

Le crime était littéraire

Gilles Pellerin

Number 21, December 1985, January 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20394ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Pellerin, G. (1985). Le crime était littéraire. *Nuit blanche*, (21), 20–22.



LE CRIME ÉTAIT LITTÉRAIRE

Pour plusieurs d'entre nous, Benoît Peeters a d'abord été un nom de scénariste de bandes dessinées, ce qui ne garantit pas automatiquement la renommée, même en cette ère Christian où l'on reconnaît l'apport de ceux qui font parler les bulles. Le label de la bédé est affaire de dessin et sur ce point il faut admettre que Peeters aurait pu tomber plus mal: les deux albums du cycle *Les cités obscures* qu'il a jusqu'ici fait paraître l'ont été en collaboration avec François Schuiten¹: *Les Murailles de Samaris* et *La fièvre d'Urbicande*, ce dernier ayant été primé en janvier dernier au Festival d'Angoulême.

Là ne s'arrête pas la carrière de Benoît Peeters. Outre qu'il a fait paraître *Le monde d'Hergé* et *Les bijoux ravis*, analyse psychocritique des *Bijoux de la Castafiore* de qui l'on sait, il s'est adonné au roman dans *Omnibus*, pastiche de Claude Simon et premier livre paru (1976) et *La bibliothèque de Villers*, de même qu'au roman-photo dans *Fugues et Prague*, grâce à la collaboration de Marie-Françoise Plissart. En juin dernier il était de passage à Montréal. Il a bien voulu nous parler des différents volets de sa carrière littéraire.

Nuit Blanche. — D'où vient votre association avec François Schuiten?

Benoît Peeters. — François et moi on a d'abord fait, adolescents, un journal d'école sous couvert de pseudonymes pour cacher l'épouvantable réalité: on n'avait pas de collaborateurs! Tous les dimanches, on se voyait pour faire du dessin. Le père de François, qui est architecte, nous amenait voir des expositions de peinture de façon presque stakhanoviste: art flamand primitif, art roumain, beaucoup d'art moderne. Il fallait

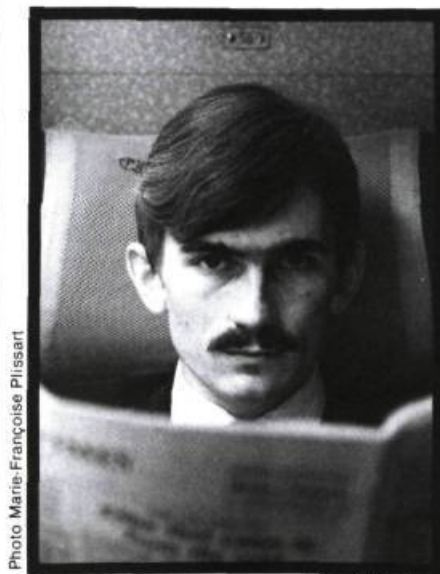


Photo Marie-Françoise Plissart

Benoît Peeters

ensuite pasticher ce qu'on avait vu à l'exposition.

On s'est ensuite perdus de vue, le temps de l'université. Puis on s'est retrouvés après que j'aie publié mon premier roman et François ses premières bandes. À faire des choses différentes, on était néanmoins restés préoccupés par un commun intérêt. À l'époque, j'étais passionné par Hergé mais assez ignare en bédé moderne. J'avais lu un petit peu Tardi. On essayait de m'initier à Pratt mais ça ne marchait pas beaucoup!

François m'a proposé une ancienne histoire à lui dont il n'était pas content et qu'il voulait refaire. Pas trop emballé, je lui ai proposé un thème policier. Même réaction de sa part. De fil en aiguille, on en est arrivés aux *Murailles de Samaris*, un album plein de défauts (son image est encore très esthétique et mon texte très littéraire) qui nous a permis de roder notre collaboration. Tous deux, on est très critiques face aux *Murailles*.

N.B. — *Tellement que vous en avez refait la fin...*

B.P. — On avait voulu d'un récit très ouvert et on s'est retrouvés coincés par le nombre de pages avec un trop grand flou. À l'origine, *La fièvre d'Urbicande* était destiné à être un album couleurs de 44 pages, à s'insérer dans une série classique. C'est d'ailleurs sous cette forme qu'il a commencé à paraître dans (*À suivre*). Mais j'ai eu l'impression qu'en 44 pages on développerait une anecdote, mais pas vraiment une fiction.

