



HAL
open science

La représentation de l'étranger(ère) dans la bande dessinée

Eric Villagordo, Flavio Paredes cruz

► To cite this version:

Eric Villagordo (Dir.). La représentation de l'étranger(ère) dans la bande dessinée. Éditions Le Manuscrit, 2023, Graphein, Vincent Marie, 9782304054989. <hal-04494278>

HAL Id: hal-04494278

<https://hal.science/hal-04494278v1>

Submitted on 7 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

LA REPRÉSENTATION DE L'ÉTRANGER(ÈRE)
DANS LA BANDE DESSINÉE

ISBN 978-2-304-05498-9

© Éditions Le Manuscrit, décembre 2023

Couverture : dessin de Hugo Pratt issu de *Corto Maltese en Sibérie*. © 1974, Cong S.A., Suisse. cortomaltese.com/hugopratt.com. Tous droits réservés.

Partenariats de recherche

qui ont permis la réalisation de cet ouvrage :

Laboratoire RIRRA21 (Représenter, Inventer la Réalité,
à l'Aube du XXI^e siècle). Équipe d'Accueil 4209 .

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Maison des Sciences de l'Homme-Sud (MSH de Montpellier)

Maison des Francophonies, Montpellier-Via Domitia



SOUS LA DIRECTION DE FLAVIO PAREDES CRUZ
ET ÉRIC VILLAGORDO

La représentation
de l'étranger(ère)
dans la bande dessinée

Graphein

Éditions Le Manuscrit
Paris

Déjà parus dans la collection

Dessiner l'histoire, Adrien Genoudet, 2015

Bande dessinée in extenso, Alain Chante, Vincent Marie, Valérie

Méliani, Gérard Régimbaud (dirs.), 2019

Comité scientifique

Christian AMALVI, CRISES, UPV, Montpellier 3

Valérie ARRAULT, RIRRA 21, UPV, Montpellier 3

Julien BAUDRY, Conservateur des bibliothèques, Université
Bordeaux-Montaigne

Benoit BERTHOU, LabSIC, Université Paris 13

Saadedine FATMI Ecole Normale Supérieure d'Oran, Algérie

Adrien GENOUDET, EHESS, Paris

Eric MAIGRET, Laboratoire Communication et Politique,
Université Paris 3,

Jean-Bruno RENARD, IRSA-CRI, UPV, Montpellier 3

Jacques SAMSON, Université de Québec en Outaouais

Bernard TABUCE, UPV, Montpellier 3

Collection Graphein

Dirigée par Adrien Genoudet et Vincent Marie

Entre la bande dessinée, les arts graphiques et l'Histoire les rencontres sont fructueuses. à la jonction de l'histoire qui s'est faite, à celle de l'histoire en train de se faire et de s'écrire, la bande dessinée et ses corollaires que sont l'illustration et le dessin apparaissent comme un champ d'analyse novateur et fondamental. La collection Graphein explore les liens que la bande dessinée et les arts graphiques tissent avec le passé, et tend à éclaircir les procédés visuels et les langages propres à ces disciplines.

Sommaire

Introduction. Étranges étrangers
par Éric Villagordo 9

Mondes historiques coloniaux 51

À la découverte de *Les Indes fourbes* :
jeu spéculaire et trompe-l'œil identitaire
par Marion Le Corre-Carrasco..... 53

Images de la femme indienne à l'époque coloniale
dans la bande dessinée franco-belge contemporaine
par Vinod Kumar 73

L'imaginaire érotique colonial
dans *Carnets d'Orient*
par Melissa Rollinger 99

Volto nascosto de Gianfranco Manfredi (2007-2008) :
entre anticolonialisme et reprise des stéréotypes coloniaux
par Daniele Comberiati 119

Portrait de l'autre, image de soi : la représentation
de la femme dans *Corto Maltese*
par Iris Delhoum..... 141

Mondes contemporains postcoloniaux 165

Redessiner l'héritage colonial : *I Comb Jesus*
et l'Afrique des Grands Lacs
par Alicia Lambert 167

On a besoin d'un fantôme <i>Traverser le Mékong</i> par Vincent Marie	193
Mondes imaginaires	213
Le refoulé amérindien dans la bande dessinée de science-fiction par Flavio Paredes Cruz	215
Peaux blanches, masques noirs. La figure de l'Autre colonisé dans le <i>Gaspard de la Nuit</i> de Johan De Moor et Stephen Desberg par Patrick Marcolini	255
Critique d'une société au contact de l'étranger : dérive colonialiste, ultra-capitalisme et leçon écologique dans le premier cycle d' <i>Aquablue</i> . par Rodrigue Buffet	277
Les auteurs	293

Introduction

Étranges étrangers

Éric Villagordo
Université Paul-Valéry, Montpellier3
Laboratoire RIRRA21

Étranges étrangers, la belle formulation de Jacques Prévert est ancrée dans son année 1951. Tout ce poème vise à exprimer la beauté de la présence et de sa différence de l'immigré ; d'étrangers en France, à Paris même, dans déjà des quartiers périphériques. L'existence de ce poème antiraciste et anticolonial s'écrit au cœur du colonialisme et des guerres d'indépendances qui ont lieu, ou s'annoncent, ou se sont déjà produites.

Comme ce poème, toute œuvre d'art (ici la bande dessinée) est située, sa création s'opère dans un contexte de publication, son ou ses auteurs, sont issus d'une société, à l'intérieur de laquelle ils vivent des socialisations qui les éloignent ou les rapprochent de la question de l'altérité ; à l'intérieur de cette société, comme tout un chacun ou chacune, les idéologies,

entendues à partir de Engels comme fausses croyances, influencent l'éducation et la vie artistique des personnes. De plus les auteurs s'inscrivent dans un contexte de publication qui dicte parfois le genre fictionnel, ce dernier impliquant de multiples contraintes. Même si les bandes dessinées analysées dans ce volume sont toutes d'une période où le geste auctorial s'affirme, la plus ancienne datant de 1967, la plus récente de 2022. Mais les genres fictionnels (historique, western, parodique, aventure exotique, science-fictionnel) travaillent au corps les imaginaires des bédésistes et les structures narratives même (voire les esthétiques) attendus.

Les textes réunis ici proposent de comprendre et d'analyser la représentation des étrangers(gères) dans les bandes dessinées. Par-là, cet ouvrage aborde notre rapport à l'altérité, celui de la relation entre des bédésistes occidentaux ou vivants en Occident¹ et le reste du monde. Il s'agit d'interroger ce rapport entre la bande dessinée occidentale et toutes les cultures et les sociétés qu'elle dessine, raconte, représente par des milliers et des milliers d'occurrences, d'images, d'histoires, de caricatures, de dessins de personnes et de paysages.

L'altérité est avant tout évoquée à travers cet autre, différent, dont il faut donner des signes visibles *d'autrement*. Mais l'autre ment (dirait le poète Thomas Chapelon, par un jeu de mots dont il est coutumier), ou plutôt on le fait mentir, à travers un phénotype réducteur, une coiffe, une parure, un habit idéal-typique, une couleur de peau, un accent, une naïveté, une bêtise, une psychologie infantile, une posture

1 Alcante, Joël Alessandra, Alain Ayroles, Denis Bajram, Thierry Cailleateau, Jean-François Charles, Maryse Charles, Pierre Christin, Didier Conrad, Johan De Moor, Christian Denayer, Thibault De Rochebrune, Stephen Desberg, André-Paul Duchâteau, Bruno Duhamel, Jacques Ferrandez, Paul Gillon, Edgar P. Jacob, Jack Kirby, Kris, Gianfranco Manfredi, Valérie Mangin, Marijah, Jean-Claude Mézières, Mobicid (Dominique Marquès), Hugo Pratt, Grzegorz Rosinski, Francisco Ruizgé, Francis Valles, Jean Van Hamme, Olivier Vatine, Wilbur.

enkystée dans des siècles de préjugés racistes. Le *retournement* de ces habitudes mentales et visuelles est l'objet même de ce livre, car l'année 1967 implique une sortie de la colonisation, une période postcoloniale : il est précieux d'observer de près les réussites et les difficultés des auteurs qui doivent se saisir de cette nouvelle complexité.

De fait nous contribuons par ce livre à une histoire longue des relations interculturelles, mais également à l'histoire de l'art, à l'histoire des représentations visuelles et narratives, à une histoire des mentalités, ainsi que par évidence à une histoire de la bande dessinée. Mentalités des créateurs, mentalité des publics qui font ou pas le succès des séries. Par évidence nous tenons compte, ainsi que les auteurs de l'ouvrage, des recherches fondamentales effectuées jusqu'ici par de nombreux chercheurs. Philippe Delisle signale l'ouvrage peut être premier, engagé à gauche, critiquant l'aspect conservateur de la BD belge, de Wilbur Leguerbe, *La société des bulles* (éditions ouvrières, 1977). On peut citer la thèse novatrice en 1995 de Christian Jannone qui inaugure peut-être sur le plan académique, en quelque sorte le champ des études sur les représentations de l'altérité en bande dessinée : *La vision de l'Afrique coloniale dans la bande dessinée franco-belge des années 1930 à nos jours. Spirou, Tintin, Vaillant, Pif (1938-1993)*². En 2008 Jonathan Haudot évoque forcément dans son doctorat la représentation de l'altérité juive dans la douloureuse question de la représentation de la Shoah³. Signalons la récente thèse de Léon Halpéryn, *La bande*

2 Doctorat en histoire, sous la direction de Marc Michel, Université Aix-Marseille, 1995.

3 HAUDOT Jonathan, 2008. *Shoah et bande dessinée : représentations et enjeux médiatico-mémoriels*, doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction de Jacques Walter, Université de Metz. Thèse publiée en 2012 : *Shoah et bande dessinée*, Paris, L'Harmattan.

*dessinée hébraïque entre médium transnational et singularité locale : la représentation de l'Arabe palestinien de 1934 à nos jours*⁴.

