Rémi Bernard

CONTEURS DE BULLES ET DE CASES DANS SANDMAN

RÉSUMÉ. Que sont devenus les conteurs au sein des sociétés occidentales et contemporaines où cette pratique orale n'est plus perpétuée que par quelques professionnels? Une des manières de répondre à cette question est de considérer le conteur en tant que figure, représentation culturelle occupant dès lors une place prépondérante dans les sciences humaines ainsi que dans la littérature et les arts. Ce changement de statut ne va pas sans entraîner de profondes modifications dans l'image du conteur en tant que telle. Choisir la bande dessinée *Sandman* comme objet d'étude afin d'appréhender cette figure répond au besoin d'effectuer un déplacement vers les nouveaux médiums la mettant au premier plan. En se focalisant sur l'interaction des modalités énonciatives, le présent article souhaite mettre en lumière ces transformations dans l'œuvre de Neil Gaiman.

MOTS-CLÉS: Contes, Conteurs, Sandman, Neil Gaiman, Rêve.

Tout comme le conte, la bande dessinée est parfois considérée comme une forme de paralittérature d'origine populaire principalement réservée à la jeunesse. Sur le plan historique, ces deux types de récit furent amenés à connaître un développement radicalement opposé au cours du XX^e siècle. En effet, tandis que la pratique orale du conte périclitait inexorablement, le neuvième art s'imposait comme tel, bénéficiant de l'incroyable essor des industries graphiques pour se diffuser à grande échelle. La concomitance de ce rayonnement et de ce déclin ne doit pourtant pas être trop hâtivement interprétée comme la conséquence d'une opposition concurrentielle entre voix et image. Contrairement aux formes antérieures de narration par séquençage visuel, telles

le vitrail en Europe ou l'emaki au Japon par exemple, la bande dessinée adopta très vite le phylactère comme élément constitutif de son code langagier. Cette convention, partagée par les comics américains, les mangas japonais et la bande-dessinée franco-belge, a pour particularité de transformer la parole en élément typographique intégré dans l'illustration. Pouvant dès lors représenter les personnages comme autant de locuteurs ancrés dans des situations d'énonciation particulières, certains protagonistes s'apparentent naturellement à la figure type du conteur. Médiatisée par l'image, cette figure connaît alors divers processus de renouvellement, de transformation et de détournement la réinscrivant dans l'imaginaire contemporain sous une forme encore inédite.

En raison de la place centrale qu'elle accorde à cette figure, une des bandes dessinées les plus à même d'illustrer la richesse de ses modifications pourrait bien être *Sandman*. Signée Neil Gaiman, cette série anglo-américaine se compose de soixante-quinze épisodes principaux publiés entre 1989 et 1996 chez DC Comics. La figure centrale de cette œuvre, Morphée, est une allégorie du rêve. Ce personnage est également désigné par le titre *Prince of Stories*¹. Cette appellation périphrastique apparaît dès le second épisode et revient de

_

¹ N. Gaiman, Sandman #2, Imperfect Hosts, DC Comics, New York 1989.

manière sporadique tout au long de la série. Dans la traduction française qu'en donne Patrick Marcel, Rêve devient le Prince des contes². Effectuant une particularisation lexicale délibérée, ce choix n'est pas anodin puisque bon nombre de récits enchâssés comportent une dimension orale dans leur manière d'être représentés. Dans le dernier épisode de la série, présentant un dialogue entre William Shakespeare et son commanditaire Rêve, ce dernier fait une remarque pouvant éclairer le titre qui lui est accordé: «Je t'ai déjà demandé si tu te voyais reflété dans ton récit. Pas moi. Je ne puis. Je suis prince des contes, Will; mais je n'ai nulle histoire à moi. Et n'en aurai jamais»³. Le rêve est donc présenté comme la source du processus créatif permettant d'élaborer des histoires. De ce fait, le conteur s'apparente en premier lieu à un rêveur, être capable de donner forme à ce matériau sans reflet par l'intermédiaire du verbe, de la mise en récit. Une multiplicité aspectuelle complexifie néanmoins cette double identité riche de sens. Afin d'en faire l'analyse méthodique, les modalités d'interactions entre locuteurs et interlocuteurs serviront à répartir les conteurs présents dans Sandman en deux grandes catégories. En systématisant quelque peu le propos, la première d'entre elles s'inscrit sur l'axe vertical de la

² N. Gaiman, Sandman, vol. 1, Hôtes Imparfaits, Urban Comics, Paris 2012, p. 55.