Le pastiche comme attitude

N.B. — *Je trouve amusant de vous entendre dire que le père de François Schuiten vous incitait au pastiche en peinture et de constater que votre première publication, Omnibus, a été un pastiche.*

B.P. — Peut-être que déjà les leçons de M. Schuiten me convenaient? J'ai toujours eu un rapport ludique avec la littérature même si je n'ai plus jamais écrit quelque chose d'aussi strictement ludique qu'*Omnibus*. J'avais commencé à écrire quand j'ai lu Claude Simon. Catastrophe! Ce que j'essayais de faire, ce diable de bonhomme l'avait fait magnifiquement. Cette référence à Simon, qui était fascinante et agaçante à la fois, je devais l'assumer et non la dénier, je devais en faire la matière du livre. *Omnibus* est l'histoire d'un règlement de compte littéraire. J'ai voulu régler dans la fiction mon problème d'écrivain, mon incapacité à faire quelque chose. Plutôt que de faire du Claude Simon honteux en essayant de changer un peu, je me suis dit: prenons-le à bras-le-corps et voyons ce qu'il fait. Le pastiche est contaminé à deux niveaux: par l'écriture et

par la présence de Claude Simon comme personnage. Quand j'ai eu fini le livre, j'ai compris que je n'écrirais plus jamais comme ça. J'aime changer de style, de technique, de structure d'un livre à l'autre et même s'il ne s'agit pas d'un pastiche, j'aime penser que c'est une sorte de pastiche imaginaire. C'est une attitude dans la narration.

Mort et vie du Nouveau roman

N.B. — Subsiste-t-il quelque chose de cette entreprise très Nouveau roman, décelable dans *Omnibus*, qui consiste à déconstruire ce qui vient d'être construit et surtout à faire de l'ambiguïté un moteur fictionnel?

B.P. — Oui, il en subsiste quelque chose dans cette espèce de fragilité de l'écriture, de château de cartes, de regard un peu sceptique, un peu perplexe. Le Nouveau roman a été décisif pour moi. Je fais maintenant des choses différentes, mais je n'aurais jamais commencé à écrire s'il n'y avait pas eu Nouveau roman.

J'ai d'abord eu l'envie folle d'écrire mais en même temps une méfiance énorme à l'endroit de la littérature. Ça s'est résolu chez moi en ludisme. L'ensemble du projet des *Cités obscures* est un projet ludique: dans la démarche, il y a quelque chose qui tient de la mythomanie, de la mystification. Même dans mes travaux critiques, il y a toujours ce ludisme, un décalage, la volonté de performance ou l'insertion d'une contrainte, toujours.

N.B. — L'empreinte du Nouveau roman est-elle visible dans la bédé autrement que par des manifestations ludiques?

B.P. — Ça tient peut-être à ma collaboration avec François, mais je ne crois pas que la bédé soit actuellement un médium qui permette ce genre de travail qui consiste, par exemple, en une structuration de force comme dans les débuts du Nouveau roman, comme dans *L'emploi du temps*, dans *Les gommes*. Cela n'était pas un rejet du récit mais une hyperstructuration produisant l'irréalité. Je crois que la précision

mathématique, l'espèce de sécurité rationaliste du discours finissent par créer le contraire: on peut cautionner l'histoire, la tenir de toutes parts que ça finit par l'ébranler.

Enquête dans une bibliothèque de province

N.B. — Croyez-vous que le roman policier déplace sciemment les enjeux en affectant de poser une énigme sur l'axe dramatique du criminel contre le détective alors que l'énigme véritable demeure le roman lui-même (c'est-à-dire qu'elle se situe dans l'axe de l'auteur contre ses lecteurs)? L'œuvre de dissimulation prêtée au criminel serait en fait l'affaire du romancier?

B.P. — Je suis tout à fait d'accord avec cette idée de double dissimulation. J'ai fait il y a un an ou deux une communication sur le roman policier et c'était exactement ce type d'hypothèse que je soumettais, c'est-à-dire cette idée qui est plus ou moins développée chez Borges que le policier est

Marie-Françoise Plissart & Benoît Peeters PRAGUE Autrement, 1985

Le voyage est un art, il suffit d'en rater ou d'en réussir un pour s'en convaincre. Mais le récit de voyage?

Dès lors qu'on découvre *Prague* de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, on se rend à l'évidence que la formule inaugurée avec brio l'an dernier chez Autrement par Enki Bilal et Pierre Christin (*Los Angeles. L'étoile oubliée de Laurie Bloom*) était faite pour eux. Déjà en 1983, ils s'étaient lancés dans l'exploration du roman-photo avec *Fugues*, ordonné de manière classique avec cases et phylactères, comme si le livre était destiné à aboutir dans la salle d'attente d'un dentiste qui aurait pris les lanternes pour des vessies. Comme on s'en doute, le récit tirait parti des parallélismes inhérents au genre sans toutefois se confiner à la linéarité, espionnage et double fond aidant. En février dernier paraissait *Droit de regards* d'une collaboration où cette fois l'apport de Peeters semblait plus discret, toute la responsabilité narrative incom-

bant à la photographe: le récit se dévidait sans le concours des mots (sinon d'une postface de Jacques Derrida).

C'est à un nouvel état du roman-photo, d'une plus grande densité littéraire, que parviennent Plissart et Peeters dans *Prague. Un mariage blanc*. C'est certes le plus intéressant résultat auquel on puisse aboutir dans le cadre d'une commande que de satisfaire aux impératifs de la collection où le livre est destiné à paraître tout en posant un jalon supplémentaire à sa propre démarche — à leur démarche, devrais-je dire, puisque la photo autant que le texte sont signés. Signés Plissart cette attention pour les nervures de la rue, cette mise en scène par moments figée, cet attrait furtif pour le monumental. Signée Peeters l'imbrication des fictions, signe parmi d'autres du ludisme dont il se réclame, qui consiste à créer des vases communicants entre des paliers dramatiques distants d'une trentaine d'années, entre Prague et l'Occident aussi. Sans parler de l'apparition au générique du comédien Pierre Lidaux comme avatar de l'auteur Benoît et comme résurgence de cet autre Pierre Lidaux d'*Omnibus*, il y a déjà neuf ans, lui-même captif de la séance de french

lacan-lacan où les anagrammes et les sosies prennent la clef Duchamp.

La stratégie de la fiction pour parler de Prague permet de poser le rapport du voyageur avec les lieux et ceux dont il dit qu'il aime qu'ils aient tant de fierté, si peu d'orgueil, qu'ils disent tant de mal de Prague, espérant qu'on en pense un peu de bien (p. 47), car c'est par eux qu'il est possible d'échapper aux dignités superlatives du beau et de l'atroce qui sont le lot du voyageur pressé. À cela il faut ajouter que Prague est un projet icono-littéraire; du moins elle n'est pas d'abord une ville. Peeters crée dès le début la dichotomie entre Prague ville lue dans les livres d'avant le voyage et la ville à lire qu'il nous destine. C'est donc à une Prague médiatisée par le langage (photos, guides, politique, carte topographique) qu'il nous convie, recréant chez les lecteurs une idée préalable à la ville que peu d'entre nous, il le sait, ont vue.

Cette conscience de la fiction (en sus de sa fonction mécanique) donne de la ville autre chose à lire et à voir que des lotissements agglomérés et des statues équestres qui ont vu passer l'Histoire en blindés. Elle l'établit comme creuset de la

le genre littéraire absolu. La structure du roman d'énigme représenterait la structure la plus pure de la littérature parce qu'elle est le positionnement fictionnel d'une énigme, celle même de l'écriture et de son rapport à la lecture. J'ai construit *La bibliothèque de Villers* de façon à forcer le lecteur à ne pas se contenter du dernier chapitre mais à relire.

N.B. — *Y avait-il la volonté affirmée de faire de ce roman un livre qu'il faut absolument lire deux fois?*

B.P. — Il y avait de ça. Le sujet du livre était le leurre, l'escroquerie. Je voulais créer une linéarité maximale pour conduire à une déception maximale, établir une narration tellement rapide que la suppression de la solution soit ressentie comme une agression très forte, comme un crime éthique. L'idée était d'amener à la relecture par agacement plutôt que par plaisir. Il m'est arrivé qu'on m'appelle la nuit et qu'on me dise: «J'ai trouvé votre numéro dans l'annuaire, j'ai lu trois fois votre roman, ça m'énerve totalement, ça m'empêche de dormir. Maintenant, vous allez me donner la solution!» J'étais

très content. Que le rapport auteur-lecteur se donne comme un rapport pervers et non comme une communication béate, ça m'excitait. Il y a une dimension de manipulation dans ce rapport qui est due non au machiavélisme de l'auteur mais à la structure même du rapport. Si l'auteur a commis le crime, il peut être pris en défaut. Quand Hitchcock donne un suspense qui ne marche pas, son public, à qui il a donné les règles du jeu, peut l'attaquer sur son terrain même. C'est un rapport excitant, violent et réversible.

