Erwin Dejasse

Licencié en histoire de l'art et archéologie
de l'Université de Liège
Montagne de Bueren, 2/5
4000 Liège

J'ai deux « amours »...

Créées en 1976 par Jacques Tardi (né à Valence dans la Drôme en 1946), *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* se déroulent à Paris au début du XXe siècle. Ces bandes dessinées au caractère résolument parodique entraînent le lecteur dans les rues de Ville Lumière et lui donnent l'occasion d'admirer bon nombre d'édifices d'époque. Représentées avec un remarquable souci d'authenticité, ces architectures ne se contentent pas d'être la toile de fond devant laquelle s'agitent les protagonistes ; elles constituent un élément à part entière du projet narratif de l'auteur. Suivez le guide !

Une esthétique 1900

Ces récits ont pour cadre la « Belle Époque » ; l'architecture, les véhicules, les vêtements... en attestent mais aussi le lettrage des titres de couvertures, les pages de garde... Cette prédilection pour le style 1900 repose sur plusieurs facteurs. C'est tout d'abord au cœur de la période envisagée qu'éclate la Première Guerre mondiale. Or, celle-ci occupe assurément une place centrale dans l'œuvre de l'auteur. De l'aveu même de Tardi, 14-18 a profondément marqué son enfance. Lors des nombreux séjours qu'il effectue chez ses grands-parents, on lui dresse un portrait véritablement apocalyptique de ce conflit. *Ma grand-mère m'en faisait des récits terrifiants. Mon oncle, par exemple avait eu l'épaule trouée par un obus et on lui avait mis, paraît-il, un pansement couvert d'asticots pour manger la pourriture ! J'avais cinq ans. Je n'ai jamais pu oublier tout ça...* (1) *Mes premiers cauchemars avaient pour cadre les tranchées tels qu'un gamin pouvait les fantasmer* (2). D'autre part, l'ensemble des bandes dessinées qu'a réalisé Tardi s'inscrit en faux contre toute une série de valeurs érigées en mythes : l'héroïsme, la réussite économique et sociale, la science au service de l'homme... Or, les guerres, et particulièrement 14-18 qui n'a pas été entachée par la collaboration, a généré une importante mythologie que le dessinateur se plaît à tourner en ridicule. *L'analyse des livres d'histoire de l'école primaire, certains encore en usage récemment, de leur imagerie et de leurs discours [...] montre que le poilu de 1914 apparaît comme l'aboutissement héroïque de l'histoire [de France], le condensé de tous ses héros, Vercingétorix, Jeanne d'Arc, les soldats de l'an II, le couronnement de l'histoire de France* (3). Enfin, une caractéristique récurrente des *Aventures d'Adèle Blanc-Sec* est son incroyable débauche de violence. On s'entre-tue pour des motifs dérisoires, il n'y a pas un épisode qui ne nous offre sa ration d'hémoglobine. De ce point de vue, la « Grande Guerre » constitue par excellence un événement susceptible de cristalliser toute cette énergie destructrice.

Par ailleurs, durant la période envisagée dans ces récits, fleurit une littérature que Tardi se plaît à parodier : *J'ai toujours été un fou de Sherlock Holmes, de Rouletabille et de ce genre de romans [...]. Je situe très bien ça, les rues obscures, les lampadaires, les fiacres qui passent... Et tout naturellement, pour moi, une histoire mystérieuse, à trame policière ou fantastique se situe à cette époque-là* (4). Ajoutons encore qu'au début du siècle fleurit une littérature feuilletonesque qui souvent n'est pas avare en rebondissements, coups de théâtres et autres invraisemblances. Bien que Tardi avoue avoir peu fréquenté les romans de Ponson du Terrail, Gustave Lerouge ou Eugène Sue (5), la parenté avec les exploits d'Adèle Blanc-Sec est évidente.

Enfin, si le dessinateur situe ces histoires à la « Belle Époque » c'est également par choix esthétique. Tardi apprécie très peu l'architecture contemporaine. On peut dès lors penser que, ne désirant pas figurer son époque, il s'est tourner vers un passé relativement proche, suffisamment en tous cas pour obtenir la documentation nécessaire, la plupart des bâtiments parisiens subsistent encore. Ajoutons encore que le caractère référentiel de l'art de cette époque a plus que certainement séduit Tardi. *Je trouvais que mon dessin s'accrochait mieux à cette architecture-là, à ces décors surchargés dans lesquels je trouvais des tas de références* (6). C'est l'âge du style éclectique où l'architecture emprunte des motifs venus des civilisations les plus diverses. Ceci n'a bien entendu rien d'étonnant venant d'un dessinateur qui pratique à outrance l'art de la citation.

