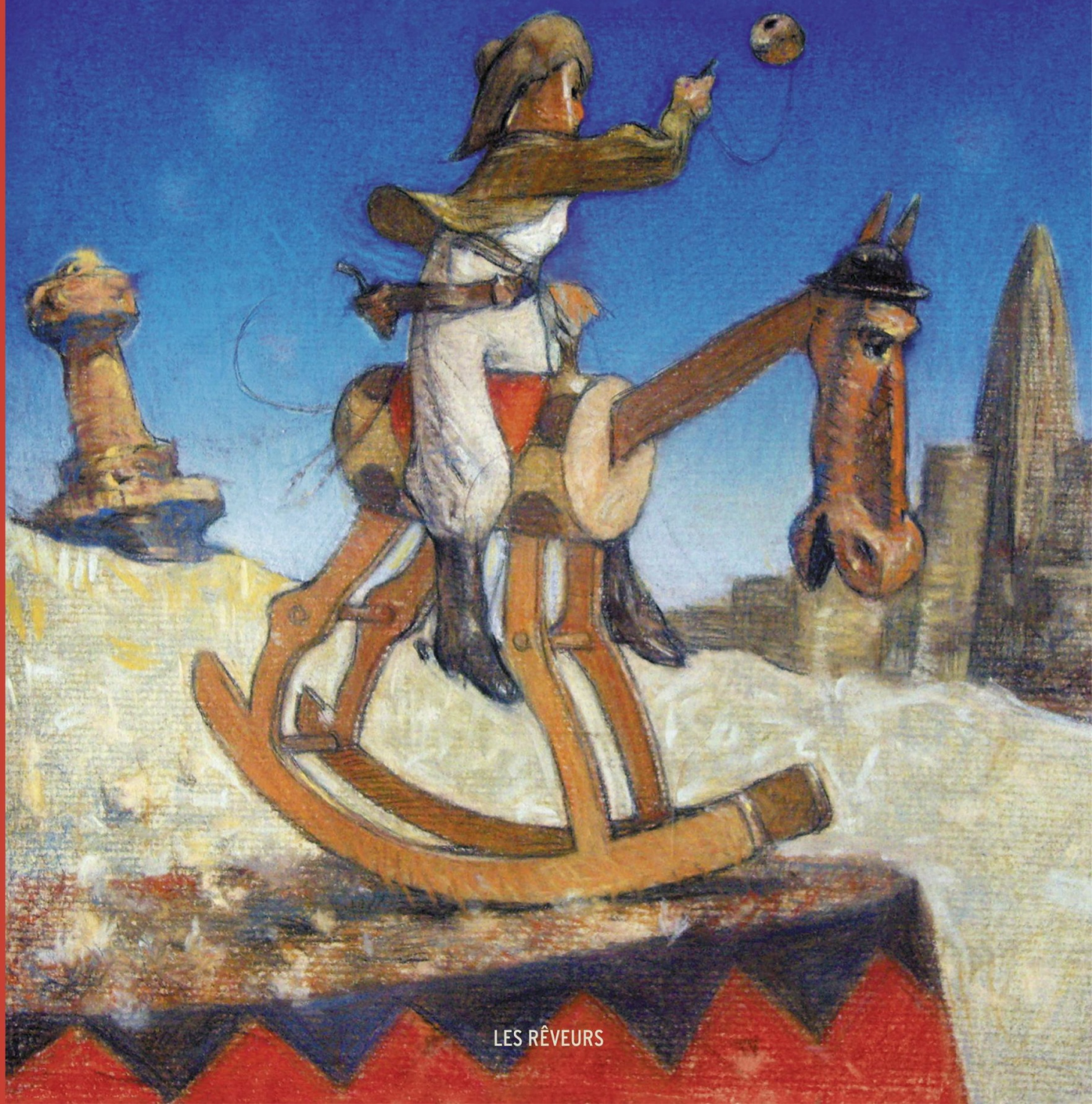
Carlos Nine

BUSTER MIX

LE COW-BOY CHANTEUR

ARCHIVES VOLUME I



LES RÊVEURS

Merci à Alicia Nine et ses enfants sans qui ce livre n'aurait jamais existé.