N.B. — *Toute La bibliothèque de Villers est affaire de renvois. Dans le Tombeau d'Agatha Christie qui suit le roman, il y a une exégèse à la fois de Christie et de La bibliothèque.*

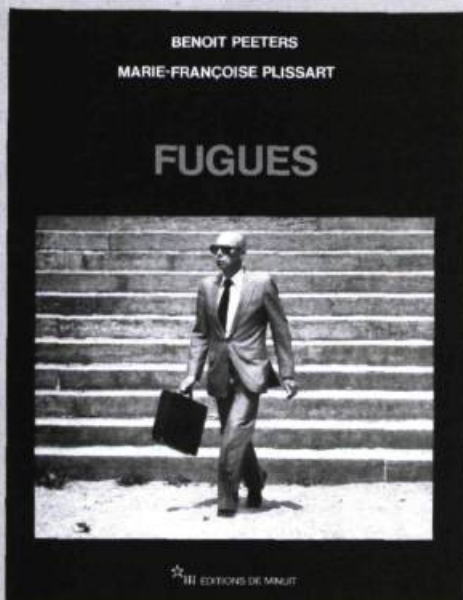
B.P. — Évidemment. Il me vient une hypothèse qui demanderait à être travaillée: il y a quelque chose de tendanciellement auto-référentiel dans *Omnibus* et *La bibliothèque* — *Omnibus* étant le versant ludo-anarchisant et *Villers* étant la version algébrique de la même idée — c'est-à-dire que l'enquête était au centre du propos et que tout renvoyait à la

littérature même. C'est peut-être ce qui explique qu'assez vite j'en sois venu à la collaboration avec des gens d'images. Mon rapport à la littérature risquait de devenir fou à force d'être tautologique. Le miroir était tellement activé que le système n'allait pas pouvoir se développer longtemps.

Seul ou avec d'autres

D'abord romancier, Benoît Peeters a fait paraître *Omnibus* chez l'éditeur même de Claude Simon qu'il pastichait (Minuit, 1976), puis *La bibliothèque de Villers* suivi du *Tombeau d'Agatha Christie* (Laffont, 1980). Sa collaboration avec Marie-Françoise Plissart remonte à 1981 avec *Correspondance* (Yellow Now). Suivent *Fugues* (Minuit, 1983), *Droit de regards* (avec une lecture de Jacques Derrida, Minuit, 1985) et le tout récent *Prague* (Autrement, 1985). Avec son compère François Schuiten, il a fait paraître *Les murailles de Samaris* (Casterman, 1983) et *La fièvre d'Urbicande* (Casterman, 1985). Ils préparent *La tour*, nouveau volet du cycle des *Cités obscures*. Critique, il collabore régulièrement aux revues de bédé et a publié chez Casterman *Le monde d'Hergé* (1983) et chez Magic Strip *Les bijoux ravis. Une lecture moderne de Tintin* (1984). Il est aussi traducteur de Henry James (*La leçon du maître*, Seuil, 1985).

À ces titres il faut ajouter la parution cette année chez Schirf Book d'un ouvrage signé par le Professeur R. de Brok, doyen de la Faculté des Sciences de Brüssel et intitulé *Le mystère d'Urbicande*. Le livre de cet auteur de bric et de broc se donne en effet comme un exemplaire de la Bibliothèque des Sciences de Brüssel annoté par le vieillissant Eugen Robick, cinquante ans après les événements qui avaient conduit à la découverte du célèbre cube, ou plutôt du réseau de Robick. Comme quoi Benoît Peeters a trouvé en François Schuiten un digne complice dans ses crimes de miroirs! ■



vie mentale avec ses labyrinthes et ses chambres au style hôtelier aussi précis que le gothique ou le baroque — les mêmes rideaux ignoblement fleuris, les mêmes couvre-lits faussement confortables, les mêmes lampes qui n'éclairent

rien, les mêmes tables trop étroites — n'ayant pour seule qualité que cet anonymat établissant une sorte de communauté morne entre tous les voyageurs du monde (p. 10-11). Oui, la lecture est un voyage — et vice versa. ■

1. Nous nous vanterons longtemps à *Nuit Blanche* de la couverture que François Schuiten avait dessinée pour notre seizième livraison, consacrée à la bande dessinée! Dans un entretien (p. 48-51), il parlait de l'exigence narrative de la bédé contemporaine.