Une œuvre référentielle

Une des caractéristiques majeures des *Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* est son caractère éminemment référentiel. Les citations y sont légion et renvoient pratiquement à toutes les formes d'expression : littérature, peinture, cinéma, bande dessinée... Celles-ci enrichissent la lecture d'une dimension ludique, véritable source de délectation pour le lecteur attentif. C'est l'œuvre littéraire de Victor Hugo qui est clairement évoquée dans *Le Savant Fou* (p. 48, fig. 1) (7). Alexandre, un pithécanthrope que le professeur Espérandieu a ramené à la vie afin d'en faire un soldat de l'avenir, arpente les toits de Notre-Dame. Un mystérieux engin cylindrique muni de griffes, dans lequel se trouve Espérandieu, éventre le

Fig. 1.

Erwin Dejasse

primate et l'entraîne dans une chute vertigineuse. Tous deux s'écrasent au pied de l'édifice. Avant d'expirer, Alexandre a encore la force d'exprimer à Adèle Blanc-Sec l'amour qu'il lui voue. C'est bien entendu à *Notre-Dame de Paris* que Tardi fait ici allusion. Tout à la fin du roman, Hugo décrit une scène qui offre bien des parallélismes. Quasimodo poursuit son père adoptif, l'archidiacre Claude Frollo, car il a appris que ce dernier était à l'origine de la mort d'Esméralda. La course s'achève sur les toits de la célèbre cathédrale. Les deux hommes s'empoignent jusqu'à ce que le prêtre perde l'équilibre et bascule dans le vide. Il est aisé de rapprocher les protagonistes de chacune des deux scènes. Alexandre évoque évidemment Quasimodo : ils partagent tous deux un physique peu engageant que cache une nature généreuse. En outre, ils nourrissent l'un comme l'autre un amour impossible pour une femme jeune et désirable, Adèle pour le premier, Esméralda pour le second. Quant à Espérandieu, il possède bien des points communs avec Frollo. Ils ont chacun un protégé qui leur est tout entier dévoué et, d'autre part, ils dissimulent derrière une apparence respectable une nature perverse. Contemplant le corps inanimé du savant fou, Adèle prononce ces mots *Affreux petit bonhomme, on lui aurait donné le Bon Dieu sans confessions.*

Toutefois, la forme d'expression que Tardi parodie le plus souvent, c'est celle qu'il pratique lui-même. De son propre aveu, il définit les aventures de son « héroïne » comme *exercice de style mariant la bande dessinée belge aux romans feuilletons populaires* (8). Par bande dessinée belge, il faut surtout entendre l'« École de Bruxelles » et essentiellement ses pyramide de Chéops est incontournable, elle constitue véritablement le motif centripète autour duquel s'articule toute l'intrigue du *Mystère de la Grande Pyramide*. Cette histoire est à ce point célèbre qu'il est devenu presque impossible de figurer le monument de Gizeh dans une bande dessinée sans que le lecteur ne pense, ne fusse que subrepticement au dessinateur bruxellois. Or, dans Adèle Blanc-Sec, il est à plusieurs reprises question de momies et de pyramides. Dès lors, il n'est rien d'étonnant à ce que Tardi ait trouvé là un contexte idéal pour effectuer un nouveau rapprochement avec l'œuvre de Jacobs. Dans *Le secret de la salamandre*, on retrouve les trois célèbres pyramides du Caire dont une est frappée d'un gros point d'interrogation (p. 5). Ce dessin trouve son équivalent dans la vignette qui clôt le premier tome du *Secret de l'Espadon* (9), si ce n'est qu'ici nous ne sommes plus en Égypte mais dans le détroit d'Ormuse. C'est, dès lors, une pyramide à degrés qui exhibe un point d'interrogation. Il est possible que Tardi ait voulu ici attirer l'attention du lecteur. Lorsqu'on a décelé que cette image renvoie à Edgard P. Jacobs, on a du même coup la clé qui permet de pleinement apprécier les pages qui suivent (p. 8-10) puisque celles-ci parodient une séquence du *Mystère de la Grande Pyramide* (tome 2, p. 35-38). Dans *Le Secret de la Salamandre*, on retrouve, dès la page suivante, Lucien Brindavoine, un soldat de la Première Guerre. Il entre dans un abri allemand afin d'échapper aux tirs d'artillerie. Mais la fragile construction ne tarde pas à s'effondrer. En tentant de se dégager, il pénètre dans une anfractuosité qui le conduit devant une porte de fer. Derrière celle-ci, il découvre une étrange statuette au faciès porcin qui l'invite à ramener à la vie Adèle Blanc-Sec, demeurée en léthargie à Paris. C'est en fait la momie que cette dernière conservait dans son salon qui s'exprime par l'intermédiaire de cette sculpture. Or, cette même momie a désormais élu domicile dans la pyramide de Khéphren. Dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, Blake et Mortimer pénètrent directement dans l'édifice. Après bien des péripéties, le professeur Mortimer, déclenche accidentellement le mécanisme d'une