³ N. Gaiman, Sandman, vol. 7, Urban Comics, Paris 2016, p. 180.

transmission tandis que la seconde repose sur l'axe horizontal du partage. La différence entre les deux n'allant pas nécessairement de soi, le terme de transmission désignera de manière plus spécifique une situation d'énonciation dans laquelle émetteur et récepteur entretiennent un rapport privilégié. Ils seront alors impliqués face au conte de manière personnelle tandis que, dans l'optique de partage, l'auditoire sera généralement plus étendu, constituant un public extérieur à l'histoire, dégagé de ses enjeux.

La première occurrence de la figure du conteur dans l'œuvre de Neil Gaiman apparaît dès le neuvième épisode de la série. L'auteur en parle comme de sa «première tentative d'imiter complètement le ton et l'esprit d'un conte populaire anthropologique et ethnologique»⁴. Cette déclaration doit attirer l'attention sur la place privilégiée que les sciences humaines se sont mises à occuper dans la représentation culturelle du conteur au sein des sociétés occidentales contemporaines. La raréfaction de cette pratique a conduit les chercheurs à se tourner vers les documents d'archive, source faisant autorité s'il en est, ou à étudier les sociétés traditionnelles pour tenter d'en livrer une image

-

⁴ N. Gaiman, Sandman, vol. 1, cit., p. 465.

authentique. L'épisode dont il est question s'attache notamment à décrire un rite pubertaire d'Afrique, cérémonie initiatique s'achevant par le récit des origines mythiques de la tribu. Après s'être fait circoncire, le jeune guerrier suit son grand-père dans le désert, zone de séparation et de marge par excellence. Ce dernier lui transmet alors le «seul conte [qui] n'est dit qu'une fois»⁵. En réalité, cette histoire ne cesse d'être dite puisqu'elle rassemble tous les membres de la tribu en une seule et même communauté mémorielle, liant le présent au passé. Après l'avoir entendu, le jeune guerrier pourra réintégrer son village avec un nouveau statut, celui d'adulte et d'homme à part entière qui, un jour, devra très certainement répéter le conte à sa descendance pour perpétuer la tradition et maintenir l'identité de son groupe social.

⁵ *Ibidem*, p. 236.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs



Dans la case que voici, le jeune homme fixe silencieusement le feu que son aïeul vient d'allumer, la nuit coïncidant avec le moment du conte ainsi qu'avec celui du rêve. Sa coiffe dépasse en partie du cadre, effectuant ainsi un rapprochement perspectiviste qui place le lecteur du côté de l'auditeur. Quant au conteur, seul le phylactère de sa première réplique sort de la case. La conjonction de coordination servant à l'introduire renforce le rôle de liaison attribué à sa voix qui se situe visuellement à cheval entre le récit cadre et le récit enchâssé (n'apparaissant pas ci-dessus). Le bras qu'il lève accentue la dimension théâtrale caractérisant sa gestuelle tout au long de l'épisode. Ses mains font notamment l'objet de plusieurs plans rapprochés ayant une forte

valeur expressive. Le pouce et l'index du grand-père se rapprochent lorsqu'il évoque la petitesse d'un oiseau, son doigt se lève de manière péremptoire pour désigner un tabou alimentaire, le sable s'échappe de sa paume au moment où le protagoniste du conte, Rêve, perd le contrôle de la situation. Ainsi, la bande dessinée offre la possibilité de retranscrire l'emphase apportée au récit par les techniques du corps tout en respectant le caractère non-verbal de cette composante. Cette caractéristique permet de déployer un aspect excédant les possibilités offertes par la forme romanesque, ce qui en fait un phénomène très intéressant à analyser.

Lorsque s'effectue une transmission de type verticale par l'intermédiaire du récit, comme dans l'épisode venant d'être mentionné, le rapport intergénérationnel entre les protagonistes est une dominante significative. Le conteur, c'est avant tout l'ancêtre, l'aîné, celui par qui le savoir du passé se perpétue. Il peut s'agir de la mémoire collective d'un peuple, d'une tribu, ou bien d'un souvenir intime et personnel comme c'est le cas dans *La Chasse*⁶ par exemple. Dans cet épisode, un Américain du nom de Vassili entreprend de raconter à sa petite-fille Céleste, âgée de quinze ans, une histoire s'étant jadis déroulée dans le «Vieux Pays», vraisemblablement en Europe de l'Est. Neil

⁶ N. Gaiman, *The Sandman #38*, *The Hunt*, DC Comics, New York 1991.