Philippe Delisle, en tant qu'historien, travaille depuis plus de quinze années à une œuvre importante pour notre sujet, il publie dès 2008 : *BD franco-belge et imaginaire colonial* (Karthala), puis en 2010, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique?* (Karthala), ouvrages dans lesquels le rôle éducatif, colonial et social de la bande dessinée catholique franco-belge est analysé et questionné. En 2011, dans *Le missionnaire, héros de la BD belge* (Karthala), il interroge la figure du missionnaire blanc, stéréotype « éclairé » face à des étrangers minimisés aux raisonnements obscurs, inférieurs; dans cet ouvrage, Daniele Comberiati interroge différemment ce stéréotype raciste en analysant une bande dessinée se déroulant durant la colonisation africaine italienne, et en théorisant le mythe du messie blanc venant sauver, diriger, soigner, de piètres autochtones, perdus à l'instar de grands enfants. En 2013 encore, Philippe Delisle continue son exploration du corpus central franco-belge en observant les aspects proprement positifs dans *La BD franco-belge, une littérature antiesclavagiste* (Karthala).

Par évidence en regardant ses récents ouvrages, on comprend que la question de la représentation des autres, de l'altérité dans les bandes dessinées est non seulement un enjeu éducatif (lié par exemple au scoutisme en Belgique, on se souvient du Totor d'Hergé), mais un enjeu politique majeur qui questionne sur le consentement de toute une société à envahir des civilisations éloignées : *Petite histoire politique de la BD belge de langue française* (Karthala, 2016), ou encore *La BD au crible de l'Histoire. Hergé, Maurras, les jésuites et quelques autres* (Karthala, 2019).

4 Doctorat de Langues, civilisations et sociétés orientales, soutenu en 2019 à Paris 3 Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Michèle Tauber.

En même temps que cette production essentielle de Delisle, pour notre champ d'études, en 2013 a également eu lieu une exposition fondamentale au Musée de l'Histoire de l'Immigration, qui donna lieu à un très important catalogue : *Albums. Des histoires dessinées entre ici ou ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*⁵. Les chercheurs-auteurs de cet ouvrage interrogent la circulation des créateurs de bandes dessinées, les contextes migratoires collectifs, et les représentations et évocations qui en résultent dans les BD et dans des études de cas. Je vais revenir sur le cas spécifique de la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, grand moment historique de l'immigration de masse. Outre les expositions visant à mettre en avant des auteurs non occidentaux (orientaux, africains), les études portant sur la difficile insertion dans un marché du Nord de ces auteurs du Sud (dans la lignée des travaux de Sandra Federici⁶), tous les ouvrages collectifs traitant de la bande dessinée liée à la guerre, la mémoire des exils ou au lien social⁷, abordent la question des rapports interculturels, immanquablement, mais par une perspective autre. Ainsi

5 MARIE Vincent, OLLIVIER Gilles (dir.), 2013. Futuropolis/Musée de l'Histoire de l'Immigration.

6 FEDERICI Sandra, 2019. *L'entrée des auteurs africains dans le champ de la bande dessinée européenne de langue française*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales ».

7 Par exemple, dans le cadre du lien social, voir DACHEUX Eric, LE PONTOIS Sandrine, *La BD, un miroir du lien social. Bandes dessinées et solidarités* (2011, L'Harmattan, « Communication et civilisation ») : la question du multiculturalisme et de la vie dans les quartiers des périphéries des grandes villes interroge la représentation des habitants issus de familles migrantes plus ou moins récemment, mais toujours assignés à une « étrangeté » non française. Les récentes émeutes de 2023, en échos à celles de 2005, démontrent s'il en est, que les questions des représentations identitaires sont complexes, vives et en relation avec la question de l'Etat et de ses forces de l'ordre. Voir à ce propos l'adaptation en BD de l'enquête de Didier Fassin : DEBOMY Frédéric, FASSIN Didier, RAYNAL Jacques, 2021. *La force de l'ordre. Enquête ethno-graphique*, Paris, Seuil/Delcourt.

un ouvrage sur la représentation de la Grande Guerre en BD abordera forcément la question de représentation des belligérants entre eux, et donc de la question de l'altérité poussée à son paroxysme en temps de conflits⁸.

Dans cette continuité de recherche, les textes présentés dans cet ouvrage sont issus d'une passionnante journée d'étude qui se déroula le 4 février 2021 à l'Université Paul-Valéry Montpellier⁹, dans une période où le virus mortel planait encore, mais où certains d'entre nous osèrent se rencontrer, lassés des écrans d'ordinateur, d'autres aux antipodes durent faire parvenir leurs voix et leurs images depuis les transmissions vidéo.

Toute bande dessinée véhicule une vision du monde, collective, non élaborée, et/ou personnelle, critique, à contrecourant, ou pas, pour une part consciente, pour une part inconsciente. Chaque auteur de cet ouvrage s'est confronté à la difficulté de saisir ce qui n'est pas manichéen dans les récits graphiques, récits parfois contradictoires, en recherche, et jamais à l'abri, comme tout un chacun, de véhiculer le langage universel du mépris passé. Dans le meilleur des cas, une bande dessinée est le produit d'une vision collective modifiée par une affirmation individuelle critique. Elle est toujours le produit d'un auteur culturel, qui comme nous tous, est le sujet d'un inconscient culturel, le produit d'une histoire subjective et mondiale, l'histoire multimillénaire des contacts

8 Par exemple dans MARIE Vincent (dir.), 2010. *La Grande Guerre dans la bande dessinée. De 1914 à aujourd'hui*, 5 Continents Editions/Historial de la Grande Guerre.

9 Les participants, que je remercie encore pour la qualité de leurs interventions, furent : Rodrigue Buffet, Daniele Comberiat, Iris Delhoum, Fazeleh Eskandari, Marys Hertiman, Vinod Kumar, Alicia Lambert, Marion Le Corre-Carrasco, Patrick Marcolini, Vincent Marie, Flavio Paredes Cruz, Laëtitià Rapuzzi, Melissa Rollinger, Stéphane Sawas, Fabrice Erre et Romain Dutter; notamment ces deux derniers, représentèrent le point de vue des auteurs de bande dessinée.

culturels et de leurs représentations mythologiques, littéraires, musicales, puis de leurs représentations figuratives dans la pierre des temples ou dans les bois gravés, sur les papyrus, les manuscrits puis le papier, et enfin sur des pellicules, puis par encodage numérique.

La surprise de la rencontre avec l'autre, un autre nouveau et éloigné, ou mal connu et habitant sur le palier d'en face, que l'on croit connaître, que l'on imagine entièrement connaître, cette surprise provoque des émotions, des confirmations, des déceptions, devant un réel qu'on ne veut pas voir, cela avec des *a priori*, des préjugés qui enferment, des mœurs qui surprennent, des physiques qui d'un coup font en miroir ressortir celui de chacun, comme à son tour différent. Le réel de la rencontre est largement imaginaire, l'Histoire a montré (on peut se reporter aux travaux de Serge Gruzinski et Carmen Bernard¹⁰ ou à Jean-Marie Le Clézio¹¹ concernant les rêves croisés qui ont dirigé la rencontre entre les Espagnols et les Aztèques), pas seulement avec Colomb, que l'imaginaire (les récits légendaires) et les arts faisaient *lire* le monde. Les quêtes dans l'Histoire réelle sont déjà largement mythologiques ; ces croyances peuplent les horizons lointains de monstres, d'individus mi-hommes mi-animaux, le lointain fait rêver et cauchemarder.

Imagine-t-on seulement un instant ce corpus, sa richesse, les dizaines de milliers de bandes dessinées publiées durant la période coloniale, ou tout au moins, dans un horizon conceptuel et idéologique colonial, depuis la bande dessinée franco-belge, européenne, mais également états-unienne, britannique, italienne, espagnole ? Ce corpus est une trace historique d'envergure afin de comprendre ce qui se joue dans les imaginaires collectifs et individuels. Il propose « des sources

10 BERNARD Carmen, Serge GRUZINSKI, *Histoire du Nouveau monde*, Fayard, 1991 et 1993.

11 *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

historiques aussi éclairantes que des archives précieusement conservées dans quelque dépôt public. ¹²» L'étranger est au cœur des aventures, des expéditions fictionnelles, des chasses au trésor, il fut longtemps l'antagoniste parfait, ensauvagé, fantasmé, primitivisé, comique ou dramatique, clown de la jungle ou cannibale aux dents pointues.

Dès lors la question « comment représente-t-on l'étranger, l'autre, la différence, l'altérité, dans la bande dessinée ? » n'a de sens que contextualisée. Le contexte d'un Franquin, selon la période de sa carrière est déjà différent, mais il l'est encore plus du contexte d'un Riad Sattouf. Tous deux ont inventé et dessiné des altérités, Franquin les fameux Chahutas, indiens d'Amazonie (vers 1987), Sattouf sa famille syrienne, des Libyens, bref des Arabes du futur à partir de 2014 (et même avant dans *Ma circoncision* en 2008). Cependant les époques, l'histoire du médium et de l'art de la BD, sont complètement différentes.

Divertir les adultes et la jeunesse par la bande dessinée, largement dans la presse et les revues jusqu'aux années 1960-1970, équivalait dans un nombre de fois incalculable à activer et réactiver l'aventure exotique, genre majeur des fictions graphiques, dont Tarzan est un arbre qui cache à peine la forêt surdimensionnée. C'est dans cette veine que s'inscrit Franquin lorsqu'il crée le Marsupilami en 1952 ; Riad Sattouf n'est plus du tout dans le même contexte imaginaire dans les années 2000.

Dans cet ouvrage l'analyse de nombreuses bandes dessinées est portée par un groupe de chercheurs qui propose un point autour des questions fondamentales de la relation aux étrangers par les arts. La question auctoriale est centrale et celle de la responsabilité des bédéistes se dessine en filigrane

12 Selon la formulation de Philippe DELISLE dans *La BD au crible de l'histoire. Hergé, Maurras, les jésuites et quelques autres...*, Paris, Karthala, 2019, p. 10.

tout au long des chapitres. Les bédéistes peuvent être sensibles, proches ou pas, de certaines questions sociétales, ignorants ou proches des questions d'immigrations, de discriminations, de racismes. Ces auteurs ont des liens avec leurs récits, parfois anciens et familiaux comme Jacques Ferrandez avec l'Algérie (dans *Carnets d'Orient*), parfois par intérêt culturel comme Alain Ayroles et Juan Guarnido avec le siècle d'Or hispano-américain (dans *les Indes fourbes*), parfois par un mimétisme de vie, comme les voyages d'Hugo Pratt, la tentation du voyage, nourrissent le nomadisme de Corto Maltese.