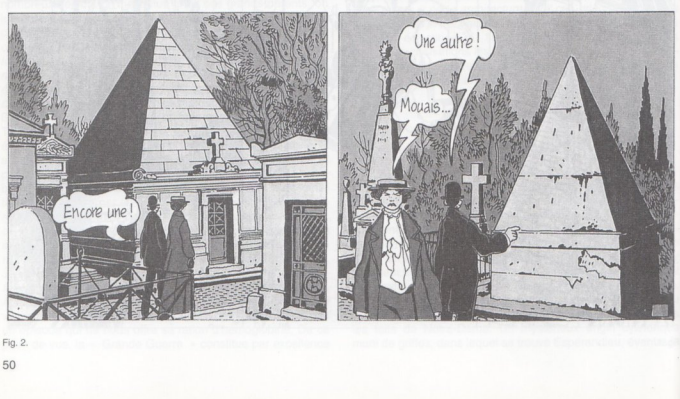

Fig. 2.

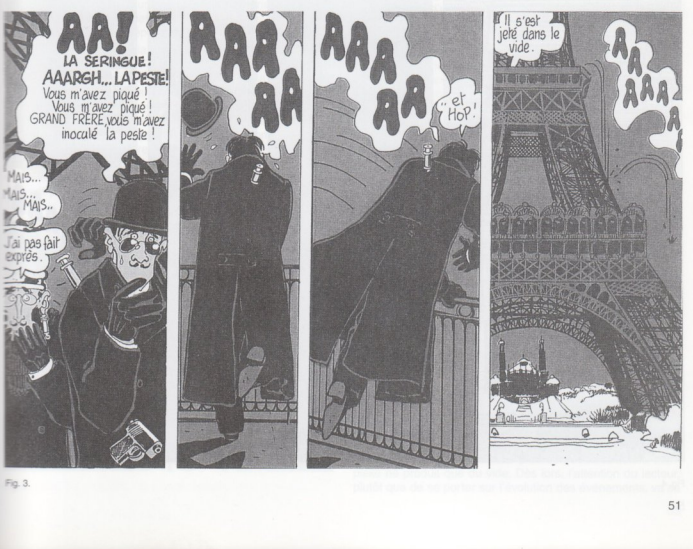

Fig. 3.

nels, officiant cette fois au sommet de la Tour Eiffel (p. 38-45, fig. 3). Le gourou veut administrer le virus de la peste à Adèle mais, fort heureusement pour la jeune femme, Caponi intervient à temps. La scène vire alors au macabre : on échange quelques coups de feu, le sang coule à flot ; un des dévots ayant été accidentellement piqué par une seringue contenant le virus destiné à Adèle, se jette dans le vide ; on découvre, pour le cas où le lecteur ne l'aurait pas encore remarqué, que le Grand Frère n'est autre que le Commissaire Principal Dugommier ; au pied du monument, on retrouve les professeurs Ménard et Esperandieu qui ont ramené à la vie un Tarbosaurus que Caponi finit par abattre. C'est alors que surgissent, venus d'on ne sait où, Zborowsky et Saint-Hubert évadés d'un asile psychiatrique. Caponi décide alors d'arrêter tout ce beau monde, mettant du même coup un terme à cette bouffonnerie. *Le Savant Fou* (p. 47) s'achève lui aussi dans une joyeuse confusion. C'est au pied de Notre-Dame qu'Esperandieu et Alexandre trouvent la mort (voir ci-dessus). Enfin, c'est dans les environs du Louvre que par trois fois sont retrouvés des corps momifiés coiffés d'une tête de bouc (*Momies en Folie*, p. 4, 5 et 27, fig. 4). Toutes ces séquences, dont le caractère sordide n'a d'égal que le ridicule des situations, se déroulent pourtant dans un cadre illustre. Ces bâtiments sont l'orgueil de Paris, sa vitrine culturelle, autant de symboles de sa glorieuse histoire.

