

Faculté de philosophie, arts et lettres

« La poésie de Baudelaire dans *La Trilogie Nikopol* : analyse d'un dialogue entre deux œuvres visionnaires »

Auteur : François Lejman
Promotrice : Anne Reverseau

Année académique 2021-2022
ROM2M finalité approfondie

Remerciements

Je remercie particulièrement ma promotrice, Anne Reverseau, pour ses conseils précieux et ses corrections qui m'auront permis de mener à terme ce travail. Mes remerciements vont également à ma mère et à ma marraine, qui m'auront aidé grâce à leurs relectures, et à mes amis July, Maud, Gérard, Vittorio et Charles qui m'auront apporté un soutien sans faille.



Table des matières

Introduction.....	8
1. Cadre théorique et méthodologique.....	12
1.1 La citation.....	12
1.2. Immergence et émergence.....	13
1.3. La relation texte/image.....	14
2. Analyse des poèmes « en émergence ».....	15
2.1. Un poème pour une délivrance.....	15
2.1.1. Un texte sous forme de prière.....	15
2.1.2. Une infirmité spirituelle et temporelle.....	16
2.1.3. Une réunion manquée.....	18
2.1.4. Un monde décalé.....	19
2.1.5. Le guérisseur familial.....	20
2.2. Une esthétique de la « Charogne ».....	21
2.2.1. Désenchantement.....	21
2.2.2 L’apostrophe baudelairienne.....	22
2.2.3. Un texte morbide	23
2.2.4. Le délitement de toutes choses.....	24
2.2.5. Éros et Thanatos.....	25
2.2.6. « L’essence divine de mes amours décomposés ».....	26
2.2.7. La charogne et la ville.....	27
2.2.8. Une critique de « la bête immonde ».....	27

2.3. Nikopol victime d'un « Revenant »	29
2.3.1. La marionnette Nikopol.....	29
2.3.2. Réciter hors champ.....	31
2.3.3. Régner par l'effroi.....	32
2.3.4. L'intrusion du poème dans l'image.....	33
2.3.5. Dépossédé, assassiné.....	34
2.3.6. Nikopol Revenu, la seconde citation du « Revenant ».....	35
2.3.6.1. La méprise.....	35
2.3.6.2. Un physique malmené.....	36
2.3.6.3. Le poème comme moyen de communication.....	37
2.3.6.4. Destruction.....	38
2.3.6.5. Interversion.....	39
2.4. Une blessure de l'âme	40
2.4.1 Un jeu de conspirations et la punition d'Horus.....	40
2.4.2. La ténébreuse quatrième section des <i>Fleurs du mal</i>	42
2.4.3. Analyse d'un poème lyrique et sanguinolent.....	43
2.4.3.1. Un flot hyperbolique.....	43
2.4.3.2. Échec des remèdes.....	44
2.4.3.3. Le mal qui me mine.....	45
2.4.4. La blessure invisible.....	45
2.5. Froideur érotique dans la scène du « Serpent qui danse »	47
2.5.1. Différents lieux, différentes couleurs.....	47
2.5.2. Un poème sensuel et musical.....	48
2.5.2.1. Un voyage des sens.....	48
2.5.2.2 Ambivalence de la beauté féminine.....	49
2.5.3. Plaisirs chauds.....	50
2.5.4. Faire l'amour dans la « ménagerie infâme de nos vices ».....	51
2.5.5. La beauté de Yéléna.....	52
2.5.6. Le thème du couple.....	53

2.5.7. Dissonances froides.....	54
2.5.7.1. Rendez-vous raté.....	54
2.5.7.2. Interruption.....	55
2.5.8. Conscience, mémoire et identité.....	55
2.5.8.1. « Comme un requin dans l'onde ».....	55
2.5.8.2. Ce qui résiste à l'oubli.....	56
2.5.8.3. Une identité baudelairienne.....	58
 2.6. « Le Chat », ou la dangerosité séduisante.....	 59
2.6.1. Le chat dans l'univers d'Enki Bilal.....	59
2.6.2. Plus qu'un simple félin.....	60
2.6.3. Un rôle clef.....	61
2.6.4. Analyse du poème.....	62
2.6.5. Comme les serpents et les chats.....	63
2.6.6. Tristesse et beauté de l'inachèvement.....	64
2.6.7. Une distance comique.....	64
 2.7. Nikopol bourreau de lui-même.....	 65
2.7.1. Envisager son avenir.....	65
2.7.2. Le couteau et la plaie.....	66
2.7.3. Le rire, une expression satanique.....	68
2.7.4. La condition ironique de l'existence.....	69
2.7.5. « Je suis un de ces grands abandonnés ».....	70
2.7.6. Rire fou et mourir... ..	71
2.7.7. Écrire sa page.....	72

3. Analyse des poèmes « en immergence »	73
3.1. Jill, une muse malade	73
3.1.1 Un personnage de Muse.....	73
3.1.2. Un monde dominé par les hommes.....	75
3.1.3. Une Muse mélancolique.....	76
3.1.4. Analyse de « La Muse malade ».....	76
3.1.5. Analyse de « La Muse vénale ».....	77
3.1.6. Un personnage magnifié.....	78
3.1.6.1. Des images picturales.....	78
3.1.6.2. Érotisation paradoxale.....	79
3.1.7. Une femme-piège.....	80
3.1.7.1. Premier meurtre.....	80
3.1.7.2. Un trouble enfoui.....	82
3.1.8. Jill et le poison.....	83
3.2. Un passage teinté de spleen	84
3.2.1. Un moment de double révélation.....	84
3.2.2. Rapprochements entre poème et image.....	85
3.2.3. Oublier, ou ne pas oublier.....	86
En guise de conclusion	88

Introduction

Enki Bilal est un auteur et dessinateur de bande dessinée, également réalisateur, d'origine yougoslave. Il voit le jour à Belgrade en 1951, six ans après la fin de la guerre. Alors qu'il a neuf ans, il immigré en France pour rejoindre son père, qui était l'ancien tailleur du maréchal Tito, et apprend à parler français sur le tas. Lorsqu'il a 20 ans, il propose ses dessins au magazine *Pilote*, mais se trouve refusé. Après un court passage par les beaux-arts, il publie ses premières histoires, dont *Les Phalanges de l'Ordre noir* qui eut un énorme succès.

Après plusieurs collaborations avec Pierre Christin, il publie chez Dargaud en 1980 un album en solo intitulé *La Foire aux immortels*¹. Celui-ci va constituer le premier tome d'une trilogie de bande dessinée conventionnellement nommée *La Trilogie Nikopol*. *La Femme piège*² sortira en 1986 toujours chez Dargaud et le dernier tome *Froid Équateur*³ en 1992 chez les Humanoïdes associés. Nous allons cependant nous baser pour l'analyse des planches sur les éditions de 2005 publiées chez Casterman. Cette œuvre tout au long de ces trois opus développe un univers de science-fiction crépusculaire et met en scène une référence constante à Charles Baudelaire, poète français du XIXe siècle.

Cette référence passe principalement à travers la citation de textes des *Fleurs du mal*. Ces citations remplissent une série de fonctions au sein de la narration et produisent plusieurs effets de sens. Une véritable logique citationnelle, transcendant la simple « citation-anecdote », se met à l'œuvre. La citation chez Bilal fonctionne comme une forme capable de véhiculer du sens et de caractériser un personnage. On retrouve ce principe dans la trilogie du *Coup de sang* dans laquelle un personnage s'exprime presque exclusivement à travers le registre de la citation, en reprenant des phrases de Nietzsche, Shakespeare, Camus, et bien d'autres.

¹ Bilal, E., *La Foire aux immortels*, Bruxelles, Casterman, 2005.

² Bilal, E., *La Femme piège*, Bruxelles, Casterman, 2005.

³ Bilal, E., *Froid Équateur*, Bruxelles, Casterman, 2005.

La citation baudelairienne dans *La Trilogie Nikopol* est essentiellement le fait du personnage d'Alcide Nikopol. Celui-ci à de nombreuses reprises se perd dans le lyrisme de Baudelaire en scandant certains de ses vers. C'est un personnage qui est cryogénisé puis exilé dans l'espace, durant l'année 1992, pour avoir refusé de combattre contre la coalition « sino-soviétique ». Il se retrouve à nouveau sur terre trente ans plus tard et découvre un Paris de 2023 complètement changé. Il fait alors la rencontre de Horus, un dieu égyptien mégalomane qui prendra possession de son être (Nikopol ayant l'avantage d'avoir un corps préservé des maladies). Son identité se trouble d'autant plus qu'il fera la rencontre de son fils, ayant le même âge, le même nom et le même physique.

Nikopol, dédoublé et dépossédé, évolue alors dans un monde qu'il ne comprend plus et dans lequel il est à la marge. Déconnecté d'un réel où il ne trouve plus sa place, Nikopol se complait dans les vers baudelairiens qu'il récite par cœur. C'est par les sonnets du poète parisien qu'il exprime son mal-être et son inadéquation au monde. On peut trouver textuellement sept citations des poèmes des *Fleurs du mal* dans *La Trilogie Nikopol*. Pour les citer chronologiquement par ordre d'apparition : « Une Charogne », « Le Revenant », « La Fontaine de sang », « Les Litanies de Satan », « Le Serpent qui danse », « Le Chat », « L'Héautontimorouménos ».

Le personnage de Jill Bioskoop constitue également un personnage qu'on pourrait qualifier de baudelairien. Son parcours narratif fait écho à celui de Nikopol, bien qu'elle ne récite pas de poèmes de Charles Baudelaire comme lui (c'est le cas cependant dans l'adaptation cinématographique intitulée *Immortel (ad vitam)* où elle récite le poème « Le Poison »). Jill ressemble à une Muse malade propre aux *Fleurs du mal*, au sens où elle incarne une beauté exsangue et mélancolique. C'est une muse autant pour les personnages de la diégèse que pour Bilal lui-même qui ne cesse de vouloir la magnifier par son dessin. Son caractère essentiellement bleu fait d'elle une figure de fascination.

Ce rapport très intime, voire obsessionnel, qu'entretient Nikopol vis-à-vis de Baudelaire, fait écho au rapport d'Enki Bilal lui-même à l'auteur du *Spleen de Paris* et des *Paradis artificiels*. Le dessinateur, perdu dans un pays qu'il juge immense en comparaison à son pays d'origine, découvre Baudelaire comme l'homme d'une langue qu'il apprend à aimer. Pour Bilal, le poète lui a montré quelque chose d'essentiel : que la langue française était magnifique et précieuse.

Cette relation à la langue s'avère déterminante d'autant plus que la langue de son pays natal, le serbo-croate, n'existe déjà plus. Il y a un rapport particulièrement affectif à Baudelaire dans cette mesure. Cet attachement aux poèmes de l'écrivain parisien, constituant un espace de beauté et de réconfort, se retrouve dans l'œuvre de l'auteur de bande dessinée. Une inscription urbaine fait mention de sauver « le français, la langue de Baudelaire » dans *La Tétralogie du Monstre*⁴. Cette phrase est signée Nikopol ; le personnage fait une irruption dans cette autre œuvre du dessinateur.

Ces poèmes des *Fleurs du mal* sont chaque fois cités à des moments clefs. Quand Nikopol est embarqué pour devenir une marionnette du pouvoir fasciste, il récite « Une Charogne ». Lorsqu'il est blessé suite à une tentative d'attentat, il se perd dans le sonnet « La Fontaine de sang ». Puis, il implore une délivrance de son esprit en soupirant les « Litanies de Satan ». On peut légitimement estimer que ces citations sont signifiantes et qu'elles délivrent une clef d'interprétation sur l'œuvre. C'est en cela qu'elles dépassent le simple stade de la « citation-anecdote ». Ces citations des *Fleurs du mal* produisent une série d'effets de sens. Elles ne relèvent pas simplement du clin d'œil, elles permettent de délivrer un autre regard sur l'œuvre.

Prenons un exemple qui concerne Nietzsche et le cinéma. Certaines des citations du philosophe allemand les plus célèbres sont reprises dans de nombreux films hollywoodiens (*Conan le barbare*, *Eternal sunshine of the spotless mind*, *Andromeda*, ...), mais souvent de manière anecdotique (« ce qui ne te tue pas te rend plus fort », etc.). Il s'agit de prendre une posture intellectuelle et de donner l'illusion d'une possession de grandes références, mais souvent ces films tordent le sens originel de ces citations.

De surcroît, il y a surtout une contingence de la citation dans ces exemples : on pourrait très bien s'en passer pour comprendre l'œuvre. Ce qui n'est pas le cas pour *La Trilogie Nikopol*. Ces citations de Baudelaire sont nécessaires pour caractériser le personnage central. Nikopol est essentiellement baudelairien, c'est un de ses traits les plus caractéristiques. C'est son lyrisme particulier qui permet de le distinguer des autres, notamment de son fils qui constitue un sosie parfait. Sans ces poèmes une partie de l'œuvre serait manquante. Ces citations délivrent un sens

⁴ Bilal, E., *Monstre*, Bruxelles, Casterman, 2018, p.196.

nouveau sur l'œuvre ainsi que des clefs de lectures possibles. Elles en multiplient le sens. Plus qu'un hommage à Baudelaire, c'est un prisme par lequel on peut interpréter l'œuvre.

Pour continuer l'analogie, ce serait comparable à la présence nietzschéenne dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Nietzsche est cité indirectement dès le début de l'œuvre qui commence par *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss. Cette référence au philosophe allemand permet de reversionner le film sous un autre prisme. Contrairement aux exemples cités précédemment, la référence à Nietzsche constitue une clef de lecture qui donne une autre dimension à l'œuvre.

Ce mémoire cherche à montrer quels rôles jouent ces citations au sein de la narration. Il s'agit d'interpréter l'œuvre par ce prisme de la citation baudelairienne et de se demander quel sens en découle. En quoi les personnages de Nikopol ou de Jill sont-ils particulièrement baudelairiens ? Et en quoi la poésie des *Fleurs du mal* se raccorde-t-elle aux thématiques de cette œuvre ? Il est possible de trouver un certain nombre de travaux sur cette œuvre d'Enki Bilal (selon le prisme de l'imaginaire⁵ ou du posthumanisme⁶ notamment), mais aucun qui en délivre une « lecture baudelairienne ». Ce mémoire vise à repérer les multiples références à la poésie de Baudelaire dans *La Trilogie Nikopol* et à interroger le sens qui se produit dans le dialogue entre ces deux œuvres. Il cherche à explorer la relation texte-image spécifique qui s'opère entre l'univers graphique d'Enki Bilal et l'écriture lyrique de Charles Baudelaire.

Il sera tout d'abord question d'analyser des poèmes dits « émergents ». C'est-à-dire, selon la typologie proposée par Pierre Brunel dans *Mythocritique (théorie et parcours)*⁷, de textes qui sont cités textuellement et directement. Nous commencerons l'analyse par « Les Litanies de Satan », qui constitue un poème central clôturant le premier album. Nous verrons que ce texte nous permet de mettre en lumière les différentes logiques qui opèrent durant ces moments citationnels. On trouve les traces d'un parcours narratif qui se poursuit dans les autres textes et qui fait écho à la marginalité baudelairienne.

⁵ Jung, O., *La Trilogie Nikopol, du réalisme aux Imaginaires chez Enki Bilal*, Montrouge, PLG, 2018.

⁶ Mérard, A., (s. dir. Philippe Ortel), *Enki Bilal : explorations d'un posthumanisme*, Université Toulouse II Le Mirail, 2012.

⁷ Brunel, P., *Mythocritique (théorie et parcours)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Dans une deuxième partie, il s'agira d'étudier des poèmes présents en « immergence », c'est-à-dire de textes qui ne sont pas cités directement, mais dont on trouve une trace ou une évocation implicite. Ce sera le cas de « La Muse malade », « La Muse vénale » et « Spleen LXXVI ». Nous traiterons de la possibilité d'une irradiation de l'œuvre baudelairienne même lorsque les poèmes ne sont pas présents de manière distincte.

1. Cadre théorique et méthodologique

1.1. La citation

Nous allons avant tout définir plusieurs notions que nous allons mobiliser tout au long du travail. Tout d'abord, ce mémoire repose sur la notion de « citation ». Nous allons définir ce concept à l'aide de l'ouvrage *La Seconde main ou le Travail de la citation*⁸ d'Antoine Compagnon. Celui-ci évoque la citation comme le rejaillissement d'un acte archaïque : celui du découper-coller. Il s'agit d'une ablation et d'une greffe ; lorsque je cite, j'isole une phrase du texte qui devient alors formule et je l'insère dans un nouvel ensemble. Compagnon compare ce phénomène à de la mutilation ou à de l'excision.

La citation constitue un processus de déprédation et d'appropriation d'un objet d'origine qui le dispose à l'imitation et au souvenir. C'est un fait de langage : la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition. Mais toute citation repose d'abord sur une lecture qui a visé à souligner des phrases avant qu'elles deviennent citations. L'auteur prend l'exemple de Gide recevant le manuscrit de Proust en lui disant que certaines phrases sont à *retenir*. Ces phrases à *retenir* constituent dès lors des phrases que l'on cite et que l'on récite ; elles deviennent citations.

⁸ Compagnon, A., *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

1.2. Immergence et Émergence

Pierre Brunel distingue trois types d'affleurements mythiques dans *Mythocritique (théorie et parcours)* : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation. Le mythe au sein d'un texte peut être présent de manière émergentes : c'est dire que la référence au mythe se révèle explicitement et sans détour. Brunel prend l'exemple du poème « Le Voyage » de Baudelaire où est cité le nom de Circé, rendant la lecture mythique explicite par opposition à d'autres textes dans lesquels le poète fait allusion indirectement à ce personnage. La flexibilité, quant à elle, définit le phénomène de référence directe au mythe tout en constituant une réinvention et une réappropriation de ce dernier.

Pour terminer, Brunel évoque l'irradiation possible du mythe. Celui-ci peut se retrouver de manière « immergeante » dans des textes qui n'y font pas référence de manière explicite. D'après lui, un élément mythique au sein d'une œuvre bien qu'il soit ténu ou latent demeure toujours signifiant ; le mythe possède un pouvoir d'irradiation. Nous pouvons prendre l'exemple de la nouvelle *Aurélia* dans laquelle Nerval ne raconte jamais le mythe d'Orphée en tant que tel, mais l'épigraphe (« Eurydice ! Eurydice ! ») et la première phrase (« Une seconde fois perdue ! ») de la seconde partie permettent de tisser une référence implicite au mythe. Les mythes peuvent travailler les auteurs de manière inconsciente et s'infuser dans leurs œuvres.

Nous allons reprendre cette typologie de Pierre Brunel, en mobilisant les notions d'émergence et d'immergence, pour l'appliquer, non pas à un élément mythique, mais à un recueil de poésie que sont *Les Fleurs du mal*. Nous allons analyser ces fleurs présentes de manière explicite et textuelle, et puis, dans un second temps, nous allons explorer une possible irradiation de ces textes dans d'autres passages de *La Trilogie Nikopol*.

1.3. La relation texte/image

L'œuvre que nous allons analyser constitue une œuvre de bande dessinée ; c'est-à-dire une œuvre qui mélange le texte à l'image. De manière plus spécifique, nous allons interroger le dialogue qui s'opère entre le dessin de Enki Bilal et les poèmes de Charles Baudelaire. Nous faisons donc face à un objet hybride qui mélange plusieurs pratiques artistiques. Bernard Vouilloux, dans *Textes et images : esquisses d'une typologie*⁹, propose différentes catégories possibles de relation entre l'écriture et l'image. Il opère une distinction entre deux types de rapports : *in presentia* et *in absentia*.

Dans les relations en présence se trouvent des relations soit d'ambiguïté, soit de contiguïté. L'ambiguïté caractérise les objets qui peuvent être lus de façon textuelle ou vus de façon visuelle, comme les calligrammes ou la calligraphie japonaise. On trouve des exemples de cette ambiguïté dans *La Trilogie* lorsque des personnages s'expriment avec des hiéroglyphes égyptiens. La contiguïté désigne les objets dans lesquels texte et image se jouxtent : ils coexistent de manière indépendante. C'est dans cette relation spécifique que s'entretiennent la citation baudelairienne et le dessin bilalien de *La Trilogie Nikopol*. Texte et image rentrent en confrontation et produisent un sens nouveau.

⁹ Vouilloux, B., « Textes et images. Esquisse d'une typologie », Dans *Texte, image, imaginaire*, s. dir. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 31-42.

2. Analyse des poèmes « en émergence »

2.1. Un poème pour une délivrance

2.1.1. Un texte sous forme de prière

Nous allons désormais commencer l'analyse des poèmes dits « en émergence ». La fin du premier tome de *La Trilogie Nikopol* d'Enki Bilal, intitulé *la Foire aux immortels*, se termine sur le personnage d'Alcide Nikopol sombrant dans la folie et récitant « les Litanies de Satan », un des trois poèmes composant la partie *Révolte des Fleurs du mal*. Nous allons commencer l'analyse des poèmes avec ce texte, qui est pourtant le quatrième à apparaître dans l'ordre chronologique. On peut cependant estimer qu'il s'agit d'un moment clef qui peut nous aider à éclaircir les logiques principales qui sont à l'œuvre dans la relation Nikopol-Baudelaire que nous allons développer tout au long de ce mémoire. La citation des « Litanies de Satan » agit comme un révélateur du mal-être du personnage alors qu'il vit un moment de crise psychique et spirituel.

Il convient d'abord de résumer les pages qui précèdent ce moment citationnel. Le passage des « Litanies de Satan » prend place quelque temps après le passage de « La Fontaine de sang », poème que nous décrirons et analyserons en détail plus tard. La dernière page de *La Foire aux immortels* expose au lecteur deux conclusions. Une qui est transmise par un texte informatif et qui est centrée sur le récit général (où l'on raconte la mise en place et les conséquences du nouveau pouvoir). Une autre conclusion nous est montrée par le dessin et se centre sur la trajectoire individuelle du protagoniste : les dernières cases nous montrent Nikopol l'esprit absent, le regard hagard et désespéré, incapable de déclamer autre chose que la poésie de Baudelaire.

Les derniers mots qui concluent *La Foire aux immortels* sont donc le refrain des « Litanies de Satan ». Ce poème qui abjure la religion chrétienne subvertit l'image traditionnelle du diable ; celle selon laquelle Satan constituerait l'expression la plus pure du mal. Bien au contraire, dans ce texte, il apparaît comme un rédempteur bienveillant. Il devient la figure tutélaire des miséreux et des désespérés. Le diable est présenté comme un ange déchu, comme un héros maudit dont les actions ne sont ni comprises et ni récompensées à leur juste valeur : « Dieu trahi par le sort et privé de louanges » (v.2). C'est un héros romantique par excellence, sublime, mais rejeté dans l'ombre.

Dans sa structure, ce poème emprunte la forme de la prière en changeant le destinataire attendu : les saints. Il y a une dimension performative dans ce type de texte : la musicalité particulière de la prière permet au récitant de trouver une lumière et un apaisement. Chez Baudelaire, la prière peut évoquer un élan d'espoir s'élevant parmi le cloaque des vies humaines. On en trouve une allusion dans *Les Phares* : « Où la prière en pleurs s'exhale des ordures » (v.11). Cette expression de tristesse cependant, est comparée à une exhalaison, à quelque chose qui lentement se répand comme une odeur de charogne. Il y a là une ambiguïté qui est caractéristique de la poésie baudelairienne. La prière demeure une chose pleine d'espoir mais ces litanies se démarquent par une tonalité plus sombre : « Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre / Nous a appris à mêler le salpêtre et le soufre » (v.31/32). Le suicide s'y trouve présenté comme une consolation plutôt que comme un abandon ténébreux.