Ces auteurs pourtant représentent et racontent des périodes, ou des contrées, qu'ils n'ont que rarement vécues ou vues de leurs propres yeux, pas toutes en tous cas (par exemple la première aventure de Corto Maltese se passe à proximité de la Papouasie Nouvelle-Guinée et de ses îles, contrées que jamais Hugo Pratt ne visita autrement que par la littérature et les livres). Il ne faut pas oublier que les auteurs de bandes dessinées se nourrissent des autres arts, des peintres orientalistes pour Ferrandez par exemple, et ses premiers héros sont d'ailleurs des peintres dans l'Algérie du début du XIX^e siècle; il met en place un astucieux récit graphique en abîme, d'un faiseur d'images, d'un dessinateur, qui est la métaphore de l'auteur lui-même se projetant en 1836, faisant des croquis sur le vif de la conquête française sanglante. Ferrandez se nourrit de peintres de l'époque, de la recherche des historiens, et des témoignages de sa propre famille pour les périodes plus récentes. Hugo Pratt se nourrit des littératures de voyages et de fiction qu'il cite volontiers (Conrad, Stevenson, London, Henry de Vere Stacpoole) mettant en scène parfois la rencontre entre son héros et ces écrivains (Herman Melville notamment). Guarnido et Ayroles, reprennent les écrits de Francisco de Quevedo (1636) pour prolonger les aventures de don Pablo de Ségovie, pauvre et burlesque héros picaresque, enfin Stephen Desberg et Johan De Moor (dans *Gaspard de la Nuit* à partir de 1987)

s'inspirent des peintres flamands et du nord de l'Europe pour évoquer le passé colonial de la Belgique. On le comprend aisément, ces bandes dessinées interrogées dans ce livre, nous révèlent déjà que l'autre éloigné, l'étrange étranger, s'imagine autant qu'il se perçoit, se crée à travers les arts autant qu'il s'objective historiquement, s'invente autant qu'il se représente de manière vraisemblable.

Joël Alessandra quant à lui (dans *Tai Dam. Traverser le Mékong*) part bien d'un art, la peinture de l'artiste peintre Marijah, qu'il accompagne ensuite dans un périple bien réel, à la découverte, rencontre, de ses origines au Laos.

Ainsi la leçon de Mickaël Baxandall édictée en 1972, pour l'art du xv^e siècle florentin¹³, reste valide : les arts de la représentation, avant de reproduire un réel (inaccessible comme apparence objective et fait objectif) s'inspirent des autres arts et des autres récits (la danse, le théâtre, la littérature, la théologie, l'histoire, d'autres bandes dessinées, comme on le verra pour le bédéiste belge Jean-Philippe Stassen pris dans l'ombre de l'héritage hergéen). Cette période postcoloniale ne doit pas faire oublier donc que les imaginaires sont partagés, les uns nourrissant les autres entre la littérature, la bande dessinée, le cinéma, le théâtre, la musique, la télévision et aujourd'hui les jeux vidéo.

Le processus de production des imaginaires graphiques de l'altérité est entrelacé à partir des héritages culturels et idéologiques. Il n'y a pas de représentation objective, ou *scientifique* des étrangers dans la bande dessinée. Même si le récit s'agrémenté d'archives, de photographies, de documents, de tout un paratexte, il est fait de choix, de bruits de fond idéologiques, de cheminements conscients et inconscients des

13 BAXANDALL, Michael (1972) 1985. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, *nf*, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires ».

auteurs. Il est cependant plus ou moins vraisemblable, plus ou moins informé. Comment pourrait-il en être autrement ?

Il appartient pour la recherche de démêler ces imaginaires entrelacés, afin de comprendre ce qui dans les bandes dessinées mêmes, invente, critique, inverse, désamorçe, reconfigure ou reproduit, réitère, bégaye, la figure de l'étranger(gère), cela pour la période qui nous concerne depuis 1967. La bande dessinée n'est pas un simple miroir de son époque, la théorie du reflet d'ailleurs, d'un point de vue marxiste, comprend l'idée que toute société est dialectique et contradictoire, à ce titre seulement, elle *reflète* les contradictions de la société qui l'a produite par le biais des singularités des auteurs. Ainsi ce reflet dialectique (provenant de Engels, Marx et Lénine, luttant contre l'idéalisme, une pensée qui ne s'occuperait pas du réel historique, puis débattue par Lukács, Gramsci et l'École de Francfort¹⁴) permet de connaître, comprendre, mais encore faut-il dans les œuvres d'art, l'analyser et le décrypter. Car s'il y a des imaginaires dominants, s'inscrivant dans la longue durée, il n'y a pas pour autant uniformité totale, les auteurs s'inscrivent dans des contextes particuliers.

Certains chercheurs ont pu être tentés de considérer la BD comme le simple miroir d'une époque et d'une société. Une telle méthode fonctionne pour partie. Mais elle suppose qu'il existerait une sorte d'imaginaire global, partagé à un moment donné par toute une population, et tend à dédouaner les auteurs d'éventuels engagements personnels. Il nous semble que les BD traduisent aussi la culture ou les convictions de milieux spécifiques : des éditeurs, des scénaristes et des dessinateurs qui ont été formés dans un certain cadre et qui visent un certain public.¹⁵

14 TOSEL André, 1982. « Reflet » in LABICA Georges, BENSUSSAN Gérard, *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, PUF, p. 974-976.

15 Philippe DESLILE, 2019. *La BD au crible de l'histoire. Hergé, Maurras, les jésuites et quelques autres...*, Paris, Karthala, p. 10-11.

Philippe Delisle rajoute que même l'idéologie colonialiste n'est pas totale, fluctue, et voit les milieux communistes par exemple, s'y opposer assez tôt dans le xx^e siècle, et cela parfois par leurs publications pour la jeunesse. Les BD nous disent quelques choses de notre rapport à l'altérité, selon les milieux, les procès de publication, les époques, les pays, les auteurs, quelque chose que la recherche sans en ignorer la diversité, doit essayer de cartographier, car ce sont ces imaginaires qui sont toujours à l'œuvre dans nos débats politiques contemporains.

Par ailleurs, la question de la temporalité est complexe à saisir, nous nous situons dans la période dite postcoloniale, mais cela ne règle en rien le rapport à l'histoire. Les bandes dessinées présentées ici, fictionnalisent différentes périodes historiques et participent à différents genres narratifs. Nous savons depuis longtemps que la fiction artistique procède par *revisitation* du temps; sans convoquer nécessairement Paul Ricœur, nous comprenons que les littératures graphiques participent à cette exploration des temps passés, depuis un présent, ou des temps futurs, depuis des présents. Elles participent à cette tentative anthropologique (en même temps que la recherche du divertissement, de l'émotion et de l'art) de donner un sens, un récit cohérent, même faux, à nos vies, notre passé, souvent fragmenté et incompréhensible. Ainsi doit-on toujours analyser une double temporalité dans les récits graphiques : celle du présent des auteurs (le contexte de production) et celle développée dans le récit, la diégèse, l'histoire fictionnelle (futuriste ou à la préhistoire, médiévale ou en période d'esclavage au xviii^e siècle, contemporaine des auteurs parfois comme dans les récits de Joël Alessandra et Jean-Philippe Stassen).

La question de l'altérité peut aussi bien se raconter à partir de faits historiques que de mondes imaginaires. Ceux-

ci connaîtraient eux aussi, dans la fiction comme dans le réel, les rejets, conflits ou difficultés liées aux rencontres interculturelles, ils sont la métaphore de notre propre monde. La bande dessinée peut ainsi fictionnaliser et représenter un réel supposé des relations avec les étrangers (avec la complexité des temporalités croisées que nous venons d'exprimer), mais également rendre visible, par la représentation même, la fiction de cette relation imaginée dans des univers inventés. Ce va-et-vient entre l'évocation dessinée de l'Histoire, voire de l'histoire familiale, et les mondes imaginaires donnant à repenser visuellement l'histoire humaine par des épopées fictives, constitue la richesse du médium artistique de la bande dessinée¹⁶. Penser et représenter le présent, le passé, les futurs, les ailleurs possibles, tout cela revient le plus souvent à mettre en scène des rencontres avec des altérités historiques.

Les œuvres choisies par les chercheurs de disciplines différentes qui furent intéressés par ce projet, se déroulent, du point de vue de la fiction, pendant d'une part *la période coloniale* (durant la colonisation espagnole dans *Les Indes fourbes*, ou pendant la colonisation britannique aux véritables Indes, à la fin du XIX^e siècle dans les colonies italiennes pour la série *Volto nascosto* ou au début du XX^e siècle, théâtre des aventures de Corto Maltese, aux quatre coins du monde, ou bien encore en Algérie à partir de 1836 jusqu'en 1962 dans les *Carnets d'Orient* de Jacques Ferrandez), mais aussi dans la période dite *postcoloniale*, la nôtre (par exemple autour du travail de Stassen sur le Congo, ou de Joël Alessandra sur la péninsule indochinoise), et enfin dans *l'utopie* d'autres mondes, liés au

16 Sur les rapports entre bande dessinée et récit historique, sur la BD reportage, documentaire, fictionnelle, historique, voir VILLAGORDO Éric « Fictionnaliser le réel, rendre réelle la fiction : la représentation de l'histoire dans la bande dessinée », in MACHHOUR Héba, SAMINADAYAR-PERRIN Corinne (dir.), 2020. *Faire/écrire l'événement. Littérature, histoire, fiction XIX^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, p. 197-214.

fantastique (*Gaspard de la nuit*) et à la science-fiction (*Aquablue*). Flavio Paredes Cruz explore quant à lui l'imaginaire porté sur les Amérindiens du point de vue des récits de science-fiction justement, excédant par là même les dates de tous les autres chapitres, puisque donnant à penser un corpus élargi : le sien démarre en 1930 avec Alain de Saint-Ogan et son *Sacrifice humain* mettant en scène un prêtre aztèque.

Ainsi, cet ouvrage se découpe en trois parties : *Mondes coloniaux*, *Mondes contemporains postcoloniaux* et *Mondes imaginaires*.