Comme le fait remarquer Jacques de Pierpont (10), le décor de ces histoires est une succession de cartes postales. Sur le dessin qui sert de page de garde aux albums d'*Adèle Blanc-Sec* figure d'ailleurs une vue de Paris frappée d'un timbre-poste. Cette accumulation de clichés semble tout droit sortie d'un dépliant touristique. Pourtant, il serait par trop hâtif de voir dans ces albums un hommage élevé à la gloire de la Ville Lumière. Les rapports que Tardi entretient avec Paris sont pour le moins ambigus. En effet, si la toile de fond est prestigieuse, le spectacle qui est donné à voir relève plutôt de la pantalonnade. Tardi se joue des apparences. S'il adopte l'imagerie des cartes vues, c'est pour mieux souligner son caractère factice et, du même coup, tourner en dérision le prestige

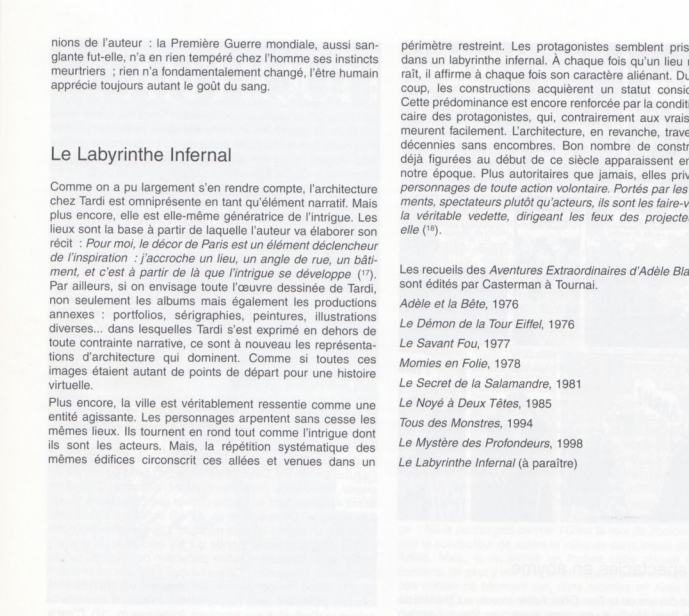

Fig. 4.

dont la cité s'est enorgueillie. La littérature populaire de la Belle Époque a particulièrement contribué à propager ce mythe comme en témoigne très bien ce passage signé Ponson du Terrail : *O Grande Ville ! murmura cet homme qui embrassait du regard cet immense et sublime panorama de la reine de l'univers, n'es-tu point à toi seule, l'emblème énigmatique du monde* (11).

D'autre part, bon nombre de constructions aperçues dans les pages d'*Adèle Blanc-Sec*, ne se contentent pas d'appartenir au patrimoine monumental parisien, elles sont aussi l'incarnation d'honorables institutions que le dessinateur prend plaisir à railler. Ces édifices ne sont le plus souvent qu'une façade prestigieuse qui dissimule mal les agissements d'individus peu vertueux. Dans *Le Savant Fou*, plus d'un tiers de l'album est consacré à une course poursuite rocambolesque digne du cinéma burlesque. À un moment, la voiture de Simon Flageolet, dans laquelle se sont entassés au moins huit personnes dont Adèle, un curé, le pithécanthrope et Caponi, est pris en chasse par une curieuse machine à l'aspect arachnéen. Lorsque le véhicule passe devant le Panthéon, un phylactère émanant plus que vraisemblablement de la bouche d'Adèle contient ces mots : *Aux Grands Hommes, la Patrie reconnaissante. Vous ne finirez pas au Panthéon, Caponi.* Et l'argousin de répondre *Taisez-vous petite peste.* Il n'est pas difficile, connaissant la sensibilité politique de Tardi, de penser que c'est lui qui s'exprime par l'intermédiaire de son héroïne. En confrontant le monument avec les frasques grotesques de Caponi, le dessinateur tourne en ridicule ce glorieux symbole qui abrite les héros de cette nation dont Adèle, tout comme son créateur, se moque éperdument.

Lorsque Tardi figure le palais de l'Élysée dans *Adèle et la Bête* (p. 9) au sommet duquel flotte le drapeau français, c'est pour nous montrer en la personne du président de la République Armand Fallière un politicard soucieux avant tout d'étouffer les scandales, déléguant les questions gênantes à un subalterne qui, le cas échéant, servira de bouc émissaire. Dans ce même album, le monument qui apparaît le plus fréquemment, c'est le Muséum d'Histoire Naturelle. Il s'agit d'un bâtiment prestigieux qui peut, je pense, à lui seul symboliser les institutions scientifiques. Pourtant, les savants qui s'y meuvent font le plus souvent pâle figure : Zborowsky, le soupirant d'Adèle est un

Fig. 5.