2.1.2. Une infirmité spirituelle et temporelle

Cette référence aux litanies fait écho au mal-être de Nikopol qui, dans un élan d'espoir, recherche en se référant à ce texte une délivrance mentale. Le refrain du poème sur lequel se termine le tome (« O Satan prend pitié de ma longue misère ») traduit un état d'accablement profond. C'est cette déprédation psychique qu'annonçait d'abord le poème « Une Charogne » auparavant dans l'album, dans lequel on trouvait l'idée du délitement physique. La référence au poème « La Fontaine de sang » poursuit cette logique en évoquant une blessure à la fois visible et invisible.

Cette référence au texte baudelairien devient un procédé pour rendre compte de la brisure interne que ressent le personnage. Elle remplit une fonction de dévoilement de l'intériorité psychique du personnage. Le texte poétique révèle alors un monde interne. Le rôle de la citation dans ce cas-ci consiste à illustrer le mal-être et l'inadéquation de Nikopol à son environnement. Ce trouble de Nikopol reste pourtant confus et inexpliqué. Nikopol ressemble par certains aspects au personnage d'Hamlet, un personnage dont le lyrisme et la folie deviennent de moins en moins compréhensibles. Ce mal-être Nikopol ne le commente que plus tard dans le deuxième tome. Dans un passage, il s'exprime plus en détail sur son état psychique :

« Je n'arriverai pas à m'adapter à cette époque et à ses sociétés... Retourner vers Horus c'est retrouver les rails de l'absurde et de l'irrationnel qui m'ont amené ici depuis ce triste jour de 1993... Autant assumer mon invalidité de l'âme et mon infirmité temporelle... Autant aller jusqu'au bout... » (*La Femme piège* page 40).

Nikopol relève donc deux problèmes : « une infirmité temporelle », c'est-à-dire une incapacité à vivre avec son temps, et une « invalidité de l'âme ». Dans cette dernière expression, on retrouve l'idée d'une détresse spirituelle qui fait écho à la thématique mystique des litanies. De surcroît, Nikopol est aliéné. Il est dépossédé de lui-même par la présence d'Horus, un dieu égyptien ambitieux et immortel qui cherche par l'intermédiaire de Nikopol à prendre le pouvoir sur terre.

Nikopol n'est plus maître de lui et se confronte au règne, comme il le dit lui-même, de « l'absurde et de l'irrationnel ». Cette thématique religieuse se retrouve beaucoup chez Bilal, mais de manière paradoxale étant donné qu'il y a une parodie de la religion (car soumise au pouvoir fasciste), mais en même temps plusieurs éléments de son œuvre évoquent une transcendance (le rapport à l'amour, les dieux égyptiens, etc.).

2.1.3. Une réunion manquée

Au niveau du découpage, ce poème des « Litanies de Satan » s'étale sur deux planches (61 et 62) et sur quatre cases. Le poème est introduit par la dernière case de la planche 61 dans laquelle le fils de Nikopol tente de se présenter à lui, mais cette rencontre entre père et fils est interrompue par l'apostrophe « Ô toi... » qui démarre les litanies. Cette apostrophe laisse un suspens pour le lecteur qui ne sait pas encore à qui ce « toi » s'adresse, et qui se trouve surpris à la case suivante qui se trouve à la planche suivante.

L'effet de suspens se poursuit, car il est question d'un ange, puis d'un « Dieu trahi par le sort » et ce n'est qu'à la fin que le nom Satan est clairement mentionné. Le cadrage y est légèrement en contre-plongée et est désaxé vers la gauche ; ce point de vue nous montre Nikopol sous un angle étrange et particulier, alors qu'il était dessiné de face et de profil dans les deux cases précédentes : ces éléments dénotent visuellement l'aliénation du personnage.

Nikopol et son fils sont réunis au sein de la même image, mais leurs regards ne se croisent pas, car ils sont tous les deux faces au lecteur ; c'est une sorte de réunion désunie. Alors qu'Alcide Nikopol fils se trouve dans le champ du réel et dans le registre de l'émotion (il vient d'apprendre l'existence de son père et cherche ses mots pour lui parler), Nikopol s'exprime exclusivement à travers le discours baudelairien, ce qui met en lumière sa déconnexion avec le réel. La poésie de Baudelaire c'est une parole empreinte de spleen et d'idéal, c'est l'expression d'une détestation de l'ici et du maintenant au profit d'un ailleurs inconnu qui semble préférable. Il y a un abandon du réel pour toucher à « l'Idéal ». Ils n'évoluent pas dans le même registre.

Nikopol constitue une figure baudelairienne en ce qu'il est trop différent des autres ; il ne peut donc plus vivre avec eux : c'est une espèce d'ange déchu (littéralement tombé du ciel au début de la bande dessinée) à l'image de Satan et de Baudelaire lui-même. Le visage de Nikopol père apparaît ridé et ses yeux sont devenus rouges de sang. Ce visage hagard, particulièrement dans cette case, ressemble très fortement à celui de Charles Baudelaire dans certains de ses portraits où l'on peut sonder un regard intense et habité : le nez et les yeux écarquillés semblent très similaires comme s'il y avait une volonté de lui faire écho visuellement.

2.1.4. Un monde décalé

La case suivante est composée d'un texte informatif qui expose la situation politique qui fait suite au coup d'État qui a renversé le pouvoir fasciste de Choublanc. Après cet interlude, on en revient à Nikopol qui déambule dans un asile psychiatrique alors qu'il récite la suite des « Litanies de Satan ». Il apparaît avec les cheveux ébouriffés et il tient difficilement en équilibre. Un temps important semble s'être écoulé depuis les cases précédentes. Pourtant Nikopol est toujours en train de prononcer le même poème quelques vers plus loin. Cet élément temporel renforce l'impression de folie que dégage Nikopol : il semble prisonnier du même poème entêtant. Nikopol apparaît bloqué dans sa logique baudelairienne et incapable de s'extirper de son mal.

Les couleurs sont ternes et monotones. Il y a une dominance du bleu, qui renforce une atmosphère de mélancolie. Une note humoristique contrebalance cet aspect torturé : le dictateur Choublanc se trouve nu, l'air de rien, sur le côté gauche de l'image ; il semble vidé de lui-même, complètement absent. Cette dimension humoristique est importante pour Bilal. Il déclare dans un entretien avec Jean Marc Thévenet : « Il y a un humour possible dans les moments dramatiques. Les films soviétiques ou des pays de l'Est sont souvent durs, mais marqués par des moments d'humour. Si *La Foire aux immortels* avait été uniquement une histoire d'atmosphère, d'univers, cela aurait été parfaitement indigeste. Il faut des personnages fous. Les arrière-plans d'un décor doivent permettre d'introduire du délire¹⁰ ». Cet humour apparaît comme un garde-fou pour Bilal, les personnages fous permettent d'introduire une distance qui justifie le décalage de cet univers.

¹⁰Thevenet, J.-M., *Bilal*, Éditions Seghers, 1987, p.32.

2.1.5. Le guérisseur familial

Les vers prononcés par Nikopol ne semblent pas récités de manière hasardeuse : « Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines / Guérisseur familial des angoisses humaines ». On peut s'interroger sur ce choix étant donné que sur les 38 vers du poème (excepté ceux du refrain) seulement quatre sont repris. L'accent est donc mis sur cette dimension de savoir mystique de Satan, ange déchu qui règne sur des ténèbres secrètes. Dans cet aspect souterrain, on retrouve l'idée de monde caché, d'inconscient, d'espace mental.

Mais non seulement Satan « sait tout », mais il guérit. Il connaît intimement les souffrances humaines et se trouve en capacité de les soigner. On peut y voir une antithèse d'Horus que Nikopol a accueilli dans son corps : Horus au contraire est un dieu immortel bien dédaigneux vis-à-vis du sort des hommes. Ce que recherche Nikopol ressemble bel et bien à une sorte de guérison de l'esprit.

À la case suivante, on trouve Nikopol en plan rapproché poitrine face à un miroir, ce qui nous rapproche de son expression faciale. Son visage dégouline de larmes et son regard se tourne vers le ciel comme s'il questionnait les cieux. Sa tête se dédouble dans ce miroir dans lesquels ses yeux ne sont pas reflétés, ce qui donne une impression de visage fantomatique. L'identité de Nikopol à cet instant est diluée, fragmentée, incertaine ; il a été dépossédé de son corps par Horus, et il découvre qu'il possède un fils physiquement identique. Ce motif du miroir insiste sur ce thème du dédoublement.

Nikopol récite une seconde fois le refrain « O Satan prend pitié de ma longue misère » qui de par sa répétition entêtante prend une connotation tragique qui manifeste le trouble du personnage. On trouve dans cette dernière case des illustrations de ces « parias maudits » : un fou incapable de marcher, un autre qui observe le mur. Nikopol, lui aussi, sera mentionné comme un « être misérable parmi les misérables » (LFI p.37).

Nikopol dans cette dernière case finit par rire aux éclats, écrasé contre le mur, lâchant totalement prise, mais d'un rire noir et désespéré. Ces trois dernières cases semblent s'enchaîner de manière fluide ; elles semblent découper en trois un moment qui durerait l'espace de quelques secondes ou minutes. En réalité, il y a une dilatation du temps étant donné qu'elles montrent Nikopol à trois endroits totalement différents de l'asile, ce qui accentue cet effet de blocage du protagoniste à la fois dans son trouble et dans le langage baudelairien.

2.2. Une esthétique de la « Charogne »

2.2.1. Désenchantement

Nous allons désormais passer à l'analyse du poème « Une Charogne », le premier texte de Baudelaire à être cité dans *La Trilogie Nikopol*. Ce poème est composé de douze quatrains d'alexandrins octosyllabiques. Seuls trois de ces quatrains sont repris dans l'album. La première allusion à ce poème se trouve planche 41, dans la chambre d'hôtel tandis que Nikopol discute avec Horus (qui est en train de devenir de plus en plus une part intégrante de son être). Ces deux-là sont surpris par des membres du parti fasciste étonnés de voir Nikopol dialoguer tout seul ; Nikopol va alors tenter d'expliquer cette étrangeté par son amour pour Baudelaire qu'il était soi-disant en train de réciter. La citation poétique dans ce cas-ci sert de subterfuge pour Nikopol : elle lui permet de sortir d'une situation épineuse. Mais elle agit comme un élément déclencheur pour le personnage qui va exprimer dès à présent une véritable passion pour le poète des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose*.

Cette citation est d'autant plus signifiante qu'elle apparaît à un moment de dédoublement et de défaitisme pour Nikopol. Celui-ci est avachi dans une chambre d'hôtel miteuse faisant dos à Horus ; tous les deux sont assis telles les deux faces d'une même pièce (LFI p.41 case 2). Le cadrage accentue cette image de dédoublement. Le protagoniste a le dos courbé et les yeux sombres ; il vient de comprendre le projet politique et mégalomane d'Horus et lui exprime alors son dégoût, en le comparant aux pires dictateurs : « Je vais vous dire, vous êtes pires que tous les Mussolini, Hitler, Staline et Choublanc, réunis... » (LFI p.41). On voit Nikopol, désappointé, boire dans une bouteille à la manière d'un alcoolique.

Cette scène correspond donc à une perte progressive de l'identité de Nikopol et à un moment de désenchantement : il devient le jouet d'un dieu fou et arriviste. Nikopol est dépossédé de lui-même : « Vous me branchez et me débranchez comme un vulgaire fer à repasser [...] et par-dessus tout vous me faites agir politiquement à l'opposé de mes convictions... » (LFI p.41).

Cet élément souligne la connexion entre l'identité troublée du personnage et la poésie de Baudelaire. Ces deux dimensions convergent. Comme nous l'avons vu, les poèmes des *Fleurs du mal* agissent comme un révélateur de l'état profond du personnage. Nikopol surpris par les gardes en train de dialoguer avec un lui-même *qui est autre* trouvera une échappatoire et un réconfort dans le texte baudelairien qui semble demeurer le seul élément qui peut encore le raccrocher à ce qu'il est (ou à ce qu'il a été).

2.2.2 L'apostrophe baudelairienne

Dans « Une Charogne », Baudelaire développe le motif du *Memento mori* et parodie le poème de Ronsard « Mignonne allons voir si la rose » qui met également en scène une balade où le poète s'adresse à sa dame pour lui évoquer la décrépitude des choses. Il faut d'ailleurs noter que cette structure stylistique de l'apostrophe, récurrente dans les poèmes baudelairiens, est particulièrement présente dans les poèmes cités dans *La Trilogie Nikopol*, exception faite de « La Fontaine de sang » où l'on ne trouve pas la présence d'un déictique « tu ».

Dans les « Litanies de Satan », l'apostrophe est reprise dans le refrain même ; le destinataire est clairement identifié, car il s'agit de Satan. Cette apostrophe traduit le désir désesparé de Nikopol qui s'adresse à un *Grand autre*, à une présence numineuse. Dans « Le Chat », l'apostrophe, qui est pourtant le procédé de la désignation même, crée la confusion et l'ambiguïté ; le destinataire n'est plus certain¹¹ : « Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien, aimable bête ». Dans le cas du poème « Une Charogne », l'apostrophe sert de point charnière entre les deux zones du texte et elle marque l'articulation entre les deux parties.

¹¹ Prat, Marie-Hélène, « L'apostrophe dans *Les Fleurs du mal* », Dans *L'information grammaticale*, n°41, 1989, pp. 39-43.

La première partie est plus descriptive tandis que la deuxième oppose un mouvement plus lyrique. Il y a d'ailleurs un jeu avec le destinataire de cette apostrophe : « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme ». L'expression « mon âme » peut identifier soit la personne aimée, soit l'âme du poète qui dès lors s'adresse à lui-même. On retrouve cette même ambiguïté dans la scène de *La Foire aux immortels* puisque Nikopol scande les vers de Baudelaire aux fascistes pour donner l'illusion qu'il se les donnait à lui-même. Cette ambivalence se poursuivra puisque, dans la suite de ses aventures lyriques, Nikopol déclamant des poèmes s'adressera plus à lui-même qu'aux autres interlocuteurs.

2.2.3. Un texte morbide

Ce sont les premiers vers du poème qui sont cités et qui permettent d'amorcer le motif de la désagrégation : « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux, / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de... ». Le cadre presque idyllique et romantique de ce « matin d'été si doux » tranche de manière comique avec la purulence qui va suivre. Cela est d'autant plus ironique que le matin évoque poétiquement les débuts tendres et s'oppose alors diamétralement à l'univers crépusculaire et putride qu'offre par la suite Baudelaire.

C'est donc en premier lieu un des textes les plus morbides que cite Nikopol. Sa lubie baudelairienne s'amorce paradoxalement par un texte marqué par la marcescence et le déclin. Le poème suivant, « La Fontaine de sang », continue ce motif sombre et gothique. On pourra observer au fil de *La Trilogie Nikopol* un adoucissement ; Nikopol au fil de ses rencontres féminines récitera des *fleurs* plus lumineuses et moins tristes (« Le Serpent qui danse », « Le Chat »).

2.2.4. Le délitement de toutes choses

La thématique de ce poème du *Spleen et Idéal* est d'autant plus révélatrice dans la mesure où elle touche au délitement. Cette décrépitude, on la retrouve déjà dans la chambre d'hôtel où discutent Horus et Nikopol. Celle-ci est miteuse : la toilette est placée à 30 cm du lit, des salissures parsèment les murs, on entrevoit très peu de lumière. Mais cette « pourriture » du poème sur laquelle « le soleil rayonnait » fait écho directement à Nikopol lui-même sorti de son état d'hibernation.

Son corps congelé se trouvait protégé du vieillissement et des maladies ; alors qu'il retombe parmi les vivants, son corps est à nouveau en proie aux affres de la condition humaine. Il est soumis aux dangers auxquels on s'expose par le simple fait de vivre. Nikopol, de plus, se casse la jambe lors de sa chute : on peut voir sa chair saigner avec abondance (LFI p.18). De manière très organique, Bilal nous fait ressentir la décomposition des choses et des êtres.

Cette thématique de la putréfaction se retrouve presque partout chez Baudelaire. Dans « le Mort joyeux », le « je » lyrique exprime le souhait de s'enterrer afin de plonger dans les béatitudes de l'oubli. On y voit s'y développer un champ lexical de la pourriture et de la mort : « J'aimerais mieux inviter les corbeaux / A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde », « Philosophes viveurs, fils de la pourriture, / A travers ma ruine allez donc sans remords ». On trouve une opposition antithétique, voire oxymorique, entre des termes évoquant la vie et le plaisir (« joyeux », « vivant », « viveur » qui signifie « jouisseur ») et un vocabulaire macabre du pourrissement (« carcasse », « immonde », « mort », « pourriture »).

L'expression « mort libre » condense l'idée d'une célébration de la déliquescence dans laquelle se retrouve toute l'ambiguïté baudelairienne. Cette putréfaction est vécue paradoxalement comme une délivrance heureuse. On retrouve également dans « LXXVI-Spleen », poème que l'on évoquera plus tard, les traces d'une poésie décadentiste et macabres. Il y est question de « remords qui se traînent comme de longs vers », « de roses fanées » et d'une « fosse commune ».

La suite de la citation du poème « Une Charogne » prend place alors que Nikopol est escorté en aéronef au-dessus de la ville (LFI, p.45). Encore une fois le poème baudelairien est

cité en plusieurs temps ; ces ellipses renforcent l'impression d'un ressassement obsessionnel de Nikopol. On l'aperçoit tout d'abord, case 1 de la 43^e planche, engoncé dans un costume fasciste qui participe à un travestissement de lui-même.

Il s'apprête à jouer à la fois le jeu de la propagande fasciste et à participer à la manigance d'Horus. Les dignitaires fascistes dans *La Foire aux immortels* sont particulièrement costumés et maquillés, ce qui met en valeur la dimension factice de leur pouvoir. À la case 2, on peut voir Nikopol regarder le reflet de son visage comme vidé de sa substance (image qui souligne l'aspect vapoureux de son identité) alors qu'il est interpellé vivement par un des agents fascistes.

2.2.5. Éros et Thanatos

À la case 3 se trouve la suite du poème : « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, / Brûlante et suant les poisons, / Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique / Son ventre plein d'exhalaisons... ». C'est le deuxième quatrain du texte dont il est question ici. On peut constater une érotisation étrange de la charogne dont les jambes qui sont en l'air évoquent ironiquement l'aspect « d'une femme lubrique ». L'apposition « brûlante et suant les poisons » est d'ailleurs ambiguë ; est-ce qu'elle se rapporte à la charogne ou à la femme lubrique ? Les deux éléments se mélangent et se font l'écho étonnant de l'autre.

Cette dimension chaude et vénéneuse évoque autant les traits d'une femme belle et dangereuse que ceux d'une carcasse exhalant des odeurs presque toxiques. Pour Baudelaire, le monde est fait de symboles et de *correspondances* ; les sons, les couleurs et les parfums se mêlent. Cette érotisation macabre évoque l'association *Eros/Thanatos* popularisée par Sigmund Freud. Selon le fondateur de la psychanalyse, il coexiste en nous dès l'enfance deux types de pulsions qui s'affrontent¹² : les pulsions sexuelles d'autoconservation (symbolisées par Éros, le dieu grec de l'amour) et les pulsions de mort (incarnées par Thanatos, la personnification de la mort dans la mythologie grecque).

L'analogie entre la femme sensuelle et la mort se retrouve dans *La Trilogie*, particulièrement dans l'album *La Femme piège* où l'on peut voir le personnage de Jill tuer

12 Koreicho, N., (2020), *Éros et Thanatos : D'Empédocle à Freud – Les deux théories des pulsions*, Institut français de psychanalyse, Disponible sur : <https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/eros-et-thanatos-dempedocle-a-freud-les-deux-theories-des-pulsions/> (consulté le 15/03/22).

involontairement les hommes qui cherchent à coucher avec elle. Cette confrontation entre l'Éros et le Thanatos se retrouve également dans le parcours de Nikopol qui se trouve tiraillé entre une volonté de dépérissement et l'amour qu'il éprouvera pour Jill.

2.2.6. « L'essence divine de mes amours décomposés »

Alors que l'on peut voir l'aéronef de Nikopol survoler la ville de Paris à la case 4 de la planche 43, le 10^e quatrain du poème est cité : « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! » Ce quatrain cristallise ce qu'on pourrait appeler la « morale » du texte : tout passe, y compris la jeunesse et la beauté et tous les êtres finissent tôt ou tard par périr et se putréfier. Mais là où Ronsard demeurait encore sage en comparant la femme aimée à une fleur fanée, Baudelaire va jusqu'à la comparer à la pire des carcasses infectieuses et pourries. C'est dans ce décalage que réside la dimension comique du texte.

Le poète parisien cultive l'hypotypose ; il multiplie les détails sordides qui permettent de transcrire la situation avec beaucoup de précision. Il est question simultanément d'une puanteur qui manque de faire évanouir la dame, de mouches qui bourdonnent sur « ce ventre putride », de « larves » qui coulent « comme un épais liquide », d'une « chienne inquiète » qui guette un instant pour voler la carcasse.

Cette générosité dans la description nauséuse intensifie, par opposition, le lyrisme des dernières strophes. Malgré le passage du temps, il reste quelque chose d'éternel : « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! » Le pouvoir de l'art est magnifié : « La dernière strophe du poème illustre avec force ce pouvoir de l'art de rendre la transcendance perdue lors de la décomposition.¹³ »

2.2.7. La charogne et la ville

¹³ Krück, M.-P., « Esthétique de la pourriture », dans *Études littéraires*, Vol. 47, n° 1, 2016, p.158.

Comme nous l'avons vu, ce 10^e quatrain est récité alors que Nikopol traverse la ville, ce qui tend à créer une relation texte/image intéressante. L'image et le texte rentrent particulièrement en résonnance dans la mesure où la ville qui est dépeinte elle aussi tombe en déperdition. Les plans aériens (planche 43, case 3 et 4) rendent compte de la ville vue du dessus. On peut apercevoir, dans un ciel orageux qui renforce l'atmosphère étouffante de la cité, un Paris terne et monotone : un gris triste et un beige fade dominant l'ensemble. Des petites moisissures noires parcourent l'image. Un sigle fasciste sur une des façades constitue tristement l'un des uniques éléments de décor. Une pièce d'artillerie lourde, à l'allure sombre et menaçante, ressort de l'un des bâtiments comme un élément bêtement quotidien. Des créatures volantes et sauvages parsèment le ciel, comme si la nature reprenait ses droits dans une ville à l'abandon.