Gaiman laisse entendre que le protagoniste de l'histoire n'est autre que le conteur lui-même, ce qui inscrit l'interlocutrice dans une sorte de confidence familiale voilée, transformée par la tonalité merveilleuse du récit. Cependant, placée dans un contexte contemporain, la modalité énonciative du conte n'est plus aussi fluide que dans l'épisode précédant. Le caractère anachronique de cette pratique est d'emblée souligné par Céleste qui, dès que son grand-père amorce la formule liminaire, l'interrompt en déclarant: «Pépé, je ne veux pas entendre d'histoire. Je veux regarder la télé»⁷. Une profonde rupture générationnelle sépare donc le conteur de son auditrice, ce qui modifie radicalement leur rapport en altérant la verticalité de la parole. En effet, la petite-fille de Vassili intervient à de multiples reprises de façon intempestive, et ce pour différentes raisons. Cela peut tout d'abord être dans le simple but d'obtenir un surplus informatif, comme lorsqu'elle demande: «Et cet homme maigre, était-il des nôtres? Était-il fé ou autre chose? Je crois pas aux fés»⁸. Malgré la curiosité que cette remarque dénote, la distance critique affichée par Céleste est susceptible de mettre la narration en péril. C'est notamment le cas lorsque la jeune fille interrompt son grand père en train de décrire le cadre boisé

⁷ N. Gaiman, Sandman, vol. 3, La Chasse, Urban Comics, Paris 2013, p. 259.

⁸ *Ibidem*, p. 269.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

constituant le décor de son histoire pour lui faire remarquer: «Ouais. Une forêt. Y avait des arbres. Je ne suis pas idiote. Continue.» Face à cette interlocutrice particulière, opposant une forte résistance face à l'immersion fictionnelle, Vassili est agacé, mais surtout décontenancé. Pour asseoir la légitimité de son discours, il lui rétorque tant bien que mal, tantôt sur un ton incisif, tantôt en affirmant être le dépositaire d'un savoir transmis par le Rêve en personne. Cet argument ne convainc évidemment pas la jeune fille dont la défiance face aux éléments merveilleux semble refléter le désenchantement du monde moderne.



Malgré le dédain affiché ici par Céleste, qui à défaut de rite pubertaire tente de franchir le cap de l'enfance en affirmant son incrédulité, la jeune fille n'en

_

⁹ *Ibidem*, p. 260.

reste pas moins une auditrice extrêmement attentive. Aucune des incohérences parsemant le récit de Vassili ne lui échappe. Elle ne peut d'ailleurs s'empêcher de les relever systématiquement: «Attends. T'avais pas dit que ce n'était pas le cœur d'émeraude de Kochtcheï l'Immortel? Tu disais que la vieille colporteuse avait menti» 10. La figure du conteur en tant que personne âgée est alors confrontée à ses propres limites de nature mémorielle. À une époque où la maladie d'Alzheimer touche de plus en plus de monde, Neil Gaiman affirme que le conteur reste et demeure celui qui se souvient, ne serait-ce que de manière lacunaire. Cette problématique pour le moins sensible est directement abordée dans la sixième partie de l'album intitulé Les Bienveillantes¹¹. Au cours de cet épisode, Rose Walker se rend en Angleterre et visite la maison de retraite où sa grand-mère a terminé ses jours dans l'espoir d'y récolter des informations la concernant. Elle ne tarde pas à y faire la rencontre de trois vieilles femmes rassemblées dans une pièce commune. L'une d'entre elles, Magda Treadgold, se met alors à conter une histoire ayant la particularité de s'insérer au sein de l'épisode sous la forme d'un court roman graphique. En délaissant momentanément le style de la bande dessinée, cette transposition montre à quel

¹⁰ *Ibidem*, p. 275. Par ailleurs, Kochtcheï est une figure attestée appartenant au folklore slave.

¹¹ N. Gaiman, *The Sandman #62*, *The Kindly Ones: 6*, DC Comics, New York 1994.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

point l'oralité du conte renvoie de nos jours au support écrit, ne serait-ce qu'implicitement. En effet, cette forme narrative est plus souvent découverte durant l'enfance par la pratique de la lecture à haute voix qu'à celle de la récitation ou de la performance. Il s'agit également d'un moyen pour Neil Gaiman d'explorer la diversité des techniques adaptable au médium qu'est la bande dessinée. Avant d'entamer son récit, Magda évoque donc les défaillances de sa mémoire à court terme. Le rapport intergénérationnel avec ses petitsenfants, dont elle ne se rappelle même plus le nom, est irrémédiablement rompu. La ténacité et l'acuité des souvenirs de jeunesse inscrits dans la mémoire à long terme restent cependant exceptionnellement vives.