vrai demeuré ; Dieuleveult est un névrosé dont le seul but est d'assassiner Adèle qu'il croit détester. Quant à Espérandieu, c'est un dangereux paranoïaque dont l'ambition n'est rien moins que de devenir le maître du monde. Enfin, les policiers sont eux aussi tournés en dérision. Quand, dans *Le Noyé à Deux Têtes* (p. 27-32), *Tous des Monstres* (p. 24) et *Le Mystère des Profondeurs* (p. 21, fig. 5), le dessinateur figure le Palais de Justice de Paris, il ne fait pas planer le moindre doute quant à ses opinions sur l'appareil judiciaire, puisque, à chaque fois, le bâtiment est surmonté de cette phrase ampoulée *[Le] Palais de « Justice » dont les tours médiévales se dressent comme des gibets, sinistres symboles de répression et de force judiciaire.* D'autres scènes font écho à ce commentaire puisque à la préfecture de police, quai des Orfèvres, un bâtiment mitoyen avec le Palais de Justice, le commissaire Laumane dit le tortionnaire et son adjoint l'inspecteur Stygmate font subir des passages à tabac pour le moins musclé.

Architecture du récit

Le cycle des *Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* constitue un ensemble narratif particulièrement complexe. Les différentes intrigues se superposent et s'entremêlent. On est en présence d'une multitude de personnages et d'événements entre lesquels Tardi s'ingénie à tisser des liens alambiqués qui atteignent souvent aux limites du vraisemblable. Il en résulte des histoires complexes qui déstabilisent rapidement le lecteur soucieux de suivre le fil de l'intrigue. Pourtant, ce grouillement apparemment informe résulte d'une construction narrative extrêmement rigoureuse. Le dessinateur construit son intrigue comme un puzzle, il crée un réseau de correspondance complexe entre les différents éléments constitutifs de l'intrigue à l'aide de procédés narratifs simples.

Si on s'intéresse maintenant au contenu de ces histoires, on se rend compte qu'il n'y pas de récit au sens fort. On est en présence d'une succession de petites intrigues qui s'entrechoquent et rebondissent sans que jamais l'histoire ne connaisse véritablement de dénouement. *Les Aventures d'Adèle Blanc-Sec* fonctionnent comme une machinerie parfaitement huilée mais qui ne raconte absolument rien. *Si l'œuvre de Tardi se réduisait à d'invraisemblables histoires de sectes, de monstres et de savants débiles, elle n'éveillerait guère d'écho et ne retiendrait pas l'attention. Ce qui en fait l'originalité, l'intérêt et la saveur, c'est qu'en définitif, elle ne raconte rien. Rien d'essentiel en tout cas, rien qui ne nous aide à comprendre la réalité du monde. Tout au plus, agite-t-elle quelques pantins, prétextes à une brillante manifestation d'efficacité qui convie le lecteur au triomphe de l'imaginaire* (12).

Dans un récit traditionnel où l'histoire est porteuse de sens, l'attention du lecteur va se focaliser sur la succession des événements. Tardi, en revanche, multiplie les intrigues à un point tel que le lecteur est rapidement désorienté car incapable d'assimiler toutes les données qui lui sont fournies et perd rapidement le fil du récit. Qui plus est, cette structure complexe ne produit que du vide. Dès lors, l'attention du lecteur, plutôt que de se porter sur l'évolution des événements, va se

Fig. 6.

focaliser sur la construction même du récit. Il adopte une démarche ludique, établissant des liens significatifs entre les éléments constitutifs de la narration.

Dans *Le Démon de la Tour Eiffel* (13), Adèle déambule dans les rues de Paris et passe devant la vitrine d'une boutique d'antiquités (p. 4, fig. 6). Seul le lecteur attentif aura remarqué que parmi le bric-à-brac exposé se trouve une statuette du démon babylonien Pazuzu alors que rien, si ce n'est la couverture de l'album, n'indique que cette divinité joue un rôle non négligeable dans la suite de l'intrigue. Plus loin, il est question d'épidémies de peste et de disparitions sur le Pont Neuf (p. 7, 13 et 15). Enfin (p. 22), Tardi fait dire à son héroïne : *Je ne crois pas me tromper en supposant qu'il a un rapport gros comme la Tour Eiffel entre Pazuzu et les disparitions du Pont Neuf.* Tous ces événements éparpillés au sein du récit sont autant d'éléments prémonitoires de la scène finale : Adèle, ayant pénétré dans les entrailles du Pont Neuf, a été kidnappée par la secte des adorateurs de Pazuzu et est emmenée au sommet de la Tour Eiffel où le gourou tente de lui administrer le virus de la peste.