Pour finir, on ne trouve aucune trace de vie dans ces deux images dépeignant un Paris triste et désolé, caractérisé par la saleté et le délabrement. C'est un Paris à la fois très reconnaissable (on aperçoit la Cathédrale Notre-Dame), et très différent de par son esthétique futuriste et post-moderne. Comme le fait remarquer Sophie Geoffroy-Menoux : « la rhétorique de l'image bilalienne se caractérise par une représentation à la fois esthétisante et dysphorique d'une réalité urbaine post-moderne placée sous le signe de la dégradation entropique, de la fragmentation.¹⁴ »

2.2.8. Une critique de « la bête immonde »

Cette « charogne » dont il est question alors que Nikopol survole la capitale peut aussi évoquer le pouvoir totalitaire qui gangrène la ville. La « charogne » en tant que telle sert de métaphore pour symboliser le fascisme ; l'expression « la bête immonde » suit la même logique de personnification d'un monstre politique impalpable et terrifiant. Il y a quelque chose de pourri au royaume de Paris : si la ville est dans cet état, c'est principalement en raison de la politique mise en place par J.-F. Choublanc, un gouverneur égocentrique qui délaisse les services publics et la collectivité au profit de son intérêt personnel. Alors qu'un vaisseau spatial en forme de pyramide, abritant les dieux égyptiens, est bloqué au-dessus de la ville, le dictateur

¹⁴ Geoffroy-Menoux, S., « Les anti-apocalypses intermédiaires d'Enki Bilal », Dans Meitinger, S., Chelebourg, C. (textes réunis par), *Écritures de la ville*, Éditions Kimé, Paris, 2006, p.186.

cherche à troquer contre du carburant l'immortalité que pourraient lui conférer ces dieux. Il demeure prêt à tout sacrifier au détriment du bien commun pour sa propre personne :

« Écoutez, mon vieux la nature de ce marché, et la contrepartie que je compte en tirer sont mes problèmes ! Quant à la perte financière que vous semblez redouter, il y a trente-six façons de la compenser... De nouveaux impôts sur les zones annexes du second arrondissement, l'entrée en guerre avec les villes de l'est [...]. (LFI p.7) »

On voit ici en filigrane se développer une critique de certaines politiques qui visent à taxer les plus pauvres ou à mener des guerres pour des raisons purement économiques personnelles. Cette immortalité c'est celle dont il est question dans le titre : *La Foire aux immortels*. C'est une véritable foire, car tous se dévorent les uns les autres et mènent des coups d'État pour un même Graal qui apparaît en définitive comme une vanité. On appréciera la douce ironie de voir Horus, dieu éternel, vouloir devenir un simple gouverneur de Paris. Cette thématique de l'immortalité est amorcée dans le prologue du premier album où l'on peut lire un des « écrits divers » de Choublanc (p.2 LFI) : « L'immortalité est une forme de dictature de la vie sur la mort, -étant dictateur, et en vie, il ne me reste qu'à devenir immortel. Et je le deviendrai ! Dussé-je en mourir ! »

Ces quelques phrases condensent la pensée égotique du personnage qui va jusqu'à la contradiction risible, prêt à mourir pour ne pas mourir. L'immortalité est associée dès le départ à la dictature et à une volonté totalisante. En somme, le tyran Choublanc serait un mauvais bouddhiste : les deux idées fondamentales de la philosophie bouddhiste résidant dans une réfutation du « soi » individuel et dans l'acceptation du perpétuel changement de toute chose. Le Bouddha déclarait dans le *Sermon de Bénarès* que l'origine de toute souffrance demeurerait dans notre désir d'éternité¹⁵. Cette soif procède justement de la croyance en un « moi » unitaire et durable qui en réalité est illusoire. Il ne s'agit pas de nier notre existence individuelle, mais de dénoncer ce qu'il y a de faux à revêtir ce moi d'une consistance qu'il n'a pas.

Un autre principe phare de cette spiritualité, c'est l'impermanence des choses. Tout demeure transitoire ; cette loi s'applique à ce qui nous entoure y compris à nous-mêmes. Tout

¹⁵ Cornu, P., « Bouddhisme et pleine conscience, Les enjeux de la spiritualité de demain », Dans *Études*, n°9, 2016, pp. 67-78.

ce qui est conditionné, c'est-à-dire qui ce qui est soumis aux conditions changeantes, est un phénomène destructible. Notre individualité ne constitue qu'une composition transitoire. Personne n'a jamais échappé à la mort et il serait risible de vouloir le nier. C'est pourtant ce que fait le personnage de Choublanc obsédé par sa soif égotique d'éternité. Il résume en lui les travers mis en exergue par le bouddhisme.

Il survalorise à l'excès son « moi » individuel le faisant primer sur les autres et refoule sa propre mort, en niant l'impermanence de toutes choses et la finitude de sa condition. Ce refoulement et cette ambition démesurée l'emmèneront à l'asile où l'on apercevra assis, nu, dans le fond du décor alors que Nikopol est en train de réciter « les Litanies de Satan » (LFI p.64). L'échec de son entreprise résonnait pourtant déjà dans son nom : « faire chou blanc ».

2.3. Nikopol victime d'un « Revenant »

2.3.1. La marionnette Nikopol

« Le Revenant » est le deuxième poème cité chronologiquement dans *La Foire aux immortels*. Il est nécessaire de raconter brièvement les différents événements qui se déroulent entre le passage de « Une Charogne » et celui du « Revenant » pour comprendre le contexte dans lequel prend place cette seconde citation baudelairienne. Le poème « Une Charogne » est cité alors que Nikopol est embarqué par les fascistes pour être présenté à Choublanc qui lui annonce qu'il a besoin de lui pour une émission de propagande : « Et la dictature qui, vous ne l'ignorez pas est un art bien difficile, a besoin d'artiste de votre calibre... » (LFI p.47). On notera ici une inversion : l'art, traditionnellement tourné vers la subversion et la liberté, est ici comparé à l'exercice du pouvoir dictatorial. Le propagandiste est présenté comme un artiste. Dans cette 5^e case de la planche 45, le motif du miroir insiste sur la duplicité du personnage de Choublanc.

Nikopol, possédé par Horus, participe dès lors à l'émission télévisée organisée par le pouvoir. Alors que Choublanc délivrait un discours reprenant des lieux communs de l'idéologie fasciste (légitimation d'une ambition expansionniste pour faire face à un monde chaotique, mise en valeur d'individus supérieurs), Horus prend possession du dictateur pour le faire abdiquer au profit de Nikopol. Il s'agit d'un coup d'État dont la réalisation est grossière puisqu'elle ne repose que sur un passage en force ; l'abdication du tyran est trop soudaine pour être crédible.

On peut voir ici se dessiner une caricature de la prise de pouvoir illustrée par un Horus qui se contente d'utiliser ses pouvoirs divins pour forcer son ambition totalitaire : « Je me contenterai, dans un premier temps d'éliminer physiquement le ou les autres candidats... Seul en lice on ne peut être que réélu... » (LFI p.51). Nikopol, instrument de la propagande fasciste, devient encore une fois le véhicule malgré lui d'un pouvoir autoritaire.

Nikopol, toujours en compagnie d'Horus, s'en va rencontrer dans la Cathédrale Notre-Dame « Sa Sainteté », le représentant de l'Église, en compagnie des autres candidats à l'élection. Tous deux se rendent compte qu'un des candidats est manipulé par les autres dieux égyptiens, redoutant le putsch d'Horus. « Sa Sainteté » met en scène un spectacle de « suspension », c'est-à-dire qu'il use d'un stratagème technologique pour le faire léviter (afin que cette élévation soit attribuée à un miracle divin). Il s'aide pour cela de créatures volantes ressemblant à des anges qui l'accompagnent.

Celles-ci, pourtant, bien qu'elles en contiennent des traits physiques, ne constituent pas des anges pour autant. Aux antipodes d'une pureté céleste, ces créatures se reproduisent à grande vitesse et sont mesquines. Ce sont elles qui, lors du spectacle de suspension, vont court-circuiter l'appareillage de lévitation et faire chuter « Sa Sainteté » de plusieurs mètres, le blessant et le ridiculisant. On peut voir ici Bilal se moquer d'une forme d'instrumentalisation du sacré pour légitimer un pouvoir autoritaire. Cela n'est pas sans rappeler une certaine collusion entre le pouvoir religieux et le fascisme dans l'Espagne franquiste ou dans l'Italie de Mussolini.

2.3.2. Réciter hors champ

C'est à la planche suivante que prend place le passage du « Revenant ». La scène se déroule le lendemain de la rencontre avec « Sa Sainteté ». Nikopol est alité dans le palais de l'Élysée, malade, supportant de moins en moins dans son corps la présence invasive d'Horus. La planche 54 commence par une case qui pose le cadre d'ensemble. On y aperçoit la tour du palais et un balcon dont une porte est ouverte, donnant sur la chambre sur laquelle nous allons nous rapprocher. Le ciel, noir et sombre, n'est pas sans évoquer le premier vers du poème « Spleen LXXVIII » : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle » (v.1). Cette atmosphère étouffante amorce la thématique de l'épuisement que ressent le personnage de Nikopol. On peut apercevoir une créature mystérieuse et rouge s'approcher discrètement de cette ouverture ; sa couleur éclatante annonce les effusions de sang qui vont se produire par la suite.

Nikopol se retrouve, à la 2^e case, dans son lit, pâle et livide, entouré d'un décor surchargé de symboles fascistes (un sur son habit, un au-dessus du lit, un sur le coussin) qui donnent l'impression de peser sur lui. Les couleurs de cette deuxième case sont ternes (le noir et le blanc sont omniprésents), ce qui accentue l'aspect maladif du personnage. À la troisième case, on peut voir Nikopol presque sorti du champ et Horus fixer l'horizon ; le cadrage oblitère la majeure partie de Nikopol qui semble de plus en plus disparaître et devenir absent. C'est à la case suivante que Nikopol récite la première strophe du poème alors qu'il est hors champ : « Comme les anges à l'œil fauve, / Je reviendrai dans ton alcôve/ Et vers toi glisserai sans bruit/ Avec les ombres de la nuit... » (v.1, v.2., v.3, v.4).

Cette position hors champ insiste sur la passivité dans laquelle Nikopol se trouve, lui qui est relégué en dehors du champ de l'action tandis que Horus, plongé dans ses machinations politiques, se trouve au centre du cadre, dans un plan buste. Nous l'avons vu la citation baudelairienne peut traduire le sentiment d'anormalité et le décalage par rapport au monde de Nikopol.

Il est intéressant de noter que ce texte du « Revenant » constitue le seul poème à être récité pratiquement dans son entièreté par Nikopol : seuls les deux derniers vers sont absents. La plupart des citations présentent des ellipses. « Une Charogne » ou « Les Litanies » sont des poèmes dont les strophes sont particulièrement nombreuses, ce qui tend à expliquer les ellipses, mais ce n'est pas le cas des autres textes qui pour la majorité sont des sonnets.

2.3.3 Régner par l'effroi

Il y a un jeu d'écho entre le poème d'une part, et la situation dans laquelle se trouve Nikopol d'autre part. Le thème de l'intrusion est au centre du texte. Celui-ci est composé de trois phrases, les trois étant affirmatives. C'est un sonnet dont les deux premières strophes exposent l'idée d'un retour du « je » lyrique dans la chambre d'une femme. L'expression « ma brune » (v.5) implique un rapport d'intimité entre les deux. Le terme « revenant » est polysémique : il peut autant désigner quelqu'un « qui revient » de façon générale, ou alors une présence fantomatique. Dans ce cas-ci, le poète joue sur l'ambiguïté du terme, ce qui confère une aura mystérieuse à ce « revenant » ; il reste indéfini.

Le personnage du « je » lyrique apparaît comme un prédateur qui au lieu de vouloir régner par la tendresse cherche « à régner par l'effroi » (v.14). Ce poème remplace la douceur chaude de la passion amoureuse par une passion froide et angoissée. On trouve un champ lexical du « froid » : le terme se retrouve deux fois (v.6, v.11), rimant avec « effroi », les baisers sont glacés « comme la lune » (v.6) et les caresses sont comparées à celles des serpents, un animal dont le sang est froid. Ce reptile métaphorise le « je » qui se glisse « sans bruit avec les ombres de la nuit » (v.3, v.4). L'expression « l'œil fauve » constitue un autre élément qui évoque l'idée de prédation. La tonalité froide du poème est retranscrite dans la bande dessinée par les tons bleus et gris.

L'effet de boucle du poème produit un sentiment entêtant et glacé d'angoisse. Le texte commence avec les ombres de la nuit et se termine avec elles : à la troisième strophe de manière elliptique le matin se transforme en l'espace de quelques vers en soir : « Quand viendra le matin livide, / Tu trouveras ma place vide, / Où jusqu'au soir il fera froid. » Le soir est le moment où recommence l'intrusion du « je », qui sans arrêt semble *revenir*. Tout le poème est au futur, ce qui tend à accentuer cette logique de retour cyclique : cet événement se reproduira de la même manière qu'il s'est produit. Seule la dernière strophe est au présent, ce qui la rend

particulièrement inquiétante puisque cette phrase, « vouloir régner par l'effroi » (v.14), s'affirme comme un principe immuable.

2.3.4. L'intrusion du poème dans l'image

Nikopol est lui aussi sujet à une prédation. Il y a cependant une inversion qui se produit. Dans le poème, c'est le « je » qui prend la parole et qui s'introduit dans l'intimité d'un autre tandis que dans le cas de la bande dessinée, c'est celui qui prend en charge l'énonciation (Nikopol en récitant le poème) qui subit l'intrusion. Dans le premier cas, celui qui parle constitue le revenant et, dans le deuxième cas, celui qui récite devient la victime. Alors que Nikopol récite « Le Revenant », et qu'Horus s'en va traquer ses concurrents pour les tuer, une présence non identifiée, marquée par le rouge, s'approche de sa chambre pour l'assassiner. On peut la voir s'accrocher à la fenêtre case 5 (LFI p.56) et à la case suivante on peut observer Horus, à l'arrière-plan, se transformer en oiseau pour s'envoler, dans une brume lugubre qui ressemble au « matin livide » (v.9) du « Revenant ».

Dans cette même case, on peut voir Nikopol au premier plan, fiévreux, réciter la suite du poème : « Et je te donnerai, ma brune, / des baisers froids comme la lune » (v.5, v.6). Ces vers se font l'écho de l'image : le cadre rend visible le ciel nocturne. Ce jeu d'écho se fait plus fort à la case suivante : alors que Nikopol cite les vers 7 et 8 (« Et des caresses de serpent, / Autour d'une fosse rampant »), la créature rouge rampe littéralement devant lui ; le lecteur observe ses pinces s'accrocher au mur.

Ensuite, case 2 de la planche 55, Nikopol lève le bras, les yeux fermés, ne se rendant pas compte que la créature s'avance tout près de lui, et scande la troisième strophe du sonnet : « Quand viendra le matin livide, / Tu trouveras ma place vide, / Où jusqu'au soir il fera froid. » (v.9, v.10, v.11). Encore une fois le protagoniste semble déconnecté de son environnement alors que la menace approche. À la case suivante, un plan d'ensemble permet de montrer que le bâtiment est entouré des dieux égyptiens sous leur forme animale. Nikopol est interrompu au moment où il récitait la dernière strophe du poème : « Comme d'autres par la tendresse, / Sur... AAAARGH !!! » (LFI p.57).

L'onomatopée nous indique que Nikopol est train de se faire tuer. De manière ironique, Nikopol subit cette violence alors qu'il vient de mentionner le mot « tendresse ». Cette case

correspond au moment où les deux niveaux de narration se rejoignent : l'intrusion mentionnée dans la fiction du poème devient réelle. À la case 4, on peut voir Nikopol, les yeux écarquillés, cracher du sang alors que la pince rouge semble s'écarter de sa poitrine. Le meurtre est évoqué par la suggestion. La case suivante nous montre la créature de face se faisant tuer par Bastet. Pendant ce temps, on peut observer Nikopol, le regard vide, assassiné. On peut parler d'un *deus ex machina* au sens littéral de l'expression puisque les dieux viennent en aide à Nikopol au dernier moment. Cette créature rouge ressemble étrangement à une forme de homard humanoïde, et semble robotisée.

2.3.5. Dépossédé, assassiné

Cette intrusion dans « l'alcôve » renvoie plus généralement à l'intrusion d'Horus dans l'être de Nikopol. Nikopol est sans cesse dépossédé de lui-même ; il sert d'instrument de propagande pour le pouvoir fasciste tout en étant la marionnette d'Horus qui se sert de lui pour assouvir ses désirs mégalomanes. Son être semble de plus en plus vidé au fil de l'album. Horus déconnecte le cerveau de Nikopol à son bon vouloir et l'oblige à aller à l'encontre de ses convictions. Il le pousse à adhérer à l'idéologie fasciste alors que Nikopol semble profondément libertaire et opposé au pouvoir en place (Nikopol a été exilé pour avoir déserté et refuser de participer à la guerre ; il se moque à plusieurs endroits des slogans et des dogmes fascistes qu'il juge creux et vains). Ce poème du « Revenant » pourrait traduire de manière inconsciente cette sensation de ne plus être maître de soi, de ne plus être seul au sein de sa propre individualité et de son propre corps.

On peut également estimer que ce qualificatif de « Revenant » se porte sur Nikopol lui-même. Celui-ci est *revenu* à la vie une première fois lorsqu'il est sorti de la cryogénisation et de l'exil ; il est de nouveau ramené du monde des morts, après être assassiné par la créature rouge, par les dieux égyptiens. Il y a quelque chose de fantomatique et de cadavérique chez Nikopol dans la mesure où il semble absent et inanimé. C'est un personnage qui apparaît, à l'instar du chat de Schrödinger, vivant et mort en même temps ; il déserte le réel, comme il a déserté le front sino-soviétique, pour trouver refuge dans le lyrisme baudelairien. Le poème « Une Charogne » venait déjà souligner cette dimension oxymorique de « pourriture animée » et de « cadavre vivant ». Nikopol est de moins en moins conscient de lui-même à l'image d'un requin dans l'onde.

2.3.6. Nikopol *Revenu*, la seconde citation du « Revenant »

2.3.6.1. La méprise

On trouve une autre occurrence du poème « Le Revenant » dans *Froid équateur*, le troisième tome de la Trilogie. Dans ce tome, Nikopol fils (qu'on surnommait « Niko » tel que Yéléna le fait dans l'album), alors qu'il part à la recherche de son père, fait la rencontre de Yéléna Prokosh-Totoobi, une brillante généticienne. Il tombe très vite amoureux d'elle alors qu'il fait sa rencontre dans le train direction Equateur-city. Il est malheureusement contraint de s'en séparer à l'entrée de la ville : un contrôle de santé s'effectue avant chaque arrivée et il est recalé à cause de sa mauvaise moyenne.

Plus tard dans l'album, Niko ayant retrouvé Nikopol père, Horus s'étant définitivement dissocié de son père, les choses revenues dans l'ordre, Niko cherche alors à recontacter Yéléna en lui laissant un mot à son hôtel. Une méprise va ensuite avoir lieu : des membres de KKDZO interceptent Niko, pensant à tort qu'il s'agissait de son père en tout point identique, pour l'endormir et le capturer. En effet, les membres de l'association KKDZO estimaient que Nikopol constituait une menace, le comparant à un « virus », qu'il convenait d'envoyer hors de la terre. C'est donc Niko au lieu de Nikopol qui est cryogénisé, puis envoyé dans une fusée hors de la planète en compagnie d'autres animaux.

Nikopol, quant à lui, « se reconstruit » comme il l'exprime lui-même. Après son combat de chess-boxing où il obtient le titre (un sport originellement fictif, alternant la boxe et le jeu d'échecs, qui par la suite a été reproduit dans le monde réel), il se reconstruit autant physiquement qu'intérieurement. L'identité de Nikopol semble toujours autant en crise. Alors qu'il avait en apparence recouvert la raison dans le deuxième tome de *La Trilogie*, Nikopol semble de nouveau se présenter comme absent et déconnecté, voire fou, alors qu'Horus s'est délié de son corps pour de bon.

Yéléna compose le numéro pour rejoindre ce qu'elle pense être Niko, mais il se trouve que la personne avec laquelle elle communique au bout de la ligne s'avère être Nikopol père. Cet échange se déroule aux pages 47 et 48. À la dernière case de cette quarante-septième page,

on peut voir Yéléna, heureuse de pouvoir recontacter Niko, parler dans le vide ; elle ne reçoit aucune réponse de son interlocuteur, mais elle croit reconnaître la respiration de l'homme qu'elle aime. À la planche 48 case 1, on aperçoit Nikopol de l'autre bout du téléphone l'air effaré, qui ne semble pas comprendre ce qu'il se passe. Yéléna lui demande alors « ... À quoi tu joues, Niko ?... » (p.50 FE).

On retrouve ici la double présence des points de suspension qui encadre la phrase insistant sur la confusion du personnage. La phrase que lui répond Nikopol est étonnante : il répond qu'il « se reconstruit ». Yéléna s'agace (le phylactère est hachuré en dents de scie) et lui demande ironiquement si Johnelvisson l'a « tant démoli que ça ». Ce à quoi Nikopol répond « John-qui... ? » ; cela tend à montrer la conséquente perte de mémoire de Nikopol (sur laquelle nous reviendrons).

2.3.6.2. Un physique malmené

Le visage de Nikopol apparaît particulièrement abimé dans cette case. Un regard malicieux et un sourire en coin, additionnés à un visage cassé, lui donnent un aspect effrayant. De surcroît, un trait de folie se dégage de sa façon de passer d'une émotion à l'autre. De manière lunatique, il passe de la surprise à la malice. Avec ses cicatrices rouges et ses grands cernes noirs, il semble se transformer : il possède de plus en plus des traits d'un vampire (qui sera directement cité dans « l'héautotonromouménos »).

Nikopol porte sur son visage les marques de toutes ses mésaventures. Il aura beaucoup souffert physiquement. Dans La Foire aux immortels, il perd tout d'abord sa jambe lors de sa chute durant son retour sur terre (Horus le réparera en lui conférant une jambe de métal) ; puis il prend de nombreux coups dans la bataille de hockey sur glace opposant les flèches noires aux Boulets rouges de Bratislava ; il se fera ensuite tuer par la créature rouge et reviendra à la vie. Dans Froid Équateur, il se fait massacrer le visage par Johnelvisson durant le combat de Chess-boxing. Toutes ces éraflures du corps finissent par peser sur Nikopol. Horus est capable de réparer ce corps qu'il occupe et qu'il maltraite. Nikopol ne ressent cependant rien de physique, mais ces blessures finissent par refléter une balafre interne : celle de son cœur et de son âme.

2.3.6.3. Le poème comme moyen de communication

Yéléna, perdant patience, invite le personnage à la rejoindre dans le « Blue Nile Express », un train qui comme son nom l'indique traverse l'Égypte. Nikopol répond à l'invitation en scandant le début du « Revenant » : « Comme les anges à l'œil fauve, / Je reviendrai dans ton alcôve / Et vers toi glisserai sans bruit / Avec les ombres de la nuit » (p.50 FE).

Cette réponse sous la forme de la première strophe du « Revenant » provoque l'étonnement chez Yéléna, ce qui est marqué par un phylactère avec un point d'interrogation. Il est intéressant de noter que presque chaque fois que Nikopol récite un des textes des *Fleurs du mal*, il produit un effet de surprise chez les interlocuteurs qui l'entourent. Exception faite de Yéléna, les personnages ne semblent pas connaître qui est Charles Baudelaire et ils sont déconcertés par les déclamations inattendues de Nikopol. Même Gogol, le chat télépathe, s'étonne de son comportement lorsqu'il lui adresse les vers du sonnet « Le Chat ».

Dans le cas de la citation de « Une Charogne », il provoque l'agacement des gardes fascistes qui semblent peu intéressés par la poésie (de manière ironique Nikopol prend comme destinataire un des gardes alors que le poème commence par interpeller une demoiselle). Cette déclamation poétique de Nikopol peut provoquer également le désintérêt et l'indifférence. C'est le cas lorsque le personnage prononce le début du « Revenant » pour la première fois et qu'Horus, plongé dans ses machinations politiques, n'y réagit même pas. Horus félicitant Nikopol de sa bonne initiative, lorsqu'il récite « Une Charogne » pour divertir l'attention des gardes, constitue l'unique réaction positive à un de ces moments récitatifs.

Ce qui est intéressant dans cette seconde citation du « Revenant », c'est qu'en général Nikopol s'adresse à lui-même (ou à personne) lorsqu'il scande des vers alors que dans ce cas-ci il semble adresser le poème à Yéléna. Dans la plupart des citations, Alcide Nikopol se plonge dans son univers propre et quitte le champ de la communication avec l'autre. Lorsqu'il récite « La Fontaine de sang », il ne répond pas à la question qu'on lui pose et prend la parole de manière inattendue ; cela crée une rupture dans la situation de communication ; il ne semble s'adresser à personne en particulier. C'est aussi le cas pour « Une Charogne » et pour « Le Revenant ». Dans le cas des « Litanies de Satan », il prendrait comme destinataire Satan. Cela s'apparente cependant plus à un effet de style : rien n'indique qu'il croit réellement en son existence. Il récite le texte pour sa force incantatoire et le Diable apparaît plus comme une entité indéfinie qui lui permet de parler à quelqu'un sans que cela soit vraiment le cas.