Représentée ici de face puis de profil telle l'ombre d'elle-même, la conteuse gravite autour de ses souvenirs d'enfance que le célèbre jeu Snakes and Ladders symbolise en raison de son système de régression et de progression hasardeux. Le récit en lui-même, s'inscrivant dans le registre du merveilleux, ne comporte cette fois plus aucune dimension historique, familiale ou personnelle, si ce n'est que Magda le tient de sa mère. L'inscription de ce conte folklorique dans le schéma énonciatif vertical réaffirme le rôle canonique attribué à la figure du conteur, celui d'entretenir un patrimoine culturel séculaire par l'acte de parole. Cette tâche repose également sur le passage du récit d'une génération à une autre, garantissant ainsi sa préservation dans le temps. Pourtant, réduire l'intention du conteur à cette simple notion d'entretien mémoriel serait une grave erreur. La dimension humaine du rapport qui s'établit entre locuteur et interlocuteur par l'intermédiaire de cette modalité narrative joue également un rôle de premier plan en exprimant un certain *ethos*. Dans le quatorzième épisode de la série¹² par exemple, Rose Walker est à nouveau amenée à recueillir un conte merveilleux, mais dans un contexte totalement différent du précédent. N'ayant pas réussi à retrouver son frère disparu, la jeune fille, accablée de tristesse, se met à pleurer. Son compagnon de route, un dénommé Gilbert,

¹² N. Gaiman, *The Sandman #14*, *Collectors*, DC Comics, New York. 1994.

ressemblant très fortement à G. K. Chesterton d'un point de vue physique et en raison de son goût immodéré pour les paradoxes, va alors tenter de la réconforter en lui racontant une version non-édulcorée du Petit Chaperon Rouge. En lui proposant cette distraction, Gibert tend à la jeune fille un mouchoir pour qu'elle sèche ses larmes. La réécriture de ce conte populaire bien connu préfigure la suite de l'épisode puisque Rose Walker sera agressée par un tueur pervers peu après ce récit.



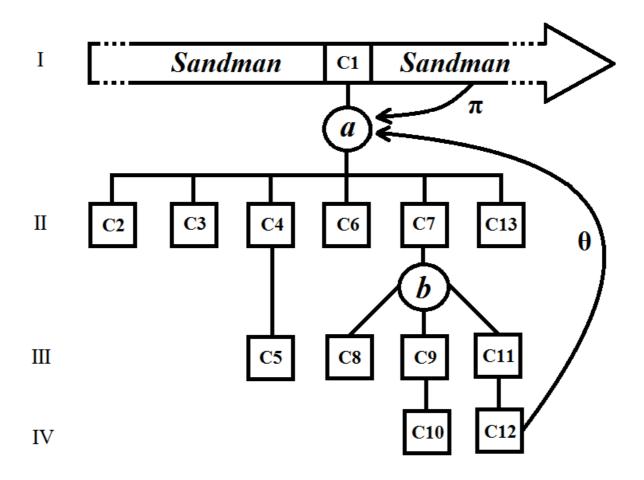
Comme l'indique Walter Benjamin dans son essai sur Nicolas Leskov, une des raisons même du conte était d'offrir une aide psychologique aux personnes opprimées ou désespérées: «Quand on ne savait plus vers qui se tourner, le conte portait conseil, et quand la détresse était à son comble, il offrait le secours le

plus prompt»¹³. En racontant cette histoire à Rose, Gilbert parvient à la détourner momentanément de ses sombres pensées. Son rapport paternaliste envers la jeune fille en fait une figure singulière de cette structure verticale dans laquelle le conteur est source d'une parole majoritairement unidirectionnelle et ciblée.

La seconde modalité narrative tend quant à elle à l'horizontalité. Cet aspect est lié au caractère rhizomique de son développement fondé sur la prise de parole de différents conteurs au sein d'une même situation d'énonciation. Cette configuration a pour effet de multiplier les récits qui se succèdent ou s'emboîtent, ramification dont le degré de complexité maximum est atteint dans *Sandman* au cours de *La Fin des Mondes*. Composé de six épisodes articulés les uns aux autres de manière homogène en raison de leur cadre commun, cet album présente treize conteurs. Pour en clarifier la structure, voici la représentation schématique pouvant en être faite:

_

¹³ W. Benjamin, *Le Conteur*, in *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, p. 141.