Dans cet exemple, les liens unissants les éléments narratifs ne souffrent pas de la moindre équivoque. Il démontre bien que le lecteur est amené à établir des passerelles entre les différentes constituantes du récit. Dès lors, les règles du jeu ayant été fixées, toute relation signifiante pour autant quelle soit justifiée, est recevable, y compris celle qui n'émanerait pas de la volonté consciente de l'auteur.

Tardi ne s'encombre que rarement d'images inutiles. Cependant, il n'est pas rare de le voir figurer un édifice dont seul la suite du récit justifie la présence. C'est notamment le cas de plusieurs vignettes qui clôturent la plupart des histoires. *Adèle et la Bête* prend fin avec une vue du Pont Neuf. Les textes narratifs qui flanquent le monument portent l'inscription suivante : *Mais déjà un nouveau mystère secoue Paris... Des événements insolites surviennent sur le Pont-Neuf. En effet, à certaines heures de la nuit, quiconque s'y aventure a peu de chance d'atteindre l'autre rive.* Nul doute que le Pont Neuf servira de cadre à des faits importants dans l'album suivant. En effet, dans *Le Démon de la Tour Eiffel*, il est le lieu centripète de l'intrigue. Dans la plupart des cas, un album d'*Adèle* s'achève par une image, souvent un monument architectural. Il est bien entendu que ce lieu joue un rôle important dans l'épisode suivant.

Ces exemples qui entretiennent volontairement un suspens à bon marché, emploient une technique largement exploitée par le feuilleton populaire. Cependant, ces édifices, utilisés comme prélude aux faits qui s'y produiront ultérieurement, apparaissent parfois de façon beaucoup plus anodine. Dans *Adèle et la Bête* (p. 13), l'héroïne débarque en gare de Lyon ; Tardi nous en offre une vue *a priori* sans intérêt du point de vue de la narration. Mais, dans la même image, on peut lire, dans un phylactère émanant d'un taxi qui passe devant l'édifice : *Ne la perdez pas de vue !* C'est la voix de Zborowsky qui prie le conducteur de suivre le véhicule dans lequel se trouve Adèle. Mais, si on extrait un instant cette phrase de son contexte, on peut y voir une invitation adressée au lecteur à ne pas oublier ce bâtiment car, dans *Momies en Folie* (p. 13), Adèle, à qui un mystérieux interlocuteur a donné rendez-vous devant cette même gare, échappe de peu à une mort atroce : l'aiguille de la grande horloge se décroche et manque l'héroïne de quelques centimètres. Dans *Le démon de la Tour Eiffel* (p. 13), on peut apercevoir les bâtiments du Louvre avec, au premier plan, l'Arc de Triomphe du Carrousel. De nouveau, cette image ne présente, à première vue, que peu d'intérêt pour la compréhension de l'histoire. C'est encore dans *Momies en folie* que cette scène connaît un prolongement étonnant : dans les alentours du Louvre, Edmond Choupard découvrira à trois reprises des corps momifiés (*Momies en Folie*, p. 4 , 5 et 27, fig. 4) (14). Enfin, dans *Le Savant Fou* (p. 4-5), Espérandieu invite Adèle à se rendre, avec lui, chez un médium pour y assister à la renaissance sous forme d'ectoplasme du défunt Boutardieu. À l'arrière-plan, on peut apercevoir le théâtre de l'Odéon. Dans *Le secret de la Salamandre* (p. 23), on retrouve ce même édifice devant lequel deux individus louches emmènent le médium déjà vu précédemment.

Fig. 7.

Des spectacles en abyme

Dans *Le Démon de la Tour Eiffel*, Adèle assiste au Théâtre de la Porte Saint-Martin à une pièce ayant pour titre *« Les derniers jours de Babylone. »* (p. 10-12, fig. 7). Un spectacle très médiocre à en croire les commentaires qu'en fait la jeune femme. À la fin de la représentation, un des comédiens est poignardé par sa partenaire. Mais le public enthousiaste ignore que ce trépas n'est nullement feint, l'acteur Jozef Montevideo a bel et bien été assassiné.