Cette perspective change avec la rencontre de Yéléna. La citation du « Revenant » répond à l'invitation de la jeune généticienne ; cela s'assimile à une manière de dire « je vous rejoindrai » à travers le langage baudelairien. On peut cependant estimer que cette « réponse en poème » ne serait du qu'au hasard et que la citation poétique découlerait encore fois d'une déconnexion vis-à-vis du monde pour Nikopol. De plus en plus, Nikopol semble capable de s'exprimer presque exclusivement à travers la poésie des *Fleurs du mal*. Celui-là est plongé dans une forme de mutisme dans *Froid Équateur* ; il parle très peu.

Après cette seconde citation du « Revenant », le langage de Nikopol se fera énormément baudelairien. On peut compter, après ce passage, cent seize mots des *Fleurs du mal* récités par le héros contre seulement cinquante-neuf mots du langage courant que l'on qualifiera de « non-baudelairiens ». On dénombre donc plus ou moins deux fois plus de paroles baudelairiennes que non-baudelairiennes dans les interventions de Nikopol à la fin de la Trilogie. Son être est de plus en plus travaillé par la poésie des *Fleurs du mal* alors qu'il « se reconstruit ».

2.3.6.4. Destruction

S'il y a « reconstruction », c'est qu'il y a eu « déconstruction », voire « destruction ». Destruction physique (Nikopol laminé par les coups au hockey et au chess-boxing), mais aussi destruction intime et spirituelle. Mais Nikopol trouve essentiellement son être déconstruit dans la mesure où Horus lorsqu'il décide de quitter son corps lui fait oublier son passé et même lui fait oublier qui il est. Ces éléments ne sont pas sans rappeler le poème « La Destruction », dans lequel se trouvent plusieurs points de ressemblance avec la situation du personnage. Dans ce texte, le vice est allégorisé sous la forme d'un démon entourant le poète et infiltrant ses poumons comme « un air impalpable ». Cette créature satanique lui insuffle « un désir éternel et coupable » et le mène « loin du regard de Dieu », le plongeant dans les ténèbres d'une destruction qu'il s'inflige à lui-même (thème de l'autopersécution que l'on retrouvera dans « L'Héautontimorouménos »).

Nikopol subit lui aussi l'intrusion extérieure d'une divinité qui s'infiltré au sein de son propre corps pour le mener à la destruction (puisque Nikopol éprouvera le besoin de se reconstruire après son départ). Il est contraint à un « désir coupable » qui n'est pas le sien : celui

de prendre le pouvoir. Il est conduit « loin du regard de Dieu » étant donné qu'il prie Satan à la fin de *La Foire aux Immortels*.

2.3.6.5. Intersion

Là où dans la première citation du « Revenant » Nikopol pouvait être identifié à la victime du poème, dans ce cas-ci Nikopol ressemble beaucoup plus au locuteur en « je » qui prend en charge l'énonciation dans le sonnet. Une inversion des rôles se produit pour le personnage qui passe de victime à bourreau. Nikopol devient de plus en plus menaçant et prend les traits inquiétants de celui qui « revient dans l'alcôve ». On trouve une allusion à ce terme « alcôve », qui remplace le mot « cabine », lorsque Nikopol rejoint Yéléna dans le Blue Nile Express (p.52 FE). Cette présence du terme marque une forme de pénétration du poème baudelairien dans l'univers de la narration.

Il se produit donc une interversion entre Nikopol fils et Nikopol père. À la planche 48, à la case qui suit celle où Nikopol cite « Le Revenant », on peut observer Niko cryogénisé parmi d'autres animaux dans un vaisseau spatial. Il va être lancé sur orbite à la place de « Loopkin » (l'anagramme de Nikopol) afin d'être neutralisé. Une boucle temporelle se rend visible : Nikopol avait été lui aussi cryogénisé et placé sur orbite pour redescendre sur terre une trentaine d'années plus tard. C'est au tour de Niko son fils, possédant exactement les mêmes traits physiques, le même nom, le même âge, de subir le même sort que son père. Leurs destins se font étonnamment échos. On trouve d'ailleurs le terme « loop », qui signifie « boucle » en anglais, dans « Loopkin », le nom qu'emprunte Nikopol dans sa carrière de chess-boxing.

Les cases une, deux et trois de la planche 49 mettent en évidence la similarité de leur destinée et l'opposition de leurs départs : alors que le vaisseau de Niko s'envole pour l'espace, une synecdoque, montrant les pieds de Nikopol, nous fait comprendre qu'il est en train d'entrer dans le Blue Nile Express. Nikopol décide de rejoindre Yéléna sans savoir même de qu'il s'agit et alors qu'il semble n'avoir rien compris de l'échange téléphonique qu'ils ont eu. À la planche 50, on peut voir Nikopol reproduire à *l'identique* le même gimmick qu'avait réalisé Niko avant de rencontrer la jeune scientifique : passer de cabine en cabine en s'exclamant « bondé... » (p.52 FE).

Nikopol arrive ensuite dans la cabine de Yéléna. Celle-ci ironise sur son arrivée inopinée et cite à son tour une partie du poème : « Tiens, Niko, “Sans bruit avec les ombres de la nuit”... » Elle cite la partie du poème qui dénote la dimension furtive et ténébreuse du « Revenant ». En effet, celui qu'elle appelle « Niko » ne l'est pas vraiment. Tout comme dans le poème, un personnage s'introduit dans l'espace intime d'un autre. La réponse de Nikopol reste laconique : il adresse un simple « bonsoir... ». Pendant ce temps, au même moment, on peut observer à la case suivante le « K.K.D.Z.O Noah'Ark », le satellite qui transporte Niko dans l'espace.

Cet enchaînement met en évidence la triste trajectoire du personnage dont la bien-aimée passe du temps avec un autre sans qu'elle le sache. Niko, lui aussi, semble-t-il, va subir un retour douloureux sur terre et une déconnexion avec le monde qui l'entoure. C'est un personnage dont la trajectoire reste inaboutie et incomplète ; il passe à côté de ce qui aurait pu être l'amour de sa vie ; Yéléna sera trop vieille lors de son retour présumé. Nikopol atteint le point de rendez-vous de manière hasardeuse sans que lui-même ne sache vraiment comment. C'est un personnage qui semble s'égarer de lieu en lieu et sa trajectoire d'existence ressemble à plusieurs aspects à une errance.

2.4. Une blessure de l'âme

2.4.1 Un jeu de conspirations et la punition d'Horus

La citation de « La Fontaine de sang » prend place peu de temps après le meurtre de Nikopol dans l'album *La Foire aux immortels*. À la planche 56, on peut observer Horus survoler la ville en vue d'assassiner un de ses opposants politiques, Burnoldz-Mortier, qui est en fait le commanditaire de l'assassinat de Nikopol. On peut retrouver une image gore à la case quatre de cette planche où l'on voit la tête de Burnoldz-Mortier éclater de sang. Horus passe alors à sa seconde cible qui se nomme « Xb2 », un robot manipulé par les dieux égyptiens qui avait par ailleurs gardé Nikopol durant son exil, mais il le trouve déjà assassiné dans son lit.

Le dieu retourne dès lors auprès de Nikopol, mais il rencontre en sa compagnie les dieux égyptiens installés dans sa chambre. Ceux-ci lui annoncent que son insurrection sera

lourdement sanctionnée et qu'ils ont établi un pacte avec Nikopol. Alcide Nikopol a été ramené à la vie grâce à leurs pouvoirs surhumains en échange d'un accord : il aura la charge de déterminer un nouveau pouvoir et devra permettre aux dieux de quitter la planète en leur conférant le carburant dont ils avaient besoin. Une nouvelle fois Nikopol n'a son mot à dire sur rien et est dépassé par les événements.

La composition des plans nous montre la déconnexion à laquelle fait face Nikopol alors qu'il vient de revenir à la vie. La case 3 de la planche 57 nous montre Horus pénétrant dans la chambre de Nikopol afin de vérifier que Nikopol n'a pas été tué, ayant réalisé qu'une autre conspiration se jouait (c'est Burnoldz-Mortier qui avait planifié le meurtre de Nikopol). C'est un plan d'ensemble qui prend toute la largeur de la planche ; de manière horizontale tous les personnages sont montrés. On peut voir à l'arrière-plan Apophis tout à l'extrémité gauche, ce qui semble être Toth, à l'extrémité droite ; à l'avant-plan sur un canapé se trouvent Bastet et Anubis tandis qu'au milieu de l'image se trouve Horus sous sa forme d'oiseau. Nikopol quant à lui est assis au milieu du plan, entouré par tous les autres personnages, mais regardant dans la direction opposée à la leur, dans le hors-champ ; son regard inquiet se perd en dehors du cadre.

À la case suivante, il est présent de manière très discrète ; on le voit de dos, son visage n'est pas apparent. Cette quatrième case de la planche 57 est particulièrement rocambolesque ; on y voit des dieux égyptiens dans un canapé évoquer la punition d'Horus qui demeure ironique dans la mesure où elle combine un élément sacré et ancestral, « la dure et lisse pierre de Boubastis [...] coulée sur toi pour sept fractions d'éternité », à un élément moderne et prosaïque, « une patiente action psychanalytique » (LFI p.59). On peut voir le robot assassin en forme de homard mort positionnée d'une manière ridicule en plein milieu de l'image. De façon générale, ces planches mélangent le grotesque et le sublime : la poésie de Baudelaire, la Tragédie d'un dieu puni pour son instinct de révolte se mêlent à la présence d'une créature robotique en forme de crustacé et à la thérapie psychanalytique.

2.4.2. La ténébreuse quatrième section des *Fleurs du mal*

La première évocation de « La Fontaine de sang » apparaît ensuite à la planche 58. La première case renverse complètement la perspective et le plan se resserre sur Nikopol. On peut voir Bastet de dos alors qu'elle récite une longue tirade qui a pour but de faire avancer la narration : expliquer comment Nikopol a été ressuscité et quel rôle politique il devra jouer. Cette longue tirade prend la place d'une grande bulle de dialogue qui trône au-dessus de Nikopol. La déesse égyptienne lui demande alors s'il est toujours en adhésion avec ces accords, mais Nikopol surprend par sa prise de parole en déclamant le début de « La Fontaine de sang », ce qui semble sortir de nulle part : « Il me semble parfois que mon sang coule à flots » (v.1).

Il est à noter que la plupart des poèmes que nous traitons appartiennent à la section *Spleen et Idéal* des *Fleurs du mal*, exception faite des « Litanies de Satan » qui se trouve dans la partie *Révolte*. « La Fontaine de sang » est une autre exception étant donné que ce texte appartient à la section *Fleurs du mal*. Le recueil des *Fleurs du mal* constitue un ensemble cohérent et très composé ; il met en scène le parcours narratif d'un poète qui balance entre *Spleen et Idéal* pour aboutir à une célébration de la mort considérée comme un ultime voyage. Il est intéressant de s'attarder sur cette quatrième section, qui se trouve après la section *Le Vin*, et avant la section *Révolte*, afin de resituer le poème dont il est question dans son ensemble.

Fleurs du mal est la partie qui a donné son nom au titre final du recueil. Celui-ci a connu trois titres successifs (*Les Lesbiennes* en 1845, puis *Les Limbes* en 1848). Il s'agit peut-être de la section la plus sombre du recueil. D'emblée le ton est donné avec le premier poème « La Destruction ». Dès le départ, cette quatrième partie s'ouvre sur les thématiques du péché, de la culpabilité et de la déprédation auto-infligée. Dans « Une Martyre dessin d'un maître inconnu », on trouve déjà le motif du sang qui s'écoule de manière abondante dans l'image d'un cadavre qui épanche « comme un fleuve, / Sur l'oreiller désaltéré / Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve / Avec l'avidité d'un pré » (v.9, v.10, v.11., v.12).

Ce sang qui semble s'écouler sans cesse, on le retrouvera dans « La Fontaine de sang », le cinquième poème de la section. Il est à relever que ce poème est le plus lyrique de sa partie

(avec peut-être « La Destruction »), de par sa forme de sonnet et sa prédominance du « je ». Les autres textes sont composés d'allégories (« Allégorie », « L'Amour et le crâne, vieux cul-de-lampe », « Les Bonnes sœurs ») ou de plusieurs personnages (« Béatrice », « Femmes damnées »). Tout comme dans « La Charogne », Baudelaire forge de l'or avec de la boue ; il arrive à magnifier quelque chose de profondément infâme. Il est possible de trouver de la beauté même dans les réalités les plus horribles.

2.4.3. Analyse d'un poème lyrique et sanguinolent

2.4.3.1. Un flot hyperbolique

On peut qualifier « La Fontaine de sang » de « gore ». Il y est question d'une blessure d'où se déversent par torrents des fleuves de sang recouvrant les pavés de la ville. On peut y observer la noirceur particulière de cette quatrième section. La première partie du sonnet expose en deux strophes le principe de la blessure qui coule sans arrêter tandis que la seconde partie du texte décrit les solutions que le poète tente pour remédier à ce mal. Le respect académique de la forme du sonnet peut s'observer encore une fois dans ce texte ; c'est souvent plus par le fond que par la forme que Baudelaire est subversif.

L'expression « Il me semble », qui débute le texte, indique qu'il s'agit d'une impression que ressent le poète. Celui-ci a la sensation que son sang s'écoule sans interruption, qu'il « coule à flots » (v.1). Le deuxième vers évoque la métaphore qui constitue le motif principal du texte : une fontaine d'où coulerait sans cesse le sang comme un « rythmique sanglot » (v.2). Cette expression sous-entend à nouveau l'idée d'une répétition continue. Le titre du texte évoque ce motif qui devient un symbole venu représenter le mal dont souffre le poète. Le « je » lyrique entend un « long murmure », mais ne trouve pas la blessure qui en serait l'origine. C'est un texte qui possède une dimension sensorielle importante. La plupart des sens sont mobilisés : que ce soit l'aspect sonore (« un long murmure » v.3), la dimension visuelle (« partout colorant en rouge la nature » v.8), ou le goût (« des vins captieux » v.9).

Il est important de souligner le caractère hyperbolique du poème. La deuxième strophe se construit sur une hypotypose, qui consiste à décrire de manière très vivante la situation : les pavés se transforment « en îlots » (v.6), « la soif de chaque créature » (v.7) est désaltérée, et la nature est colorée de rouge (v.8). Cette tendance à l'hyperbole permet de montrer que cette

blesse n'est pas quelconque. Le flux d'hémoglobine qui en ressort est capable de s'immiscer à travers les interstices des pavés pour créer des petites îles dans un océan de sang. L'adverbe « partout » met en évidence que ce flux sanguinolent se répand dans tous les endroits possibles. L'expression « chaque créature » est très générique, elle englobe tous les êtres vivants à la fois. Le sang envahit tous les espaces et se répand dans tous les recoins.

2.4.3.2. Échec des remèdes

Dans la seconde partie du sonnet, le poète évoque les solutions qu'il a tenté de mettre en œuvre pour lutter contre son mal. Il a essayé d'endormir sa « terreur » qui le « mine » dans le vin, mais celui-ci paradoxalement produit l'effet inverse : « Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine ! » (v.11). Le vin est personnifié en une personne à qui l'on s'adresse (« J'ai demandé souvent à des vins » v.9), et en un être trompeur (« captieux » v.9). Cette allusion au vin, comme un élément du passé, renvoie à la section éponyme qui précédait, ce qui montre à quel point le recueil est composé.

Le poète voulait trouver un remède grâce à ce suave alcool, mais le constat est défaitiste. Le vin étonnamment confère plus d'acuité à l'esprit et rend les sens plus aiguisés : « Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine ! » Baudelaire là aussi détourne un cliché habituel, celui selon lequel l'alcool aveugle l'esprit plutôt qu'il ne l'éveille. De surcroît, le vin de par sa couleur très similaire échoue à faire oublier l'écoulement du sang.

Ensuite, le « je » lyrique explique dans la dernière strophe qu'il a cherché la béatitude de l'oubli dans l'amour. Cette quête elle aussi s'est soldée par un échec : l'amour ne s'avère être pour lui « qu'un matelas d'aiguilles / Fait pour donner à boire à ces cruelles filles ! » (v.13, v.14). On retrouve ici le principe des créatures qui se désaltèrent de sang ; cette fois il s'agit des femmes aimées qui aspirent l'énergie vitale du poète. Cette image de la Femme vampire constitue un des grands motifs des *Fleurs du mal*.

2.4.3.3. Le mal qui me mine

L'amour, pour le « je » lyrique, plutôt qu'il ne cicatrise ses blessures, finit par les démultiplier et abreuve ces « cruelles femmes » qui se délectent de son sang. Cette blessure, qui coule comme la fontaine, constitue une métaphore pour exprimer le mal profond dont souffre le poète. Le spleen est déjà présent dès le départ, mais l'amour pour les femmes l'intensifie. Le texte présente un registre qui se rapproche du fantastique en évoquant les femmes comme des êtres démoniaques.

Si Baudelaire utilise l'hyperbole, c'est pour montrer l'intensité de cette blessure qui n'a rien de physique. La plaie est bien plus profonde. Si le « je » souffre, c'est au niveau du cœur et de l'âme. Cette métaphore de la fontaine de sang illustre le romantisme noir de l'écrivain parisien. Cette posture de l'être tourmenté par une souffrance sans pareil évoque à plusieurs égards l'esthétique romantique. C'est un texte profondément lyrique dans la mesure où le narrateur délivre poétiquement les profondeurs de son cœur et de son intériorité. Cependant, ce texte peut également se lire comme un texte qui singe les traits romantiques jusqu'à l'exagération en y introduisant une distance ironique.

2.4.4. La blessure invisible

Revenons-en à Nikopol récitant « La Fontaine de sang ». L'image où il commence à scander ce sonnet se trouve, comme nous l'avons déjà mentionné, à la planche 58 case 1. L'air ahuri, le sang coulant du nez, le regard illuminé et les cheveux ébouriffés, il se met à lever doucement les bras et à prononcer avec solennité le premier vers du texte. Une bulle comprenant un point d'exclamation et un point d'interrogation dénote l'étonnement général des auditeurs. La case suivante nous montre Nikopol de face dans un plan buste. L'intensité de son regard est plus perceptible sous cet angle ; il semble loucher et une lueur de folie se dégage de ses yeux. Il délivre les trois derniers vers de la première strophe : « Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots. / Je l'entends bien qui coule avec un long murmure, /, Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure. »

S'il n'y a que la première strophe du poème qui est citée au total par Nikopol, c'est parce que c'est celle qui expose le concept du texte. C'est ce principe d'une blessure invisible qu'on cherche sans la trouver qui compte pour Nikopol ; cette idée rentre en résonance avec sa

situation. La partie hyperbolique, où le sang se répand à travers la ville et la nature, et les strophes où le poète cherche en vain un remède ne semblent pas nécessaires.

Le sang, qui fait écho à celui du poème, ruisselle de son nez jusqu'au torse et vient souligner la blessure qu'il a au cœur. Dans ce cas-ci, la blessure au cœur est à la fois littérale et métaphorique. Nikopol a été tué puis est revenu à la vie, il possède effectivement une plaie en plein milieu de son torse d'où ont pu couler des litres de sang. Le fait que la blessure soit très visible dans cette image renforce l'impression de folie de Nikopol qui ne la voit pas alors qu'elle est flagrante. Si on coupe l'image en trois parties égales, on remarque que les yeux de Nikopol sont placés sur la première ligne de force tandis que la plaie est placée sur la deuxième ; ces deux éléments sont mis en évidence.

Mais cette clarté de la blessure nous fait comprendre que celle dont parle Nikopol est autre. Comme pour le poète de « La Fontaine de sang », il s'agit d'une blessure de l'âme. C'est une fêlure qui agit au niveau métaphysique ; elle n'est pas visible à l'œil nu. Le poème baudelairien encore une fois rend compte de l'intériorité du personnage de Nikopol. Ce poème continue le jeu d'écho entre l'univers baudelairien et la situation de Nikopol que l'on trouvait dans « Le Revenant ». Il y a une interpénétration importante de l'un dans l'autre. L'univers de Baudelaire s'introduit de plus en plus dans l'esprit du protagoniste à la manière du Revenant dans l'alcôve.

2.5. Froideur érotique dans la scène du « Serpent qui danse »

2.5.1. Différents lieux, différentes couleurs

Nous allons passer désormais à l'analyse de la citation du « Serpent qui danse », poème qui dans *Les Fleurs du mal* précède le texte « Une Charogne » dans la section *Spleen et Idéal*. Ce poème de neuf strophes est cité à la fin de *Froid équateur* après la seconde citation du « Revenant ». Comme nous l'avons vu, une interversion se produit entre le père et le fils. Celui-ci est cryogénisé et envoyé dans l'espace ; il y a la présence d'une double boucle : une temporelle (le fils revivant l'expérience du père) et une spatiale (la mise en orbite dans un satellite). Pendant ce temps, Nikopol rejoint Yéléna, la belle généticienne que Niko avait rencontrée dans le train en direction d'Équateur city.

Les couleurs sont particulièrement signifiantes chez Bilal étant donné qu'il travaille avec de la couleur directe à la manière des peintres. La planche cinquante nous montre dans sa quatrième case le satellite dans lequel se trouve Niko. Les couleurs sont froides : il se mélange dans l'espace le noir, le bleu marine, le gris du vaisseau avec des touches de bleu. La terre quant à elle, que l'on contemple au loin, est composée de bleu et un peu de rouge. C'est de ce rouge chaud et terrestre que s'éloigne le personnage voguant vers un infini noir. Le bleu vient insister sur la glace, dont est faite l'hibernation de Niko, et sur la solitude de l'image.

C'est une tout autre situation et une tout autre colorimétrie qui se trouve à la planche suivante nous montrant les ébats sexuels de Yéléna et de Nikopol. Celui-ci ne s'est pas contenté de prendre le rôle de Niko, mais va plus loin que lui puisqu'il va jusqu'à concrétiser ce que Niko n'avait jamais eu l'occasion de faire. Dans les quatre cases qui composent cette scène, les couleurs deviennent chaudes (l'orange et le rouge teintent l'image) et s'opposent aux couleurs froides de la planche précédente.

Ces cases chaudes créent une rupture avec ce qui précède et rendent compte de la sensualité de la scène. C'est à la première case, alors que Nikopol enlace Yéléna et qu'il

s'approche pour l'embrasser, qu'il se met à réciter la quatrième strophe du « Serpent qui danse » : « Tes yeux, où rien ne se révèle / De doux ni d'amer, / Sont deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer. » (p.53 FE).

2.5.2. Un poème sensuel et musical

2.5.2.1. Un voyage des sens

Le « Serpent qui danse » est un poème hétérométrique qui se compose de neuf quatrains dont les vers font alternativement huit pieds puis cinq, ce qui tend à créer une grande musicalité. C'est un texte lyrique qui célèbre l'amour charnel et le corps de la femme. Celui-ci invite le poète à la rêverie et à l'exotisme : son mouvement ondulatoire évoque la danse hypnotique du serpent.

L'intimité amoureuse est marquée dès le début avec l'expression « chère indolente » (v.1). La dimension érotique du texte peut s'observer à travers le champ lexical du corps ¹⁶: « corps » (v. 2), « peau » (v. 4), « chevelure » (v. 5), « Tes yeux » (v. 13), « Ta tête » (v. 22), « Ton corps » (v. 25), « ta bouche », « tes dents » (v. 31-32). Ce poème réinvente la forme du blason, puisque celui-ci décrit traditionnellement une partie du corps de la femme, tandis que dans ce cas-ci c'est l'ensemble du corps et ses différentes parties qui sont sublimés.