Carlos Nine

BUSTER MIX

LE COW-BOY CHANTEUR

ARCHIVES VOLUME I



TRADUCTION
Cécile Ramirez

LES RÊVEURS

BUSTER MIX

raconté par **Lucas Nine**

L' auteur de ce prologue recommande de ne lire celui-ci que dans un second temps afin d'éviter tout type d'intromission dans l'œuvre originale.

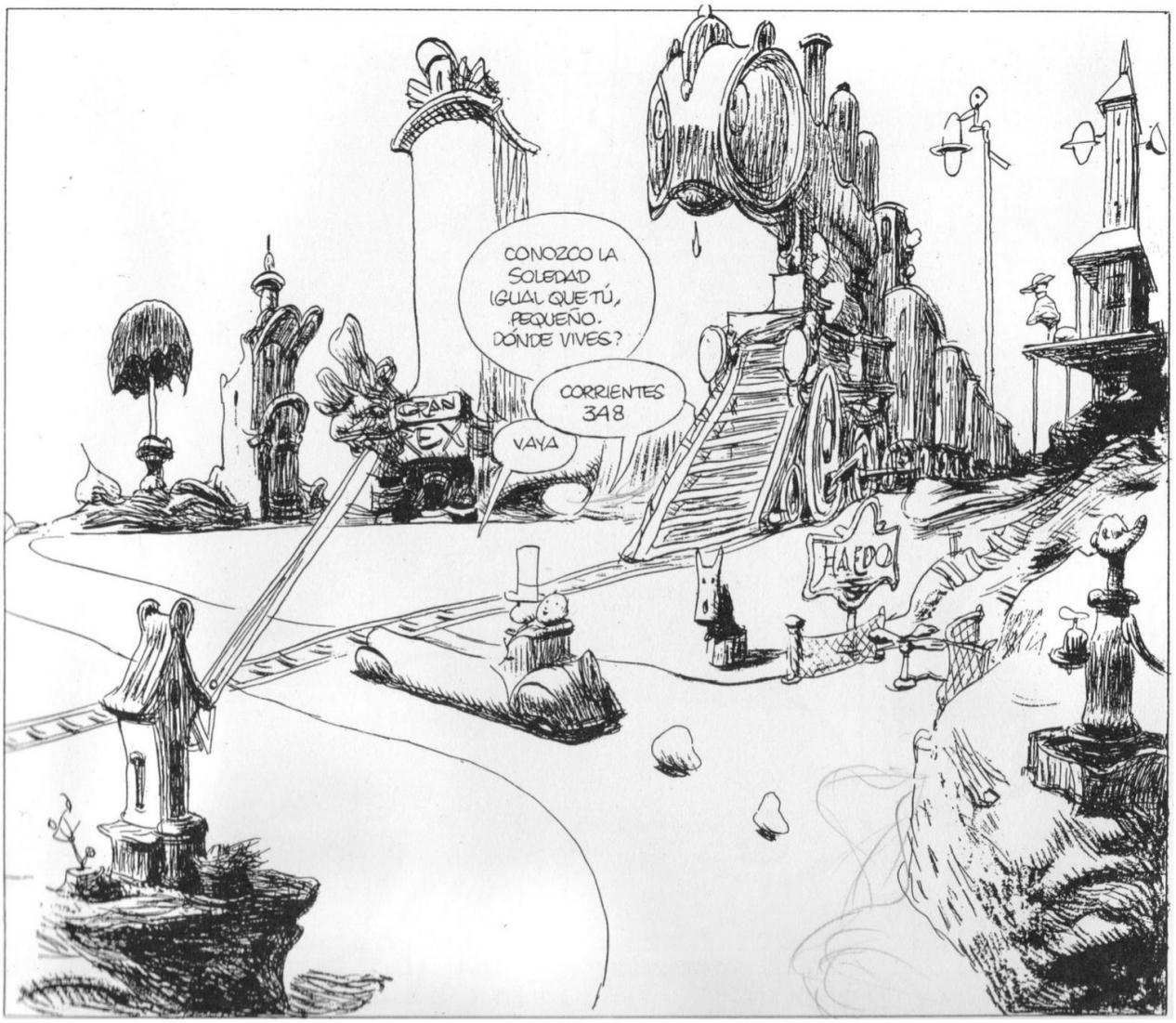
PRÉFACE /
ÉVOCATION DE L'OUEST

Le trajet qui séparait le cinéma Grand Rex d'Haedo de la cordonnerie de Julio Nine (accolée à la maison familiale) était court, et Carlos enfant le faisait souvent, en comptant à chaque fois les blocs qui le séparaient de la seule et unique salle de tout le district. Le cinéma représentait à l'époque un spectacle bon marché.

Le parcours comprenait la traversée de la voie ferrée, inévitable dès lors que les habitations d'Haedo avaient été construites dans leur totalité autour de la gare, ce qui au demeurant représentait plutôt un avantage puisque le passage à niveau, avec ses larges espaces dédiés aux manœuvres, offrait un paysage dérobé à l'éternité de la pampa des gauchos et des ombus. Le panorama devenait particulièrement mystérieux l'après-midi, quand le soleil roulait discrètement derrière les étranges structures de fer rouillé, dont le propos échappait tout autant à l'entendement que celui des divinités oubliées de l'Égypte des pharaons qui jalonnaient l'itinéraire du « Ferrocarril del Oeste ». Et c'est à l'Ouest que le jour tombait, invariablement, et s'arrêtait un instant pour composer de remarquables effets pyrotechniques. Ceux parmi les habitants d'Haedo qui étaient dotés du tempérament adéquat avaient là une occasion de lever les yeux et de se perdre un moment dans le vertige de la distance et de la promesse d'une éternité à conquérir[1].

Il est cependant toujours conseillé de regarder des deux côtés quand on traverse la voie ferrée, et en tournant la tête, comme chacun sait, on voit la ville de Buenos Aires. Cette distance infime, mesurable en une durée de trente minutes de trajet, permettait aux résidents de se désigner eux-mêmes comme les gens « de l'Ouest », bref, les habitants d'un rêve. Et l'enfant Carlos Nine, sage élève de ses aînés, participait avec plaisir à cette illusion collective.