L'imaginaire de l'*autre* est donc multiple, variable selon les contextes, les époques, les secteurs de la société à partir duquel il s'exprime. Mais par l'histoire des contacts culturels nous savons que l'imaginaire initial, fantasmé, culturel, biaise les rencontres, les empêche en quelque sorte, la plupart du temps. Nous sommes tous les héritiers de ces malentendus.

En 2006, l'exposition séminale du Musée du Quai Branly *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* a permis de stabiliser pour les non-initiés, combien la représentation de l'altérité s'inscrit dans la profondeur des siècles, et combien elle est proprement, en même temps, chevillée à notre époque contemporaine¹⁷. Ainsi « En Europe, la vision de l'Autre se construit à partir de figures établies dans l'imaginaire visuel et narratif au gré des époques. Elle s'élabore également à partir des images réalistes composées face à la réalité même, en présence de personnes.¹⁸ » La bande dessinée hérite de ces siècles d'images qui l'ont précédée, comme le démontre Flavio Paredes Cruz à la fois dans son texte et son doctorat en cours d'écriture. Elle se construit durant des siècles colonialistes, au sein desquels les théories de la hiérarchie des peuples et

17 Voir sur ces questions l'ouvrage publié à partir de l'exposition : LE FUR Yves (dir.), *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Paris, RMN/Musée du Quai Branly, 2006.

18 LE FUR Yves, *op. cit.*, p. 23.

des races permettent de tout justifier : on sait aujourd'hui combien les images et les récits ont joué un rôle fondamental dans cette entreprise d'exploitation et de crimes¹⁹. L'histoire de la peinture même a vu ses spécialistes repenser la présence ou l'absence de représentations des personnes colonisées ou esclavagisées, notamment en 2018 et 2019 avec l'exposition *Le modèle noir. De Géricault à Matisse* (successivement à la Wallach Art Gallery de la Columbia University à New York, au Musée d'Orsay à Paris et au Mémorial ACTe de Point-à-Pitre en Guadeloupe)²⁰.

Les chercheurs de ce livre se sont particulièrement penchés sur la représentation des corps des étrangères, car notre héritage indéniable est celui d'un imaginaire érotique colonial : sur ces cristallisations racistes et sexistes envers les corps colonisés, Vinod Kumar, Iris Delhoulm, Melissa Rollinger, Daniele Comberiati et Rodrigue Buffet donnent à voir et penser des corpus riches et larges, connus ou moins connus.

Cette introduction ne peut avoir pour ambition une véritable histoire de la représentation des étrangers dans la bande dessinée, même esquissée. Les auteurs de bande dessinée depuis la naissance de cette expression artistique à partir de la Suisse et de Rodolph Töpffer (1827), de l'espace francophone, puis des plagiats très tôt dessinés aux États-Unis, vont comme le médium lui-même, porter en eux et sur les planches dessinées, cet imaginaire de l'étranger. La bande dessinée circule, comme les auteurs, le XIX^e siècle n'est pas seulement celui de la révolution industrielle, il est également

19 Voir notamment, BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, TARAUD Christelle, THOMAS Dominic, (dir.), 2018. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte.

20 Voir le catalogue DUFOUR Annie (dir.), 2019. *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, Paris, Flammarion / Musée d'Orsay et de l'Orangerie.

celui de l'immigration de l'Europe vers les États-Unis, il est aussi la poursuite des guerres coloniales de conquête. Le siècle de la naissance de la bande dessinée est celui des étrangers, des rencontres, certes plus aussi fracassantes que celles entre les Espagnols et les Mexicas-Azèques, mais l'immigration est centrale dans l'un des premiers comics à très grand succès.

Un comics qui longtemps fut considéré, de l'autre côté de l'Atlantique, comme la véritable naissance de la bande dessinée moderne. Suggérons que ce succès médiatique majeur du comics *At the Circus in Hogan's Alley* (1895-1898), avec son *Yellow Kid* (dont l'identité reste ambiguë, pour certains asiatique, pour d'autres irlandaise) habitant à New York dans une rue mal famée, raconte des histoires se situant volontairement au sein d'un mélange qui donna le substantif *melting-pot* à la langue française même, défini comme le brassage du peuplement des États-Unis. Cette rue est porteuse de toutes les cultures, de toutes les apparences : il est question des nouveaux objets de la modernité, de la pauvreté, de la violence, et les rapports raciaux n'y sont en rien tendre, tels en tous cas que les présente Richard Felton Outcault (1863-1928). Les personnages sont eux-mêmes une collection de différences, des enfants de toutes origines s'affrontent, s'allient, se disputent dans un total cosmopolitisme.

L'étranger est d'abord l'autre des auteurs et des lecteurs, à un moment donné, dans une aire géographique et culturelle donnée, mais avec une mondialisation de la colonisation héritée des Temps modernes. L'immigration du XIX^e siècle est venue nourrir différemment l'altérité, Richard F. Outcault chroniquant la présence proche des lecteurs, des étrangers récents et « anciens » (notamment en développant les aventures burlesques d'un enfant africain-américain, donc descendant d'esclave, dans *Pore Li'l Mose* (1901, *New York Herald*). Ces étrangers sont aussi son lectorat, et nombre d'ouvrages mentionnent que le succès d'Outcault et de la bande dessinée moderne naissante, tiendrait au fait que

la moitié des habitants de USA d'alors, ne savaient pas lire l'américain. Cependant lorsqu'on essaie de lire véritablement *At the Circus in Hogan's Alley* (Yellow Kid), on peut tout de suite expérimenter que c'est un mythe, on ne peut comprendre ce comics sans savoir lire, on trouve souvent énormément de texte, et parfois même une seule image panoramique précédée d'un éditorial de l'auteur, et le dessin lui-même est parsemé de panneaux, écriteaux, bulles, affiches, où le texte foisonne. On peut plutôt imaginer, comme pour la presse du XIX^e siècle que dans les lieux de rencontre on riait autour de ces comics, grâce à un lecteur qui lisait en groupe, pour le groupe ce premier chef-d'œuvre de la bande dessinée. Ce que j'imagine renvoie alors au fait que le melting-pot contenu dans le comics, était sans doute aussi celui du contexte de lecture, et de fait, une forme de rire des différences pouvait se mettre en place dans les lieux de sociabilité des États-Unis à la lecture du journal.

Il est plaisant et intellectuellement passionnant d'imaginer les recherches que l'on pourrait mener sur le lectorat d'alors, en pensant à ces comics mettant en scène l'immigration, se lisant à deux niveaux, pour se moquer du peuple cosmopolite, pour que ce peuple soit représenté et se voit présent dans la société états-unienne d'alors, même si ces comics n'étaient pas dénués de racisme et de moqueries discriminatoires. On se reportera sur ce contexte très spécifique de la représentation des étrangers(gères) aux États-Unis à l'excellent texte de Jean-Pierre Mercier « De quelques auteurs issus de l'immigration dans l'histoire de la bande dessinée américaine »²¹.

Les auteurs, en connivence avec leurs potentiels lecteurs, vont signifier, par la narration graphique, des différences

21 MERCIER Pierre, 2013. « De quelques auteurs issus de l'immigration dans l'histoire de la bande dessinée américaine » in MARIE Vincent, OLLIVIER Gilles (dir.), 2013. *Albums. Des histoires dessinées entre ici ou ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, Futuropolis/Musée de l'Histoire de l'Immigration.

culturelles et éventuellement culturelles, par tout à la fois le physique, les vêtements, la langue, les comportements, les us et coutumes, bref en déployant ce que l'anthropologie nomme *culture*. Cette différence entre un « nous » auteur-lecteur et un « eux » personnages de la narration graphique est au cœur de bien des nœuds des genres fictionnels, car en dehors du cas singulier de la presse états-unienne et du melting-pot supposé de son lectorat, la bande dessinée européenne propose un regard éloigné depuis l'Occident : humour (de ces écarts culturels, tel dans *Astérix*, mais aussi *Bibi Fricotin* ou *Blondin et Cirage*), aventure (forcément dépaysante voire exotique, voire coloniale, quantifier cette vaste catégorie est impossible), roman graphique basé sur les rencontres avec l'altérité (comme l'approche d'un Guy Delisle ou d'un Baudoin), bandes dessinées défendant une idéologie (raciste, de propagande, ou humaniste, luttant contre le racisme).

Par évidence, cette dernière catégorie pose question, lorsqu'on défend un point de vue antiraciste, échappe-t-on à tous préjugés, clichés, stéréotypes ? Nombre d'auteurs de cet ouvrage n'évitent pas la question (Lambert, Rollinger, Comberiati, Marcolini, Paredes Cruz, Delhoum). Les stéréotypes sont-ils autre chose que le racisme, car non intentionnels, ou bien peuvent-ils également, avoir des porosités avec le racisme ? Oui la représentation des étrangers croise la question de l'altérité, et donc de la confrontation à une différence, cela concerne autant l'ethnophilie que la xénophobie. Avec la parodie comme paravent des préjugés tel qu'on peut la trouver évidemment dans l'intention d'un Goscinny et d'un Uderzo, par exemple dans *Astérix en Corse* en 1973, mais également chez Stassen analysé par Alicia Lambert dans le sixième chapitre de ce livre. Ainsi aux stéréotypes va-t-on opposer des anti-stéréotypes, des contre-pieds.

Avant de présenter les différentes parties et chapitres de l'ouvrage (trois parties et dix chapitres), notons au final que le récit d'aventure, à partir du XVIII^e siècle, de Daniel Defoe,

puis de Robert Louis Stevenson jusqu'à Jules Verne, quelle que soit l'époque racontée dans la fiction, est un récit conçu dans et par le contexte colonial. L'horizon racial est aussi important que l'horizon des îles paradisiaques ou des jungles forcément luxuriantes. Mais il est beaucoup plus complexe à identifier que les cocotiers.

À partir du moment où le récit graphique d'aventure (historique ou imaginaire) est un des genres narratifs majeur de la bande dessinée européenne, la rencontre des étrangers et des étrangères est programmatique dans la bande dessinée. C'est un paradigme structurel à toute la bande dessinée européenne. Alix rencontre des étrangers, le métabaron rencontre nombre d'espèces extraterrestres étrangères, les Naufragés du temps, Valérian et Laureline, Bernard Prince, bref toute la famille de la bande dessinée parcourt le monde et les univers, en rencontrant étrangers et étrangères de tous ordres. Peut-être aventure et altérité sont-elles des synonymes en bande dessinée.