Ce texte met en scène un véritable voyage des sens. Plusieurs expériences synesthésiques sont évoquées : « étoffe vacillante » et la peau miroitante (la vue et le toucher) ; la « chevelure profonde » pleine « d'âcres parfums » (le toucher et l'odorat) ; les « bijoux froids » (la vue et le toucher) ; les « glaciers grondants » (le toucher et l'ouïe). Les sens se mélangent et finissent par créer une impression de beauté générale plus vague et plus indéfinie. Un rapprochement physique s'effectue tout au long du poème : après avoir évoqué la démarche de la femme aimée, le « je » lyrique boit au bord des dents un « vin de bohème ». La chevelure également évoque au poète une aventure des sens : une métaphore maritime qui associe la chevelure à l'océan est filée tout au long du texte.

Le poème insiste sur le mouvement ondulatoire. Il est question d'une « étoffe vacillante », « de flots bleus et bruns », d'une marche « en cadence » qui évoque la danse du

¹⁶ Vioux, A., (2018), *Le serpent qui danse, Baudelaire : analyse*, Commentaire composé, Disponible sur : <https://commentairecompose.fr/le-serpent-qui-danse/>, (consulté le 24/07/22).

serpent, d'un « jeune éléphant » qui « se balance ». Ces comparaisons mettent en évidence le mouvement sensuel dont fait preuve ce corps féminin ; sa marche est celle d'une danse. Les multiples enjambements viennent mimer ce motif de l'ondulation incessante.

2.5.2.2 Ambivalence de la beauté féminine

Cependant, si le poème loue sur un ton mélioratif les mérites de cette femme, cet éloge n'en reste pas moins ambivalent. Si la femme peut porter jusqu'aux hauteurs de l'idéal, elle peut également amener au spleen. Une forme d'amertume se dégage du texte malgré l'émerveillement pour la beauté féminine qui s'y trouve (marqué par la ponctuation expressive et un registre lyrique). La femme est comparée au serpent, la figure symbolisant le mal dans la théologie chrétienne. C'est un animal qui représente la tentation : son charme hypnotique, à l'instar des sirènes, endort les sens pour mieux nous tromper.

De plus, la comparaison de la femme à la démarche lourde comme l'éléphanteau détonne avec la description gracieuse du reste du poème. L'adjectif « vagabond » qui caractérise la chevelure pourrait sous-entendre une tendance à l'infidélité de cette belle femme. Ensuite, le vin qui conclut le poème est « amer et vainqueur ». Le vin, chez Baudelaire, constitue un paradis artificiel ; le plaisir qu'il procure est éphémère. Ce sentiment d'amertume était déjà traduit dans l'évocation des « âcres parfums » (v.6).

Pour terminer, les yeux de la belle sont caractérisés par la froideur. Ce sont des miroirs où rien ne se révèle ; la femme constitue un être dont la pensée profonde demeure inconnaissable. Le poète, admirant le mouvement hypnotique de cette femme, est balancé entre le chaud et le froid, entre l'Idéal et le Spleen. Cette femme, dont la beauté est ambivalente et dont le charme est froid, incarne le type de ce que l'on pourrait appeler « la Muse baudelairienne ».

2.5.3. Plaisirs chauds

Revenons-en à l'analyse des planches. Nikopol, lors de cette scène d'épanchement amoureux, récite deux strophes du poème, composé de neuf quatrains. Une sélection s'est opérée parmi toutes ces strophes possibles. Comme nous l'avons vu, la citation du « Serpent qui danse » s'ouvre avec la quatrième strophe : « Tes yeux, où rien ne se révèle / De doux ni d'amer, / Sont deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer ». Yélénà s'étonne à nouveau de cette déclamation : « Encore !? » (p.53 FE). À la case suivante, c'est l'avant-dernière strophe qui est citée : « Comme un flot grossi par la fonte / Des glaciers grondants, / Quand l'eau de ta bouche remonte / Au bord de tes dents ». Ni la première ni la dernière strophe ne sont citées ; le texte est retranscrit de manière fragmentaire. On ne sait pas si Nikopol récite l'entièreté du texte à partir de la troisième strophe (les ellipses voileraient les autres parties du texte) ou s'il scande exclusivement ces deux quatrains.

Cette fois-ci, Nikopol récite *Les Fleurs du mal* dans un moment des plus inattendus, ce que Yélénà ne manque pas de souligner : « Tu fais toujours l'amour en récitant Baudelaire ? » (p.53 FE). Il est intéressant de noter que Yélénà sait qui est Charles Baudelaire (ce qui n'est pas si courant dans ce monde futuriste où la littérature a été dépréciée, on ne voit jamais de livres sur les armoires des dirigeants fascistes). Yélénà est la seule à avoir reconnu le texte auquel se référait Nikopol.

Cela n'est pas sans importance : cela signifie qu'un lien de connivence peut s'établir entre les deux personnages. Il existe encore une lueur d'espoir pour Nikopol qui pourrait être un jour compris. La généticienne fera d'ailleurs preuve de compassion vis-à-vis de Nikopol : « Tu as trop pris de coup, Niko... Amnésie passagère, ça arrive... Je vais t'aider à te reconstruire... Fais-moi confiance... » (p.53 FE). Cet élément vient expliquer pourquoi Yélénà ne se rend pas compte qu'il ne s'agit pas du Niko qu'elle connaît, mais d'un autre. Elle le pense amnésique et accepte dès lors sa bizarrerie.

La première fonction de cette citation est de mettre en évidence la douceur paisible de la situation pour Nikopol. « Le Serpent qui danse » se termine sur un moment d'extase : « Un

ciel liquide qui parsème / D'étoiles mon cœur ». Parmi tous les poèmes de Baudelaire cités dans *La Trilogie Nikopol*, « La Serpent qui danse » constitue probablement le plus positif et le plus lumineux de tous (malgré ses notes d'amertumes). Il est tout de même question de pourriture, de satanisme, d'un revenant, et d'une blessure invisible dans les autres textes cités, ce ne sont pas les ambiances les plus heureuses. Ces poèmes sombres et torturés rentrent en résonnance avec l'univers crépusculaire de ces grandes mégaloilles futuristes, corrompues par le banditisme et le fascisme. Dans ce poème, l'atmosphère y est plus apaisée comme c'est le cas aussi dans ce moment de tendresse entre Nikopol et Yélénà.

2.5.4. Faire l'amour dans la « ménagerie infâme de nos vices »

Cette situation de scène amoureuse est d'autant plus incongrue qu'elle se déroule dans un train dans lequel se trouve une myriade d'animaux sauvages et exotiques. Certains wagons ressemblent à plusieurs égards à « la ménagerie infâme de nos vices » dont il est question dans le poème « Au lecteur » ; on y trouve presque tous les animaux cités dans ce texte qui ouvre *Les Fleurs du mal* : « Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents ... » (v.29, v. 30). Le Blue Nile Express constitue presque un zoo mouvant. De la même manière, les animaux se déplacent comme des citoyens lambdas au sein d'Équateur city.

Une moustiquaire entoure Yélénà et Nikopol pour les protéger des insectes. Yélénà avait d'ailleurs informé Niko qu'elle préférait le compartiment des reptiles étant donné qu'ils étaient plus calmes et qu'ils pouvaient avaler les mouches, ce qui était peut-être une façon d'annoncer ce motif du serpent et de le présenter de manière positive. Nikopol fils repousse un serpent qui l'entoure lors de sa rencontre avec Yélénà (p.19 FE) ; les éléments de la séduction féminine et du serpent étaient déjà associés dès le départ.

L'autre rôle que remplit cette citation, c'est celui de venir intensifier la dimension érotique de la séquence. « Le Serpent qui danse » possède une série de sous-entendus sexuels :

le mouvement ondulatoire, la proximité du mot « vergue » avec le mot verge, la nudité (« peau qui miroite »), le mat qui plonge dans l'eau, « la chevelure profonde » qui pourrait connoter l'organe féminin. Un érotisme trouble peut se déceler. Ce poème accompagne ces quatre cases d'ébats sexuels et vient mettre en évidence la sensualité de la scène ; Bilal ne tombe jamais dans le pornographique ou le vulgaire (les organes sexuels ne sont pas représentés).

Cet enchaînement de quatre cases tend à magnifier les corps de ces deux amants qui s'aiment (ou du moins qui croient s'aimer). Ce moment d'érotisme a cependant de particulier qu'il se déroule dans un cadre sauvage : la poésie de Baudelaire et les animaux exotiques se mélangent. Cela a pour effet de créer une atmosphère particulière et diffuse, entre étrangeté et tendresse.

2.5.5. La beauté de Yéléna

La première case nous montre les deux visages en gros plans, celui de Nikopol qui s'approche doucement, les yeux fermés, pénétré par le poème, et celui de Yéléna pleine de circonspection. Le point de vue est en plongée, ce qui nous permet d'observer les yeux bleus de Yéléna, faisant écho aux « bijoux froids » auxquels est en train de référer à travers le poème Nikopol. La case suivante nous montre dans un plan taille les deux personnages jusqu'à leurs hanches ; Nikopol surmonte Yéléna dont on peut voir la forte poitrine.

La pose de Yéléna est lascive et sa peau se révèle luisante (ce qui est rendu par de légers traits blancs) ; cela n'est pas sans rappeler l'effet que produit « la peau miroitante » de la femme du « Serpent qui danse ». Les deux corps sont en contraste : l'un est abîmé par les blessures, la peau obscurcie par le soleil d'Égypte, l'autre est blanc et préservé. La beauté de la femme du « Serpent qui danse » se fait l'écho de celle de Yéléna.

À la troisième case de cette planche 51, le couple nous est montré dans un plan d'ensemble à travers un point de vue du dehors de leur cabine ; les deux personnages s'embrassent alors qu'à la case précédente Nikopol s'approchait de ses lèvres. En dehors de la

cabine, il est possible de voir se déplacer dans le couloir un ours blanc, un léopard et un petit lézard, ce qui nous rappelle le cadre burlesque dans laquelle se déroule cette séquence d'amour. L'érotisme de ce passage a cela de particulier qu'il conjugue la poésie et les étreintes amoureuses au sein d'un environnement animalier.

Ce mélange hétérogène crée un moment de beauté diffuse. La case suivante constitue une vue de l'extérieur du train qui dénote une ellipse temporelle. La cinquième case nous ramène à Nikopol et Yélénà alors que l'acte semble terminé. Nikopol continue d'embrasser son corps tandis que la jeune femme demeure compatissante vis-à-vis du personnage. Il s'agit d'un plan qui nous montre l'ensemble du corps de Yélénà dans toute sa beauté.

2.5.6. Le thème du couple

Enki Bilal apprécie particulièrement ce thème du couple qu'il explore aussi dans *Bleu sang*. Cet one shot, qui s'inscrit dans la continuité de l'univers de *La Trilogie Nikopol*, se constitue de quelques « bribes » écrites et d'illustrations du couple Jill/Nikopol. Le dessinateur met ses deux personnages au centre de l'ouvrage et multiplie les différentes possibilités pour les magnifier par le dessin. Ils sont représentés dans différentes positions et avec différents habits (certaines illustrations montrent Jill en tenue de l'Égypte antique ou en habits futuristes). C'est une œuvre qui repose sur le principe de la variation sur un même thème.

À l'instar de cette scène du Blue Nile Express, les illustrations mélangent érotisme (cette fois-ci les organes sexuels sont représentés), blessures physiques (Nikopol surchargé de bandages par exemple) et animaux sauvages (des rhinocéros, une grenouille bleue apparaissent). Les touches de bleu et de rouge caractéristiques du style bilalien viennent symboliser la passion et la mélancolie qu'exaltent les deux personnages. On trouve également souvent à leurs côtés les personnages de Gogol et d'Horus, formant avec eux un quatuor étonnant.

2.5.7. Dissonances froides

2.5.7.1. Rendez-vous raté

Si cette séquence d'amour possède une douceur chaude et poétique, elle n'en reste pas moins dérangeante par plusieurs égards. La première strophe que Nikopol déclame met l'accent sur la splendeur des yeux de la femme, mais aussi sur leur froideur. Les yeux de Yélénna constituent des « bijoux froids » dans la mesure où ils s'en dégagent une beauté, mais une beauté glacée où « rien ne se révèle ». C'est l'image d'un miroir froid, calme et plat. Cet élément vient souligner la « non-sensation » de Yélénna à cet instant : aucune étincelle ne vient allumer ces yeux. Aucune passion ne vient transcender l'acte sexuel ; celui-ci apparaît comme un acte manqué. La froideur de la strophe citée vient contraster avec la chaude passion que nous évoquent les couleurs. Elle vient introduire une dissonance qui rappelle au lecteur qu'il est en train de contempler une scène perturbante. Nous sommes en train d'assister à l'intrusion d'un *autre* au sein de l'intimité d'un personnage trompé par les apparences.

De plus, ce qui fascine le plus Nikopol chez cette femme, ce sont ses yeux. C'est-à-dire l'unique partie bleue de Yélénna, ce qui pourrait renvoyer implicitement au personnage de Jill qui est caractérisée par sa dimension essentiellement bleue. Cela nous montrerait que Nikopol regretterait inconsciemment de ne pas être avec celle qu'il aime vraiment. Il est aussi question de « glaciers grondants » dans la deuxième strophe qu'il cite : un autre élément évoquant la blancheur glacée qui caractérise Jill.

Lorsque Nikopol récite « Le Serpent qui danse », il apparaît déconnecté et absorbé dans la citation ; à nouveau il fuit le champ du réel pour investir celui du rêve. Ses yeux sont fermés alors même qu'il évoque ceux de son amante. Serait-il en train de fantasmer Jill ? De s'imaginer à ses côtés ? Il s'agirait alors d'une sorte de double rendez-vous manqué : Yélénna fait l'amour avec celui qu'elle pense être Niko tandis que Nikopol s' imagine embrasser Jill.

2.5.7.2. Interruption

Au lieu d'avoir un moment de connexion entre deux êtres, on trouve plutôt l'expression d'une discontinuité entre deux personnes qui ne se connaissent pas. Cette quatrième strophe du « Serpent qui danse » centre l'attention sur l'impénétrabilité de l'être aimé : « Tes yeux où rien ne se révèle de doux ni d'amer ». Son âme s'avérant inconnaissable, il demeure impossible de connaître ses pensées profondes. Yéléna ne se rend pas compte qu'il ne s'agit pas de celui dont elle est tombée amoureuse. L'être qui nous est cher constitue une altérité qui reste indéchiffrable, et ce malgré l'aspect fusionnel d'une passion amoureuse.

Un autre élément fait dissoner l'ensemble : la deuxième strophe à être citée par Nikopol ne conclut pas le poème puisqu'il s'agit de l'avant-dernier quatrain. Le charme de celui-ci réside dans le fait qu'il amorce la chute finale du poème. C'est dans le dernier quatrain que se trouve l'extase finale pour le « je » lyrique. La phrase conclusive du texte se repose sur les deux dernières strophes. Cette phrase ultime est entravée puisque Nikopol ne semble pas réciter la dernière partie de cette phrase (le dernier quatrain donc) où il est question justement de jouissance. Cette fragmentation de la récitation du poème l'empêche de délivrer sa beauté finale. On pourrait interpréter cette interruption juste avant la fin du poème comme une incapacité à terminer l'acte sexuel qui dénoterait l'impuissance. La cinquième case de la planche nous montre d'ailleurs Yéléna comme si elle consolait Nikopol de sa faiblesse.

2.5.8. Conscience, mémoire et identité

2.5.8.1. « Comme un requin dans l'onde »

Les réponses de Nikopol demeurent incohérentes. Alors que Yéléna lui demande s'il fait toujours l'amour en récitant Baudelaire, celui-là répond que c'est « la première fois » (p.53 FE). Yéléna surenchérit en lui demandant si c'est la première fois qu'il fait l'amour ou qu'il récite Baudelaire ; Nikopol rétorque que « c'est les deux », ce qui n'a bien entendu aucun sens vu que Nikopol est père et qu'il a passé la moitié de son temps à réciter *Les Fleurs du mal*. À la cinquième case de la planche, alors que Yéléna lui dit qu'elle l'aidera à se reconstruire, Nikopol lui demande qui est Baudelaire, ce qui résonne très ironiquement étant donné qu'il vient de le citer à l'instant.

Le personnage fait face à une perte de mémoire et semble présent sans vraiment l'être. La déconnexion de Nikopol a l'air totale. C'est comme s'il ne semblait plus être conscient de

son existence et qu'il récitait Baudelaire de manière automatique sans se rendre compte de ce qu'il accomplissait. Nikopol apparaît de moins en moins conscient de ce qu'il est ; il est presque comme une « non-conscience » ; il est rivé à lui-même, ce qui est le caractère de la condition animale. Il agit en étant peu conscient de son être à l'image du « requin dans l'onde » dormant « dans l'oubli » (v.4) dans « Le Mort joyeux », un autre poème des *Fleurs du mal*.

Il vit de la même façon que les animaux entassés dans le Blue Nile Express qui sont des vies purement et simplement immanentes à elles-mêmes ; ceux-là vivent sans anticipation de la mort. Nikopol, à cause d'Horus, s'est oublié et est devenu en prime immortel grâce aux pouvoirs du dieu égyptien. Nikopol dans sa phase de reconstruction semble échapper à tout ce dont est constituée l'existence humaine : de remords, de finitudes et de responsabilités. Cette « non-conscience » de soi découlerait d'une forme de perte de contact avec le réel. C'est à cause d'Horus que Nikopol s'est oublié.

2.5.8.2. Ce qui résiste à l'oubli

Si Nikopol est peut-être fou, il est très certainement amnésique. Il est allé jusqu'à oublier qui était Baudelaire, et pire encore, il a oublié qui était Jill Bioskoop. Comme le pense Yéléna, Nikopol a pris « trop de coups » durant son combat, ce qui a provoqué « une amnésie passagère » (p.53 FE). Mais cette amnésie semble profonde et durable : lorsqu'il rencontre à nouveau Jill, il ne la reconnaît plus (et ce réciproquement puisque Jill a pris des pilules pour l'oublier).

Ce thème de la mémoire est central dans l'œuvre d'Enki Bilal. *La Tétralogie du Monstre* nous raconte l'histoire d'un personnage Nike Hatzfeld (dont le physique et le nom ressemblent étrangement à Nikopol) qui est un expert en « investigation mémorielle » ; sa mémoire phénoménale est capable de reconstituer ses souvenirs jusqu'à ses premiers jours de vie. Dans *Bug*, il est question d'un astronaute, Kameron Obb, qui accède à la mémoire et à la connaissance de toute l'humanité. Pour terminer, cette thématique est abordée dans *La Femme piège* avec le personnage de Jill prenant des pilules H.L.V. qui lui permettent d'effacer de sa mémoire les moments douloureux.

Nikopol, ayant perdu la mémoire, a oublié ce qu'il était. Son identité est en crise. C'est probablement en cela qu'il « se reconstruit » ; ce qu'il convient de recomposer c'est son identité profonde. Le seul élément définitoire de son être qui semble subsister, c'est son amour pour

Charles Baudelaire, bien que cela aussi il tend à l'oublier (il récite deux strophes hasardeuses du « Serpent qui danse » alors qu'il avait l'habitude de déclamer les poèmes dans l'ordre et en commençant par le début). Nikopol, une fois qu'Horus l'a quitté, la mémoire défaillante, apparaît vidé de sa substance. Il semble *autre*.

Son identité est profondément dissolue si on en prend la définition qu'en donnait John Locke dans le chapitre 27 de son *Essai sur l'entendement humain*¹⁷. D'après le philosophe empiriste, c'est la conscience de soi et la mémoire qui fondent l'identité. C'est la continuité de la conscience et non la continuité de son corps qui forge qui l'on est. La mémoire constitue l'aptitude qui nous permet de relier nos souvenirs à nos perceptions présentes. Ce qui fait que je suis une seule et unique personne c'est que je suis capable de reconstituer mes actions et mes sensations passées.

Il existe cependant un cas particulier : celui de l'amnésie. Selon cette théorie de John Locke, si nous avons oublié une portion entière de notre vie, nous ne sommes plus la même personne qui avait produit ces actions et qui avait ressenti ces perceptions. Ce n'est pas la même personne, car ce n'est pas la même conscience, bien que ce soit le même individu (l'individu étant la continuité corporelle).

Selon ce point de vue, Nikopol, devenu amnésique, devient autre, tout comme Jill est devenue une autre Jill. Lorsqu'ils se serrent la main à la planche 54, ce sont deux personnes complètement différentes de celles qui s'étaient aimées et connues (bien qu'ils soient toujours les deux mêmes individus). Cette perspective peut être cependant nuancée puisque les deux personnages ressentent une impression vague de se connaître : « On s'est pas déjà vu quelque part ? » (p.54 FE). À l'époque de John Locke, il n'y a pas la conception d'une possibilité de perceptions inconscientes. Malgré le trouble amnésique auquel font face les deux protagonistes, ils éprouvent la sensation de se connaître, comme s'il persistait encore un souvenir inconscient. C'est en cela que cette scène de rendez-vous manqué est particulièrement belle et dramatique : un souvenir ineffable semble enfoui dans les profondeurs de l'esprit. Quelque chose subsiste et résiste à l'oubli.

2.5.8.3. Une identité baudelairienne

¹⁷ Locke, J., *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Livre de poche, 2009.

Cette thématique du double dans *La Trilogie Nikopol* tend à interroger cette question de l'identité. Qu'est-ce qui différencie Nikopol de Niko, son fils, dans la mesure où ils ont le même âge, le même nom et le même physique ? Qu'est-ce qui empêche Nikopol de se reconstruire pour devenir Niko ? À la fin de ce troisième opus, Yéléna et Nikopol s'en vont vivre ensemble. Yéléna ne se rendra probablement jamais compte qu'il y a eu une interversion entre Niko et Nikopol et qu'il ne s'agit pas de la même personne (mais presque du même individu étant donné qu'ils ont presque la même continuité corporelle).

Cette fin interroge également sur la contingence de nos existences. Tout arrive de manière hasardeuse dans ce final. Bien qu'ils ressemblent à deux âmes sœurs, il n'y a pas de prédestination de l'amour entre Jill et Nikopol. Les femmes qu'affectionne Nikopol sont interchangeables, que ce soit Yéléna ou Jill, tout comme Nikopol est interchangeable avec Niko. Rien n'affirme que cela soit nécessaire qu'ils vivent leur amour. Ou peut-être que si, si l'on considère que cette impression réciproque de se connaître au fond de leur âme dénote une prédestination de l'un pour l'autre. Cela reste indécidable ; les deux interprétations sont possibles.

Pour terminer, on peut estimer que l'identité de Nikopol est entièrement « baudelairienne ». L'unique caractère qui le détermine entre le début et la fin du récit constitue sa propension à la citation baudelairienne. Nous l'avons, selon Locke, la mémoire de nos pensées et de nos actions établit notre identité. Il y a une conscience purement baudelairienne chez Nikopol dans la mesure où, que ce soit avant ou après ses crises de folies et d'amnésie, il scande les vers des *Fleurs du mal*. C'est cette dimension qui le distingue aux yeux du lecteur lors de la scène d'amour avec Yéléna.

Ce personnage serait « baudelairien » autant dans sa trajectoire narrative (sa chute sur terre et son décalage avec le monde) que dans sa façon de se définir au monde. On peut estimer

de manière moins générale que cette continuité baudelairienne est une identité parmi d'autres (le personnage ayant présenté plusieurs unités de conscience différentes). Il y aurait un Nikopol amoureux de Jill, comme un Nikopol déserteur du front sino-soviétique, comme un Nikopol baudelairien.