Les deux cercles désignés ici par *a* et *b* sont les histoires ouvrant sur une situation d'énonciation partagée tandis que C*x* désigne les différents conteurs, *x* étant leur ordre d'apparition. Neil Gaiman affirme que sa principale source d'inspiration concernant la structure générale de cet ensemble n'est autre que *The Canterbury Tales*¹⁴, œuvre datant du XIV^e siècle dans laquelle plusieurs pèlerins réunis dans une auberge s'engagent à prendre tour à tour la parole afin de se divertir sur la route en se racontant des histoires. Dans *La Fin des Mondes*,

¹⁴ H. Bender, *The Sandman Companion*, DC Comics, New York 1999, p. 175.

ce cadre initial pourrait renvoyer à la situation d'énonciation *a*. Surpris par une mystérieuse «tempête de réalité», un certain nombre de personnages issus d'univers totalement différents se retrouvent bloqués dans une auberge située hors du temps et de l'espace. C'est dans cette zone libre, chaotique et fluctuante, que les réfugiés s'occupent et se rassurent par la pratique collective du conte. Chiron, le médecin centaure déjà présent en ces lieux, précise que cela «fait partie de la tradition. Les voyageurs isolés échangent des récits pour tenir le noir à distance»¹⁵. La visée réconfortante du conte, comparé ici à une chaleureuse lumière, est donc partagée par les deux types de modalité énonciative, ce qui en fait un élément saillant.

Tout comme leurs récits, pouvant s'inscrire dans le registre de l'onirisme, de l'aventure, de la fantaisie, du macabre ou du quotidien, le profil des différents conteurs dans *La Fin des Mondes* est extrêmement diversifié. Brant Tucker (C1) fait office de narrateur, bien que la scène finale le montre en train de s'adresser à une serveuse. Tout comme Charlene Mooney (C13), il appartient à l'univers contemporain dans lequel la trame principale de *Sandman* s'inscrit. Il est à noter que certains conteurs ne font l'objet d'aucune présentation détaillée et servent

¹⁵ N. Gaiman, Sandman, vol. 5, La Fin des Mondes - Chapitre 6, Urban Comics, Paris 2013, p. 179.

surtout de prétexte pour amorcer l'histoire. C'est notamment le cas de Gather (C2) et du chercheur oriental (C6). Ce dernier déclare néanmoins connaître un certain nombre de réalités parallèles, ce qui permet à Neil Gaiman d'exploiter le registre de l'uchronie. Cluracan (C4) est quant à lui courtier de la Reine des fées. Son nom découle du cluricaune, créature du Petit Peuple dans le folklore irlandais caractérisé par son insouciance. L'autre être surnaturel allant prendre la parole dans l'auberge est Petrefax (C7). Tout comme Mig (C8), Scroyle (C9), Hermas (C11) et Velis (C12), il vient de la Nécropole Litharge et ressemble à un mort-vivant. Enfin, un des sept Éternels, représentations anthropomorphiques de concepts tels que Rêve, Destin, Folie, Mort, Désespoir, prend également la parole. Il s'agit de Destruction (C10) évoquant la ruine de l'ancienne Nécropole.

Deux phénomènes viennent perturber la linéarité de cette trame narrative déjà complexe. Le premier d'entre eux, représenté sur le schéma sous la lettre π comme prolepse, est une anticipation de la mort de Rêve, où plus exactement de ses funérailles. Cet évènement, qui n'aura lieu que seize épisodes plus tard, met fin à la succession de récits, la parole et l'écoute faisant subitement place à la contemplation et au recueillement. Neil Gaiman, qui avait déjà associé la figure du conteur à celle du rêveur, renforce cette équivalence puisque la fin des mondes n'est autre que la fin des mots, comme l'indique le lapsus entre *words*'

end et worlds' end que fait Brant Tucker en voyant apparaître Destin en tête du cortège céleste et titanesque¹⁶.

La compréhension du second phénomène, désigné sur le schéma par la lettre θ en raison de sa circularité, nécessite d'examiner la situation d'énonciation b plus en détail. Petrefax, le conteur ouvrant ce nouveau tiroir narratif, est arrivé à l'auberge de La Fin des Mondes en compagnie de son maître Klapproth et de deux autres apprentis nécropolitains, Kyrielle et Eucrasie. Un mystérieux orage vient d'emporter le fiacre dans lequel ils se trouvaient, ce qui les a contraints à se réfugier dans l'auberge. Quand vient son tour, Petrefax raconte qu'à la fin d'un rite funéraire, lui et trois de ses confrères se rassemblèrent autour d'un feu pour partager des histoires (b). Hermas, l'instructeur des rites, évoque le temps où lui et Klapproth étaient tout deux les apprentis d'une vieille nécropolitaine du nom de Vélis. Cette dernière leur transmit oralement certaines anecdotes dont l'une d'elle renvoie précisément à la situation d'énonciation a.