De la même façon que cette problématique anime la question des représentations des minorités dans les fictions filmiques et à la télévision, tel le rapport demandé au sociologue Eric Macé en France en 2008, il ne sera pas question ici de « représentativité » des nations et peuples étrangers, mais bien plutôt du comment cette diversité et cette altérité est représentée, lorsque cela est le cas. On comprendra évidemment que par exemple entre *Tintin*, *Lucky Luke* et *Astérix* nous aurions immédiatement une base comparative étonnante et détonante. Le héros belge circule dans le monde entier, le cow-boy solitaire est dans un melting-pot d'immigrés et de natifs états-unien divers, frayant avec l'altérité indienne, chinoise, irlandaise, etc., et l'antiquité imaginaire d'Astérix vise à rire des différences culturelles tous azimuts du monde connu de l'époque. Où que l'on se tourne de *Flash Gordon* (depuis 1933) à *Corto Maltese* (à partir de 1967), de *Raban* (à partir de 1969) aux *X-men* (version Cris Claremont en 1975),

la question de la rencontre des différences se trouve au cœur des récits graphiques même.

En lisant l'ensemble des textes réunis dans cet ouvrage, certains problèmes méthodologiques, certaines questions ont émergé et ont fait l'objet de nombreux échanges avec les auteurs.

Dans la première partie de cet ouvrage, les pièges idéologiques, ceux de l'anachronisme également, guettent en permanence, en même temps, les chercheurs et les auteurs de bande dessinée. Cette partie sur les *Mondes coloniaux historiques* implique de mesurer que les auteurs occidentaux, empêtrés dans l'histoire de leur aire culturelle, sont destinés à créer des récits visuels au sein des rapports plus que difficiles de l'Occident avec le reste du monde : monde attaqué, conquis par les armes, soumis à des massacres et dont nombre de cultures ont été écrasées. Cet ouvrage n'aborde pas l'univers des guerres indiennes en Amérique du Nord (univers du *Far West*), mais cela est un des mythes les plus représentés dans la bande dessinée occidentale, européenne, états-unienne, et mondiale. On y retrouverait tout ce que les textes de cette partie vont présenter à travers des univers historiques coloniaux : la complexité des rencontres culturelles en contexte de violences coloniales, de domination militaire et spirituelle de l'Occident sur des peuples considérés comme inférieurs et primitifs. Bref le mythe fondateur de la nation états-unienne est une version gargantuesque de la partition entre un Nous et un Autre, défini comme sauvage, inéducable, à parquer, voire, à tuer (*un bon indien est un indien mort*, si l'on reprend l'esprit du mot de Théodore Roosevelt, inspiré lui-même d'un général dont je veux oublier le nom).

Les contextes abordés dans cette première partie sont, celui de l'invasion espagnole des Amériques durant le XVII^e siècle (chapitre de Marion Le Corre-Carrasco), celui de la colonisation britannique des Indes au XIX^e siècle (Vinod Kumar), dans le même siècle celui de la colonisation de

l'Algérie par la France (Melissa Rollinger), à la toute fin de ce siècle le contexte moins connu des guerres coloniales italiennes en Érythrée et en Éthiopie (chapitre de Daniele Comberiat), et enfin ceux des errances du voyageur impénitent, marin maltais, dénommé Corto Maltese (Iris Delhoum), qui croise partout dans le monde les empires qui se font la guerre, au début du xx^e siècle, via leurs territoires colonisés (de l'hémisphère Sud à l'hémisphère Nord).

Lorsqu'une bande dessinée montre et raconte une période coloniale, véhiculant ainsi le regard et les croyances des personnes (ici personnages de papier, mais parfois ayant existé) de l'époque coloniale, ce regard rejaillit-il comme un soupçon sur les auteurs de bande dessinée qui donnent vie à ces mêmes personnages? Bien entendu Hugo Pratt fait de Corto Maltese un individu hors norme qui dialogue avec tous les peuples. Les auteurs, Juanjo Guarido et Alain Ayroles, pour *Les Indes fourbes*, présentent un antihéros picaresque qui a de nombreux *a priori* sur les Indiens, et ne rêve que d'une chose, s'enrichir. Cependant cette fresque monumentale se situant, dans la fiction, durant le siècle d'Or, propose des dispositifs de distanciation, propre à la narration, que Marion Le Corre-Carrasco présente fort à propos dans « À la découverte de *Les Indes fourbes* : jeu spéculaire et trompe-l'œil identitaire ».

Tout est illusion baroque, tout est mise en abyme, et Guarido/Ayroles démontent le récit colonial sur la base d'une tradition littéraire, les récits picaresques, tradition qui est déjà une remise en cause de l'ordre social établi, car s'intéressant aux défavorisés. Le colonisé indigène va ainsi trouver peu à peu un regard compréhensif à travers l'antihéros picaresque, lui-même porteur de contestation sociale. Nous sommes embarqués avec ce regard. Vue des couches les plus basses de la société, la société coloniale, et les élites qui la justifient et la fondent, apparaît inqualifiable de cruauté. Ainsi Marion Le Corre-Carrasco nous permet-elle de comprendre qu'une tradition littéraire ancienne, riche,

contestataire et critique, enrichit une relecture contemporaine du rapport d'altérité. Grâce au croisement de l'art du récit baroque et de l'art de la bande dessinée maniant le trompe-l'œil identitaire, il est permis de saisir la complexité à la fois du regard colonial, de l'évolution d'une société allant vers le métissage, et des rapports de force sociaux entre les puissants et les gens du peuple, qu'ils soient espagnols immigrés (le héros de l'histoire), métisses ou indiens. Les écarts entre le récit verbal et iconique que nous dévoile Le Corre-Carrasco, est la grande originalité de cette œuvre hors norme de 2019. Tout est illusion, faux semblant, et la quête chrétienne apparaît vorace, cupide et privilégiant les inégalités et les privilèges de la noblesse venue faire fortune dans le Nouveau Monde.

Vinod Kumar nous présente dans le chapitre suivant le contexte plus récent de la colonisation des Indes. Dans « Images de la femme indienne à l'époque coloniale dans la bande dessinée franco-belge contemporaine », il analyse quatre séries contemporaines, créées entre 1990 et 2020. Sa connaissance fine de ces cultures éloignées de l'Europe, dont la multiplicité fut réduite en un seul terme d'un territoire unifié fantasmé (« l'Inde »), permet de comprendre en quoi les auteurs, collectivement, véhiculent inmanquablement des stéréotypes surdimensionnés qui ont constitué une *légende des femmes de l'Inde*. Tous les auteurs du corpus, quelle que soit leur génération, « paraissent être obsédés par la figure du sati », et par la dramaturgie de ce rite funéraire et sacrificiel de femmes s'immolant sur un bûcher à la mort de leur mari. Comme si l'Inde ne pouvait se penser en dehors de ce trait culturel discriminant et inégalitaire, « stéréotype qui contribue à une image exotique de l'Inde » nous dit Vinod Kumar. Aucune explication (qui ne vaut pas justification, mais permet de comprendre) culturaliste n'est réellement proposée dans les récits graphiques. Par là même on interroge l'effet de loupe indéniable du cliché, de la répétition du spectaculaire, et de la dramatisation narrative. Car le récit exotique doit comporter

sa dramaturgie narrative, et ce texte nous amène à réfléchir finalement sur le manque de variété des récits graphiques à propos d'une ère culturelle, d'un territoire, de cultures, souvent soumises au processus bien connu du réductionnisme. Car comment parler de l'Inde coloniale sans peindre une carte postale coloniale? Comment questionner le rapport colonial sans exotiser les territoires colonisés et sans recoloniser, par les dessins et la fiction, les Indiens et les Indiennes? Il semble que le récit *Les Indes fourbes* (dans cette bande dessinée il s'agit des Amériques centrales et du Sud) soit plutôt un dispositif exceptionnel de distance critique au processus d'exotisation, et le corpus de Vinod Kumar, s'il comporte des auteurs d'expériences, solides, talentueux, ouvre le débat cependant de la *chute* possible dans l'exotisation. La spectacularisation, la recherche du pittoresque, sont consubstantiels du récit colonial exotique, en cela le genre fictionnel lui-même enferme les auteurs dans des postures narratives à interroger. Même s'ils peuvent exprimer différents points de vue par des protagonistes différents, comme les protagonistes principaux, proches du point de vue contemporain du lecteur, même s'ils ne valident en rien les discriminations représentées, Vinod Kumar pointe les effets de la répétition narrative de « l'ensauvagement » d'une ère culturelle. On accentue un rite funéraire sacrificiel, on dénude le corps des Indiennes dans une société extrêmement pudique, on établit des contre-vérités historiques héritières des récits coloniaux passés. Ces récits ont imprégné comme à l'encre indélébile les imaginaires occidentaux franco-belges. La répétition des mêmes rituels devient stigmatisation, simplification, réductionnisme, marqueur d'un *eux* et *nous* comme évident, avec peut-être un voyeurisme malsain, d'ailleurs sentiment réel de certains britanniques qui allaient « au spectacle ». Vinod Kumar montre combien ces pratiques firent débat elles-mêmes au sein de la société multiculturelle indienne, avec des disparités régionales très grandes. Il nous fait franchir le miroir de la complexité

de ce sacrifice, question d'honneur familial, pression inique sur les femmes, mais en rien sacrifice humain tel que cela est présenté dans certaines bandes dessinées.