2.6. « Le Chat », ou la dangerosité séduisante

2.6.1. Le chat dans l'univers d'Enki Bilal

« Le Chat » est le sixième poème des *Fleurs du mal* à être cité par Nikopol. Après la scène d'amour entre Yéléna et Nikopol, ceux-ci s'en vont rencontrer Jill alors qu'elle termine le film de Donadoni, Jill ayant accouché d'un enfant qui intéresse la généticienne. C'est dans cette planche 53 à la cinquième case, où l'on aperçoit à l'avant-plan les deux femmes, couchées dans un décor oriental, et à l'arrière-plan Nikopol s'agenouillant près de Gogol, que Nikopol se met à lui adresser les premiers vers du sonnet « Le Chat » : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ; / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate. »

La Trilogie Nikopol accorde une place importante au monde animalier, et plus spécifiquement au chat que l'on retrouve dans plusieurs rôles clefs. C'est l'animal que semble le plus affectionner Enki Bilal. Celui-ci avait déjà représenté un personnage de chat robot dans *Mémoire d'outre-espace*. Le chat possède un statut particulier pour l'auteur, que ce soit avec Bastet, le dieu égyptien, qui apparaît plusieurs fois sous sa forme de chat (et qui sauve le héros), ou principalement avec Algol Gogol. Ce personnage, possédant des pouvoirs de télépathie et de protection anti-hypnotique, bien que secondaire, joue un rôle important dans le récit narratif. Après avoir été le compagnon d'Aurélien (le conseiller de Choublanc), il devient l'acolyte de Nikopol, puis de Jill.

2.6.2. Plus qu'un simple félin

Dans *La Foire aux immortels*, c'est Gogol qui déjoue grâce à ses pouvoirs la conspiration contre Choublanc qu'il n'apprécie guère cependant, étant donné qu'il l'attaque à trois reprises : de manière humoristique le dictateur se réfère sans s'en rendre compte à des expressions qui ont le don d'énervier un chat doué d'intelligence (« Ah le chien ! » p.25 LFI, « J'ai d'autres chats à fouetter... » p.46 LFI). Gogol, détestant le dictateur fasciste, semble déceler en lui les germes du mal et se rend attachant pour le lecteur. Accompagnant Nikopol, il réagit de la même manière lorsqu'il rencontre Horus (qui par déduction semble présenter la même ambition pernicieuse).

Le nom « Algol » renvoie à un langage de programmation tandis que « Gogol » fait référence à l'écrivain russe Nicolas Gogol, ce qui est une manière de renvoyer à l'origine slave de l'auteur. Cette référence à un langage informatique particulièrement abstrait est peut-être une manière d'indiquer que le personnage, bien qu'étant un animal, possède un esprit de réflexion sophistiqué ; ou alors il s'agit simplement d'une façon de créer la redondance entre le prénom et le nom (ce qu'affectionne Bilal : le cinéaste Donadoni est un autre exemple).

Algol Gogol est présenté dès son introduction comme un être qui a « le cerveau adroit et l'oreille fine » (p.25 LFI) ; l'attention est toute de suite portée sur l'acuité des sens particulière que possède le félin. Le chat, dans la culture populaire, est souvent considéré comme un être dont la vision dépasse le regard de la normalité (on peut penser à certaines superstitions qui estiment que les chats seraient capables de prédire les séismes ou d'anticiper la mort de patients à l'hôpital). C'est un animal capable de percevoir l'obscurité nocturne. C'est sur ce regard puissant et énigmatique qu'insiste autant Charles Baudelaire dans son sonnet que Enki Bilal dans sa trilogie.

2.6.3. Un rôle clef

Le chat Gogol se retrouve ensuite, on ne sait comment, auprès d'Alcide Nikopol alors qu'il est interné à l'asile. C'est grâce aux pouvoirs surnaturels du félin que Nikopol parvient à contempler, par des visions oniriques et bleues, les actions meurtrières d'Horus revenant sur terre. On trouve déjà à la planche 18 de cet album la combinaison entre la présence du chat et la séduction féminine : alors que Gogol se prélassait sur le lit, Nikopol embrasse l'infirmière venue lui apporter ses médicaments.

Il est intéressant de noter que le pelage de Gogol à ce moment-là a changé : ses rayures vertes et blanches ont laissé la place à un pelage entièrement noir. La raison de cette transformation n'est pas donnée, mais l'aspect noir de son pelage accompagne bien la silhouette lugubre de Nikopol (dans les passages où il est habillé d'un grand manteau noir). Gogol retrouvera ses rayures vertes et blanches à la fin de *La Femme piège*.

Dans *Froid Équateur*, Gogol resurgit aux côtés de Jill Bioskoop dans une scène de *cat-scare*, un code cinématographique dans lequel, lors d'un moment de tension, un chat surgit à l'écran de manière inattendue. Dans ce cas-ci, c'est Gogol qui jaillit du hors-champ pour griffer Nikopol fils au visage, alors que celui-ci prenait en filature Jill. Celle-ci prononce une phrase que tous les compagnons du félin ont chacun à leur tour répété, mettant l'accent sur le caractère impulsif du personnage : « Calme, Gogol ! Calme !!! » (p.40 FE).

Dans une scène suivante, on peut voir Gogol parler à Jill (p.44 FE). Le félin lui a transmis en cauchemar la vision de la mort de Donadoni, décédé d'un arrêt cardiaque durant une prise (lui qui n'avait jamais su terminer un film). C'est l'unique passage où l'on peut lire les pensées de Gogol : elles sont habituellement retransmises par un autre personnage. Cet élément nous renseigne sur la relation étroite qu'il entretient avec Jill (comme s'il y avait un rapport d'intimité important entre les deux personnages). C'est d'ailleurs lui qui, lorsque Jill lui pose la question, lui conseille de prendre la drogue H.L.V. pour oublier définitivement Nikopol. C'est un autre élément narratif important sur lequel il aura une influence. La dernière apparition du chat se produit lorsque Nikopol lui récite le poème de Baudelaire.

2.6.4. Analyse du poème

« Le Chat » est un sonnet de la partie *Spleen et Idéal* composé de vers octosyllabiques et décasyllabiques. Baudelaire a également consacré à cet animal un poème intitulé « Les Chats » où le regard du félin est mis en valeur dans les deux derniers vers (v.13, v.14) : « Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin, / Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques. » Ce poème, « Le Chat », développe un éloge du chat et crée une analogie avec la femme. Le texte se construit sur une structure métaphorique : il existe une correspondance entre le comportement félin et l'aura que dégage le corps féminin.

Le texte s'ouvre lui aussi sur une apostrophe : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux » (v.1). On notera la métonymie qui dénote l'amour qu'éprouve le poète pour l'animal : « sur mon cœur » plutôt que « sur mes genoux ». Le poète s'adresse au chat comme à un être sensible avec lequel il est possible de communiquer. Le texte met l'accent sur l'élégance de l'animal et particulièrement sur son regard en répétant deux fois le mot « beau » (v.1, v.3). Ce regard, dont l'évocation est accentuée par un contre-rejet, est comparable à celui de la femme : « profond et froid » (v.11). Le poème, dont une sensualité vague se dégage, met en scène un voyage des sens : il est question de plonger « dans les yeux », « de caresser à loisir », de « s'enivrer de plaisir », d'un « air subtil », « d'un corps brun », etc. Le toucher et la vue sont particulièrement mobilisés.

On retrouve dans ce poème le type d'une beauté froide et ambiguë que l'on trouvait dépeinte dans « Le Serpent qui danse ». Tandis que c'était la chevelure qui était source de profondeur dans ce poème, ce sont ici les yeux où le poète « se plonge ». C'est encore une fois un portrait ambivalent qui est délivré. Le poème nous avertit d'une dangerosité potentielle du félin qui doit « retenir ses griffes » et dont le dos est « électrique ». Il en va de même pour l'être féminin dont le regard « coupe et fend comme un dard » ; « Un dangereux parfum » nage autour de son corps. Une allitération en « f » et en « p » résonne dans ce onzième vers et imite le son que produirait une arme venue s'abattre dans l'air. La femme, pouvant être à l'instar du chat une source de plaisir et de beauté, peut aussi s'avérer fatale et menaçante.

2.6.5. Comme les serpents et les chats

On retrouve cette même association du chat et de la femme dans ce passage de la citation du « Chat » dans *Froid Équateur*. Cette cinquième case de la planche 53 découpe l'image en trois espaces délimités par des rideaux bleu ciel : un avant-plan (où sont posés une théière, des cigares, du houka), le milieu du plan où se reposent Jill et Yélénà, et l'arrière-plan où se trouvent Gogol et Nikopol. On peut interpréter à nouveau cette citation du « Chat » comme un jeu d'échos entre le texte et l'image. Nikopol, voyant le chat, lui adresse le poème ; nous l'avons vu à ce moment Nikopol agit instinctivement et récite Baudelaire presque de manière inconsciente. C'est sa nouvelle façon d'être au monde.

Mais en s'adressant au chat, c'est comme s'il s'adressait inconsciemment aux deux femmes de l'image qui possèdent elles aussi cet air subtil et dangereux. Toutes les deux se prélassent à l'ombre, dans un décor oriental, discutant comme deux amies ; elles sont assises confortablement en position de force dans l'image tandis que Nikopol est agenouillé déclamant sa poésie. Cette menace de la femme aimée, Nikopol l'a connue avec Jill qu'il a été obligé de quitter, ce qui a eu pour résultat de le détruire.

Le comble c'est qu'il va le revivre avec Yélénà : celle-ci annonce, lorsque Jill lui pose une question sur son avenir, qu'elle vivra avec Nikopol « sept ans de bonheur tumultueux » et puis il n'en sera plus rien. Ses paroles sont prononcées à la fois avec humour et solennité comme si ces paroles étaient celles d'une prophétie contre laquelle on ne pouvait rien.

Les femmes pour Nikopol sont comme les serpents et les chats. Suant les poisons, belles et tentatrices, elles ont le charme du félin et les caresses du serpent. Nikopol vit les voluptés de l'amour avec elles, mais, amoureux, il finit par être fendu.

2.6.6. Tristesse et beauté de l'inachèvement

Les amours pour Nikopol resteront tumultueux, et surtout : inaccompli. Il y a une profonde incomplétude dans la trajectoire du personnage. Il ne rencontrera pas le fils qu'il a eu avec Jill et il finira par quitter Yélén, lui qui avait déjà vécu une histoire malheureuse avec Clémentine Morganidon, la femme qu'il avait dû laisser sur terre alors qu'il partait pour l'espace ; Nikopol devait se marier avec clémentine juste avant qu'il soit contraint à l'exil.

La dernière case de *Froid Équateur*, constituant la touche finale de *La Trilogie Nikopol*, met l'accent sur la beauté dans l'inachèvement des choses. Cette dernière case réussit à réunir tous les arcs narratifs qui ont constitué la narration de *La Trilogie* : Jill termine le film inachevé de Donadoni pour lui rendre hommage ; elle filme Nikopol et Yélén s'en allant en avion vers les cieux lointains et inconnus ; on peut voir au loin une tornade représentant les dieux égyptiens alors que leur vaisseau s'était écroulé ; et pour finir, une toute petite lueur scintille très loin dans l'espace, représentant Niko dans son satellite. Jill arrive à capturer dans cette image une convergence des trajectoires. C'est une image pleine d'inconnu qui intercepte l'errance des destinées : le hasard a réuni toutes ces trajectoires de vie au même endroit et le hasard les mènera on ne sait où. Cette dernière image glane un moment d'aboutissement de vies inachevées.

2.6.7. Une distance comique

Ce passage de la citation du « Chat » possède une dimension humoristique. Il est déjà comique de voir une personne réciter le plus sérieusement du monde de la poésie à un chat ; mais cela l'est d'autant plus que Nikopol agit comme s'il n'avait pas déjà rencontré Gogol auparavant et qu'il n'avait pas vécu des aventures ensemble. Le chat réagit avec étonnement : un simple point d'interrogation marque sa réponse. Encore une fois, le moment citationnel a pour fonction de montrer la déconnexion de Nikopol et d'insister sur son décalage avec le monde.

Ce moment a pour fonction d'introduire une distance comique, mais c'est aussi simplement l'occasion pour Bilal de rendre hommage au chat, un animal qui nous l'avons vu

jouait un rôle narratif important dans le récit. C'est aussi une façon d'insister sur les yeux de Gogol « mêlés de métal et d'agate ». La thématique de la vision est importante dans *La Trilogie Nikopol*.

2.7. Nikopol bourreau de lui-même

2.7.1. Envisager son avenir

Nous allons désormais traiter du dernier poème à être cité dans *La Trilogie* : « L'Héautontimorouménos ». Cette citation prend place à la dernière case de la planche 53 ; c'est l'avant-dernière case où Nikopol prend la parole. Dans cette scène, les trois personnages exposent chacun à leur tour ce qu'ils pensent de ce qu'il adviendra d'eux dans le futur.

À cette question « que ferez-vous de votre avenir ? », Jill répond qu'elle continuera le cinéma, qu'elle aura un enfant « plus dans la norme » étant donné que l'enfant qu'elle a eu avec Nikopol, possédé par un dieu, est une anomalie génétique et une créature divine qui parle dès la naissance. Jill ajoute qu'elle ira de reportage en reportage et finira « accidentellement dans un de ces conflits chroniques ». Cette allusion est à la fois drôle et amère puisqu'elle découle d'un constat de Bilal sur le réel qui s'avérera juste : au moment où l'auteur publiait cette bande dessinée, la guerre de Yougoslavie venait de se déclarer et elle durera dix ans. C'est ensuite au tour de Yéléna de relater l'avenir qu'elle s' imagine :

« Moi, je vivrai sept ans de bonheur tumultueux avec Niko... mais je ne tiendrai pas davantage... Je fonderai une famille avec un autre homme et continuerai dans la recherche de cas génétiques rares... Je mourrai très vieille, entourée de petits-enfants et d'animaux, avec un terrible regret professionnel pourtant ; celui de n'avoir jamais pu approcher votre fils... » (p.55 FE).

On relèvera l'ambiguïté dans les expressions « je vivrai sept ans avec toi » et « bonheur tumultueux ». Leur relation sera à la fois heureuse et tourmentée ; cela équivaut à dire qu'ils

aiment assez pour vivre une longue relation, mais pas assez pour s'aimer pour la vie entière, comme si la faillite de leur amour était programmée à l'avance. Il y a quelque chose de très cru de la part de Yéléna dans le fait de le dire devant Nikopol. On peut imaginer cependant qu'il s'agit d'une forme de sarcasme de la jeune femme. Yéléna passe alors la parole en lui demandant quel serait son futur à lui, en lui lançant en regard plein de malice.

La réponse du personnage est étonnante. Nikopol commence par confirmer ce que disait Yéléna avec beaucoup de fatalisme (ou d'autodérision) : « Sept ans de bonheur tumultueux avec toi donc, c'est en effet suffisant... » (p.55 FE). Il enchaîne paradoxalement en ne parlant pas de son avenir, mais de l'illusion de son existence et de l'amnésie abyssale qu'il éprouve : « Pour le reste, c'est un cauchemar... J'ai beau scruter, mais ma vie est un puits sans fonds, sans fin... » (p.55 FE). Nikopol termine son discours en récitant la dernière strophe de « L'Héautontimorouménos » : « Je suis de mon cœur le vampire / — Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire ! »

2.7.2. Le couteau et la plaie

« L'Héautontimorouménos » est un poème de la section *Spleen et Idéal* composé de sept quatrains en vers octosyllabiques. Son titre, faisant référence à une pièce de Térence, signifie littéralement en grec « bourreau à soi-même ». Ce texte est décomposable en trois parties ; les trois premières strophes dépeignent le « je » qui cherche à faire souffrir en frappant une deuxième personne que l'on pourrait identifier comme une femme. La quatrième strophe joue ensuite un rôle charnière et introduit une rupture syntaxique puisque la phrase qui la compose est interrogative. De manière symétrique, la dernière partie présente trois strophes qui produisent un effet de miroir inversé et dans lesquels il est question d'une division profonde de l'âme.

Le poème s'ouvre sur un moment de sadisme : le « je » cherche à faire souffrir un « tu » indéterminée. L'énonciateur, cependant, cherche à le faire « sans colère » à l'instar d'un

boucher qui accomplit son travail de manière dépassionnée. Ce geste de violence est sujet à une autre comparaison : celui de Moïse frappant le rocher. Il s'agit d'une référence biblique. Lors de leur traversée du désert de Sin, les israélites, harassés et assoiffés, remirent en cause l'autorité qu'ils avaient reconnue en Moïse. Alors, Dieu lui commanda de frapper le rocher d'Horeb, ce qu'il fit et par miracle de l'eau en sortit.

Un écho s'introduit entre le jaillissement des eaux du rocher venant abreuver le peuple assoiffé et les « eaux de la souffrance » (v.6), une périphrase pour dire les sanglots, venues abreuver le « Sahara » (v.5) du « je » lyrique. Ce désert biblique se fait l'écho du désert intérieur de l'énonciateur. Il y a la recherche dans ces premières strophes d'une rupture du « je » lyrique avec la morne incuriosité et le vide émotionnel qu'il éprouve ; ce désir de raviver ses sens passe par la douleur portée à autrui. Le désir du « je » vogue sur le flot des larmes de celui qu'il moleste : « Comme un vaisseau qui prend le large » (v.9).

Comme nous l'avons vu, la quatrième strophe fait le pont entre les autres parties du texte. Elle constitue un élément central. Le je lyrique y fait le constat d'une dissonance de son être dans l'harmonie du monde en se demandant s'il n'est pas « un faux accord / Dans la divine symphonie » (v.13, v.14), et cela à cause de « la vorace Ironie » (v.15). Il est intéressant de relever que dans le texte le poète écrit « grâce » plutôt que « à cause de », ce qui crée une ambiguïté. Un autre élément remarquable se situe dans la majuscule qui placée au mot « Ironie ». Cette strophe constitue une prise de conscience pour le « je » lyrique à la fois de lui-même et du mal qu'il produit.

Il passe alors de l'interrogation à l'affirmation : « Elle est dans ma voix la criarde ! » (v.17). Cette Ironie, qui était distincte et extérieure, s'insère tout à coup au sein même de l'être du « je », à l'image du Démon infiltrant insidieusement les poumons du « je » lyrique dans « La Destruction ». Elle en devient une composante interne. L'énonciateur se rend ensuite compte de la condition ironique de son être (l'ironie étant la coexistence simultanée de deux tendances opposées) : « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ! » Le « je » lyrique expérimente la dissociation de son esprit qui devient à la fois le juge et le coupable ; il est celui qui inflige et en même temps celui qui reçoit cette action. Il s'autotourmente.

La dernière strophe prend une tournure plus commune puisque le « je » n'est plus si seul à l'expérimenter : il est « Un de ces grands abandonnés » (v.26). Il est question dans ces derniers vers d'une condamnation au rire éternel et de ne pouvoir plus sourire. Cette situation elle aussi est ironique puisque le rire indique l'inverse de ce que l'on ressent. Il existe donc une distinction entre le rire d'une part, et le sourire d'autre part. Dans la théologie chrétienne, le rire possède une dimension satanique ; le sourire quant à lui s'apparenterait de manière antithétique à une expression de douceur plus angélique. Le poème se termine donc sur le constat amer d'une division profonde de l'âme du « je » et d'une condamnation à la condition ironique.

2.7.3. Le rire, une expression satanique

Nous pouvons observer dans ce poème que, lorsqu'il est question d'ironie, il ne s'agit pas d'une simple figure de rhétorique au cours de laquelle est sous-entendu l'inverse de ce qui est affirmé. Il est important de s'attarder sur l'interprétation que l'on peut en donner puisqu'elle est centrale dans le texte. Cette « Ironie » est plutôt de nature métaphysique si l'on met en évidence le fait qu'elle est présentée avec une majuscule de la même manière que la divinité dans les textes bibliques ; elle possède une dimension allégorique.

L'ironie peut se comprendre comme une force surnaturelle et métaphysique. Elle pénètre la voix du poète : « Elle est dans ma vox la criarde ! » Cet élément fait écho au passage biblique dans lequel Moïse, en proie au doute, implore Dieu qui lui répond alors : « [...] je serai avec ta bouche, et je t'enseignerai ce que tu auras à dire. [...] tu mettras les paroles dans sa bouche ; et moi, je serai avec ta bouche et avec sa bouche [...]. » (Exode, 10). Nous allons délivrer une interprétation « chrétienne » de l'ensemble de ce poème de la même façon que Per Buvik¹⁸ contrairement à d'autres interprétations plus « psychologisantes » comme celle de Jean-Paul Sartre qui repose sur trop peu d'éléments textuels.

¹⁸ Buvik, P., « La notion baudelairienne de l'ironie », Dans *Revue Romane*, numéro 31, 1996.

Cette interprétation religieuse se justifie si on prend en compte le fondement théologique de la pensée du rire de Baudelaire qu'il aborde notamment dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*¹⁹. La perspective catholique du poète parisien se formulerait ainsi : le rire est chose satanique et il est en conclusion profondément humain. Ni les pleurs ni le rire ne sont imaginables au Paradis divin d'après lui. Le rire, comme l'ironie, est le symptôme d'une infériorité générale. Il est dans l'homme l'idée de sa propre supériorité. Baudelaire prend l'exemple d'un homme qui tomberait dans la rue et qui provoquerait dès lors le rire chez les témoins de cette chute. Ceux-ci rient, car ils éprouvent un sentiment stupide et naïf de supériorité, ce qui est une idée satanique selon Baudelaire. Deux éléments se cachent dans cette chute ; premièrement le fait qu'elle soit anecdotique comparée à la chute originelle de l'humanité ; deuxièmement le rire du témoin rend compte de la nature fondamentalement coupable de l'être humain. Charles Baudelaire distingue cependant le rire satanique du rire de l'enfant qui lui est innocent.

2.7.4. La condition ironique de l'existence

Le rire et l'ironie sont associés à la fin de « L'Héautontimorouménos ». Ils résultent tous les deux du péché originel. Il faut cependant distinguer le rire de l'ironie. Pour Baudelaire, le rire est la réaction particulière de l'esprit à un moment donné (il réagit à un stimulus extérieur) tandis que l'ironie est une donnée constante et consubstantielle à l'humanité. L'être humain est par définition ironique puisqu'il est travaillé par des forces contradictoires ; il oscille entre la grandeur infinie et la misère infinie, entre la divinité et l'animalité. L'ironie constitue la dualité à laquelle l'homme ne peut échapper.

Si l'on en revient au texte, on peut observer que cette ironie en tant que force contradictoire s'infuse déjà dans les premières strophes. Deux forces opposées sont représentées dans ce coup porté à la femme : une est satanique, l'autre est divine. Le premier coup frappe avec violence à l'image du boucher ; l'autre c'est le coup que donne Moïse contre le rocher. Les deux comparaisons décrivent un même geste qui possède dès lors une dimension ironique. En effet, le « je » prend ensuite conscience de l'ironie de sa situation dans la quatrième strophe ; puisque pour obtenir un bien, c'est-à-dire épancher son désir et sortir de son vide

¹⁹ Baudelaire, C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillage, 2008.

existentiel, il commet le mal. Il réalise la dualité inhérente à l'homme qui est à la fois sa plaie et son couteau.

Ce « faux accord » dans « la divine symphonie » peut se comprendre comme une métaphore du péché étant donné que cela signifie en substance produire *une faute* dans la *création divine*. Cela n'est pas sans rappeler le *Diabolus in musica*, un intervalle musical de trois tons qui était considéré comme diabolique. L'humanité est condamnée à l'ironie, car, en étant pourtant portée par le bien, elle commet le mal. L'être humain est celui qui exerce le mal et en même temps celui qui a conscience du tort qu'il fait. Il a la « conscience dans le mal » (et non simplement « conscience du mal ») comme cela est évoqué dans le dernier vers de « L'Irrémédiable », poème qui suit « L'Héautontimorouménos ». Il est justement question dans ce poème d'une division de l'âme consciente d'elle-même (« tête-à-tête sombre et limpide » v.33), de Satan (v.31 « le Diable ») et d'ironie (« phare ironique » v.37).