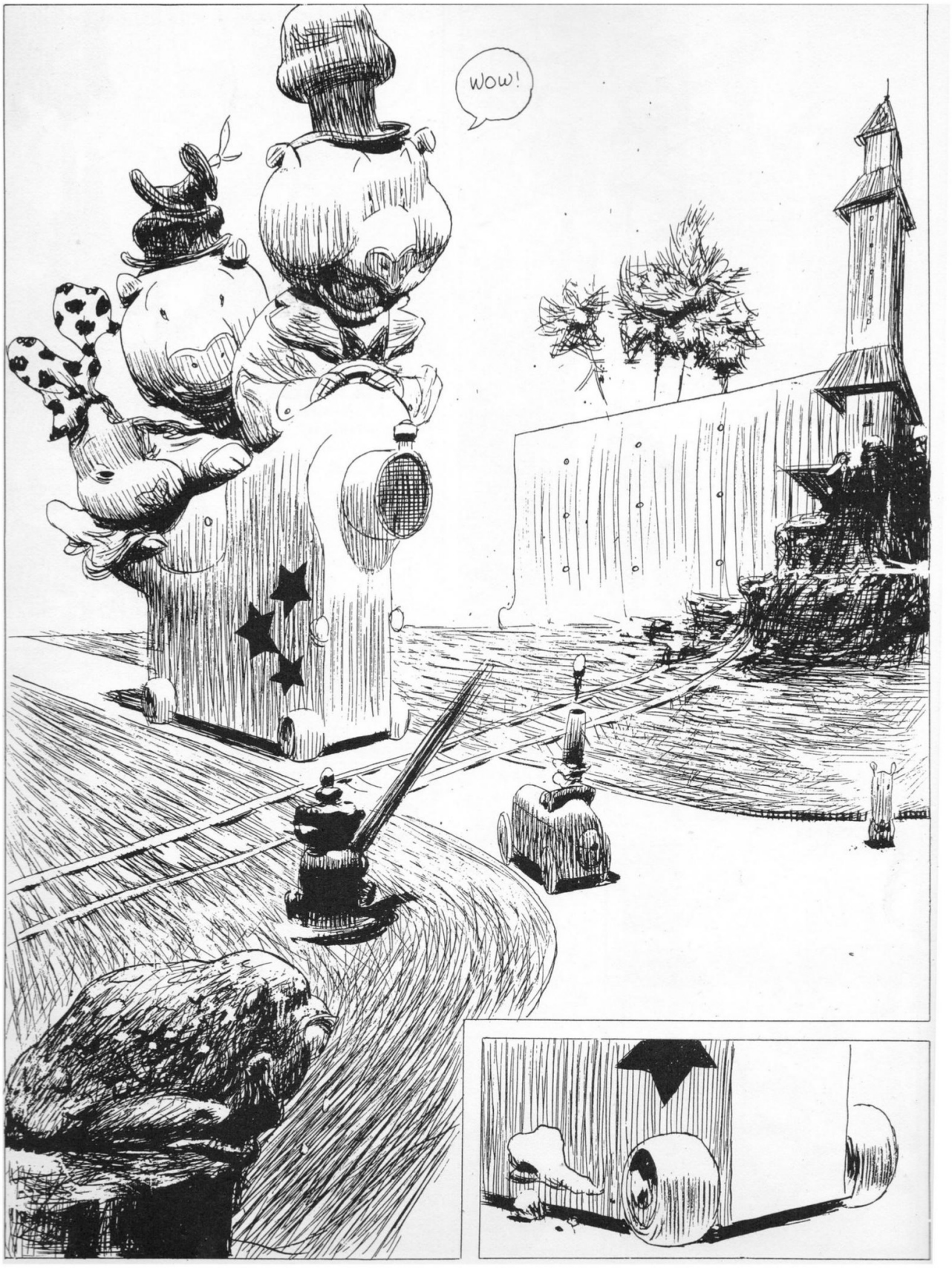
[1] Plus tard, Carlos reproduirait cette scène dans diverses œuvres : voir les illustrations page 4 et 5.



Vignette de *Keko le Magicien* (première version) qui rend hommage à la traversée de la voie ferrée mentionnée ci-dessus. On remarque le panneau de « Haedo », et, au-delà de la voie, le fameux cinéma Grand Rex.

La programmation du cinéma Grand Rex était variée. Une grande partie de ce qui était projeté venait d'Argentine (le cinéma argentin représentait à l'époque une industrie culturelle importante et ses films étaient vus dans toute l'Amérique latine), et pourtant il était rare qu'une production locale s'applique à exploiter les « vertiges de la distance » ou « la promesse d'une éternité à conquérir », sauf peut-être l'épique gauchesque de Lucas Demare. Cette promesse était plutôt réservée à l'industrie nord-américaine, qui, avec son exportation de mythes et légendes, s'employait à démontrer au monde que le cinéma était une viande garnie à servir avec ou sans bombes.