Mais quand est-il lorsque l'auteur se propose de décrire sobrement, dans le but de retrouver les perceptions de l'époque, avec son racisme, sa misogynie, son horizon colonialiste? Ce qui nous dérange alors, ce n'est pas une quelconque position de l'auteur, qui ne nous est pas accessible, mais bien ce monde qui ressurgit à travers les personnages de la fiction, où des personnages historiques, avec leur vision du monde située, hiérarchisent les peuples, les cultures. Tout cela plus ou moins mis en fiction, plus ou moins proche de témoignages, de récits familiaux et de transmissions orales, photographiques, romanesques. Cela est particulièrement sensible dans l'analyse de Melissa Rollinger concernant les *Carnets d'Orient* de Jacques Ferrandez, auteur qui met en scène précisément sa famille sur plusieurs générations. Autrement dit, comment représenter la période coloniale plus proche que celles des Indes espagnoles, l'Algérie française en l'occurrence, si l'on n'a pas le projet de faire une bande dessinée militante, anticoloniale, mais de décrire justement au plus près, ce que vécurent les colons de l'époque, et donc inmanquablement les rencontres avec l'altérité des peuples d'Algérie, mais embarqué comme dans un *véhicule colonial* collectif. C'est ce qu'essaie de démêler Mélissa Rollinger dans « L'imaginaire érotique colonial dans *Carnets d'Orient* ». La question de l'exotisation érotique des femmes dites *indigènes*, étant au cœur de son chapitre, il s'agit de la question centrale interrogée.

Comment distinguer le regard de l'époque (1836), le vécu des personnages, surtout lorsque le narrateur est un peintre qui découvre l'Algérie, sa beauté et la violence coloniale, surtout lorsqu'il tombe amoureux d'une Algérienne assignée à un mariage forcé? Comment distinguer la finesse narrative

de Ferrandez, qui essaie d'imaginer cet autre lui-même, cet artiste de 1836, depuis l'année 1994, soit plus de deux cents ans plus tard? C'est ce que Mélissa Rollinger tente de nous montrer, démêlant le narrateur depuis l'auteur.

Daniele Comberiat dans le chapitre suivant de cette première partie, nous immerge dans l'épopée coloniale italienne créée par Gianfranco Manfredi dans la série *Volto nascosto* en 2007-2008. Il interroge globalement la relation étroite entre la bande dessinée et le colonialisme italien. Comberiat explique que « Généralement, ces bandes dessinées présentaient le même exotisme des contes d'aventure et de voyage se déroulant dans d'autres pays d'Afrique ou d'Asie, comme si le fait de parler d'une ancienne colonie italienne n'avait guère d'importance et comme si l'Érythrée, la Lybie, la Somalie ou l'Éthiopie avaient le même rôle qu'un quelconque pays étranger méconnu, symboles d'une altérité vague et exotisée. » Ainsi, beaucoup de bandes dessinées italiennes du xx^e siècle ne prennent pas une position critique sur le colonialisme italien né en partie sous le fascisme; Gianfranco Manfredi scénariste important en Italie, justement prend le contre-pied de ce passé. Il est précisé dans ce chapitre que « à partir des vagues migratoires des années 1980, dans un moment de réflexion générale sur l'identité italienne, plusieurs représentations culturelles, telles les bandes dessinées, ont abordé, directement ou indirectement, la question coloniale. » Dans ce contexte migratoire, qui renvoie l'Italie à sa propre identité nationale contradictoire (le rapport Nord/Sud reste complexe voire conflictuel), la représentation des étrangers au sein de l'histoire spécifique de la colonisation italienne est en tension. Notamment à travers le mythe national d'une colonisation différente, plus douce, « bon enfant », qu'auraient pratiqué les Italiens : mythe que Gianfranco Manfredi bat totalement en

brèche dans *Volto nascosto* (« visage caché » si l'on traduit), ce qui fait l'originalité de cette série.

La violence exercée sur les femmes éthiopiennes et érythréennes est notamment représentée directement, avec tous les systèmes d'esclavage sexuel mis en place par les Italiens. L'histoire se déroule entre Rome, l'Érythrée et l'Éthiopie entre 1889 et 1896 au moment de la grande défaite militaire de l'armée italienne lors de la bataille d'Adoue (plus grande défaite historique d'une armée coloniale).

Deux hommes (Ugo et Vittorio) vont découvrir l'Afrique, en être fascinés, à l'opposé de beaucoup de leurs compatriotes, un respect va s'instaurer envers les peuples et les cultures qu'ils rencontrent. Ils sont dans une quête de soi à travers les autres, d'autant plus qu'ils vont être confrontés à un guerrier indépendantiste atypique, *Vosco nascosto*, l'homme (ou la femme?) portant un masque d'argent qui renvoie l'image de ceux qu'il affronte. L'armée à la tête de laquelle il combat est multiculturelle, multiconfessionnelle et comporte des guerrières. Des blancs et des noirs, des chrétiens et des musulmans, s'y côtoient pour la défense de l'Éthiopie. Cette constitution nationaliste multiculturelle est en soi une entité critique du colonialisme, et le doute sur la couleur de peau du mystérieux chef, renvoie tous les stéréotypes dos à dos, *a priori*.

Daniele Comberiati montre ensuite dans la dernière partie de son chapitre, en quoi cependant persistent encore certains stéréotypes envers les étrangers, et combien, même avec une narration originale, sortant du lot, des tendances paradigmatiques restent présentes : par exemple celle qui fait des principaux protagonistes uniquement des blancs, acteurs de l'histoire, chefs, commandants, coloniaux ou rebelles, engendrant cette structure narrative mondialisée d'un héros blanc, sauveur, meneur, basé sur une structure messianique héritée des contes médiévaux, des gestes chevaleresques, transposés dans les contextes coloniaux. Ce modèle rejoint

aussi, remarque finement Comberiati, les idéologies coloniales appuyées sur le capitalisme, faisant de l'entrepreneur colonial, de l'homme d'affaires sans peur des latitudes sauvages, de l'aventurier capitaliste, un self-made-man courageux, Italien ou autre, qui de fait constituerait l'*Histoire* de territoires vierges et sans passé.

Comprendre en quoi, les corpus de bandes dessinées sont certes, contrastés entre récits coloniaux et anticoloniaux ne suffit pas. Comberiati nous aide à saisir que fondamentalement les créations graphiques, même avec les meilleures intentions dans les années 2000, héritent d'une part de schémas narratifs multimillénaires (« le héros » depuis Gilgamesh), qui se greffent sur des siècles de récit mettant en exergue l'altérité, les différences culturelles et surtout les différences au regard du progrès technique, qui serait, était, le seul juge de paix des civilisations. Sédimentés, ces préceptes s'infiltrèrent chez un auteur aussi expérimenté et humaniste que Gianfranco Manfredi, historique scénariste de *Tex Willer*, autre héros blanc à la tête des révoltes indiennes. Ces structures paradigmatiques sont analysées et dévoilées avec détail par Daniele Comberiati dans un texte important notamment sur ce point précis.

Iris Delhoum quant à elle, essaie, dans le chapitre qui clôture la première partie sur les *Mondes historiques coloniaux*, grâce aux méthodes de la littérature comparée, et notamment de l'imagologie, « une discipline qui étudie les rapports entretenus par un pays “regardant” et un pays “regardé” », de comprendre la place des femmes étrangères dans la saga du marin Corto Maltese. Dans le chapitre « Portrait de l'autre, image de soi : la représentation de la femme dans *Corto Maltese* », elle décèle l'ambiguïté des étrangères que construit Hugo Pratt, constructions scénaristique et graphique qui participent à une représentation mythifiée de l'altérité, permettant ainsi de construire au final la propre

étrangeté de Corto Maltese. Étrange étranger absolu, mais aussi, homme absolu, non dénué de caricature dans ses relations avec des femmes forcément dangereuses, vénales, charmeuses et ensorceleuses. L'étrangeté est partout, dans les cultures des femmes-personnages, dans leur féminité essentialisée opposée à la masculinité du marin maltais. Iris Delhoum montre alors que cela est la clé de l'imaginaire mythique des rapports de séduction basés sur l'exotisme. Le différent, l'inconnu, le mystérieux présente une fascination excitante. Par là même l'étrangère est réduite à son altérité, ne vaut dans la séduction que par l'essentialisation de cette différence. Romantique, la rencontre fantasmée de la pluralité des femmes d'ailleurs, embarque Corto sur le carrousel des mystères exotiques. Iris Delhoum enfin écrit avec beaucoup de finesse : « Pour que celles-ci [les relations amoureuses] soient possibles, l'*alter* doit rester inaccessible et mystérieux, puisque dès lors qu'il y a fixité, compréhension mutuelle, saisie, le rêve prend fin pour laisser place à l'immanence d'une relation concrète. » Au final, Hugo Pratt semble présenter des étrangères émancipées, égales en cela au héros principal, aussi insaisissables que lui, de fait aucune femme n'échappe à cette importance, le groupe des femmes étrangères échappe à tout stéréotype d'activité genrée. Elles intriguent, se battent, exercent des pouvoirs illégaux, les étrangères de Pratt ne sont en rien les corps à conquérir évoqués par Mélissa Rollinger concernant les maisons closes d'Algérie. Iris Delhoum pointe encore l'exceptionnalité de Pratt : certaines étrangères sont des protagonistes récurrentes, et la célèbre *Bouche dorée* n'est située dans aucune intrigue amoureuse, femme de tête, elle est unique, personnalisée, exceptionnelle, au-delà de toute réduction ; cette étrangère brésilienne noire est respectée par Pratt comme personnage individué (inspirée d'une réelle rencontre) ; singulière, supérieure à Corto Maltese en tout, elle incarne un processus rare de non essentialisation, de non stigmatisation de l'altérité. Enfin Iris Delhoum aborde le

fait que l'altérité absolue pour Pratt/Corto résiderait dans la féminité, et non pas essentiellement dans l'exotisme, de fait partagé avec les rencontres masculines de Corto Maltese ; cela ouvre un abîme de réflexion sur le genre en bande dessinée.

Dans la seconde partie du livre, intitulée *Mondes contemporains postcoloniaux*, il s'agit de mesurer les effets de la colonisation après son arrêt, dans et sur notre monde contemporain, cela à travers les textes de Vincent Marie à propos du Laos et d'Alicia Lambert à propos du Congo.