_

¹⁶ *Ibidem*, p. 186.



Autrement dit, Vélis raconte au jeune Klapproth ce qui lui arrivera bien plus tard à l'auberge de La Fin des Mondes, puisqu'il s'y trouve en compagnie de Petrefax. La récursivité de cette mise en abyme place l'ensemble des conteurs présent au sein de l'épisode dans un paradoxe temporel qui, finalement, n'est autre que la tempête de réalité dans laquelle ils sont pris, condition même de l'énonciation. Tout comme la prolepse π , ce procédé scénaristique a pour autre effet de confondre le passé et l'avenir en un présent suspendu, temps de l'énonciation partagée. Avec la formulation «payer l'abri contre un conte», Vélis attire également l'attention sur la notion d'échange et de réciprocité qui s'instaure dès que la pratique du conte devient collective. Cette règle est tacite mais chaque conteur semble en avoir pris connaissance. Passer son tour de

parole équivaut à s'exclure de la communauté puisque le conte a encore une fois pour effet de renforcer la cohésion sociale au sein du groupe. Charlene Mooney tente de se dérober en invoquant l'excuse de la banalité, mais finit par rejoindre la communauté du dire, le conte merveilleux se transformant simplement en récit du quotidien. Dans la situation d'énonciation b, Petrefax ne fait pas officiellement partie de la veillée funéraire du client. Il n'est donc pas obligé de participer aux contes mais se sent dans le devoir de justifier ce retrait auprès de ses collègues en leur disant: «Je n'ai pas d'histoire à conter. Je n'ai rien accompli. Rencontré des étrangers, visité de lointains pays, assisté à des miracles, rien qui sorte de l'ordinaire»¹⁷. Sa contribution donc sera différée car, dans la situation énonciative a, Petrefax a suffisamment vécu pour pouvoir conter. Pour Neil Gaiman, le conteur doit avoir une certaine expérience, non pas de la pratique du conte en tant que telle, mais du monde et de la vie, ce qui explique pourquoi aucun enfant ne se rattache à cette figure dans Sandman.

Il est à noter que la notion de partage qui caractérise la modalité horizontale de tous ces contes ne transite pas uniquement par le récit. En effet, dans les deux situations d'énonciation venant d'être détaillées, les personnages parlent mais mangent et boivent aussi ensemble. À ce titre, l'auberge n'est pas un lieu anodin

¹⁷ N. Gaiman, Sandman, vol. 5, La Fin des Mondes - Chapitre 5, cit., p. 171.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

pour conter, une soif de mots, un véritable appétit de paroles transparait dans le rapport qu'entretiennent les personnages. Non seulement l'histoire transmet, réconforte et distrait, mais elle sustente également. Lorsque Brant Tucker arrive dans l'auberge par exemple, la première chose qu'on lui offre est un breuvage au goût de girofle et de miel. Avant de rejoindre les conteurs déjà attablés, on lui sert une pleine assiette de ragoût. Les quatre nécropolitains de b, venant de donner le cadavre de leur client à manger aux rapaces, partagent également un repas avant d'entamer leurs récits. Dans la situation a, le premier homme à prendre la parole sirote un verre de vin rouge tandis que Cluracan le fé, qui finira la soirée dans un état d'ébriété avancée, demande si tout le monde a quelque chose à boire avant de commencer.



En dehors de *La Fin des Mondes*, un autre épisode intitulé *Le Parlement des Freux* présente une citation d'énonciation partagée ayant pour particularité de dégénérer à la fin, rompant ainsi avec l'idée de partage idéal venant d'être présenté. L'histoire met en scène un enfant en bas âge, Daniel, qui durant sa