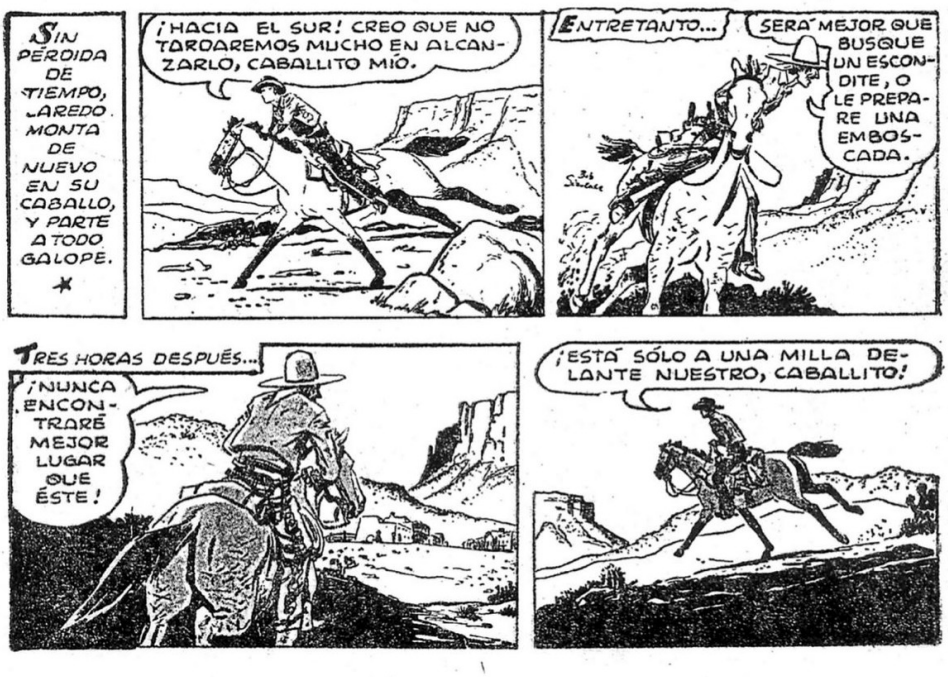
Compte tenu d'une certaine distance temporelle et après plusieurs générations de critiques décidés à dénicher des auteurs jusque sous les pierres, on oublie facilement que les principaux destinataires des films de cow-boys étaient des enfants ; et s'il est vrai que parmi des centaines de produits de seconde catégorie on a pu voir des classiques qui sont entrés dans l'histoire, il est tout aussi vrai qu'il s'agissait d'un public qui ne faisait presque pas de différence entre Gene Autry, « the singing cowboy », et John Ford (ou qui, s'ils la faisaient, préféraient plutôt le premier d'entre eux).



Bande de cochons impérialistes (« wow ») qui s'avance – et ce n'est pas un hasard– depuis la zone dominée par le cinéma Grand Rex *(Keko le Magicien*, première version).

L' horaire réservé à ce type de productions était celui de la « matiné[2] », séance du début de soirée destinée au jeune public et qui précédait les œuvres importantes, programmées en général le soir. À la tombée de la nuit jaillissaient du Grand Rex des ribambelles d'enfants, les yeux encore pleins de saloons et de pistoleros, prêts à se perdre à la débandade dans l'avenue Rivadavia en imitant la course rapide des bisons. Et ceux qui devaient traverser la voie ferrée (ce qui était le cas de Carlos) pouvaient s'arrêter un moment pour projeter, avec la lanterne magique de leur esprit, des visions de cactus et de falaises sur le Cinémascope du passage à niveau.

Image de *Laredo*, de Bob Shoenke.



LA SÉDUCTION DES INNOCENTS

Un autre produit – également nord-américain dans la plupart des cas – venait renforcer l'imaginaire proposé par le cinéma : la bande dessinée. L'influence de certains artistes géniaux et oubliés tels que Bob Shoenke, auteur de « Laredo », pénétrait avec force dans les bandes de gamins d'Haedo : les jeux d'enfants se remplissaient d'indiens et de cow-boys qui voyaient en l'Ouest américain une allusion espiègle à leur propre Banlieue Ouest, un sous-entendu que leurs aînés, dans leur grande majorité des cheminots endurcis, se refusaient à accepter. Une anecdote familiale qu'on racontait souvent évoquait la frustration de l'auteur de *Buster Mix* quand, lors de lointains carnavals, le budget de la famille l'avait empêché d'accéder au déguisement de cow-boy tant convoité, lui offrant en échange celui de cavalier mexicain, qui était plus simple et n'avait pas de revolver. Si on veut rendre justice à l'époque et à ses protagonistes, il conviendrait de partager l'intuition selon laquelle Carlos semble avoir été plus sensible aux différents produits culturels (ou aux pouvoirs de sa propre imagination impressionnée)