Cette séquence constitue un écho, une mise en abyme de l'ensemble de l'épisode, voire à tout le cycle des aventures de la belle Adèle. Au centre du décor figurant des motifs assyriens trône une statue du démon Pazuzu qui constitue le motif central de la pièce, comme le souligne l'héroïne : *Tout tourne autour de Pazuzu : les décors de Peissonier, le thème de la pièce, Pazuzu, toujours Pazuzu.* Un commentaire qui, incontestablement, s'accorde tout aussi bien à l'ensemble du récit que narre *Le Démon de la Tour Eiffel*. Le drame théâtral, auquel on assiste ici, a pour cadre Babylone ; la cité antique est communément synonyme de civilisation décadente, *un symbole d'une splendeur viciée qui s'est condamnée elle-même, en la détournant de sa vocation spirituelle* (15). Ces considérations sont proches du Paris que décrit Tardi : une période trouble où fleurissent les intrigues, les sectes, les meurtres en série...

Mais Tardi n'est pas le premier, loin s'en faut, à effectuer ce type de rapprochement. Au XIXe et au début du XXe siècle essentiellement, la littérature populaire associe fréquemment les deux cités. C'est le cas, entre autres, dans ce passage signé, à nouveau, Ponson du Terrail : *Voyez-vous ce géant qui s'allonge et déroule ses anneaux immenses aux deux bords de ce grand fleuve, cette Babylone moderne, dix fois plus vaste que la Babylone antique* (16). Le spectacle auquel Tardi convie le lecteur s'intitule *« Les Derniers jours de Babylone »*. Or, les faits relatés ici sont censés se dérouler en 1911, soit trois ans avant le début de la Première Guerre mondiale. Les nombreux meurtres qui parsèment ces pages ne sont somme toute qu'un hors-d'œuvre en regard du festin sanglant qui va suivre ; la Belle Époque vit-elle aussi ses « derniers jours ». Cette pièce interminable se révèle d'une rare médiocrité ; *Quel navet !* pense Adèle. Tardi pose un regard ironique sur ses propres créations. Les aventures d'Adèle, considérées au premier degré, se déclinent sur le mode d'une mauvaise fiction dans laquelle les protagonistes ne sont pas maîtres de leur destin ; une bouffonnerie qui, du monstre préhistorique ramené à la vie au savant fou, ressasse tous les clichés propres à la littérature fantastique ; un spectacle grand-guignolesque où fleurissent les récitatifs ampoulés, les dialogues stéréotypés et les effets de suspense à bon marché. Une énorme farce, certes, mais où, pourtant, on tue pour de bon ! Enfin, dans cette séquence, comme dans les autres pages de cette série, Adèle, plutôt qu'actrice, se place le plus souvent en spectatrice ironique et désabusée du théâtre de ses propres aventures.

Si dans *Le Démon de la Tour Eiffel* tout tourne autour de Pazuzu, *Le Noyé à Deux Têtes* fait la part belle au monde du cirque ; les clowns, notamment, y sont nombreux. C'est donc assez naturellement au Cirque d'Hiver que cet épisode trouve son épilogue. Ce spectacle (p. 43-46) constitue, à nouveau, une mise en abyme du récit principal. Les personnages comparent constamment le monde qui les entoure à un cirque : Adèle, ayant constaté la subite disparition de l'inconnu qu'elle poursuivait, s'exclame : *Qu'est-ce que c'est que ce cirque ?* (p. 31) Cette même phrase est répétée par Brindavoine lorsque, pénétrant dans l'appartement d'Adèle, il constate la présence d'individus aux intentions douteuses (p. 32). C'est à l'Hôtel du Cirque que le clown Panade est retrouvé pendu (p. 42). Un joueur de limonaire s'exprime de la sorte : *On nous leurre, on nous déguise... [...] Une arène abominable avec du sang partout,... un cirque !! Et ça les amuse...* (p. 48). Enfin, Brindavoine nous fait part de ses états d'âme : *Un cirque ! Tout ça n'est qu'un cirque dont nous sommes tous les clowns blafards quand le chapiteau se vide...* (p. 14) Dès lors, il est indéniable que la scène qui a pour cadre le Cirque d'Hiver agit comme un miroir, un reflet, une évocation allégorique de la narration principale. Cette séquence offre, en outre, bien des analogies avec l'épisode du Théâtre de la Porte Saint-Martin. De part et d'autre, un spectacle grotesque qu'Adèle ne peut s'empêcher de railler alors que le public, en revanche, apprécie. Enfin, les deux spectacles s'achèvent par un meurtre qui ne semble pas tempérer l'ardeur des spectateurs. Les deux passages se font écho, offrent un déroulement analogue des faits, en même temps, ils constituent une mise en abyme du récit principal. Entre *« Les Derniers jours de Babylone »* et *« Le Cirque d'Hiver »* s'est déroulé un troisième spectacle autrement plus meurtrier encore : la « Grande Guerre ». À travers cette relation, on sent poindre les opi-

nions de l'auteur : la Première Guerre mondiale, aussi sanglante fut-elle, n'a en rien tempéré chez l'homme ses instincts meurtriers ; rien n'a fondamentalement changé, l'être humain apprécie toujours autant le goût du sang.

