller le soupçon. L’unité des deux scènes du bas de la page est si puissamment exhibée que le moindre lecteur un peu exercé comprend d’emblée que Goffin et Rivière font ici diversion, qu’ils le confrontent à un leurre et l’invitent, non pas à résoudre l’énigme, mais à apprécier l’habileté avec laquelle on lui tend un appât (celui, en l’occurrence, du *faux indice*<sup>2</sup>). Ainsi le regard du lecteur se déplace : il déserte la dimension proprement narrative pour mieux coller à la *construction* de la planche et de l’intrigue.

La mise en rapport des deux zones du bas a en effet des conséquences pour la lecture de l’ensemble. La soudure des deux séquences permet par exemple de voir dans les 3 + 1 cases du bas une possible inversion des 1 + 3 cases du haut. Cette opération a pour grand avantage de ramener le lecteur au début de la planche, un chiasme unissant la vignette-bandeau initiale et la case verticale dans le coin droit au bas de la page. Plutôt que de tourner la page et de poursuivre le récit jusqu’à quelque improbable fin, on revient ainsi en arrière : malgré l’abondance d’indices de suspense classiques, la première planche se termine par un coup de frein.

<sup>1</sup> Cf. les analyses de Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Les métamorphoses de Tintin*, Paris, Seghers, 1983, à propos surtout de l’onomastique de *L’Étoile mystérieuse*.

<sup>2</sup> Le “faux indice” était justement ce dont s’offusquait si fort Partick Delperdange, cf. art. cité.

## Retour à la case départ

On l'a illustré au début : *Le réseau Madou* est un livre mal aimé, tant pour ce qui est du dessin, auquel on reproche sa fadeur, que pour ce qui est du scénario, dont les licences hérissent plus d'une susceptibilité. Au terme de cette pérégrination, les raisons de rejet sont peut-être un peu plus claires. En même temps, toutefois, on s'est efforcé de démontrer qu'une lecture sensible au seul expressionnisme du dessin ou à l'ingéniosité de l'intrigue fictionnelle uniquement, n'est sans doute pas la plus enrichissante. Leur transparence aidant, le dessin un peu plat de Goffin et le jeu de Rivière avec les stéréotypes de la littérature policière ont plutôt pour but de faire prendre conscience d'une logique toute différente, où le clivage entre dessin et scénario n'existe plus, où la narration naît de la mise en rapport de toutes les formes de la bande dessinée.

Pour des raisons qui tiennent à l'être même de son exercice, la critique rencontre bien des problèmes à correctement évaluer ce genre de démarche. Abstraction faite de l'urgence dans laquelle doit travailler plus d'un, le réflexe spontané de chaque critique est en effet de *comparer* plutôt que d'*analyser*. Sa visée est d'abord intertextuelle, ce qui entraîne une inévitable dislocation du matériau de la bande dessinée : le graphisme assez neutre de Goffin est jaugé à l'aune du style hyperexpressionniste de Tardi, la narration un rien schématique du *Réseau Madou* est mise en concurrence avec la trame diabolique d'un livre du même scénariste, *Le rendez-vous de Seven'Oaks*, sans qu'on creuse ce qui, pourtant, est capital : la rencontre même de Goffin et Rivière.

Critiquer la critique est chose aisée ; c'est aussi en principe chose parfaitement futile. S'il est impératif quand même de passer au crible certain de ses jugements, c'est qu'en bande dessinée le discours critique est souvent le seul, sinon à se faire, du moins à être publié : la théorie et l'analyse microscopique –les deux ne peuvent qu'aller de pair– sont terriblement absentes du panorama.

Cette lecture du *Réseau Madou* est donc aussi un plaidoyer en faveur de la théorie.