2.7.5. « Je suis un de ces grands abandonnés »

Revenons-en à la citation de Nikopol et à l'interprétation que l'on peut en donner. Il s'agit de se questionner sur les raisons de cette citation de « L'Héautontimorouménos » puisque le lien n'est pas direct comparé aux autres citations où la relation entre le texte et l'image est plus évidente (Nikopol voyant un chat récite « Le Chat »). Il existe tout de même un élément qui fait le liant entre le poème et l'image : le texte mentionne un vampire et l'image représente visuellement la créature à travers les traits vampiriques de Nikopol. Celui-ci a les yeux injectés de sang ; il a de grands cernes et de grandes cicatrices rouges qui parcourent son visage. L'arrière-plan est entièrement composé d'un rouge éclatant qui fait ressortir le personnage. La transformation de Nikopol en vampire semble arrivée à terme. Mais si le personnage est un vampire, c'est son propre cœur qu'il vampirise.

Dans ce cas présent, c'est la dernière strophe du poème qui est citée. Probablement, car c'est celle qui condense tous les axes centraux du texte et qu'elle évoque la question de l'abandon. Nikopol s'identifie probablement à ces « grands abandonnés » dans la mesure où lui aussi a été abandonné : délaissé par Horus, oublié par Jill. C'est un personnage qui, ayant perdu son passé, a abandonné tout ce qu'il le constituait. Il devient l'aboutissement de la figure du marginal qui n'a sa place nulle part.

2.7.6. Rire fou et mourir...

Mais comment alors interpréter ces notions de « bourreau à soi-même » et d'ironie qui se répercutent sur l'image à travers la citation baudelairienne ? Nikopol semble atteint d'un éclair de lucidité lorsqu'il répond à la question de Yélénà ; il est inclus dans le champ de la communication. Il pose un constat lucide sur sa situation amnésique et trouble. Les images qu'ils utilisent sont fortes et poétiques : « un puits sans fonds, sans fin... » (p.55 FE). Mais cette métaphore du puits ne se connecte pas aux images suivantes qui sont mentionnées dans le poème : celles du vampire et du rire éternel.

Existe-t-il un lien de continuité ou de rupture entre la première partie de son discours et la seconde ? Cette citation baudelairienne semble interrompre la rationalité froide de son discours pour introduire une rupture qui connote sa folie. Il y a une cohésion formelle entre les deux parties de son discours (puisque dans les deux cas on trouve un registre poétique), mais aucune cohérence thématique en apparences. On passe du thème de l'oubli à celui d'être autotourmenté et abandonné. Nikopol passe encore par la suite à un autre type de discours puisqu'il demande si les rayures du chat « c'est naturel ? » (p.55 FE). Son discours se déconstruit en trois énonciations complètement différentes les unes des autres (l'expression habitée d'un vide existentiel, la récitation d'un poème baudelairien, une interrogation prosaïque sur un élément extérieur). Cette série de ruptures consécutives tend à dénoter la folie du personnage.

Un autre élément qui tend à connoter la folie du personnage réside dans la mention du « rire éternel » auquel il serait condamné. Le rire est souvent associé à la démence, autant pour Baudelaire que dans l'inconscient collectif. Le poète évoque le rire comme le caractère et l'expression de la folie. Ce rire, on le retrouve déjà à la fin de *La Foire aux immortels* alors que Nikopol est aliéné et interné à l'asile. Mais ce rire est celui d'un désespoir et, chose intéressante, il est précédé par la récitation des « Litanies de Satan ». Rire et satanisme sont associés.

On trouve une autre association de la folie au rire dans *La Trilogie*. À la planche 11, se trouve inscrite sur un mur une expression notable : « rire fou rire et mou rire ». Cette inscription apparaît exactement au moment de la chute de Nikopol sur terre, comme si elle annonçait son destin à l'avance : celui d'une grande dérision ironique. Plusieurs expressions se mélangent

dans cette inscription (« avoir un fou rire », « être mort de rire ») pour créer un triptyque intéressant entre le rire, la folie et la mort. Ces trois éléments semblent intimement liés et se font l'écho du parcours narratif de Nikopol qui a sans cesse oscillé entre l'aliénation, la mort et la condamnation au rire éternel.

2.7.7. Écrire sa page

On peut proposer une interprétation pessimiste de cette présence citationnelle qui viendrait souligner le destin ironique de Nikopol devenu fou ; le personnage éprouve une l'ironie du sort : il retrouve Jill, la femme qu'il aime, mais il a oublié qu'il l'aime. On peut cependant interpréter plus positivement cette récitation baudelairienne si on prend en compte le fait qu'elle mette en scène une division du moi qui est à la fois une victime et un bourreau. Cela n'est pas sans produire des effets de sens. Cela signifierait que Nikopol prend à nouveau conscience de lui-même, et ce malgré son dualisme interne et le vide existentiel auquel il fait face (ce « puits sans fin » constitue une autre métaphore que « Mon Sahara » pour dire le vide intérieur).

Nous l'avons vu Nikopol apparaissait déconnecté et inconscient comme si son identité s'était dissoute. On peut interpréter dès lors ce moment citationnel de « L'Héautontimorouménos » comme l'événement d'un retour de la conscience. Le personnage perçoit sa propre individualité comme complexe et divisée. En prenant acte qu'il est à la fois le juge et le coupable, il se rend compte de lui-même ; il devient une conscience qui s'observe. Il est le juge qui contemple sa propre culpabilité.

Nous avons pu le constater dans nos analyses, Nikopol a souvent été dépossédé de lui-même et ballotté par le destin. Il n'a été que rarement maître de son corps et de ses actions. Le pouvoir fasciste lui a imposé de faire la guerre, et suite à sa désertion, lui a imposé l'exil ; Horus a pris possession de son corps et lui a ordonné d'être l'instrument d'un coup d'État et l'a contraint à devoir quitter Jill, ce qui l'a détruit.

Ce moment citationnel est donc paradoxalement le moment d'une reconquête de son être dans un moment de dualisme. Mais ce dualisme est celui de sa propre identité cette fois et non plus le fait d'une divinité égyptienne ou d'un pouvoir aliénant. Il prend acte qu'il est désormais seul maître de son destin, ce qui est à la fois vecteur d'angoisse et d'espoir. Nikopol avait conscience d'une destruction de son être *par l'autre*, il conscientise désormais la possibilité d'une autodestruction. Mais si cette destruction dépend de sa propre volonté, il en va de même pour sa reconstruction qui demeure possible. Il est à cet instant une page blanche qui appelle à une réécriture et c'est à lui que revient le rôle de cette composition. De facto, Nikopol est en proie à « l'Ironie » puisque de manière simultanée il fait face à des forces contraires que sont la possibilité d'une autopersécution ou la conscience d'une autorégénérescence.

3. Analyse des poèmes « en immergence »

3.1. Jill, une muse malade

3.1.1 Un personnage de Muse

Nous allons maintenant étudier des poèmes de Baudelaire qui sont présents dans la *Trilogie Nikopol* mais de manière « immergente ». C'est-à-dire que ces poèmes ne sont pas cités textuellement, mais sont présents de manière latente. Nous allons traiter de « La Muse malade » et de « La Muse vénale », deux poèmes des *Fleurs du mal*, de la partie *Spleen et Idéal*, qui explorent la thématique de la Muse sous l'angle de la désacralisation. Ces textes trouvent une incarnation potentielle dans plusieurs passages de *La Trilogie*, plus spécifiquement dans le tome *La Femme piège*, à travers le personnage de Jill Bioskoop, un personnage que l'on qualifiera de baudelairien.

Celle-ci constitue un symbole de beauté féminine pour le dessinateur. Plusieurs éléments poussent à la considérer comme une muse. Tout d'abord, Jill Bioskoop est mise au centre du récit de *La Femme piège* (comme l'indiquent le titre et la couverture sur laquelle elle occupe une grande partie de l'image). Il s'agit d'une « Femme-piège » au sens où sa beauté charme des hommes qui finissent par être tués suite à sa rencontre. Ce motif évoque celui de la sirène dont le chant mélodieux séduit les marins pour mieux les tromper et les prendre au piège ; ou encore celui de la femme fatale. On trouve l'idée d'une beauté vénéneuse et d'une dangerosité associée à la séduction.

Ensuite, le nom de famille du personnage, « Bioskoop », signifie « cinéma » en serbo-croate, ce qui tend à lier profondément Jill au septième art et plus généralement au domaine de la création. Elle constitue un personnage de fiction pour lequel l'art se met au service et elle-même à son tour deviendra cinéaste puisqu'elle terminera le film de Donadoni en son hommage. Ce personnage de cinéaste éprouvera une vraie fascination créative pour Jill, au point même de se teindre les cheveux en bleu à son image.

Jill cristallise les fantasmes : elle exerce une forme de fascination par l'étrangeté bleue qui la caractérise, le bleu symbolisant la mélancolie, mais aussi la rêverie. Jill se démarque par cette couleur triste et surnaturelle qui colore ses ongles, ses lèvres et ses cheveux. C'est comme si elle constituait absolument et entièrement cette couleur. Cet élément participe à l'attraction qu'exerce le personnage : la jeune reportrice porte aux songes et aux fantasmes. De plus, sa peau est « immaculée » de blanc, ce qui lui donne des airs de pureté. C'est ce que Nikopol constatera lorsqu'il fera sa rencontre et qu'il tombera paradoxalement amoureux d'elle dans un moment de détresse et de crise de folie : « je crois que je suis tombé amoureux de toi à ce moment-là... » (LFP p.51).

Jill constitue de surcroît une muse intradiégétique étant donné qu'elle est le personnage central du film que Donadoni n'arrive pas à terminer. Ce personnage fait écho directement à Enki Bilal lui-même, qui s'est toujours intéressé au cinéma et s'est essayé à l'exercice puisqu'il a adapté *La Trilogie Nikopol* en film avec *Immortel (ad vitam)*. Jill constitue surtout une muse pour Bilal dans la mesure où il ne cesse de vouloir la magnifier par l'ampleur des cases et le raffinement de son dessin.

3.1.2. Un monde dominé par les hommes

Cette centralité du personnage s'explique par des raisons narratives : le premier tome de la trilogie se caractérise par une absence de femmes. La *Foire aux immortels* prend place dans un univers essentiellement masculin. Les seules présences féminines se composent soit de divinités égyptiennes (Bastet notamment), soit de femmes inconnues et perdues dans le décor parmi la foule. Ces femmes ne prennent pas la parole, elles sont presque invisibles, en retrait. Dans les sphères de pouvoir, on ne trouve aucune femme qui possède une fonction ou un rôle important. La dictature « choublanquiste » demeure profondément patriarcale, reléguant la femme au second plan. Les femmes sont affectées à un rôle de « reproduction » : on les limite à leur capacité à donner la vie.

Le pouvoir de Choublanc cite littéralement des phrases de Mussolini qui font écho à cette fonction : « la guerre est à l'homme ce que la maternité est à la femme » (p.30 LFI). Il est fait mention, dans un journal, de 25 000 femmes « reproductrices » qui seront enfin libérées suite au renversement du pouvoir (p.61 LFI). Les femmes sont objectivées et réduites à une fonction de procréation. Leurs individualités sont reléguées dans l'ombre et c'est en cela que la présence de Jill devient un élément déterminant.

Elle symbolise le surgissement du féminin dans un contexte ultra-masculin et se trouve d'autant plus magnifiée dans la mesure où elle constitue un personnage de femme forte au sein d'une société qui n'a pas été conçue pour elle. Elle représente toutes celles qui ont été invisibilisées dans le premier tome. Il y a un surgissement du féminin dans *La Femme piège* suite au renversement du pouvoir fasciste et patriarcal.

3.1.3. Une Muse mélancolique

Si l'on peut considérer Jill Bioskoop comme une muse, elle constitue cependant une muse atypique : Jill dégage un sentiment de profonde mélancolie, voire de dépression. Elle tranche l'image plus traditionnelle de la femme associée à la beauté et à la santé. Au contraire, elle apparaît exsangue et malade. Dès sa présentation (LFP p.5), les couleurs de sa chambre sont ternes : un gris fade domine l'ensemble. Seul un élément se démarque dans l'ensemble : les quelques touches de bleu que l'on retrouve sur ses lèvres et sur ses cheveux.

Le personnage semble fatigué tandis qu'elle écrit sur « un script-walker ». C'est par ces aspects tristes et souffreteux qu'elle évoque « la Muse malade » de Baudelaire. Comme nous le verrons, celle-ci tranche avec le modèle de perfection de la muse antique. Jill est une femme solitaire, plongée dans la banalité du quotidien. Elle n'a rien d'idéalisé, bien qu'elle puisse représenter un modèle de beauté hors norme. Jill est une image contradictoire de la splendeur et de l'épuisement.

3.1.4. Analyse de « La Muse malade »

Dans le diptyque des *Fleurs du mal* « la Muse malade » et « la Muse vénale », on trouve la présence d'une muse. Celle-ci, qui est traditionnellement de nature divine, se trouve malmenée par la poésie de Baudelaire. Elle est ramenée à une réalité prosaïque qui la désacralise. La « Muse malade » s'ouvre de nouveau par une apostrophe : « Ma pauvre muse ! Qu'as-tu donc ce matin ? » Ce topos de la Muse interpellée constitue une convention classique que l'on peut trouver notamment dans l'ouverture de l'*Eneide* : « Musa mihi causas memora, quo nomine laeso » (Livre I, vers 8). Ce lieu commun est cependant ici subverti, car il n'est plus question d'interroger la Muse sur des vérités souterraines et secrètes, mais de lui demander très prosaïquement comment elle se sent ce matin.

Les deux premières strophes du sonnet dressent le portrait d'une femme affaiblie, tandis que les deux dernières expriment le désir du poète de voir cette Muse faire rejaillir son antique vitalité. La première partie se compose de trois phrases interrogatives et la seconde d'une seule phrase affirmative. La muse est dès le départ qualifiée de « pauvre » et désignée par le pronom démonstratif « ma » qui implique un rapport de complicité avec elle. Ses yeux sont « creux », ce qui fait allusion aux cernes et les « visions nocturnes » qui les peuplent évoquent par euphémisme les cauchemars.

Cette femme que le poète dépeint semble insomniaque et malade. Dans ces deux premiers quatrains se tisse un champ lexical du cauchemar (« visions nocturnes », « succube verdâtre », « rose lutin », « la peur »). On trouve plutôt dans la seconde partie du sonnet une isotopie de la santé et de la force (« de pensers forts », « l'odeur de la santé », « les sons nombreux »). Il est question d'un « sang chrétien » qui s'oppose à l'aspect démoniaque du succube et du lutin. Cette image d'une muse exsangue devient l'expression de la douleur du poète. Par plusieurs aspects, Jill correspond à cette image baudelairienne d'une « muse malade ».

3.1.5. Analyse de « La Muse vénale »

Dans « la Muse vénale » de Charles Baudelaire, la muse est désacralisée au point qu'elle soit comparée implicitement à la figure d'une prostituée, à laquelle se superpose celle du saltimbanque, autre image de la servilité : « La fille de joie et la foraine s'offrent toutes deux à un public, se dégradent pour le plaisir malsain de clients.²⁰ » On trouve dans ce poème la structure en deux temps classique du sonnet. Les deux premières strophes sont construites à nouveau sur deux phrases interrogatives qui apostrophent la muse. Celle-ci est « une amante des palais » ; de nature divine, elle est habituée au luxe et au raffinement. Traditionnellement, la muse symbolise la majesté et constitue un intermédiaire entre les dieux et les hommes. Elle est cependant ramenée ici à une réalité très prosaïque ; celle du froid de l'hiver et du manque

²⁰ Fréry, N., « Le « fou artificiel » et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire », Dans *Romantisme*, 2015, (n° 170), pp. 127-144.

d'argent : « Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées, / Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées, / Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ? »

Les deux tercets qui forment la seconde partie du texte se structurent autour d'une seule phrase affirmative qui répond aux deux phrases interrogatives. Le premier tercet met en scène avec ironie la muse en train de jouer les enfants de chœur pour « gagner son pain ». Dans le second tercet, elle est évoquée sous la forme d'un « saltimbanque à jeun » qui étale « ses appas ». La métonymie « épanouir la rate du vulgaire » nous fait comprendre qu'il s'agit d'une prostitution. On retrouve dans le texte l'opposition structurante entre le spleen et l'idéal ; il y a un balancement entre l'idéal céleste des « voûtes azurées » d'un côté et d'un autre la réalité terrestre et crue qu'incarne le principe de devoir « gagner son pain ».

3.1.6. Un personnage magnifié

3.1.6.1. Des images picturales

Jill est présentée, dès la troisième planche du tome, dans sa chambre d'hôtel. Un environnement grisâtre recouvre la majorité de la première case où l'on voit la protagoniste en train d'écrire sur son « script-walker », un objet qui lui permet d'écrire et d'envoyer des messages dans le passé. Le fauteuil, la lampe, les vitres, le bureau tout est gris et tous ces éléments traduisent le vide. La lumière est pâle et Jill semble solitaire parmi tous ces objets inanimés. La case suivante nous rapproche ensuite du personnage au niveau de son buste, ce qui nous permet d'observer l'expression de son visage et d'y entrevoir un regard triste.

On la voit absorbée par son travail d'écriture. C'est sur ce point que ces plans rapprochés insistent en nous montrant le mouvement de ses mains : Jill est journaliste. Alors que le bleu était majoritaire, il va y avoir une intrusion du rouge. Jill reçoit un coup de fil de John, son amant, qui se trouve dans une cabine rouge sang. Cette présence rouge va introduire la thématique du sang qui va parcourir tout l'album ; Jill est autant liée au bleu, de par sa mélancolie, qu'associée au rouge de par les meurtres qui vont se succéder.

Nous allons nous attarder plus spécifiquement sur les planches 7 et 8 dans lesquelles Jill est paradoxalement magnifiée malgré la tristesse troublée du personnage. Ces planches se décomposent toutes les deux en deux grandes cases de dessins dans lesquels s'intercalent quelques cases noires où se trouve du texte. Ce découpage double et symétrique se distingue d'un découpage plus « cinématographique » qui tendrait à faire varier les valeurs de cadre et à se faire succéder un plus grand nombre d'images afin mimer l'impression de mouvements. On compte en général 24 images par seconde dans le cinéma tandis que dans ce cas présent la planche est séparée en deux parties égales qui représentent seulement deux instants.

Ce type de découpage se généralise dans *La Femme piège*. Cela permet de mettre plus de détails dans l'arrière-plan (pour Bilal le décor est porteur de sens) et d'immerger le regard du lecteur dans un espace plus grand. Cette forme a aussi pour effet de figer les instants dans un seul et unique cadre et de produire un ralentissement du rythme (seuls deux instants se succèdent au sein d'une seule planche). L'ampleur de ce cadre permet à Bilal d'exprimer son talent pictural et de le mettre au service de la splendeur de son personnage. Ces deux planches se rapprochent donc de la peinture par leur aspect figé et unique. Jill est mise en valeur par le dessin, mais dans un moment de beauté désespérée.

3.1.6.2. Érotisation paradoxale

Rentrons plus en détail dans l'analyse des planches. À la planche 7, Jill s'est laissé échouer sur le fauteuil de sa chambre d'hôtel en proie à l'affliction, après avoir appris la mort de John, tué dans un attentat. Des cases de textes nous présentent à l'écrit l'intériorité du personnage, les phrases mimant la typographie d'une machine à écrire. Le fond est noir et les lettres blanches, ce qui renforce l'aspect ténébreux des pensées de Jill. Ces cases se démarquent également par l'omniprésence de points de suspension qui traduisent le trouble et la confusion constante.

À la case suivante, Jill est debout dans la salle de bain alors qu'elle est sur le point de prendre des pilules « H.L.V » qui lui feront oublier sa tristesse et son deuil. La salle de bain est délabrée et insalubre ; le décor traduit l'état du personnage. Les traces de rouilles coulent le long des vitres et ressemblent à des larmes de sang. L'ensemble extériorise une mélancolie solitaire ; Jill est isolée face à son reflet dans le miroir. La jeune femme, ayant retiré son

peignoir, est dénudée, ce qui amorce une érotisation paradoxale du personnage dans un moment de tristesse.

Dans la planche suivante, le cadrage change d'angle : on peut apercevoir Jill de profil alors qu'elle avale les pilules qui lui procureront l'oubli. Des larmes bleues lui coulent des joues. Cet ensemble de quatre cases qui se suivent montre le personnage sous quatre angles différents : de dos, de face (le reflet dans le miroir), de profil côté gauche puis de profil côté droit. Cela a pour effet de mettre en valeur toutes les facettes de Jill et de cerner le personnage en multipliant les points de vue sur lui. La case suivante (LFP p.10), montre Jill totalement dénudée, la main appuyée sur le mur, le regard tourné vers le sol. On peut observer un grand nombre de lignes verticales et horizontales qui délimitent fortement l'endroit et qui enferment le personnage dans une zone large, mais étouffante. Une porte est légèrement entrouverte et laisse contempler dans l'image un espace noir et lugubre.

Cette case érotise le personnage : Jill y apparaît comme un symbole de beauté mélancolique. Son affliction est paradoxalement magnifiée. Bilal nous fait lire sur son visage tout le désespoir du personnage qu'il cherche à nous faire ressentir en éprouvant de l'empathie pour Jill. Cette image d'une femme idéale qui se distingue par sa beauté et sa tristesse évoque ce modèle de la muse baudelairienne, belle, triste et paradoxale. C'est par ces aspects que Jill évoque une « Muse malade ».

3.1.7. Une femme-piège

3.1.7.1. Premier meurtre

La vénalité de la Muse ne se retrouve pas au sens strict chez Jill puisque *vénale* signifie littéralement être prêt à céder pour de l'argent au mépris des valeurs morales, ce qui n'est pas le cas du personnage. On peut cependant trouver des traits de cette « Muse vénale » chez Jill dans la mesure où c'est un personnage qui cherche essentiellement à survivre. Elle est balancée entre un idéal, qui est celui de l'écriture journalistique (et celui de l'amour qu'elle éprouve pour John puis pour Nikopol) et son gagne-pain dans le bordel londonien, puis berlinois. C'est à la fois le symbole d'une beauté transcendante et un personnage plongé dans la banalité de la vie de tous les jours, perdu dans l'immensité de villes chaotiques.

Plus qu'une « Femme vénale » on peut plutôt parler d'une « Femme-piège » ou d'une « Femme fatale » au sens où Jill attire les hommes involontairement dans son filet pour les tuer (ce qui s'avérera en réalité un délire hallucinatoire). On voit se développer tout un trajet narratif, marqué par le rouge du sang et le bleu de la mélancolie. Cet arc narratif prend pour point de départ la mort de John, tué dans un attentat ; Jill doit alors quitter Londres. Jeff va l'aider à réaliser cette tâche en lui proposant de fuir à Berlin et de la rejoindre. Une rupture brutale s'opère entre les planches 15 et 16 : on passe de Jill et Jeff dinant au restaurant à une scène de meurtre : « ... Tout comme il n'aurait jamais dû, cette nuit-là, s'introduire dans ma chambre... » (LFP p.19).

Cette alliance du bleu et du rouge, que l'on retrouve dans cette image de Jill tuant Jeff voulant abattre sur elle son désir, était annoncée dans la scène du restaurant où se répondait le bleu des cheveux de Jill et le rouge du vin. Les points de suspension demeurent omniprésents et traduisent la confusion dans chaque parole du personnage. Ce rouge pourpre infuse anormalement la Tamise que survole Jill lors de son départ ; celle-ci trouve un stigmate de la même couleur imprimé sur sa main : « ... rouge, comme la tâche qui est apparue soudainement dans le creux de ma main droite... » Cette tâche extériorise la culpabilité que ressent le personnage.

Jill refoule cette marque : « ... J'enfile vite un gant pour chasser mon trouble... » (LFP p.25). Ce trouble s'apaise : Jill découvre dans sa poche une coupure de presse que John lui avait transmise. C'est un papier qui date de 1993 et qui démontre que Jill est capable, grâce à son « script-walker », d'écrire des articles qui se transmettent dans le passé. On y voit un journaliste de Libération se questionner sur la dimension de canular de ces articles venant du futur. Alors que son avion plonge dans une brume noir et rouge, quittant un ciel bleu, Jill se réjouit de cette découverte qui donne un sens à son travail journalistique, le rendant « excitant » (LFP p.25).