Alicia Lambert aborde le passé colonial de son propre pays, la Belgique, à travers l'œuvre de Jean-Philippe Stassen. Entre 2007 et 2014, cet auteur a réalisé cinq reportages graphiques, d'abord publiés dans la revue française *XXI*, avant d'être proposés en un seul album intitulé *I Comb Jesus et autres reportages africains* (Futuropolis, 2015). C'est sur le récit nommé « I Comb Jesus (Je peigne Jésus) » de 2009-2010, qu'Alicia Lambert porte son analyse. En redessinant les vestiges coloniaux belges (musées, sculptures, monuments, œuvre d'Hergé), Stassen met en scène une distance critique, qu'Alicia Lambert aborde grâce à une riche théorisation. Notamment à l'aide du concept d'*anti-stéréotype réflexif* élaboré par Eric Macé en 2007 et 2013. Cet *anti-stéréotype* évite l'écueil du *contre-stéréotype* qui en niant les différences nous dépeint un monde faussement idyllique. Il vient à l'inverse souligner les hiérarchies et les différences ethnoraciales (produites par l'Histoire), et déconstruire la figure d'un étranger colonisé ; ici bien évidemment le Congolais *patrimonialisé* dans *Tintin au Congo*, véritable fixation dans les mémoires collectives mondialisées de la domination coloniale. Cette déconstruction par l'anti-stéréotype réflexif peut se faire par l'humour, la satire, la parodie, elle peut aussi se manifester en donnant la parole à des personnages congolais et en singularisant ces personnages. En leur donnant une voix, Stassen particularise de manière complexe une histoire et le parcours d'un être humain, qu'il a le plus souvent rencontré en faisant ses

reportages, pour le sortir du processus d'invisibilisation par l'assignation à un groupe.

Alicia Lambert par un texte limpide, nous permet d'accéder à l'appareil conceptuel d'Eric Macé, qui pointe du doigt la désingularisation et l'ethnoracialisation. Avec une analyse très fine et précise des systèmes graphico-narratifs de Stassen, Alicia Lambert montre combien cet auteur redirige et redigère l'héritage colonial belge, dans lequel la bande dessinée a tenu un rôle si important et si dramatique. Elle se demande au final si Stassen lui-même peut échapper à tout stéréotype. Est-ce possible? Par ailleurs reste en suspens toujours la question de l'auteur qui parlerait à la place des postcolonisés, vaste débat qu'Alicia Lambert n'évite en rien.

Le texte de Vincent Marie quant à lui a pour source des visites à l'atelier de l'artiste Marijah, qui peint des formes abstraites, circonvolutions mystérieuses et aériennes, et du lien qui sera fait entre son art et son passé, ses origines liées au Laos. Marijah a pour compagnon Joël Alessandra, bédéiste et aquarelliste voyageur, qui avait déjà œuvré sur les questions de son propre passé postcolonial dans le remarquable *Petit fils d'Algérie* (Casterman, 2015), à travers le récit d'un retour initiatique à Constantine, terre de sa famille avant l'indépendance. C'est à un semblable retour aux sources que nous invite la bande dessinée *Tai Dam. Traverser le Mékong* (Steinkis en 2022).

Ce chapitre présente donc l'entreprise à quatre mains de l'artiste peintre, Marijah, et de son compagnon. Il s'agit d'un retour dans son pays d'origine, lorsque parti trop tôt, on se sent en partie étrangère à soi-même, et que l'on a peur d'être une inconnue sur ses terres natales. Ce carnet de voyage interroge la question de l'altérité au regard de l'exil forcé, au fait comme on le sait que l'exilé, ou le descendant d'exilés, d'immigrés, est amputé d'une partie de son passé, surtout si le territoire d'origine fut en guerre. Ce sentiment d'étrangeté

de soi à soi, vécu par les exilés, qui interroge leur identité profonde dans laquelle un vide ou un silence subsiste, est l'objet de la réflexion de Vincent Marie.

La question de l'immigré et de sa capacité ou pas à prendre la parole par l'art, la peinture, la bande dessinée, se présente ici. L'art permet-il de questionner sa fragmentation entre plusieurs cultures et de recoller les morceaux de l'exil? Étrange sentiment de se sentir étranger, dans sa terre d'accueil, comme dans sa terre de départ. Étranger à soi-même, dévoré par la peur de n'être/naître nulle part, le déracinement est inexplicable, dans des contextes de violences collectives, il marque à jamais.

Mais l'art, la peinture de Marijah en l'occurrence dans ce chapitre, permet à la fois de révéler une mémoire intériorisée et informulée par la conscience, et à la fois d'interroger l'artiste sur ses raisons profondes de créer. Je laisse la lecture de ce texte dévoiler le mystère en partie résolu par Joël Alessandra, grâce à un voyage graphique et pictural qui emporte la question, présente dans toute histoire personnelle, de nos fantômes intérieurs.

Enfin, dans la troisième et dernière partie du livre, nommée *Mondes imaginaires*, trois chapitres interrogent la question de la transposition de la représentation de l'altérité dans une temporalité fictionnelle hors de l'Histoire historique, dans ce que l'on peut nommer la science-fiction ou l'anticipation (mondes futuristes, alternatifs, uchroniques, parallèles, fantastiques). Trois chercheurs nous proposent une traversée de ces contrées imaginaires, Flavio Paredes Cruz, Patrick Marcolini et Rodrigue Buffet.

Flavio Paredes Cruz s'essaie à la difficile tâche de peindre un panorama de l'imaginaire généré à partir de l'altérité amérindienne du Sud et de Més-Amérique, dans les bandes dessinées de science-fiction, essentiellement

franco-belges. Il découvre ainsi les traces sémiotiques plus ou moins voilées, plus ou moins assumées, d'un substrat des civilisations précolombiennes; cet imaginaire (comme celui de l'Égypte antique) s'ajuste particulièrement aux rêves science-fictionnels, aux théories de l'évolution par les aliens, aux *vaisseaux-temples* aztèques ou mayas.

Cependant les imaginaires d'altérité ne peuvent, depuis l'Occident, pas seulement admirer ces civilisations : *il faut* (je sais qu'on ne règlera pas tout par une hypothèse fonctionnaliste) en souligner des éléments stigmatisants, tels les sacrifices humains. Sinon ces civilisations seraient si admirables, qu'elles pourraient faire de l'ombre aux civilisations européennes et d'Amérique du Nord. Ainsi une série de marqueurs d'altérité vient cautionner, non seulement l'affrontement dans la diégèse entre les néo-indiens et les héros de la fiction, mais également en retour du refoulé, ces marqueurs viennent rejouer la conquête sanglante et guerrière des Amériques. Pourquoi et comment, par exemple, croise-t-on des Indiens ou des signes culturels amérindiens dans *Les naufragés du temps* de Paul Gillon (1964) ou *Valérian et Laureline* de Christin et Mézières (1967)? Pourquoi des civilisations millénaires sont-elles réduites à quelques traits exotiques (plumes, armes, tenues, temples) et à une cruauté dont la critique fut un des fondements idéologiques de la conquête spirituelle et guerrière des Espagnols? F. Paredes Cruz met au jour une pérennité étonnante des imaginaires des étrangers amérindiens. L'autre version exotisée en miroir de ces peuples, est celle de l'indien nu au milieu de la jungle amazonienne, il est l'autre paradigmatique, *l'hostile* de centaines d'aventures graphiques tout au long des xx^e et xxi^e siècles. Il est l'héritier direct de la figure du sauvage dangereux et cannibale, perfide et qui attaque par surprise.

C'est l'objet même, ces cumuls de paradigmes d'altérités, du doctorat en cours d'écriture qui nourrit ce riche et stimulant chapitre sur « Le refoulé amérindien dans la bande

dessinée de science-fiction ». On y percevra la mondialisation, la duplication, la réduction des imaginaires héritiers d'une longue tradition d'assignations identitaires nécessaires à la domination occidentale. On y comprendra ce que sont des signes d'altérité (plumes, parures, pyramides, sacrifices humains) qui réduisent, rendent stéréotypées des civilisations séculaires et parfois millénaires. Ce que l'Occident retient de ces peuples, est ce qui lui est utile, ce qui permet, le mépris, la conquête, l'exploitation, l'aventure, le divertissement. Flavio Paredes Cruz, équatorien lui-même, essaie de comprendre ce regard de l'Occident, qui par la bande dessinée, duplique des poncifs visuels et narratifs, de telle manière qu'il lui a fallu inventer avec son directeur de recherche, comme outil, le concept d'*iconomythe* défini dans son texte. Ce jalon théorique important permet de comprendre la fixité, la globalisation et le fonctionnement sémiotique des images persistantes, images mythiques qui deviennent un répertoire commun et mondialisé, en dehors duquel il est impossible de représenter telle altérité. Cela, quelles que soient nos intentions antiracistes, égalitaires, cherchant à déconstruire : nous sommes pris dans les filets des iconomythes. Inutile de dire que cette approche novatrice va renouveler les études culturelles de la bande dessinée.

Patrick Marcolini dans le second texte de la troisième partie, se centre quant à lui sur une seule série, mais dont la subtilité et la complexité, constituent la rareté. Il s'agit « dans la plus pure tradition franco-belge », comme dit Marcolini, du *Gaspard de la nuit* de Johan De Moor et Stephen Desberg dont la publication commence en 1987, et s'achève en 1991 avec un dernier quatrième tome. Ce récit se passe dans un monde imaginaire « univers parallèle au nôtre » où contrastent l'aspect merveilleux, imaginaire, avec une dramaturgie ancrée sur des enjeux politiques liés à des questions raciales. En effet les humains, à l'imitation des colonisateurs sur terre,

exploitent la fantaisie de ce monde, pour divertir le leur, les arts du spectacle vivant sont les ressources minières et naturelles de notre histoire de la colonisation. Ainsi par le détour fantastique, les auteurs narrent une version croisée, parallèle, métaphorique, de l'histoire coloniale belge.

Rien n'est épargné, les manipulations, coups d'État, factions rivales, dictatures locales, assassinats politiques, sont décryptés par Patrick Marcolini qui nous fait circuler dans cette fiction évocatrice, en ouvrant les portes à clés de la narration. Le Congo-Zaire plane sur cette série, qui se passant pourtant dans un Moyen Âge fantastique, se manifeste par la présence bien identifiable de masques africains, indices, objets de transition, objets-acteurs. La présence de ces masques, par exemple dans l'un des titres : *De l'autre côté du masque*, fait revenir le refoulé d'une histoire sanglante, et accentue notre sentiment d'étrangeté quant à ce peuple de la nuit (les Congolais de la nuit?), blanc, lutins, du désert, de la ville, qui s'ils n'ont en rien les phénotypes du Congo, sont comme les Congolais soumis à des exploitations multiples. Ainsi les masques africains métaphorisent les étrangers colonisés et sont les clés d'accès de ce monde de la nuit.