[2] Gallicisme utilisé en Argentine. Comme son nom ne l'indique pas, il désigne le début de soirée.

que le commun des enfants. Si l'on suit le cours proposé par ces mêmes anecdotes familiales, on exagérerait en affirmant que se casser une jambe en se jetant du haut d'un arbre sous l'influence de Tarzan est un passage obligé de la jeunesse. Il existait en tout cas un modèle moins dangereux, celui des « Funny Animals » : en Argentine, les éditions Abril (responsables d'avoir importé un Hugo Pratt alors débutant ainsi qu'une flopée d'autres dessinateurs italiens, « cheaper by dozen ») avaient commencé à publier une revue bimensuelle consacrée à Donald Duck, remplie d'aventures dessinées par un auteur qui bien des années plus tard serait connu sous le nom de Carl Barks.





Dans *Prints of the West* et en guise d'épilogue, Nine inclurait ces deux photos personnelles accompagnées du texte suivant : *Les histoires du vieux Far West*, popularisées par les bandes dessinées, les films et les romans, ont commencé dès l'enfance de l'auteur à envahir son esprit. Sa première tentative de rapprochement avec le sujet, encore timide, a consisté à se déguiser en cavalier mexicain à l'occasion d'un carnaval du Buenos Aires des années 50 (Portrait de gauche). Le temps non seulement n'a pas affaibli cette curieuse tendance mais celle-ci, devenue une véritable obsession, l'a même poussé à mettre en scène des situations imaginaires comme on peut le voir sur une photo de jeunesse (Portrait de droite).

Sans doute le prestige indiscutable des productions cinématographiques de Disney assurait-il les arrières du canard, mais les aventures créées par Barks avaient une portée bien à elles qui les séparait du reste du monde.
Au risque de forcer un peu les choses – la tentation est grande, et après tout, nous avons plusieurs pages à remplir sous la pression des éditeurs –, nous pourrions nous aventurer à donner une hypothèse audacieuse : l'univers de la ville d'Haedo, dont la fondation était récente, était un espace, peut-être pas virginal mais juste au-dessus, une page encore blanche, susceptible d'être remplie par les délires de l'imagination. Mais l'imagination opère aussi sur ce qu'elle a à portée de main (la chaîne est interminable), et dans ce cas il s'agissait en grande partie d'un imaginaire culturel assez précis. Un esprit perspicace doit avoir découvert rapidement les fissures qui s'ouvraient entre les projections émanées de ce « trafic » (le terme est cher à José Muñoz)

et la réalité immédiate qui l'entourait ; et les jeunes lecteurs-spectateurs – ou du moins l'un d'entre eux – pouvaient se rendre compte que l'image d'eux-même que leur renvoyait le reflet déformé de la fiction ressemblait à celle de ces labyrinthes de miroirs qui peuplent les parcs d'attractions. Donald Duck peut bien vivre dans la promiscuité, hébergeant trois bâtards auxquels il refuse de donner son nom, ou sortant dans la rue à peine vêtu au-dessus de la ceinture. Déplacé dans la réalité argentine, il s'appellera Saubón, et il aura beau faire semblant de poursuivre la farce du costume de petit marin, tous ceux qui le connaissent sauront quand-même qu'il se promène le cul à l'air.

FACE /
INVITATION À DANSER

Sa formation artistique a coïncidé temporellement avec sa formation politique. Il est probable que les deux aient été les deux faces d'une même pièce, mais en tout cas il n'y a pas eu de retour en arrière après la révélation finale sur la nature de l'Empire et ses plans d'extermination. Les émanations du passé ne sont cependant pas si faciles à conjurer : pour une raison quelconque, Carlos tournait autour de la bande dessinée comme un tigre féroce, qu'une force mystérieuse empêchait malgré tout de donner le coup de griffe définitif. Tandis que la raison lui dictait de garder envers ces formes rémanentes le détachement nécessaire et une distance critique prudente, l'instinct ne semblait pas être d'accord avec une telle opinion.

C'est pour cette raison que durant ces années où Carlos « a exercé différents métiers », comme nous en informent habituellement les quatrièmes de couverture des bouquins de gare, la bande dessinée n'a pas été complètement abandonnée : les archives abondantes de Nine témoignent de nombreuses expérimentations, toutes inachevées, dans lesquelles s'épuisent différentes techniques et approches qui pour une raison ou pour une autre n'ont pas plu à leur auteur.

Sur ce point, il est nécessaire d'établir une distinction : nous avons parlé du cinéma et de la BD comme d'un corps homogène dans ce qui touche aux contenus et à l'imaginaire qui les nourrit. Ce qui les sépare, c'est le mode de lecture qu'imposent ces matériaux. Depuis la traversée ferroviaire jusqu'au sud, nous nous trouvions sur le territoire du Cinéma Grand Rex, où la lecture était communautaire. Des groupes d'enfants joyeux, un collectif doté d'une conscience de classe féroce, célébraient les événements offerts par l'écran en commentant à grands cris toutes les facettes de l'action et en réglant les différences d'appréciation à coups de poing ; et nous ne devons pas oublier que leur lecture braillarde se rapprochait davantage des activités propres à un défilé du carnaval qu'à celles d'un groupe de ciné-club. Au contraire, vers le nord (c'est-à-dire dans la maison familiale), la lecture de bandes dessinées se produisait de façon privée et même solitaire, et les observations que le lecteur pouvait faire sur le cours de l'action prenaient plutôt la forme d'un monologue interne.

Cette distinction pourrait passer pour un détail inutile si elle ne s'était

produite en même temps qu'un fait mineur mais crucial : les années de militantisme politique – avec l'accent mis sur le collectif – correspondent aux années de la pratique cinématographique. Durant celles-ci, Carlos a produit divers courts-métrages comme un film sur le Chili d'avant Pinochet, un documentaire sur le retour de Perón en Argentine en 1972 et plusieurs séquences de propagande ; une pratique parallèle à son travail en tant que dessinateur et photographe publicitaire, dont l'objectif était purement militant. De toute façon, il est remarquable que malgré l'empreinte que l'époque et ses besoins imposaient à ce type de matériaux, son goût pour des formes du passé telles que le cinéma muet commençaient déjà à apparaître, bien que sous une forme parodique, dans l'une des productions de cette période.
Le coup d'État de 1976 et la répression qui s'est ensuivie ont empêché toute sorte d'activité politique, en permettant comme seule voie d'expression celle qui se limitait au cercle privé. Avec son corpus politique soigneusement caché de-ci de-là, le seul usage qu'allait désormais avoir le projecteur serait d'offrir quelques séances dans le cercle familial. Il restait la page, encore blanche.

SE SOUVENIR AVEC COLÈRE

Nul n'ignore que la pratique d'un genre n'implique pas seulement la lecture que l'on en fait, mais que cette lecture elle-même peut être l'une des nombreuses manières qu'une telle pratique adopte. Les besoins d'expression ont convergé avec les besoins financiers au moment où la création de la revue argentine « Fierro », après la dictature, a garanti une solution pour chacune des productions surgies de la plume de Carlos et cela sans interférence excessive des éditeurs ; et l'artiste, après une ou deux expérimentations, a trouvé une fente par où se glisser dans les édifices abandonnés de la bande dessinée pour les faire fonctionner de nouveau : c'était la vieille et chère ironie, qui, comme un spray imperméabilisant, a appliqué sur les vieux bouffons d'autres temps le vernis qui isolait leur venin. Et quel plaisir de manipuler de vieux jouets sans courir le risque de les casser ou de se casser soi-même en le faisant. Trouver la distance ironique adéquate a alors permis de jouer avec le détective du roman policier noir à la Raymond Chandler (« Meurtres et Châtiments »), avec le mythe du l'Ouest américain (« Prints of the West »), de doter la saynète argentine d'un cadre de référence à la Mandrake (« Keko le Magicien ») ou même de produire le Saubón mentionné plus haut. Les habitants des bandes dessinées de Nine ont toujours su que les vignettes qui les emprisonnaient étaient précisément cela, et comme le pauvre Ignatz du « Krazy Kat », ils n'ont jamais ignoré que leur fonction trouvait son sens dans l'inévitable panneau « Jail » du tableau final. C'est que le véhicule à faire circuler, la bande dessinée, était coupable d'avance ; et les pirouettes qu'ils étaient condamnés à exécuter pour justifier une contradiction insurmontable – du moins en apparence – étaient aussi ce qui leur permettait de se mouvoir sur la page : leur conscience d'être des BD ; leur parfaite compréhension du fait qu'ils étaient constitués, avant tout,