3.1.7.2. Un trouble enfoui

Jill, arrivée dans sa chambre d'hôtel à Berlin, se voit contraindre d'assassiner à nouveau un autre homme. Cette fois, il s'agit de Nick, le pilote de l'avion, qui « tel un reptile obscène et visqueux » s'est introduit dans la chambre de la journaliste. Jill plante l'antenne de son script-walker dans la chair de Nick possédant des aspects fantomatiques, son visage étant caché par un drap blanc. Le jaillissement du sang tranche avec la blancheur du contexte (LFP p.30). Encore une fois, Jill tue pour se défendre ; elle jette le cadavre dans une brume rouge aux accents hallucinatoires.

Le lendemain, Jill rencontre un autre homme : Ivan Vabek. Elle se demande à elle-même si elle aura « le courage de tuer ce type comme les deux autres » (LFP p.32). Elle semble trouver une excitation dans cette idée de meurtre d'hommes qui se prennent eux-mêmes au piège. Jill profite de lui pour obtenir des informations sur une étrange guerre nommée « eierkrieg » (« la guerre des œufs »). On retrouve ici l'humour de Bilal et le goût pour un univers cocasse.

Jill rencontre Ivan Vabek au restaurant, mais celui-ci est possédé par Horus qui le fait agir de manière incontrôlée. Alors qu'ils arrivent dans la chambre d'hôtel, Jill s'apprête à le tuer se pensant menacée, mais Vabek à cause d'Horus qui décide de sortir de ce corps qui ne sait pas l'accueillir (LFP p.45). On retrouve une image très « gore », planche 43 case 2, d'un Ivan Vabek le haut du corps explosé, réduit en charpies.

Ce moment constitue un point de basculement pour Jill : celle-ci fuit névrotiquement et s'enferme dans sa salle de bain. Les cadavres des hommes qu'elle a tués apparaissent sous la forme de fantômes. Ce meurtre déclare un état crise chez la jeune femme. Celle-ci se met à réciter avec entêtement les trois noms des hommes qu'elle pense avoir tués. Les lettres de leurs prénoms se disloquent et se mélangent. À la huitième case de la planche 44, des larmes bleues et des écoulements rouges parcourent sa peau blanche sous la forme de traits délicats et évanescents. On retrouve le motif de « tâches » qui salissent une peau immaculée. Jill incarne une espèce de pureté qui est pourtant rongée par la culpabilité et la noirceur.

Le lecteur se rend compte qu'en réalité ces deux premiers meurtres étaient fictifs ; ils étaient dus à une mauvaise posologie lors de la prise de pilules H.L.V. La mort de Ivan Vabek quant à elle était bien réelle, mais est due exclusivement à Horus. On peut interpréter ce sentiment de culpabilité comme un refoulement de la mort de John que Jill a voulu oublier instantanément par la prise de cette drogue.

Jill, en refoulant ce sentiment, a créé un trouble dont elle n'a plus la trace. Elle vit une période de dépression. Elle profite, planche 39, du bruit assourdissant, produit par le lancement d'une fusée, pour crier de toutes ses forces : « un cri venu de très profond » (LFP p.37), de quelque part dans les tréfonds de son esprit. Nikopol et Horus la découvrent perdant la raison sous la douche ; John arrive, demeurant toujours vivant, pour rétablir le bon dosage, ce qui permettra à Jill de recouvrer la lucidité. La raison retrouvée, les couleurs deviennent plus lumineuses : Jill fui en Égypte avec Nikopol et Horus.

Ce parcours narratif fait écho à celui de Nikopol. Cette image de Jill, le langage se disloquant, accablée sous la douche (LFP p.51) fait écho aux cases où l'on voit Nikopol prostré contre un mur, perdu dans le langage poétique, à la fin du premier tome ; cela tend à lier fortement les deux personnages. La scène de la douche (LFP p.51) dans laquelle Jill perd la tête encore une fois est très organique et sensorielle. Les murs sont rouge vif ; le sang rouge éclabousse le corps blanc de Jill ; l'eau de la douche raidit ses cheveux bleus ; des touches de blanc donnent un aspect fantomatique et évanescent au personnage ; la fumée noire du script-walker parcourt la pièce de manière lugubre. Cette scène fait écho au moment de crise de Nikopol alors qu'il est démuni et qu'il récite « les Litanies de Satan ».

3.1.8. Jill et le poison

Il faut noter également que dans l'adaptation filmique *Immortel (ad vitam)*, Jill a des accents baudelairiens puisqu'elle récite « Le poison » à Nikopol lors de la scène de conclusion : « - Vous aimez cette planète ? – Elle a un certain charme...Mais "Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... / Mes songes viennent en foule / Pour se désaltérer à ces gouffres amers".²¹ »

²¹ Bilal, E. (réalisateur), *Immortel (ad vitam)*, Distribué par UFD, 2004, min. 101.

Les deux personnages contemplent un coucher de soleil (qui est évoqué dans la première strophe du « Poison »), tous les deux étant assis sur une terrasse. Jill déclare son amour à Nikopol de cette manière ; les deux personnages sont réunis par l'éternité d'un coucher de soleil et par la poésie de Baudelaire. Il y a un parallèle important qui se joue entre Nikopol, le protagoniste de *La Foire aux immortels* et Jill, le personnage principal de *La Femme piège*. Tous deux évoluent dans une société dans laquelle ils n'ont pas leur place et tous les deux éprouvent un trouble qui confine à la folie. Ce sont deux personnages marginaux et ce sont les deux personnages qui récitent les poèmes de Charles Baudelaire.

3.2. Un passage teinté de spleen

3.2.1. Un moment de double révélation

Nous allons pour terminer nous attarder sur un dernier passage de *La Trilogie Nikopol* que l'on pourrait qualifier de « baudelairien ». Il s'agit du moment où Anubis lance son cri à l'adresse d'Horus (p.32, p.33, p.34 FE). C'est un moment de double révélation : Horus réalise qu'il doit prendre une décision quant à son avenir et Nikopol prend conscience qu'il désire se séparer du dieu. Nous allons essayer de montrer qu'il est possible de trouver une présence immergente du poème « Spleen LXXVI » dans cette séquence ; plusieurs éléments semblent faire référence à ce texte et créer un jeu d'écho entre le poème et l'image. Il convient de tout d'abord rappeler la situation et les événements qui s'y déroulent.

Anubis, à la planche 30, parti à la recherche d'Horus, lance un cri puissant destiné à interpeller le dieu égyptien de sa venue. À cet instant, Horus et Nikopol se détendent sur une terrasse (Nikopol lisant un livre de Charles Baudelaire) alors qu'une neige mystérieuse tombe sur la ville. Nikopol subit une dislocation de son langage : « Je crois que je suis en train de perdre la lecture... Je commence à confondre des lettres... Le D et le P... Le S et le Z auzzi... Pez motz m'échadent... Mon vocabulaire ze péfait... » (p.32 FE).

Cette déconstruction du langage est vécue également par Jill dans la scène de la douche alors qu'elle rentre dans un moment de grande crise. Ce passage équivaut donc pour Nikopol à un moment de trouble profond ; cette dégradation du langage souligne la désagrégation de son identité et dénote son épuisement. Le personnage ne peut plus supporter d'être avec Horus et réalise qu'il est temps d'envisager une séparation avec le personnage divin.

Horus, quant à lui, rentre dans un dialogue invisible et supranaturel avec Anubis. Cette conversation se tiendra l'espace d'une nuit. Au matin, les deux personnages sont recouverts jusqu'aux épaules de neige ce qui indique leur immobilisme et le temps qui s'est écoulé. Horus annonce à Nikopol qu'il a pris la résolution de quitter son corps et la vie terrestre. Le dieu dresse un dernier portrait doux et amer de l'humanité ; il se souvient de sensations, de parfums, d'odeurs qui auront constitué une expérience agréable pour lui, mais il critique fortement cette triste tendance de l'humanité à l'obscurantisme et sa faculté à ne pas saisir ce qui a vraiment le plus de valeur, faute d'éternité. Horus annonce à Nikopol qu'il va lui léguer ses pouvoirs et lui faire oublier et son passé et Jill, ce que bien entendu Nikopol refuse. Horus lui rétorque alors : « Je te ferai t'oublier aussi » (p.34 FE).

3.2.2. Rapprochements entre poème et image

Mais en quoi ce passage est-il spécifiquement baudelairien ? Quels éléments nous permettent-ils de faire un rapprochement entre ce passage et le poème « Spleen LXXVI » ? Tous d'abord, la présence du nom « Baudelaire » inscrit sur le livre de Nikopol peut nous avertir qu'il s'agit d'une scène que l'on pourrait qualifier de « baudelairienne ». Ensuite, plusieurs motifs créent du lien entre ce passage et le poème : l'image de la pyramide notamment. Celle-ci, faisant office de vaisseau dans l'univers de *La Trilogie Nikopol*, trône dans un ciel, déchiré par des couleurs mystiques et ténébreuses, particulièrement apte à traduire les sentiments du spleen et de la dépression (p.33 FE).

Cette pyramide, dans le cadre, du poème constitue une métaphore qui renvoie au cerveau du « je » lyrique. Cette image s'inscrit dans les thèmes du tombeau et de la mort étant donné que les pyramides étaient les monuments funéraires destinés aux pharaons. Dans le cadre du passage de *La Trilogie*, la pyramide contribue à créer une aura spirituelle et mystérieuse à la scène ; elle pourrait agir comme un clin d'œil renvoyant au poème.

Un autre élément du texte trouve une incarnation dans ce passage : la métaphore des « neigeuses années » (v.16). Il s'agit, dans le poème, d'une image pour dire le temps qui passe de manière froide et monotone. Cette neige métaphorique se retrouve également dans ces planches 30 et 31. Il s'agit d'une giboulée surnaturelle puisque les personnages se trouvent sur l'équateur, le seul endroit où il ne neige pratiquement jamais. Cette neige vient recouvrir les personnages jusqu'aux épaules. Ce phénomène indique que Nikopol n'a pas bougé de cet endroit de la nuit comme si cette fixité pouvait être attribuée précisément à l'ennui qui est associé aux neigeuses années dans le poème.

3.2.3. Oublier, ou ne pas oublier

Il est question autant dans ce poème que dans ce passage de *Froid Équateur* du thème de la mémoire. Il s'agit d'un moment déterminant où Nikopol se voit contraint d'oublier Jill qu'il refuse d'effacer de sa mémoire et qu'il juge être une part intégrante de son être : « Nous sommes inextirpables l'un de l'autre ! » (p.25 FE). Nikopol ne veut pas abandonner ses souvenirs, car il les estime constitutifs de son identité. Horus, en se remémorant avec nostalgie ces onze années passées au côté de Nikopol, évoque aussi cette thématique de la mémoire.

La mémoire joue un rôle différent cependant dans le poème de Baudelaire puisqu'elle pèse sur le « je » lyrique : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (v.1). L'énonciateur fait face à un excès de souvenirs qui le porte à « L'ennui, fruit de la morne incuriosité » (v.17). Il est excédé face à ce surplus de souvenirs qui le dévitalise ; dans les derniers vers du poème, le « je » s'adresse à lui-même comme s'il était un Sphinx oublié du monde. Dans le cas de Nikopol, c'est la perte de mémoire qui provoque son désespoir tandis que dans le cas de l'énonciateur du poème c'est le surplus de mémoire qui cause son trouble.

Au niveau thématique, un autre élément rattache ce passage au poème : le thème de l'immortalité. Cet ennui, de par sa longueur et sa répétitivité, « prend les proportions de l'immortalité ». Les jours passent et se ressemblent et finissent par créer un effet de cycle sans fin, triste et monotone. Le surplus de mémoire empêche de briser ce cycle. Cet ennui lié à l'immortalité c'est précisément ce que ressent Nikopol à cet instant : « Je veux vivre en sachant que je vaiz mourir ! » (p.32 FE). Le personnage veut sortir de sa condition divine qui le maintient dans une lassitude incurieuse. Nikopol désire en même temps retrouver Jill et son enfant comme s'il cherchait à quitter l'immortalité de son être pour trouver une autre éternité, plus humaine cette fois, celle de l'amour.

En guise de conclusion

Comme nous l'avons pu observer, *La Trilogie Nikopol* entretient des liens étroits avec *Les Fleurs du mal*. Une véritable logique citationnelle se développe dans *La Trilogie*. Au-delà d'être de simples clins d'œil au poète français, ces citations remplissent des fonctions et véhiculent du sens. Elles transcendent le stade de la « citation-anecdote » que nous avons pu évoquer dans l'introduction. Il est dès lors possible d'interpréter cette œuvre de bande dessinée par le prisme de la poésie baudelairienne. Celle-ci devient une clef de lecture.

Nikopol communique son mal-être grâce à la récitation poétique. Dans « Les Litanies de Satan », il implore une transcendance pour le sauver. Satan, dans ce texte, devient la figure tutélaire des misérables auxquels Nikopol s'assimile. Il récite ce texte de manière entêtante comme s'il était bloqué dans son trouble, ce qui se répercute dans la répétition du refrain. De plus, il scande ce poème au moment où son fils qu'il n'avait jamais rencontré vient le voir. Nikopol fils, ému de trouver son père, cherche ses mots pour dire son émotion tandis que le père, à peine conscient de ce qu'il se passe, récite « Les Litanies de Satan ».

C'est cependant le texte « Une Charogne » que Nikopol déclame en premier lieu. Ce poème, décrivant la pourriture d'un cadavre laissé au soleil, se fait l'écho à la fois du dépérissement de Nikopol, sorti de la cryogénisation, et du délabrement urbain qu'a causé le pouvoir fasciste.

La récitation par le personnage du poème « Le Revenant » renvoie ironiquement à la situation qu'il est inconsciemment en train de vivre : une présence rouge et indéterminée s'introduit dans sa chambre pour l'assassiner. Mais si Nikopol scande ce texte, c'est peut-être aussi parce qu'il se sent séquestré par Horus, le dieu égyptien qui s'est approprié son individualité. Nikopol s'identifie à la victime du poème qui subit une intrusion dans l'alcôve. Par la suite, il fera à nouveau référence au poème, mais en prenant plutôt la perspective du revenant cette fois-ci étant donné qu'il le récite pour s'introduire, se faisant passer pour autre, dans l'intimité de Yéléna, trompée par les apparences.

Après avoir été assassiné par la créature rouge, puis être revenu à la vie, Nikopol déclame « La Fontaine de sang », un texte sombre et sanguinolent. Le motif poétique de la fontaine, dont le flot rouge s'écoule sans fin, résonne avec la plaie énorme que Nikopol a en plein milieu du torse. Mais celle-ci est refermée ; le sang ne s'écoule plus. La référence au poème révèle une blessure de l'âme, invisible à l'œil nu. Si le personnage récite ce poème, c'est pour exprimer la profondeur d'une plaie qui est intérieure.

« Le Serpent qui danse » souligne la beauté érotique de la scène d'amour entre Yéléna et Nikopol, mais la récitation fragmentaire que délivre le personnage introduit une dissonance dans la séquence. Les strophes citées insistent sur les yeux froids et les glaciers grondants qui viennent contraster avec la douceur chaude des couleurs de l'image. Cet accent mis sur les yeux froids de la jeune femme suggère une absence de passion. Nikopol ne se reconnaît plus lui-même et se croit peut-être dans les bras de Jill tout comme Yéléna se pense aux côtés de Niko.

Dans le passage du « Chat », Nikopol adresse ce sonnet de Baudelaire au chat Gogol, ce qui est une manière de rendre hommage à ce félin qu'affectionne Bilal. La dimension à la fois gracieuse et inamicale de l'animal dans le texte du poète renvoie à la beauté séduisante et dangereuse de la femme. Cette ambivalence toute féminine apparaît à l'image puisque Jill et Yéléna discutent au premier plan alors que Nikopol parle au chat à l'arrière-plan.

Nikopol récite en dernier lieu « L'Héautontimorouménos » lorsqu'on lui demande ce qu'il envisage pour son avenir. Triste réponse que celle d'un poème qui se termine par la condamnation au rire éternel et au vampirisme de son propre cœur. Nikopol semble contraint à la grande ironie qu'est de se tyranniser soi-même : être à la fois la plaie et le couteau. On peut cependant interpréter ce moment citationnel comme l'événement d'un retour de la conscience de soi et comme la reconquête de sa propre individualité. Nikopol, en pleine reconstruction, réalise qu'il est redevenu maître de son corps et de son destin : la responsabilité de ses actions et de ce qu'il adviendra de lui ne revient plus à personne d'autre qu'à lui-même.

Nous avons pu voir qu'il était possible de trouver une présence « immergente » de la poésie baudelairienne dans *La Trilogie Nikopol*. Il y a une irradiation des *Fleurs du mal* dans cette bande dessinée. Jill Bioskoop constitue un personnage de muse, belle et exsangue, qui ressemble à plusieurs égards aux descriptions de « La Muse malade » et de « La Muse vénale ». Cette dimension baudelairienne du personnage se confirme si l'on prend en compte l'adaptation cinématographique *Immortel (ad vitam)* dans laquelle Jill récite, à la fin du long-métrage, le poème « Le Poison ». C'est la poésie de Baudelaire qui rassemble les personnages de Nikopol et de Jill et qui sanctifie leur amour.

Un autre passage semble subir une irradiation baudelairienne : celui de la double révélation de Nikopol et d'Horus. Ces deux personnages réalisent tous les deux au même moment la nécessité d'une séparation. Malgré l'absence du texte « Spleen LXXXVI », une présence latente peut être soupçonnée. La giboulée surnaturelle qui tombe sur la ville renvoie aux neigeuses années du poème ; il est fait allusion à une pyramide autant dans la bande dessinée que dans le poème. Pour finir, il est question dans le texte et dans l'image des thèmes de l'ennui, lié à l'immortalité, et de la mémoire.

En résumé, ces citations remplissent une série de fonctions variées. Tout d'abord, elles jouent un rôle de révélation de l'intériorité du personnage principal. Son trouble, énigmatique et souterrain, se dévoile grâce à la récitation des textes baudelairiens. Dans ce cas-ci, les poèmes fonctionnent comme un système de communication que Nikopol se réapproprie pour exprimer son mal. Dans l'espoir d'une salvation, il scande « Les Litanies de Satan ». Pour épancher son sentiment de fêlure interne, il déclame « La Fontaine de sang ». Ces citations lèvent un voile sur les profondeurs de sa psyché.

L'autre fonction que jouent ces citations poétiques réside dans la création de jeux d'échos avec l'image pour en multiplier le sens. Les poèmes rentrent en résonance avec ce qui se joue dans la narration et produisent des effets de sens nouveaux. Dans le passage du « Chat », le texte fait écho à la situation, mais délivre en plus une interprétation nouvelle sur l'image : celle de la beauté séduisante et dangereuse de la femme.

Dans la scène de l'assassinat, Nikopol récite « Le Revenant » qui fait écho à la fois à l'intrusion qu'il est en train de vivre et à la dépossession de son corps qu'il subit. La sensualité du « Serpent qui danse » souligne l'érotisme de cette scène d'amour du train et permet de développer plusieurs interprétations sur celles-ci ; l'ambivalence du poème et la fragmentation de sa récitation viennent introduire une dissonance froide dans la séquence.

Des phénomènes de recatégorisation ou de réorientation du sens se produisent. Le texte « Une Charogne » prend une signification nouvelle suite à sa confrontation avec l'image ; il renvoie autant à l'état délétère de la ville qu'à une critique du fascisme, par la métaphore de la bête immonde. La citation prend un sens nouveau en fonction du contexte dans lequel elle prend place. Le poème « Le Serpent qui danse » chante la beauté ondulatoire de la femme, mais lorsque Nikopol cite sans s'en rendre compte deux de ses strophes, il devient un poème qui traduit son impuissance.

Pour terminer, ces citations manifestent la déconnexion de Nikopol au monde, voire sa folie. Le personnage se confronte souvent à l'étonnement et à la stupeur lorsqu'il déclame ses textes. Le chat, Gogol, ne comprend pas le personnage lorsque celui-ci lui adresse « Le Chat ». Yéléna s'étonne de la récitation poétique au moment de l'amour. Nikopol évolue dans un monde qu'il ne comprend plus et qui ne le comprend plus. Il devient la figure parfaite du marginal, détaché du monde, baudelairienne, et condamné à une grande dérision ironique ; et cela il l'exprime par la citation de « L'Héautontimorouménos ».

Bibliographie

André, D., « Les Dieux cachés de la science-fiction française et francophone (1950-2010) », Bordeaux, Presses Univ. de Bordeaux, 2014, pp. 247-258.

Baudelaire, C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillage, 2008.

Baudelaire, C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

Bilal, E., *Monstre*, Bruxelles, Casterman, 2018.

Bilal, E. (réalisateur), *Immortel (ad vitam)*, Distribué par UFD, 2004, min. 103.

Bilal, E., *Froid Équateur*, Bruxelles, Casterman, 2005.

Bilal, E., *La Femme piège*, Bruxelles, Casterman, 2005.

Bilal, E., *La Foire aux immortels*, Bruxelles, Casterman, 2005.

Bilal, E., *Monstre*, Bruxelles, Casterman, 2018.

Boniface. P., Verzeroli, M. (Propos recueillis par), « La géopolitique a basculé dans une autre dimension » Entretien avec Enki Bilal, Dans *Revue internationale et stratégique*, 2016, n° 102, pp. 39-48.

Brunel, P., *Mythocritique (théorie et parcours)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Chelebourg, C., Meitinger, S. (textes réunis par), *Écritures de la ville*, Paris, Éditions Kimé, 2006.

Compagnon, A., *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Cornu, P., « Bouddhisme et pleine conscience, Les enjeux de la spiritualité de demain », Dans *Études*, no9, 2016, pp. 67-78.

Fréry, N., « Le “ fou artificiel ” et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire », Dans *Romantisme*, 2015, n°170, pp.127-144.

Hausman, J.M.-, *Pour une esquisse de la ruine en bande dessinée : la foire aux immortels d'Enki Bilal*, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1991.

Hirt, J.-M., « L'amour décomposé », Dans *Topique*, 2005, n°91, pp.55-63.

Iung, O., *La Trilogie Nikopol, du réalisme aux Imaginaires chez Enki Bilal*, Montrouge, PLG, 2018.

Koreicho, N., (2020), *Éros et Thanatos : D'Empédocle à Freud – Les deux théories des pulsions*, Institut français de psychanalyse, (consulté le 15/03/22).

Krück, M.-P., « Esthétique de la pourriture », dans *Études littéraires*, Vol. 47, no 1, 2016, pp. 145–164.

Locke, J., *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Livre de poche, 2009.

Mérard, A., (s. dir. Philippe Ortel), *Enki Bilal : explorations d'un posthumanisme*, Université Toulouse II Le Mirail, 2012.

Mouratidou, E., « D'une scène à l'autre. Matérialités et théâtralités de la bande dessinée », Dans *Communication & langages*, 2011, n° 167, pp. 41-52.

Prat, Marie-Hélène, « L'apostrophe dans Les Fleurs du mal », Dans L'information grammaticale, no41, 1989, pp. 39-43.

Tamigniau, M. (s. dir. Jean-Louis Tilleuil), *Etude de trois incipits dans la trilogie Nikopol : La foire aux immortels, La femme piège, Froid équateur de Enki Bilal*, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2003.

Thevenet, J.-M., *Bilal*, Paris, Éditions Seghers, 1987.

Vioux, A., (2018), Le serpent qui danse, Baudelaire : analyse, Commentaire composé, Disponible sur : <https://commentairecompose.fr/le-serpent-qui-danse/>, (consulté le 24/07/22).

Vouilloux, B., « Textes et images. Esquisse d'une typologie », dans *Texte, image, imaginaire*, (s. dir. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 31-42.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial