

L'idiote, l'animal et le poète. Du silence des bêtes aux silences des fous dans *Silence* de Didier Comès

Julie Lemaire¹

Recibido: 14/11/2021 / Aceptado: 19/04/2022

Résumé. Cet article s'intéresse à un cas que le discours médical a souvent placé à la lisière de l'humanité et de l'animalité : l'idiote. Décrit par les aliénistes, mais aussi par la littérature, comme un animal humain, il vient ainsi remettre en cause la frontière qui depuis Descartes sépare l'homme de la nature. À bien des égards, *Silence*, l'idiote de village qui sert de héros muet à la bande dessinée de Comès, nous inciterait plutôt à les réconcilier. Son double handicap semble agir comme un révélateur pour le lecteur, mettant en lueur l'humanité des bêtes mais aussi la bestialité des hommes. Au-delà, ses silences, relayés par une écriture qui donne le primat à l'image sur la parole et une esthétique que l'on pourra qualifier de panthéiste, semblent aussi nous inviter à contempler le monde en poète.

Mots clés : idiotie; folie; animalité; Comès; Silence; humanité; bande dessinée.

[es] El idiota, el animal y el poeta. Del silencio de las bestias a los silencios de los tontos dentro *Silencio* de Didier Comès

Resumen. Este artículo se interesa por un caso que el discurso médico a menudo consideró en el límite entre la humanidad y la animalidad: el idiota. Descrito por los alienistas, y también por la literatura como un animal humano, viene a cuestionar la frontera que desde Descartes separa al hombre de la naturaleza. En muchos aspectos, *Silencio*, el idiota de pueblo que sirve de héroe mudo al cómic de Comés, nos incitaría más bien a reconciliar a hombre y naturaleza. Su doble hándicap parece actuar como un revelador para el lector, sacando a luz la humanidad de las bestias y también la bestialidad de los hombres. Más allá, sus silencios, reemplazados por una escritura en la que prima la imagen sobre la palabra y una estética que se podrá calificar de panteísta, parecen también invitarnos a contemplar el mundo como poeta.

Palabras clave : idiotez; locura; animalidad; Comès; Silencio; humanidad; comic.

[en] The Idiot, the Animal and the Poet. From the Silence of the Beasts to the Silence of the Fools in *Silence* by Didier Comès

Abstract. Placed within the boundary between animal and man, the idiot is the object of study of the present article. He has often been depicted by psychiatrists (but also in literature) as a human animal. Therefore, he questions the separation that Descartes instituted between nature and humanity. With *Silence*, the village idiot and central character in Didier Comès's comic book, it seems possible to bring them back together. His double deficiency – he is stupid but also dumb – reveals the humanity of the beasts on the one hand on the bestiality of the human beings and the other hand. Beyond that, Comès seems to invite us to gaze at the world like a poet. For this, he chooses pictures rather than words, using aesthetics that are close to the pantheistic.

Keywords: Idiocy; Insanity; Animality; Comès; Silence; Humanity; Comic.

Sommaire. Silence, un animal trop humain? « Face de serpent ». Silence ou le langage des bêtes. L'innocence des bêtes. Beausonge ou la communauté des hommes-bêtes. Zoomorphismes. On exterme bien les bêtes. On enferme bien les fous. Silence ou la rencontre poétique de l'homme et de l'animal. Le savoir des bêtes. Le visage des bêtes.

Cómo citar: Lemaire, J. (2022). « L'idiote, l'animal et le poète. Du silence des bêtes aux silences des fous dans *Silence* de Didier Comès ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 51-64. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.78786>

¹ Université Clermont-Auvergne, julielemaire353@gmail.com

Le fou, nous rappelle Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, a longtemps été traité comme un animal, enfermé entre les barreaux d'une cage, enchaîné dans sa cellule comme une bête enragée (Foucault, 1972 : 198). Les asiles tendent même progressivement à se transformer en véritables zoos, où les aliénés ne sont plus seulement internés mais exhibés aux yeux du public. Ce traitement est sans doute à lire au regard de la menace que le fou fait peser sur l'homme. Face à lui, celui-ci craint en effet d'être dépossédé de ce qui fonde son humanité : sa raison. Au XIX^e siècle, un pas supplémentaire est franchi puisque c'est l'animalité elle-même qui permet de penser la folie. L'idiot, dont la pathologie nous occupe plus particulièrement ici, est considéré comme constituant un cas particulier d'animalité humaine. Ainsi, pour Esquirol, « la plupart des idiots n'ont même pas les facultés instinctives ; ils sont au-dessous de la brute » et « ils n'ont pas le sentiment de leur existence », à l'instar de cette patiente de Pinel qui, « pour ses goûts, pour sa manière de vivre et pour la forme de sa tête », a tout d'une brebis (Aboudrar, 2004 : 104). Pour Calmeil, « les idiots, sous une forme humaine, le cèdent par la nullité de leur intelligence, des passions affectives, des mouvements instinctifs, aux animaux les plus stupides, les plus bornés » (Aboudrar, 2004 : 105). Pour Ferrus, c'est surtout l'absence de langage qui rapproche l'idiot de la bête. « Privés de la voix ou de la parole », ils ne s'expriment qu'à travers « quelques cris inarticulés, sorte de grognements plus ou moins sauvages, comparables à ceux des animaux les plus immondes » (Aboudrar, 2004 : 104). Dans le cas de la patiente de Pinel, il s'agit de simples bêlements, qui viennent abolir la principale frontière séparant l'homme de l'animal : le langage.

Mais l'idiotie, depuis Aristote, est aussi perçue comme une forme de génie. Pour les romantiques, l'état d'idiotie pourrait même être rapproché de l'état de poésie, dans la capacité qu'ils ont tous deux à nous défaire de nous-même pour nous rapprocher du monde. L'hébétude acquiert alors force créative. C'est ainsi que Flaubert dans *Quidquid volueris* entreprend de tisser des liens entre l'animal, l'idiot et le poète. Il nous décrit le cas de Djalioh, un être profondément stupide, totalement muet, dont on apprendra par la suite qu'il est le fruit d'une union expérimentale entre une esclave et un orang-outan. Ceci explique sans doute ses traits simiesques (Flaubert, 2001 : 249). Dans le silence, en-deçà des mots et de la raison, Djalioh accède toutefois à ce qui fait défaut à son créateur, M. Paul, l'homme sensé, le scientifique adepte de Cabanis et de Bichat : la chair poétique du monde. Ce dernier est alors rendu à la pure sensation, telle qu'elle s'offre à l'animal, dans sa passivité et son absence supposée de conscience.

Ce silence auquel nous condamnons les bêtes c'est précisément celui dans lequel est muré Silence, le héros de l'album éponyme de Didier Comès. Si son double handicap n'est pas sans rappeler des traits déjà identifiés chez Djalioh ou Queneau, le rôle qu'il tient au sein de la communauté villageoise de Beausonge rappellerait plutôt celui de l'idiot de village. Cette position excentrique pourrait bien aussi recouper celle de Comès, dont le sentiment de marginalité dans la Belgique de l'après-guerre tient tout à la fois à sa double culture et à ses dons artistiques. Cette excentricité c'est aussi celle du bouffon, dont la folie permet bien souvent de renverser les positions acquises, à commencer peut-être par celles qui contribuent à tracer des frontières étanches entre l'homme et l'animal. Le chapeau à grelots dont Comès coiffe son personnage semble bien lui assigner ce rôle, guère différent de celui tenu par l'idiot dans les villages du Péloponnèse (Xanthakou, 1989 : 262). C'est cette position excentrique, à la lisière de l'humanité et de la bestialité que nous voudrions ici interroger, en montrant comment le langage si particulier de la bande-dessinée permet de déconstruire la place de l'homme dans la création, à l'image de ce qu'ont pu faire la philosophie et l'anthropologie du XX^e siècle. Après avoir cerné les contours de cette bestialité proprement humaine qui caractérise Silence – ce drôle d'animal humain – mais aussi les habitants de Beausonge – ces bêtes déguisées en hommes – nous verrons ainsi comment l'œuvre de Comès vient transgresser et repenser les liens entre l'homme et la nature, à travers une poésie particulière qui passe moins par les mots que par la force des images.

Silence, un animal trop humain ?

« *Face de serpent* »



Figures 1 & 2. Extraits de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Dès la première planche, des liens étroits semblent unir Silence, l'imbécile, à l'univers de la forêt. C'est de là que Comès le fait surgir dans l'espace de la page, à l'angle gauche de la première case, pris dans le feuillage d'un arbre (Comès, 2005 : 13). Dans l'imaginaire collectif, cet espace sauvage, au sens étymologique du terme, est réputé abriter des marginaux, inaptes à la vie sociale. Depuis le Moyen-âge, la forêt est aussi le lieu de la déraison. C'est là que sont relégués Yvain et Tristan après être devenus fous d'amour. Loin des hommes, ils partagent alors l'existence des bêtes sauvages, menant une vie errante. C'est avec les serpents que Silence semble nourrir pour sa part le plus d'affinités. Deux plans rapprochés permettent dès les premières vignettes de superposer les traits de son visage et ceux de la vipère qui lui fait face. La tête du serpent et celle de l'idiot paraissent en effet s'inscrire dans la même forme triangulaire. Mais c'est surtout le regard qui, dès cette première planche, accuse la ressemblance de l'idiot à l'animal. Dans la dernière vignette, on ne sait d'ailleurs plus très bien si c'est l'homme qui est hypnotisé par le serpent ou l'inverse. Cette proximité vaudra à Silence d'être surnommé « face de serpent » par son maître Abel Mauvy (Comès, 2005 : 22, 135).



Figure 3. Extrait de *Silence*, Didier Comès© Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des éditions Casterman.

Ce surnom siérait tout autant à Zelda, la naine dresseuse de vipères du cirque de la Gaieté. Son visage émacié en triangle épouse trait pour trait celui de l'idiot (Comès, 2005 : 127). Quant à son regard cerclé de noir, il accentue ses liens de parenté avec l'animal qui les relie. Des effets de tressage viennent encore renforcer ces liens. Ils sont particulièrement sensibles quand, renouant avec la scène d'ouverture, Comès opère un plan rapproché sur la langue du serpent léchant la main de la naine, avant de s'entortiller autour de son bras (Comès, 2005 : 129), puis de s'enrouler autour de son cou (Comès, 2005 : 130). Le tressage s'avère d'autant plus efficace que ressurgit une autre image, issue tout droit du prologue, elle aussi : celle de la vipère enroulée autour du cou de Silence (Comès, 2005 : 132). Le handicap de l'idiot trouve alors un miroir dans celui de Zelda, instituant un jeu de double entre les personnages. Tous deux appartiennent en effet à la catégorie monstrueuse de ceux que la société rejette hors humanité.



Figure 4. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Cette solidarité des monstres explique sans doute l'amitié qui se noue entre Silence et Blanche-Neige, un autre nain, ancien clown dans un cirque, auquel la silhouette ratatinée, le regard de batracien et le visage plissé valent le surnom de « petit crapaud » (Comès, 2005 : 127). Le nain est ainsi rejeté du côté de la bête, non seulement en raison de sa difformité physique, mais aussi d'une marginalité sociale, celle des saltimbanques et des bouffons, également

considérés comme des créatures bestiales. Pour Blanche-Neige – qui, dans une sorte de renversement du stigmaté, reprend cette accusation à son compte – ce sont surtout les « derniers vrais poètes, amoureux de la sciure et de l'odeur du crottin ! » (Comès, 2005 : 126).

Silence ou le langage des bêtes

Hors humanité, Silence est aussi et surtout hors langage, ce qui renforce encore sa marginalité. Muet de naissance, il s'exprime essentiellement par gestes, donnant au récit l'allure d'une pantomime. Ce mutisme impose une écriture graphique particulière, à l'exemple du prologue et de l'épilogue, entièrement muets eux aussi. Donnant le primat à l'image sur le son, Comès semble en effet bannir toutes les scories susceptibles de parasiter la force émotionnelle du dessin. L'union de Violante et Georgio (Comès, 2005 : 57), le meurtre de Georgio (Comès, 2005 : 59), le viol de la sorcière (Comès, 2005 : 80-81), l'arrestation (Comès, 2005 : 106-107) et le procès de Silence (Comès, 2005 : 109), sa rencontre avec Blanche-Neige (Comès, 2005 : 112) nous sont ainsi racontés avec une certaine économie de moyens en ce qui concerne les onomatopées et autres signes indicels, dont use habituellement la bande dessinée pour restituer les émotions des personnages. Seules quelques gouttelettes de sueur, distillées avec parcimonie, permettent alors de traduire la rage de Mauvy et sa douleur, tandis que la sorcière lui enfonce une fourchette dans la joue pour se défendre, ou bien encore la stupeur de Silence, alors que retentit le « clac » des menottes et que le nain lui brûle la main pour vérifier qu'il est bien muet. L'image prend ainsi le relais du son manquant, comme sur cette autre planche où Comès, pour restituer le fracas des éclairs, fait se succéder plusieurs cases, en positif – noir sur blanc – puis en négatif – blanc sur noir – comme sur une pellicule photo (Comès, 2005 : 31). Mais c'est lors du meurtre de Silence que cette absence de sonorisation graphique s'avère sans doute la plus efficace, donnant un relief supplémentaire au « paw » de la détonation qui expédie le corps sans vie du muet sur la planche suivante (Comès, 2005 : 148-149). Comès semble alors renouer avec un langage premier, purement émotionnel, animal peut-être, qui sourd en deçà des mots.

Ce langage c'est aussi celui de son personnage, dont l'intériorité s'exprime à travers des bulles de pensée à l'orthographe très approximative, témoignant d'un idiolecte pour le moins rudimentaire, proche d'une écriture phonétique. Pour restituer les sentiments de son idiot, Comès use également d'un autre artifice, insérant entre les cases une ardoise qui permet à son héros de communiquer un minimum avec le lecteur et les autres personnages. Le dispositif choisi vient ici renforcer le caractère enfantin de cette écriture réduite au strict minimum, celui sans doute dont un auteur de bande dessinée ne peut se priver pour assurer la lisibilité de son récit. Il permet surtout de rendre le langage purement émotionnel de l'idiot, dont Claire De Ribeaupierre souligne qu'il attache plus d'importance aux sons qu'aux lois rationnelles de la syntaxe, se rapprochant sur ce point du discours de l'enfant mais aussi – c'est la théorie de Darwin – de celui du sauvage ou du singe (De Ribeaupierre, 2004 : 50). À l'instar de ce que le docteur Cottard observe chez les idiots (De Ribeaupierre, 2004 : 46), mais que l'on pourrait également observer chez les perroquets ou chez les singes, la parole de Silence semble d'ailleurs procéder essentiellement par imitation, par écholalie, se contentant de répéter mécaniquement ce que lui dit Abel Mauvy, à savoir que « Le Maître est bon et généreux », sans jamais s'interroger sur le sens réel de ces propos (Comès, 2005 : 23).

Ce langage rudimentaire et enfantin, qui coupe Silence de la société des hommes, pourrait bien être ce qui le rapproche des bêtes. Julio, le clown du cirque de la Gaieté, fait d'ailleurs remarquer à Blanche-Neige que la présence du muet ne devrait pas vraiment changer Zelda de ses bestioles (Comès, 2005 : 125). En deçà des mots, une sorte de dialogue paraît même s'instaurer entre Silence et la vache qu'il enlace dans le coin d'une étable (Comès, 2005 : 16), ou bien encore avec cet insecte à qui, dans le chapelet des bulles, il confie son souhait de voir la mer, et enfin avec ce renard qu'il salue d'un geste amical (Comès, 2005 : 20). La case se sépare alors en deux parties égales pour restaurer une sorte d'harmonie perdue entre l'homme et la bête, celle qui régnait avant qu'Adam ne reçoive le pouvoir de nommer les animaux, instaurant ainsi la souveraineté de l'homme sur la création. Ce rapport d'égal à égal signe la singularité de l'idiot qui, privé de parole, s'avère non seulement bien incapable de se poser en sujet face aux animaux dont il a la charge, mais encore de les exploiter comme le fait son fermier de maître. Bien plus, Silence semble ici reconnaître un visage aux bêtes dont il partage les souffrances, à l'image de ce crapaud dont il sait d'instinct qu'il souffre (Comès, 2005 : 72). Sa compassion instinctive pour les animaux rappelle alors celle de Saint François d'Assise qui, au rebours du discours officiellement tenu par l'Église, affiche sa fraternité avec les bêtes, reconstituant ainsi une totalité perdue, où s'effacent les frontières entre l'homme et l'animal, celle qui précède l'irruption symbolique du serpent. La figure de l'idiot rejoint alors celle du saint, joignant la simplicité du cœur à celle de l'esprit. Cette compassion pourrait bien être la marque de son humanité.

L'innocence des bêtes

Mais cette simplicité pourrait tout aussi bien ramener Silence du côté de l'animal. Dans une interview, Comès signale en effet que son idiot ne peut être érigé en modèle de bonté, dans la mesure où il est totalement étranger au bien et au mal. Ignorant jusqu'à la signification du mot « haine », il agit uniquement sous la poussée de ses instincts, comme lorsqu'il se rend chez la sorcière pour libérer le crapaud. Cette innocence semble prédisposer Silence à faire office de bouc émissaire, conformément au premier des mécanismes de persécution mis à jour par René Girard (Girard, 1982 : 62). Si l'on en croit l'étude menée par Margarita Xanthakou dans les villages du Péloponnèse, ce rôle est souvent

réservé à l'idiot, victime des railleries de la communauté (Xanthakou, 1989 : 209). Silence n'échappe pas à ce sort. Dans une première séquence, deux villageois, jouant de sa naïveté, l'exhortent à aller remonter la mer, démontée (Comès, 2005 : 24). Plus loin, ce sont des enfants qui lui lancent une pierre dissimulée dans une boule de neige (Comès, 2005 : 85-86). Un *flash-back* permet alors de mesurer le caractère cyclique de ces persécutions. À chaque fois, un contrechamp permet également de jauger l'innocence de l'idiot qui pense qu'on veut jouer avec lui. Silence constitue une cible de choix pour ces villageois. Il concentre sur sa personne plusieurs des stéréotypes victimaires identifiés par Girard (Girard, 1982 : 28-29) : en plus de sa double infirmité, ses origines tziganes signent en effet son appartenance à une minorité ethnique. Sa ressemblance avec « L'Autre » – Georgio, le romanichel, l'étranger, assassiné pour avoir eu une relation avec une *gadjé*, dont Silence est le fruit – semble d'ailleurs particulièrement inquiéter les villageois (Comès, 2005 : 24), tout comme son idiotie.



Figure 5. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Ce statut de bouc émissaire rapproche l'idiot des animaux, à commencer sans doute par cette chouette clouée sur la porte de la grange de Mauvy pour conjurer le mauvais sort, conformément à une tradition en vigueur dans les Ardennes. À bien des égards, cette chouette annonce également le sort réservé à l'idiot, accusé lui aussi d'avoir la « mauvue [sic] » (Comès, 2005 : 15). La manière dont elle vient s'insérer dans l'angle droit, en bas de la planche gauche – sur un fond noir qui contraste avec le paysage prétendument idyllique de Beausonge, dessiné lui sur un fond blanc – fait d'ailleurs pendant au visage de l'idiot qui, selon le même effet de contraste, s'enchaîne au bas de la planche droite, créant un jeu de miroir visuel. Surtout, les clous et les ailes en croix de la chouette semblent en faire une figure de la Passion. Dans un univers où le bon Dieu fait bon ménage avec le diable, elle fait surgir le spectre d'un autre animal, l'agneau de Dieu, dont René Girard fait un avatar du bouc émissaire, connotations malséantes en moins (Girard, 1982 : 173). Plus encore peut-être que le bouc, l'agneau signale l'innocence de la victime, l'injustice de la condamnation, mais aussi la polarisation collective dont elle est l'objet. Chez Comès, ce symbolisme christique est également convoqué pour figurer le sacrifice d'une autre bête : le crapaud qui sert le maléfice de La Mouche, le rebouteux. Il semble jaillir, comme l'animal du diable qu'il est réputé être, des antres de la terre, à l'ombre d'une croix, au bas de laquelle le sorcier a dessiné un pentagramme (Comès, 2005 : 67). La couronne d'épines dont le ceint La Mouche, après lui avoir cousu la bouche, contribue toutefois à en faire une figure christique au même titre que la chouette (Comès, 2005 : 73).



Figure 6. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

À travers le martyr du crapaud se donne symboliquement à lire un autre martyr, celui de la sorcière, victime ici du maléfice de La Mouche, puisqu'à l'instar de l'animal elle se retrouve incapable de parler et de bouger, comme si elle avait le corps percé d'épines. Accusée elle aussi d'avoir la « mauvue » (Comès, 2005 : 62), c'est sur elle que

Mauvy fait retomber la responsabilité de la mort de Violante, permettant à la polarisation collective d'opérer (Comès, 2005 : 61). L'inquiétude qu'elle suscite parmi les habitants du village en fait, comme l'idiote, le bouc émissaire idéal. La sorcière figure d'ailleurs au même titre que les malades mentaux au nombre des catégories victimaires identifiées par Girard (Girard, 1982 : 27-28). La Passion du crapaud et de la chouette servent aussi de miroir inversé aux croix et aux crucifix dont Comès aime à émailler ses images, les glissant tantôt sous un globe de verre qui découvre en arrière-plan la silhouette épaisse de Mauvy (Comès, 2005 : 37), tantôt à la croisée d'un chemin (Comès, 2005 : 49, 67) ou bien encore sous la forme de traces dans la neige. L'innocence des bêtes sacrifiées révèle alors, tout comme celle de l'idiote, la duplicité et la monstruosité des villageois, ces bêtes déguisées en homme.

Beausonge ou la communauté des hommes-bêtes



Figure 7 & 8. Extraits de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman

Zoomorphismes



Figure 9. Extrait de *Silence* Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 10. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 11. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

L'idiot et les nains ne sont pas les seuls à prendre forme animale à Beausonge. Pour représenter les villageois, Comès emprunte un certain nombre de procédés propres à la caricature, où l'homme présente souvent des traits zoomorphes. Les toponymes et les patronymes soulignent d'ailleurs la frontière ténue qui – à Beausonge, comme dans les contes de fée dont le nom du village semble ironiquement inspiré – sépare l'homme des animaux dont il partage l'existence. Outre le bien nommé La Mouche, qui vit en compagnie d'un bouc baptisé « Belzébuth » et de poules installés sur la table de la cuisine (Comès, 2005 : 43), il est ainsi question d'une ferme Renard (Comès, 2005 : 56). Sous les traits du dessinateur, les personnages perdent aussi leur visage humain. La face plus ratatinée encore que Blanche-Neige de La Mouche évoque celle du crapaud qu'il sacrifie. Les mouches qui volettent en permanence autour de lui suggèrent une puanteur digne du bouc qui a élu domicile dans sa cuisine (Comès, 2005 : 15). Le rebouteux meurt d'ailleurs comme une mouche, pris dans les toiles d'araignées fabriquées par la sorcière (Comès, 2005 : 76-77). Le nez pointu de Toine évoque quant à lui le bec d'un oiseau, *a fortiori* quand, dans un gros plan tératologique, le personnage est saisi en plongée (Comès, 2005 : 21). Il fait saillie sur un menton quasiment absent, et sous des yeux minuscules, qui assimileraient plutôt le paysan à une fouine. La silhouette voûtée du curé se confond elle avec celle d'un vautour, à moins qu'il ne s'agisse d'un « vieux corbeau bigleux », pour reprendre l'image qui surgit dans l'esprit de Mauvy quand il le voit débarquer à l'enterrement de La Mouche. Dans un mouvement de contrechamp, la vignette qui suit vient donner corps à la métaphore. La silhouette noire du curé y contraste avec la blancheur immaculée de la neige, faisant surgir dans l'esprit du lecteur le spectre du corbeau (Comès, 2005 : 87). Mais c'est sur la planche suivante que la comparaison de Mauvy prend tout son sens, lorsque le curé lève les bras au ciel (Comès, 2005 : 88). Les manches de sa capote noire semblent alors se déployer autour de lui comme les ailes d'un corbeau. Ses oreilles décollées rappellent quant à elles celles du rebouteux, comme si les deux personnages constituaient les deux faces d'une même médaille, celle qui, dans la campagne ardennaise, relie le diable au bon Dieu et l'homme au singe.

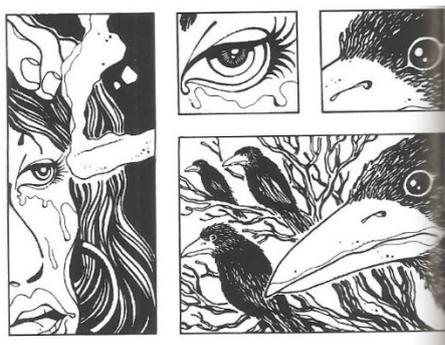


Figure 12. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 13. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Dans le cas de Mauvy, la métaphore animale se fait plus explicite encore. Elle ne passe plus seulement par un travail sur le signifié métaphorique mais par le graphisme, lorsque, adoptant sans doute le point de vue de Silence affamé par son maître, Comès fait passer, en l'espace de deux cases, l'homme au rang de cochon (Comès, 2005 : 22). La juxtaposition des deux vignettes permet alors de mesurer la ressemblance entre le fermier et les animaux nourris par Silence dans la bande précédente. Sur la première, l'animal est anthropomorphisé, usant d'une fourchette qui contribue à le civiliser. Sur la seconde, c'est l'homme qui ouvre la gueule comme un animal. Le rapprochement vient ainsi accuser la voracité bestiale du fermier, mais aussi ses petits yeux de porc. Au-delà de la ressemblance physique, c'est à un rapprochement ontique que semble nous inciter l'image. On ne saurait en effet mieux signifier que par la juxtaposition de ces deux vignettes le comportement brutal du fermier, qui non seulement prive son valet de nourriture mais en plus mange devant lui. Le point de vue muet de l'idiot revêt alors valeur d'accusation silencieuse. Quant à la métamorphose de Mauvy, elle suggère un devenir animal de l'homme.

Ce devenir, si l'on en croit Derrida, c'est celui qui menace l'homme lorsqu'il impose sa souveraineté aux bêtes, mais aussi à la femme, à l'esclave ou à l'enfant (Derrida, 2008 : 50). Elle est le fait du « *vir* » (Derrida, 2006 : 144), dont la silhouette massive et porcine de Mauvy est la plus pure incarnation. « Je suis le maître » vocifère-t-il ainsi pour affirmer son pouvoir face à Toine (Comès, 2005 : 134). C'est au nom de cette souveraineté qu'il terrasse à coup de bêche la vipère recueillie par Silence (Comès, 2005 : 17). La mise à mort de l'animal sert ici de prélude au meurtre de Georgio, le tzigane qui a osé coucher avec une *gadjé* que Mauvy considère déjà comme étant sienne (Comès, 2005 : 59), mais aussi au viol (Comès, 2005 : 79-80) et au meurtre de la sorcière (Comès, 2005 : 143-144), ainsi qu'au meurtre de l'idiot (Comès, 2005 : 148-149). À chaque fois, les vignettes se succèdent selon la même séquentialité. Une série de gros plans permet de saisir le devenir bête de Mauvy qui, cédant à ses instincts dominateurs, le visage déformé par la haine, se met tout à coup à retrousser les babines, montrant les dents et bavant comme un bouledogue. Suant et éructant, il se précipite ensuite, toutes griffes dehors ou fourche en main, sur sa proie, tandis qu'un jeu d'ombre chinoise achève de le déshumaniser, donnant l'impression que c'est une bête en tapinois ou un rapace et non un homme qui se rue ainsi sur ses victimes. Des effets de contre-plongée viennent alors accroître un peu plus encore la démesure des forces en présence (Comès, 2005 : 143, 145, 146, 148) mettant en évidence les bajoues de la bête humaine et un appendice nasal qui n'a jamais autant ressemblé à un groin que lorsqu'il est saisi de dessous. « Quel cochon ! » pense d'ailleurs Silence devant cette « bête malfaisante » (Comès, 2005 : 145). Pour rester dans le même registre, la sorcière évoque elle un « gros porc » ou encore une « limace baveuse » (Comès, 2005 : 80). Au moment de la tuer, la silhouette épaisse de Mauvy semble même excéder les limites de la case.

Mais le maître de Beausonge est loin d'être le seul à pouvoir à l'occasion se transformer en animal. Au moment où les villageois s'apprentent à brûler les yeux de la sorcière, transformée pour l'occasion en bouc émissaire, Comès, préférant suggérer la violence que la montrer, insère une nuée de corbeaux (Comès, 2005 : 62). Avec leurs becs grands ouverts, ils semblent se ruer sur la sorcière pour lui crever les yeux, exprimant, par une métaphore graphique, l'effet du fer rouge mais aussi peut-être les cris de douleur de la victime. Deux gros plans – juxtaposés selon la technique du fondu-enchaîné et construits à échelle réduite pour les mettre en valeur sur la planche – permettent de mettre en vis-à-vis les yeux implorants de la sorcière et l'œil indifférent et moqueur des corbeaux, dans lequel se reflète la cruauté des habitants de Beausonge. Le surgissement des corbeaux achève alors de leur ôter un visage qu'ils ont préféré dissimuler derrière une cagoule, perdant ainsi le peu d'humanité qui leur restait. Au-delà, la trajectoire plongeante des corbeaux rappelle aussi celle des avions allemands, comparés à de « grands oiseaux noirs » (Comès, 2005 : 52-53), dont l'ombre plane sur le récit comme sur l'ensemble de l'œuvre de Comès. En exterminant les tziganes, les villageois ne font alors que poursuivre l'œuvre nazie.

On extermine bien les bêtes

Cette extermination semble passer par une animalisation des victimes, selon une logique dont Armelle Lebras-Chopard montre qu'elle a souvent été à l'œuvre dans l'histoire quand il s'est agi d'envoyer un certain nombre d'espèces humaines au zoo : les femmes, les barbares – à commencer par les Indiens et les Noirs – les Juifs, mais aussi le peuple, jugé irrationnel et assimilé à une bête féroce (Lebras-Chopard, 2000 : 252, 295, 299, 308, 339). Pour Florence Burgat, cette animalisation opère comme une véritable destitution des droits, offrant un miroir grossissant à la condition qui est celle des bêtes : l'homme n'est plus traité comme une fin mais comme un moyen, il devient un bien meuble au même titre que l'animal, légitimant ainsi toutes les violences (Burgat, 2005 : 25). Il semble en être ainsi pour Silence, traité par Mauvy comme les bêtes dont il a la charge. Le maître vante d'ailleurs la constitution physique de son valet, « fort comme un bœuf » (Comès, 2005 : 21). Pour nous inciter à faire le lien entre les deux, Comès choisit un angle de vue particulier : l'idiot chargé de ses seaux et les vaches destinées à la traite sont alors amputés de leur tête, comme pour mieux les objectiver (Comès, 2005 : 16). La vignette suivante se charge de leur restituer un visage, montrant la complicité de l'idiot et de l'animal dont il partage la condition. Elle offre un contrepoint au discours du fermier qui, au contraire, s'affaire à destituer Silence de son humanité, lui assignant non pas un visage mais une « gueule » (Comès, 2005 : 18, 37), une « face de serpent » (Comès, 2005 : 22). Ce faisant, il abolit bien la frontière qui usuellement sépare l'homme et la bête. Silence est encore réduit au rang de simple « fumier » (Comès, 2005 : 99) ou d'« ordure » (Comès, 2005 : 142), ce qui préfigure déjà son extermination, au même titre que le serpent dont le maître semble faire un exemple au début de l'album. Ne menace-t-il pas alors l'idiot

de le tuer lui aussi comme une vipère (Comès, 2005 : 17) ? Après l'avoir saigné comme l'une des bêtes de sa ferme, il en fera un « cochon » (Comès, 2005 : 149). C'est d'ailleurs un couteau de boucher, démesurément grossi par l'image, qui lui sert à agresser la sorcière et le muet (Comès, 2005 : 143-145), donnant lieu à une véritable scène de boucherie, où le sang semble littéralement jaillir de la case pour en maculer le cadre (Comès, 2005 : 144).

Cet effacement des frontières entre certaines catégories d'hommes et l'animal renvoie là encore au rituel du bouc émissaire. Avant d'être sacrifiée, la victime se voit accusée d'attenter à l'ordre culturel en se comportant comme une bête. On lui attribue ainsi toutes sortes de « crimes indifférenciateurs », qui viennent remettre en cause la frontière étanche que l'homme a tracé pour se séparer des bêtes (Girard, 1982 : 33). La sorcière, au Moyen-âge, passe ainsi pour nourrir des affinités particulières avec le bouc (Girard, 1982 : 75), ce dont se souvient peut-être Comès lorsqu'il fait entrer Belzébuth dans la cuisine de La Mouche. La sorcière de Beausonge est considérée pour sa part comme une « aragne du diable [sic] » (Comès, 2005 : 45), une « maudite aragne [sic] » (Comès, 2005 : 70) qu'il faut écraser avant qu'elle ne tisse sa toile. Pour rester dans un registre animalier, elle est également traitée de « satanée femelle », de « femelle du diable » (Comès, 2005 : 37) ou bien encore de « maudite femelle » (Comès, 2005 : 68, 79, 98). Le sortilège que lui jette La Mouche contribue lui aussi à l'animaliser, en la réduisant à l'état de simple crapaud (Comès, 2005 : 72). Sa souffrance muette évoque alors bien celle de l'animal auquel elle est assimilée, par le biais d'une bouche symboliquement cousue, qui la condamne à « crever » en silence, comme une bête. Elle pourrait servir à illustrer la thèse défendue par Derrida, selon laquelle c'est la souffrance qui nous unit aux bêtes, nous destituant de notre souveraineté et du pouvoir que nous nous sommes arbitrairement arrogés pour nous rappeler à notre passivité et à notre finitude (Derrida, 2006 : 48). Georgio, l'indésirable, sera pour sa part entermé comme une bête au fond des bois (Comès, 2005 : 60). Un terme – tellement récurrent dans la bouche de Mauvy qu'il suffirait à caractériser le personnage – permet alors de relier le « salaud » d'idiot ou d'étranger (Comès, 2005 : 133), la « salope » de sorcière (Comès, 2005 : 79, 95, 144) et les « saloperies de bestioles » recueillies par Silence (Comès, 2005 : 98) en les renvoyant du côté de la saleté, de ce qu'il faut purifier ou nettoyer, pour ressouder la communauté des hommes et surtout la séparer de ce qui la menace : l'animalité. À l'instar du bouc émissaire, ils sont ici couverts d'immondices, pour pouvoir être sacrifiés en toute impunité. Quant aux vociférations du maître, elles participent à sa métamorphose graphique en animal, sous l'emprise d'une parole que l'on qualifiera volontiers de bestiale.

On enferme bien les fous



Figure 14. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Si l'idiot se voit éliminé de la communauté de Beausonge, relégué du côté des bêtes et pour finir exterminé, comme le fait remarquer Jean-Maurice Rosier (Rosier, 1986 : 53), il n'en conserve pas moins un rôle social. Pour les villageois qui s'inquiètent de sa présence (Comès, 2005 : 24) et les enfants qui se moquent de lui (Comès, 2005 : 85), il est « l'idiot », avec un article qui sert à définir son rôle et lui donne une identité au sein du village. Avec sa « face de serpent », le personnage conserve d'ailleurs des traits bien définis. Il n'en est pas de même à l'asile où Silence est enfermé après sa condamnation, à tort, pour le meurtre de la sorcière. La déshumanisation y est portée à son comble. Enfermés derrière d'épaisses grilles, attachés à leur lit par des sangles, réduits à un simple numéro cousu sur leur pyjama, le crâne entièrement rasé et la bouche édentée, les fous croqués par Comès ne se distinguent en effet guère les uns des autres. Les traits de leur visage semblent d'ailleurs se dissoudre sur la page en autant de lignes tremblées, comme si l'auteur ne parvenait pas à les fixer totalement sur sa planche, à mesure peut-être que s'effacent les contours de leur humanité (Comès, 2005 : 113). Réunis autour de la table du dîner, ils se transforment même en bêtes féroces, couverts levés pour mieux signifier leur voracité, la bave aux lèvres et la bouche grande ouverte (Comès, 2005 : 115). Lors du repas de Noël, le trait du dessinateur semble se modeler sur celui de James Ensor pour déformer un peu plus encore le bas de leur visage grimaçant, leur ôtant définitivement toute humanité pour en faire des morts vivants ou des masques de carnaval (Comès, 2005 : 121). Cette déshumanisation est menée sous l'égide du gardien « Tête de bœuf », dont l'idiolècte n'est pas sans rappeler celui d'Abel Mauvy quand il traite les « cinglés » de « salauds » (Comès, 2005 : 122). Sa moustache rappelle quant à elle celle que Comès dessine à Hitler dans l'un de ses tous premiers albums, *Ergün l'errant*. Peut-être est-ce une manière de suggérer les ressemblances entre l'univers

asilaire et l'univers concentrationnaire. Le visage – en partie masqué par l'ombre de leur casquette – des gardiens qui, fusil à l'épaule, patrouillent dans la cour de l'asile (Comès, 2005 : 123) se confond également avec celui des policiers venus arrêter Silence (Comès, 2005 : 106). Ils sont l'incarnation d'un pouvoir rationnel, bureaucratique, anonyme et déshumanisé qui assoit sa souveraineté aussi bien sur les fous que sur les bêtes en les privant de leur liberté. L'enfermement des bêtes sert alors bien de modèle à celui des fous, comme le suggère Michel Foucault dans son *Histoire de la folie*. Il témoigne de cette collusion entre savoir et pouvoir qui, pour Derrida, s'exerce aussi bien dans les parcs zoologiques que dans les asiles (Derrida, 2008 : 395), réduisant le vivant au rang de simple objet.



Figure 15. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Le doigt accusateur que les policiers pointent sur Silence (Comès, 2005 : 106) annonce alors d'une certaine manière le couteau que Mauvy pointe sur l'idiot ou la sorcière avant de les exterminer, mais aussi celui du juge qui doit décider du sort du muet. Ce dernier est représenté comme une sorte de bête ou de monstre, le dos et les épaules démesurément grossis, la tête au milieu du corps, les mains posées sur le bord inférieur de la case comme le sphinx sur ses pattes (Comès, 2005 : 109). Le travail sur l'échelle des plans permet à Comès de renforcer encore cet effet de démesure, comme si le juge, cadré ici à la poitrine, sortait littéralement de la vignette, et ce d'autant plus que ce premier champ est suivi d'un contrechamp sur Silence, doublement rapetissé par le regard de la justice et par la taille de la case – un tiers plus petit que la précédente – qui le représente en pied (Comès, 2005 : 109). La silhouette disproportionnée du juge suggère alors une autre forme de bestialité humaine.

***Silence* ou la rencontre poétique de l'homme et de l'animal.**

Le savoir des bêtes

La folie, dans l'œuvre de Comès, est aussi le lieu d'un savoir paradoxal, qui doit permettre de lever le « voile dualiste » que l'homme interpose entre lui et l'animal, entre la nature et la culture pour reprendre la distinction qui, selon Philippe Descola, fonde le savoir occidental (Descola, 2005 : 18). En cela, l'auteur s'inscrit bien dans une tradition romantique dont il aime volontiers à se revendiquer. Plusieurs vignettes permettent de lever ce voile, faisant fusionner l'homme et le paysage environnant. Sur l'une, on voit l'un des fous précédemment décrits, défaisant les liens de la camisole qui le rattache à l'univers concentrationnaire de l'asile, s'élancer vers une mer sans doute imaginaire, surgie à la faveur d'un chant marin entonné par le nain Blanche-Neige (Comès, 2005 : 113). La libération de l'aliéné est redoublée par celle du navire qui rompt ses amarres au centre de l'image. Elle opère en-deçà des mots, par la seule vertu du dessin et de ses pouvoirs de suggestion poétique, décuplés par le silence qui l'entoure. Partagée en deux par le sillage d'un navire, il permet de réunir deux espaces : celui du fou qui s'évade et celui de l'enfant en costume marin qui l'observe de la plage, gage d'une innocence retrouvée. Quant à la silhouette du fou, elle semble se fondre dans le paysage, par un jeu de superposition graphique, où l'homme s'intercale entre les vagues à l'arrière-plan et les mouettes au premier. Tout se passe alors comme si le fou laissait le monde s'engouffrer en lui.



Figure 16. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 17 & 18. Extraits de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Il en est de même pour *Silence* qui, à la fin du récit, ira lui aussi se fondre dans la mer, en compagnie de la sorcière (Comès, 2005 : 153). Elle fait ici office de passeur, l'introduisant dans un univers féminin – celui de la mère ? – où il n'y a pas de place pour un savoir de type rationnel, logo et anthropocentré : le savoir des pères. Les oreilles de son chapeau de bouffon paraissent alors se confondre avec les ailes des mouettes qui forment une sorte de cortège autour de lui, produisant le même effet de superposition que sur la vignette précédemment analysée. L'image opère ainsi une nouvelle fusion de l'homme et du monde environnant, transgressant la frontière entre les différents règnes. La dernière planche, comme la première, instaure ainsi une sorte de stase temporelle, la succession des cases permettant de dilater, en la décomposant, une action en apparence insignifiante (un bain de mer, une rencontre avec une vipère), comme si le temps se ralentissait et se suspendait. Le temps de la nature contraste alors avec celui des hommes, marqué au contraire par une succession de cases plus petites, qui s'enchaînent sur un rythme soutenu, de manière plus saccadée. Il ouvre dans la planche un espace pour la contemplation silencieuse, à mesure que la vignette s'élargit en panoramique, comme un lieu de respiration dans l'univers étouffant des hommes.

Cette fusion se produit également lorsque *Silence* se promène dans la nature, imposant de nouvelles suspensions au récit. La silhouette du personnage ne se distingue alors plus guère du branchage des arbres qui lui impriment leur ombre (Comès, 2005 : 49). L'image semble ainsi traduire le « sentiment océanique » qui s'empare de l'idiote lorsque, enlaçant un arbre (Comès, 2005 : 18), il cherche à se fondre dans la nature avoisinante, par sympathie. Pour Flaubert, c'est précisément cet attachement muet à la nature qui lie le poète à l'animal. Il agit en-deçà des mots et de la raison qui, au contraire, instaurent une distance analytique avec l'univers environnant. Cette abolition des frontières entre le monde et l'idiote est sans doute favorisée par son état d'hébétéude, qui le rapproche aussi des bêtes. À l'instar de l'animal, *Silence* ne semble en effet pas avoir accès au sens symbolique de ce qui se présente à lui – à ce qu'Heidegger identifierait comme « le monde en tant que tel » – prenant tout au pied de la lettre, *a fortiori* quand la sorcière lui offre un coquillage pour écouter la mer (Comès, 2005 : 50). Les moqueries des villageois, l'exhortant à aller remonter la mer, usent largement de cette incapacité (Comès, 2005 : 24) qui lui fait prendre des décors de théâtre pour la réalité. L'idiote se rapproche ici du mystique, immergé dans un monde qu'il ne connaît pas mais par lequel il consent à se laisser saisir, poétiquement, retrouvant un état de plénitude qui pourrait bien être celui des bêtes. C'est cela sans doute qui explique le goût de *Silence* pour les promenades nocturnes, au cours desquelles « on enten bôcou dé brui é on sai pa quoique cé qui lé fai [sic] » (Comès, 2005 : 49). Cet espace de non-savoir appartient au mystique mais aussi à l'animal aux aguets. Peut-être est-ce aussi la manière dont Comès souhaite qu'on lise le périple de son idiot, en cédant à la fascination des images et en les laissant s'engouffrer en nous.

Le visage des bêtes



Figure 19. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 20. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.



Figure 21. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

L'image n'est pas seulement le lieu où se produit la fusion de l'homme et de l'animal chez Comès, elle permet aussi de redonner aux bêtes le visage dont l'homme les a privés. En cela, sa pensée et son dessin semblent bien s'inscrire dans un courant animiste, où l'homme n'est plus séparé de la nature. Dans l'interview qu'il accorde à Thierry Groensteen, Comès affiche d'ailleurs une foi panthéiste, « fondée sur le respect des éléments de la nature, tel que le pratiquent les Indiens du Nord » (Groensteen, 1983 : 17). Sous sa plume, les paysages paraissent même s'animer, parcourus par des feuilles volantes (Comès, 2005 : 13, 18-20, 27, 67, 68, 70), des oiseaux (Comès, 2005 : 45, 55, 87, 113, 133, 153), des flocons de neige (Comès, 2005 : 85, 87, 89, 104, 121, 133), des traînées de pluie ou des éclairs (Comès, 2005 : 31) qui viennent imprimer leur mouvement au dessin. Sur ces plans panoramiques, l'homme occupe une place réduite, à l'arrière-plan (Comès, 2005 : 45, 70) ou dans un angle de la case (Comès, 2005 : 13, 41, 67, 68). À l'inverse, l'animal est souvent placé au premier plan. Il acquiert ainsi une autre dimension, à l'image de ce lapin qui détale dans l'angle droit de la case, tandis qu'à l'arrière on distingue la silhouette de l'idiot (Comès, 2005 : 18). La taille disproportionnée de l'animal placé sur le devant de l'image nous force alors à le regarder, éclipsant la présence de l'homme qui ne subsiste que sous forme de trace dans le paysage. De ce point de vue, la dernière vignette vient inverser le rapport de domination qui se noue dans les cases précédentes, où le fermier, représenté au centre de l'espace, domine de toute sa stature les poules qui picorent à ses pieds. Sur d'autres vignettes, ce sont des chevaux (Comès, 2005 : 55), un hibou (Comès, 2005 : 34), un insecte ou un renard qui s'imposent au premier plan (Comès, 2005 : 20), reléguant les hommes à l'arrière-plan. Le travail sur l'échelle des plans permet là encore de grossir l'animal aux dépens de l'homme. L'attention portée par l'idiot aux créatures les plus infimes est alors redoublée par celle du dessinateur qui, en les faisant entrer dans l'espace du cadre, leur permet d'accéder au statut d'énoncé, nous amenant à voir ce que nous n'aurions peut-être pas vu. Par ce biais, Comès inverse le jeu de perspective habituel qui depuis la Renaissance place l'homme devant la nature, réduite au rang de simple décor. Sans doute entend-il ainsi remettre en cause la supériorité que l'homme s'est octroyé sur l'animal. La ligne d'envol de l'insecte semble d'ailleurs prolonger le souffle de *Silence*, suggérant une continuité du vivant. Quant à la vipère qui fait irruption sur la première planche, elle est saisie non pas à hauteur d'homme mais à la sienne propre, grâce à un travail de cadrage particulier qui permet d'isoler ce qu'il y a aux pieds de *Silence*, en coupant

le haut de son corps (Comès, 2005 : 13). De cette manière, Comès semble bien nous forcer à accorder de l'attention, et de l'importance, à ce qui rampe à nos pieds.



Figure 22. Extrait de *Silence*, Didier Comès © Casterman. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Cette inversion de perspective est d'autant plus sensible que pour nous obliger à regarder ses animaux, Comès use abondamment du gros plan. Une chouette (Comès, 2005 : 14), un hibou (Comès, 23, 34), un bouc (Comès, 2005 : 43, 44) ou un crapaud (Comès, 2005 : 72) viennent ainsi s'insérer entre les cases – souvent de façon totalement gratuite, sans que rien ne justifie vraiment ces inserts au niveau du récit – se détachant sur un fond noir qui renforce un peu plus encore le trait réaliste du dessin. Pour représenter ses animaux, Comès emploie en effet une ligne beaucoup plus nette que quand il s'agit de dessiner ses personnages, dont les traits sont souvent grossis ou déformés. L'animal paraît ainsi se définir à mesure que l'homme s'indéfinit et sombre dans la bestialité. Hibou, serpent, chouette, crapaud et bouc sont qui plus est représentés de face ce qui force le lecteur à les regarder, à hauteur d'homme là encore. Dans le cas du crapaud, un plan rapproché sur son œil permet même de lui donner un regard, comme s'il nous suppliait de le libérer (Comès, 2005 : 72). Comès semble alors lui insuffler une forme d'humanité, celle-là même que lui dénie La Mouche en en faisant l'instrument de la vengeance de Mauby. L'enchaînement des cases, élaboré selon un jeu de champ-contrechamp, vient renforcer ce face à face entre l'homme et l'animal, qui paraissent alors se dévisager à part égale, les yeux dans les yeux. Le dialogue entre La Mouche et Mauby est ainsi entrecoupé par plusieurs plans sur Belzébuth le bouc, comme s'il désirait participer lui aussi à la conversation (Comès, 2005 : 43-44). La taille des cases, parfaitement symétrique, permet alors d'instaurer une forme de parité entre l'homme et l'animal, nous obligeant à les considérer de la même manière. Plus encore, c'est l'animal qui impose ici son silence à l'homme. Seul l'idiot paraît toutefois capable de nouer un véritable dialogue avec lui, comme sur la planche initiale, où l'on passe du face à face à une forme de communion silencieuse lorsque le serpent s'enroule autour du bras de Silence. L'homme et l'animal sont alors réunis sur le même plan (Comès, 2005 : 13).

D'une certaine manière, le serpent sert même ici de double au personnage principal, instaurant des liens analogiques entre les deux mondes. C'est lui en effet qui viendra venger Silence, après que Mauby l'a tué comme une vipère (Comès, 2005 : 151). Ces liens d'analogie sont au cœur de la pensée et de l'imaginaire volontiers ésotériques de Comès. À Beausouge, le savoir des sorciers semble même l'emporter sur celui du prêtre ou du médecin (Comès, 2005 : 44, 95). Il opère à l'envers de ce monde rationnel que Comès paraît rejeter – à proportion peut-être de ce que les bêtes et les fous en sont exclus – retissant les liens perdus entre le monde des animaux et celui des hommes, même si c'est la plupart du temps à mauvais escient. Les sortilèges des sorciers imposent en outre un autre mode de lecture, plus poétique, où les images ne s'articulent plus selon une causalité linéaire et logique, mais selon des effets de tressage qui permettent d'établir des correspondances entre l'homme et l'animal. Ainsi, pour nous informer de la mort de La Mouche, Comès insère deux cases silencieuses qui interrompent la séquence consacrée au viol de la sorcière (Comès, 2005 : 81). Sur la première, située en haut à gauche, il dessine le bocal dans lequel la sorcière a enfermé une mouche pour attirer les araignées. Sur la seconde, située dans l'angle droit en bas de la planche, il effectue un gros plan sur le visage de La Mouche, pendu dans sa cuisine, pris dans une véritable toile d'araignée. Situées à deux endroits stratégiques de la planche, les deux images, de taille identique, ont ainsi l'air de se répondre, poussant le lecteur à établir un lien d'analogie entre le rituel de la sorcière et la mort du rebouteux. Les fondus-enchaînés qui permettent de créer des ponts entre l'œil de la sorcière et le corbeau qui l'observe participent eux aussi de cette lecture par correspondance (Comès, 2005 : 62). Ce faisant, Comès rompt avec le « dessin narratif [...] anthropocentré » où non seulement la vignette est taillée à la mesure de l'homme, formant une sorte de « habitacle naturel » autour de lui, mais où en plus il apparaît comme le seul agent de l'action (Groensteen, 2011 : 35-36).

L'idiot, chez Comès, apparaît donc bien comme un cas limite qui permet d'interroger mais aussi de transgresser la frontière entre l'homme et l'animal. Sa position liminaire révèle tout à la fois l'humanité des bêtes et la bestialité des hommes lorsqu'ils s'érigent en souverain de la création. À travers le sort de son idiot, Comès montre ainsi que l'identité de l'homme est sans doute plus fragile qu'il ne le croit, non seulement parce qu'à tout instant il peut se transformer en bête, mais également parce que, de l'autre côté de la barrière, il peut se voir ôter son humanité pour

être traité en animal. À travers Silence, Comès semble aussi rêver une réconciliation poétique entre l'homme et l'animal, qui ne se font plus face mais dialoguent au gré des analogies et des correspondances. Au-delà, peut-être s'agit-il aussi, à travers son idiot, de nous faire bête, au double sens du terme, pour retrouver une relation poétique au monde, où il n'est plus question de frontière mais d'immersion. Cette immersion passe nécessairement par une poétique du silence – du silence des bêtes à celui des fous et des poètes – où c'est l'image qui prime, précisément parce qu'elle s'impose à nous, sans passer par le prisme du *logos*.

Références bibliographiques

- Abouddrar, B. N., (2004) « Faciès de l'idiot et animalité » in Mauron V. & C. De Ribeaupierre, *Les Figures de l'idiot : rencontres du Fresnoy*. Paris, Léo Scheer, pp. 96-105.
- Agamben, G., (2006) *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*. Paris, Payot & Rivages.
- Bellefroid, T., (2020) *Comès, d'ombre et de silence*. Paris, Casterman.
- Burgat, F., (2005) « La logique de la légitimation de la violence : animalité vs humanité », in Héritier, F., *De la violence. Tome 2*. Paris, Odile Jacob, Sciences humaines, pp. 45-62.
- Comès, D., (2005). *Silence*. Paris, Casterman.
- De Ribeaupierre, C., (2004) « Le Langage de l'idiot », in Mauron V. & C. De Ribeaupierre, *Les Figures de l'idiot : rencontres du Fresnoy*. Paris, Léo Scheer, pp. 41-63.
- Derrida, J., (2006) *L'Animal que donc je suis*. Paris, Galilée.
- Derrida, J., (2008) *La Bête et le souverain*. Volume I. Paris, Galilée.
- Descola, P., (2005) *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard, Folio.
- Ecken, C., (1983). « Dans l'ombre et le silence, un itinéraire » in *Cahiers de la bande dessinée*. N°55, octobre 1983, Grenoble, Glénat, pp. 20-24.
- Everaert, N. & H. Bernard, (1981) « "Silence" de Comès. La différence et la norme » in *Bédésup*. N°16, mars 1981, Marseille, pp. 25-29.
- Flaubert, G., (2001) « *Quidquid volueris* », in Flaubert G., *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, La Pléiade, pp. 243-272.
- De Fontenay, E., (1978) « La Bête et sans raison » in *Critique*. N°375-376, août/septembre 1978, Paris, Minuit, pp. 708-726.
- De Fontenay, E., (1998) *Le Silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve des bêtes*. Paris, Fayard.
- Deshoulières, V., (2005) *Métamorphoses de l'idiot*. Paris, Kinckcieck, 50 Questions.
- Foucault, M., (1972) *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, Tel.
- Girard, R., (1982) *Le Bouc émissaire*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, Le Livre de poche.
- Groensteen, T., (1983). « Entretien avec Didier Comès » in *Cahiers de la bande dessinée*. N°55, octobre 1983, Grenoble, Glénat, pp. 8-18.
- Groensteen, T., (1999) *Système de la bande dessinée*. Paris, P.U.F., Formes sémiotiques.
- Groensteen, T., (2011) *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris, P.U.F., Formes sémiotiques.
- Laharie, M., (1996) *La Folie au Moyen Âge, XI^{ème}-XIII^{ème} siècle*. Paris, Le Léopard d'or.
- Le Bras-Chopard, A., (2000) *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. Paris, Plon.
- Peeters, B., (1991). *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Paris, Casterman.
- Pigeaud, J., (2004) « La conception de l'idiot chez Moreau de Tours », in Mauron V. & C. De Ribeaupierre, *Les Figures de l'idiot : rencontres du Fresnoy*. Paris, Léo Scheer, pp. 150-163.
- Rosier, J-M., (1986) *Didier Comès. Un livre : Silence. Une œuvre*. Bruxelles, Labor, Un livre une œuvre.
- Truchot, P.J., (2017) *L'art (d'être) idiot*. Paris, L'Harmattan.
- Xanthakou, M., (1989) *Idiots de village. Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*. Toulouse, Le Mirail.