sieste arrive par hasard dans la Maison des Secrets, bâtiment onirique occupé par les serviteurs de Rêve. La présence d'un public tiers apparaît cette fois-ci comme la condition sine qua non de l'énonciation. Ève, Abel et Caïn prennent alors la parole, articulant leurs récits autour d'une thématique commune, celle du mystère. Caïn, dont la voix est comparée à celle du célèbre acteur de films d'épouvante Vincent Price¹⁸, commence par évoquer une étrange coutume observée chez les corbeaux freux. Il décrit la manière dont ces oiseaux se rassemblent parfois au milieu d'un champ en faisant cercle autour d'un des leurs. Celui-ci se met alors à croasser et à grailler tandis que ses congénères le fixent du regard: «Parfois ils appellent, comme s'ils posaient des questions. On dirait un parlement. On dirait un procès»¹⁹. Deux réactions radicalement différentes peuvent alors s'en suivre. Dans la première, les oiseaux repartent en laissant le freux seul au milieu du champ tandis que, dans la seconde, ils s'abattent sur lui et le mettent à mort. Abel donne la clef de ce mystère: le freux au centre du cercle n'est ni un accusé ni un parlementaire mais un conteur. La survie de ce dernier dépend entièrement de l'attrait exercé par son histoire. Neil Gaiman dénonce ainsi la violence du jugement que l'instance réceptrice est

¹⁸ N. Gaiman, Sandman, vol. 4, Le Parlement des Freux, Urban Comics, Paris 2014, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

susceptible de porter sur l'activité du conteur, critique bestiale et assassine. Au sein d'une énonciation collective, le locuteur engage toute sa personne à un très fort degré. Cela est confirmé par le meurtre d'Abel, une fois de plus tué par son frère Caïn pour avoir livré la clef des freux dans la Maison des Secrets.

Pour conclure, il convient de relever les notions qui, bien qu'ayant trait à la figure du conteur, ne peuvent être rattachées à aucune des deux grands types de modalités venant d'être abordées. En effet, bien que cette répartition structurale ait permis de traiter cette thématique sous l'angle de l'interaction énonciative, certaines considérations ne s'y apparentent pas entièrement. Tout d'abord, ces récits oraux permettent aux différents personnages d'affirmer une identité genrée. Cet aspect apparaît au début de l'épisode *Contes dans le sable*, lorsque Neil Gaiman mentionne la différence entre les contes que se transmettent les différents membres de la tribu africaine: «Il y a ceux que disent les femmes, dans la langue secrète jamais apprise aux hommes-enfants que les vieux sont trop sages pour apprendre, et on ne dit pas ces contes aux hommes»²⁰. L'inverse est également vrai, ce qui fait que le conte n'étant dit qu'une seule fois existe sous deux formes différentes. Cette affirmation distingue deux groupes au sein

²⁰ N. Gaiman, Sandman, vol. 1, Contes dans le sable, cit., p. 235.

de la tribu ayant leur propre tradition, commune et clivée. Dans le cadre de son œuvre, l'auteur britannique prend d'ailleurs soin d'alterner les récits centrés sur des figures masculines et féminines. Dans *La Fin des Mondes*, album comportant plus de récits virils, Charlene Mooney finit par réclamer une histoire de femme²¹, ce qui la conduit à raconter la sienne.

L'une des autres tendances significatives ne pouvant être traitée en termes de rapport énonciatif est la manière dont Neil Gaiman affirme la subordination du conteur au conte lui-même. Dans *La Chasse* par exemple, Vassili dit à Céleste: «Te fie pas au conteur. Fie-toi qu'à l'histoire»²². En effet, toutes les histoires que l'auteur britannique met en scène excèdent la dimension purement individuelle. L'identité du conteur dépend avant tout de sa capacité à conter. L'histoire semble le faire exister. Dans *Le Parlement des Freux*, Caïn exprime cette opinion de la manière suivante: «Personne n'arrête d'en raconter. C'est dans le sang. Un conteur qui ne raconte pas d'histoires n'est plus rien. Plus rien du tout»²³. Le conte possède donc chez Gaiman une dimension ontologique

²¹ N. Gaiman, Sandman, vol. 5, La Fin des Mondes - Chapitre 6, cit., p. 179.

²² N. Gaiman, Sandman, vol. 3, cit. p. 275.

²³ N. Gaiman, Sandman, vol. 4, cit., p. 31.

permettant au conteur, en s'exprimant, d'accéder à l'existence. Cette transformation de l'être par la parole est perceptible chez Abel qui, souffrant d'un problème d'élocution, cesse subitement de bégayer dès qu'il se met à conter, devenant autre ou bien véritablement lui-même pour un instant²⁴. Ce dépassement est également lié au fait que tous les contes viennent de Rêve, découlent de la capacité qu'a l'homme de rêver. Comme l'attestent les corbeaux freux, eux aussi capables de conter, la faune est susceptible de se joindre à cette communauté du songe et de l'histoire. Enfin, il semblerait que cette figure s'inscrive dans Sandman dans une perspective eschatologique puisque le Rêve lui-même confie à Espoir: «Il paraît qu'on doit dire chaque conte au moins une fois, avant le dernier crépuscule»²⁵. Antéposé aux soixante-quinze épisodes principaux, l'album évoquant cette fin fait office d'ouverture à la série. La dissolution de Rêve conduit le lecteur au début de l'œuvre principale et non pas à sa conclusion définitive. Malgré le caractère sombre et parfois horrifique de cette série, la figure du conteur y insuffle un dynamisme qui sans elle n'aurait pu être possible. Cette vitalité est sans cesse confirmée par la diversité des histoires ayant permis à l'auteur de réaliser une œuvre polyphonique, riche et complexe.