Le Labyrinthe Infernal

Comme on a pu largement s'en rendre compte, l'architecture chez Tardi est omniprésente en tant qu'élément narratif. Mais plus encore, elle est elle-même génératrice de l'intrigue. Les lieux sont la base à partir de laquelle l'auteur va élaborer son récit : *Pour moi, le décor de Paris est un élément déclencheur de l'inspiration : j'accroche un lieu, un angle de rue, un bâtiment, et c'est à partir de là que l'intrigue se développe* (17). Par ailleurs, si on envisage toute l'œuvre dessinée de Tardi, non seulement les albums mais également les productions annexes : portfolios, sérigraphies, peintures, illustrations diverses... dans lesquelles Tardi s'est exprimé en dehors de toute contrainte narrative, ce sont à nouveau les représentations d'architecture qui dominent. Comme si toutes ces images étaient autant de points de départ pour une histoire virtuelle.

Plus encore, la ville est véritablement ressentie comme une entité agissante. Les personnages arpentent sans cesse les mêmes lieux. Ils tournent en rond tout comme l'intrigue dont ils sont les acteurs. Mais, la répétition systématique des mêmes édifices circonscrit ces allées et venues dans un périmètre restreint. Les protagonistes semblent prisonniers dans un labyrinthe infernal. À chaque fois qu'un lieu réapparaît, il affirme à chaque fois son caractère aliénant. Du même coup, les constructions acquièrent un statut considérable. Cette prédominance est encore renforcée par la condition précaire des protagonistes, qui, contrairement aux vrais héros, meurent facilement. L'architecture, en revanche, traverse les décennies sans encombres. Bon nombre de constructions déjà figurées au début de ce siècle apparaissent encore à notre époque. Plus autoritaires que jamais, elles privent *les personnages de toute action volontaire. Portés par les événements, spectateurs plutôt qu'acteurs, ils sont les faire-valoir de la véritable vedette, dirigeant les feux des projecteurs sur elle* (18).

Les recueils des *Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* sont édités par Casterman à Tournai.

Adèle et la Bête, 1976

Le Démon de la Tour Eiffel, 1976

Le Savant Fou, 1977

Momies en Folie, 1978

Le Secret de la Salamandre, 1981

Le Noyé à Deux Têtes, 1985

Tous des Monstres, 1994

Le Mystère des Profondeurs, 1998

Le Labyrinthe Infernal (à paraître)

NOTES

(1) *Interview de Tardi*, dans *(A Suivre)*, n° 29, Bruxelles, 1980, p. 25-31.

(2) Renaud MONTFOURNY, *Jacques le Fataliste* (interview), dans *Les Inrockuptibles*, n° 42, Paris, 1993, p. 32.

(3) André SIMON, *Anticonformisme et destruction des valeurs bourgeoises*, dans *Bédésup*, n° 22, Marseille, 1982, p. 68 et 69.

(4) Thierry GROENSTEEN, *Tardi*, Magic-Strip, Bruxelles, 1980, p. 14.

(5) *Idem*, p. 58.

(6) Thierry GROENSTEEN, *Entretien avec Jacques Tardi*, dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 63, Glénat, Grenoble, 1985, p. 10-11.

(7) Cette citation avait déjà été relevée par Thierry GROENSTEEN, *Tardi*, p. 54.

(8) *Idem*, p. 34.

(9) Il s'agit ici du premier volume de l'édition en deux tomes publiée par les éditions du Lombard.

(10) Jacques de PIERPONT, *Belle époque pas rétro*, dans *Hebdo 76*, n° 6, p. 25.

(11) PONSON DU TERRAIL, *Rocambole*, t. 1, Laffont (Collection Bouquins), Paris, 1991, p. 52.

(12) Thierry GROENSTEEN, *Tardi*, p. 57.

(13) *Idem*, p. 65.

(14) Jean ARROUYE, *Architectures en mal d'histoire*, dans *Bédésup*, n° 33, Marseille, 1984, p. 68.

(15) Jean CHEVALIER et Alain GHEERBANT, *Dictionnaire des symboles*, vol. 1, Laffont, Paris, 1973, p. 152.

(16) PONSON DU TERRAIL, *Rocambole*, t. 1, p. 56.

(17) *Les mystères d'Adèle Blanc-Sec*, Canal BD, Paris, 1998, p. 5

(18) Claude ECKEN, *Paris New-York, parcours fléché*, dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 63, Glénat, Grenoble, 1985, p. 35.