de chroniques d'une lecture. Mais si le petit jeu railleur de l'ironie permettait aux motifs d'autres temps de se remettre en mouvement sans l'interférence de la raison critique, les lambeaux de son propre passé restaient collés à la surface poisseuse de ces jouets, et remonter quelques-uns d'entre eux impliquait de faire marcher les autres. De la même manière que le passé de Proust rentrait dans l'épiderme d'une madeleine, celui de Nine a impliqué des vignettes, des bulles pleines de texte et l'odeur du vieux papier.
En résumé : le territoire désertique dans lequel galopait Buster Mix, c' était sa propre enfance.

POSTFACE /
UNE DESCENTE DANS LES ARCHIVES

Les méthodes créatives de Carlos Nine ont toujours été assez particulières. En laissant de côté les commandes spécifiques, avec des scénarios de tierces personnes (et quelquefois même pas), l'artiste a toujours eu besoin d'une justification intérieure assez puissante pour pouvoir entreprendre la tâche plutôt ennuyeuse qui consiste à utiliser le langage séquentiel de la bande dessinée.
Les dessins étaient invariablement le premier moteur. Une esquisse, surgie presque en marge de la conscience en pleine conversation téléphonique, réclamait soudain son attention. Carlos soupçonnait la présence d'une histoire tapie à l'intérieur. À un moment donné, ce schéma minime se raccordait, mystérieusement, avec cet autre, ou avec une fastueuse illustration réalisée des années plus tôt pour telle ou telle revue. On ne pouvait jamais savoir ; mais ce qui est sûr c'est que l'artiste, à l'instar d'un de ces détectives qu'il aimait tant mettre en page, devait se mettre en route et suivre ses griffonnages, découvrir leurs goûts et leurs filiations, leur sombre passé, leur secret inavouable, ce type de choses. Une fois établi le volumineux et fameux dossier de saloperies et autres pièces à conviction, l'artiste pouvait leur faire du chantage à volonté, les obligeant à réaliser toutes sortes de pitreries sur la page. Ce rapport avec les personnages était loin d'être paisible et il pouvait même devenir dangereux : on sait que vers la fin de son dernier livre de BD achevé, le protagoniste de « Tropikal Mambo » s'en est pris à l'auteur lui-même en lui tirant dessus, incarnant peut-être là les désirs d'un collectif impitoyablement exploité. L' affaire a été très commentée dans la presse.
Pour n'importe quel producteur de bandes dessinées en gros, cette façon de fonctionner est onéreuse, peu pratique et fondamentalement insensée. Cependant Carlos – comme Edgar J. Hoover – multipliait ses dossiers de façon exponentielle, jusqu'à ce qu'un ressort interne lui dise qu'il était temps de se mettre en route. À ce moment commençaient à apparaître sur sa planche à dessin non seulement des croquis et des ébauches des personnages mais aussi des pages complètement abouties dans lesquelles le scénario général, l'histoire qui devait les soutenir, était encore une chose lointaine et à découvrir (la méthode a quelque chose de similaire à celle de Stan Lee, qui écrivait