²⁴ *Ibidem*, p. 275.

²⁵ N. Gaiman, Sandman Ouverture, Grand Conciliabule, Urban Comics, Paris 2016, p. 84.

Dans la plupart de ses autres écrits, Neil Gaiman utilise fréquemment des matériaux issus du folklore, puisant son inspiration dans les récits populaires et les mythes du monde entier. Dans son roman Stardust²⁶ par exemple, les références aux motifs structuraux des contes féeriques abondent. Cela contribue à moderniser d'anciennes histoires qui, transposées dans un contexte de fantasy urbaine, sont à nouveau capable de faire sens pour un public qui, lui aussi, a beaucoup changé depuis que les contes ne se transmettent plus ou quasiment plus par oral. Tout en permettant à ce patrimoine culturel spécifique de perdurer grâce à un processus de modernisation, Neil Gaiman s'inscrit dans la lignée des innombrables auteurs ayant adopté par le passé une démarche similaire. Cependant, la spécificité de Sandman n'est pas de faire appel aux contes mais bien à la figure du conteur qui, démultipliée, donne à cette œuvre une ampleur n'ayant pas encore été égalée chez cet auteur. En réalité, l'outil scénaristique qu'il représente a très certainement dû jouer de manière significative dans sa préservation jusqu'à nos jours. Tout comme les web-séries ou les émissions télévisuelles, la publication des comics books s'effectue par épisode. En cela, ils peuvent être rapprochés des grands roman-feuilleton du XIX^e siècle, l'engouement du public pour la série possédant un impact direct sur sa

²⁶ N. Gaiman, *Stardust*, Avon Books, New York 1999.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

prolongation. En tant qu'acteurs sociaux de premier plan, les conteurs ont peutêtre disparu, mais la modalité même de leur art n'est pas prête de tomber en désuétude. Ils ont permis à la plasticité du conte de transiter vers d'autres médiums où leur présence, bien que fictive, perdure.

* * *

Droit à l'image

Avec l'aimable autorisation des éditeurs, la diffusion des images figurant dans cet article pour la revue AGON reste soumise à la licence TM & © 2016 DC Comics. All Rights Reserved. Urban Comics pour l'édition française.

Image n°1: Sandman vol. 1, Urban Comics, France, 2012, p. 239.

Image n°2: Sandman vol. 3, Urban Comics, France, 2013, p. 281.

Image n°3: Sandman vol. 6, Urban Comics, France, 2015, p. 159.

Image n°4: Sandman vol. 1, Urban Comics, France, 2012, p. 370.

Image n°5: Sandman vol. 5, Urban Comics, France, 2013, p. 168.

Image n°6: Sandman vol. 5, Urban Comics, France, 2013, p. 72.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

BIBLIOGRAPHIE

Bender H. (1999), The Sandman Companion, New York, DC Comics.

Benjamin W. (2000), Œuvres III, Paris, Gallimard.

Gaiman N. (1989), Sandman #2, Imperfect Hosts, New York, DC Comics.

Gaiman N. (1991), The Sandman #38, The Hunt, New York, DC Comics.

Gaiman N. (1994), The Sandman #14, Collectors, New York, DC Comics.

Gaiman N. (1994), The Sandman #62, The Kindly Ones: 6, New York, DC Comics.

Gaiman N. (1999), Stardust, New York, Avon Books, 1999.

Gaiman N. (2012), Sandman, vol. 1, Hôtes Imparfaits, Contes dans le sable, Paris, Urban Comics.

Gaiman N. (2013), Sandman, vol. 3, La Chasse, Paris, Urban Comics.

Gaiman N. (2013), Sandman, vol. 5, La Fin des Mondes - Chapitre 6, Paris, Urban Comics.

Gaiman N. (2014), Sandman, vol. 4, Le Parlement des Freux, Paris, Urban Comics.

Gaiman N. (2016), Sandman, vol. 7, Paris, Urban Comics.

Gaiman N. (2016), Sandman Ouverture, Paris, Urban Comics.