Le détour par un pays fantastique ici, par un monde imaginaire médiéval, avec force dragons et langages magiques par les odeurs, avec musiques, carnivals, château fort et côtes de mailles, pour évoquer la colonisation par la royauté belge du Congo, permet de comprendre que les récits imaginaires permettent de revisiter une histoire douloureuse et la représentation des colonisés, sans faire appel à la littéralité de la représentation.

Enfin Patrick Marcolini propose une théorisation du racisme à partir du marxisme et de la filiation de la constitution du concept de *réification*, qui permet de comprendre en quoi l'étranger comme l'Autre colonisé est réduit à une catégorie qui décomplexifie la réalité des sociétés conquises. On enferme les Congolais dans une globalité, alors qu'ils sont

issus de castes, classes, territoires, traditions différentes, avec des écarts hiérarchiques, culturels et sociaux au sein même de multiples territoires. Ce procès, Marcolini le retrace par la filiation Friedrich Hegel-György Lukàcs-Joseph Gabel : la réification de l'étranger est une réduction, qu'en philosophie on peut nommer dédialectisation : c'est-à-dire le fait de ne pas tenir compte des oppositions et contradictions internes de toute société humaine. Par exemple dire d'un peuple que ce sont de « grands enfants naïfs », revient à nier toute lutte politique et la complexité qui en découle, chose présente dans toutes les sociétés humaines. En bande dessinée il n'est pas simple d'éviter les caractérisations grossières culturelles, « *Le Gaspard de la Nuit* de Desberg et De Moor évite ces écueils en mettant en scène des figures diversifiées de l'Autre colonisé. » nous dit encore Marcolini : tout est là, représenter l'Autre comme complexe et dans des relations complexes, ne pas simplement en faire une victime ou un héros, ni tous victimes, ni tous héros. L'histoire humaine est pourtant emplie d'alliances et de contre alliances au sein même à la fois des guerres de colonisations, comme des guerres d'indépendances. Cette complexité apparaît à travers un peuple de la nuit en proie à ses luttes politiques et idéologiques. Ne pas homogénéiser, ne pas dépersonnaliser la figure de l'Autre. Ainsi c'est un antiracisme dialectique que Marcolini entrevoit dans cette série originale, peu connue, et qui vient proposer, du point de vue de deux auteurs belges, une contre-histoire fantastique, totalement en prise avec une histoire coloniale belge encore sensible, comme nous l'avions vu auparavant avec le texte d'Alicia Lambert concernant l'héritage de la bande dessinée belge avec ses fantômes.

On laissera au lecteur le loisir de lire la conclusion de Patrick Marcolini quant à la représentation métaphorique des Congolais (sous texte permanent de cette série, ou image manquante) avec « la peau blanche, ressemblant même, plus précisément, à des Flamands du Moyen Âge ou de la

Renaissance, tels qu'on peut les voir dans les œuvres d'art de ces époques. » Invisibilisation ou pas ? Toute la question est là.

Dans le dernier chapitre, Rodrigue Buffet nous décrit précisément à travers la saga *Aquablue*, comment les auteurs, amis d'enfance, le regretté Thierry Cailletaux (1959-2023) et Olivier Vatine (né en 1959) retraversent les pires moments de l'histoire coloniale et de l'histoire des dictatures racistes, par le détour de l'invention d'un monde extraterrestre *conquis, exploité, bafoué* par des multinationales (devenues multiplanétaires) alliées à des États terriens corrompus. Ce monde aquatique va se mettre en résistance, et le héros, tel Tarzan ou Rahan, n'est pas dénué de stéréotype, puisqu'il est cet humain au milieu des non-humains (Tarzan), ou cet intrus au milieu des tribus (Rahan). Par une aventure cependant poignante les auteurs retracent nombre d'épisodes honteux des colonisateurs de ce monde d'anticipation, cela nous renvoie, comme explique pertinemment Rodrigue Buffet, aux épisodes non moins honteux, dus au traitement génocidaire envers les Indiens d'Amérique du Nord et du Sud. Cailletaux et Vatine transposent dans la science-fiction le rapport entre des autochtones et des conquérants aux manières de cow-boys du futur : ils pensent que les habitants d'Aquablue seraient préférables exterminés (Théodore Roosevelt toujours...), permettant ainsi les exploitations minières nécessaires. Enfin cette série épouse la sensibilité de son époque de création (1988-1998) avec la position peu à peu centrale de la question écologique, également au cœur de la question coloniale et postcoloniale.

Pour conclure cette introduction établissons qu'il n'existe pas de bande dessinée neutre. Comme nous l'avons déjà écrit, forcément situées, elles naviguent entre des héritages historiques et idéologiques, des héritages artistiques, entre

des iconomythes (réservoir d'images figées qui définissent certaines altérités depuis très longtemps).

Dans quel genre fictionnel s'inscrivent-elles? Par exemple une bande dessinée racontant une guerre (réelle ou fictive) met en vis-à-vis des belligérants, source de représentations d'altérités.

Dans quelles esthétiques visuelles veulent-elles s'insérer? Par exemple le choix du réalisme, du symbolisme ou de la stylisation humoristique entraîne l'un ou l'autre, des façons de représenter l'étranger par des marqueurs culturels, physiques ou caricaturaux spécifiques, plus ou moins discrets, plus ou moins exagérés.

Par ailleurs au sein du propre parcours des auteurs, se pose la question du point de vue, complexe, contradictoire, parfois lié comme on l'a vu, à une nationalité italienne, belge, française, à une vie de voyage, ou bien à des fantasmes exotiques sur une période, une contrée, à un moment de l'histoire.

Trop souvent négligé, enfin, un contexte éditorial donné peut s'avérer déterminant, de par la périodicité, la *coloration* politique du support de publication, le parti pris des équipes éditoriales (journaux, revues, collections). Les éditeurs, les chefs de rédaction sont des personnes déterminantes avec lesquelles il faut dialoguer, discuter puisque ce sont les employeurs des bédéistes.

La question du point de vue est dès lors centrale dans la représentation de l'altérité. Mais on ne saurait réduire le point de vue des auteurs à une binarité fautive et stérile (colonial/anticolonial par exemple). En effet comme je le disais plus haut, un auteur contient en lui différentes tendances liées à sa formation, son parcours, différents moments de socialisation artistique et idéologique. On peut affirmer qu'il y a plusieurs instances narratives au sein d'un même auteur. On trouve donc des passages plutôt conservateurs avec un héritage de visions coloniales (qui hantent nos sociétés, les auteurs de bande dessinée ne sont en rien à part sur ce point),

avec des moments anticoloniaux clairs, antiracistes, et cela potentiellement au sein d'une même bande dessinée. Corto Maltese contient une tendresse envers l'altérité, mais non dénuée parfois de stéréotypes vis-à-vis des femmes étrangères exotisées telles que le montre Iris Delhoum.

La question du dispositif de monstration qu'est une bande dessinée, ce médium qui met en scène, grâce au découpage, aux images, aux cadrages, au graphisme, ce dispositif nous interroge : qui regarde qui ? Pourquoi ce regard ? Domination, désir, concupiscence, pitié, compassion, mépris, haine, infériorisation, sacralisation, mythologisation, idéalisation ? Sans compter que ce regard relationnel, soit d'un personnage sur un autre (un colon sur une colonisée, à tout hasard), soit d'un narrateur se voulant proche du lecteur, embarque ce dernier dans une perspective donnée sur le monde de la diégèse, et dans le meilleur des cas propose des contradictions et des points de vue pluriels.

La représentation de l'étranger(ère) toujours, pose question en ce qu'elle implique une fonction de l'image produite. Insérée dans une narration graphique, par la composition de la page, cette image est de plus incluse dans une séquence, le récit, qui lui aussi a une fonction : faire rire, pleurer, faire peur, éduquer, faire rêver, se moquer, mépriser, stigmatiser, faire pitié, rendre empathique, rendre antipathique, faire voyager, dépayser, divertir, etc.

L'étranger dans une bande dessinée, comme le non-étranger, le proche supposé du lecteur, souvent le héros ou protagoniste de l'histoire, a une fonction plus ou moins pensée par les auteurs, mais s'insère forcément dans un genre fictionnel qui lui-même en grande partie détermine la représentation *utile* donc dans ce cadre, de cette étrange étrangeté que véhicule le personnage désigné (par le récit et le dessin) comme « autre ». Autre que la communauté supposée

des lecteurs, autre que la culture supposée des lecteurs, autre que la langue supposée des lecteurs.

Ainsi si je dis : *aventure*, le cadre fonctionnel du récit prend en charge cette fonction fixée de l'étranger et donc de sa représentation ; il est une des étapes de l'aventure, la rencontre de l'altérité est un climax, un carrefour, un passage obligé de la narration. Si je dis : *aventure exotique*, *dépaysante*, *coloniale*, je dis d'autres fonctions appartenant à la même famille de fonctions, et pourtant plus précises, contextualisant des bandes dessinées dans des contextes historiques et idéologiques précis.

À partir du moment où le récit graphique d'aventure est un des genres narratifs majeurs de la bande dessinée européenne (des récits de pirates aux voyages d'explorations, aux recherches de trésor, en passant par les exotiques mondes extraterrestres), mais également des comics états-uniens de science-fiction, et bien entendu du genre majeur du western, Genre mondialisé avec un grand G, la rencontre des étrangers et des étrangères est, comme je l'ai écrit plus avant, *programmatisée* dans la bande dessinée.

En définitive la période postcoloniale de la bande dessinée, traitée dans cet ouvrage, est riche en enseignement : elle correspond à un passage au stade adulte de ce médium en tant qu'art. L'émergence d'un roman graphique comme *la Ballade de la mer salée* (1967) introduit une complexité sociopolitique inédite, un relationnel entre les personnages *altérisés* d'une grande subtilité politique, des méfiances mutuelles et des surprises quant aux stéréotypes attendus : en effet tout le monde dans ce roman graphique a des stratégies de tous contre tous. Européens ou autochtones des îles de Papouasie, tous les personnages cherchent à manipuler les autres, et la coiffe exotique ne change rien à ce point.

La période postcoloniale comporte à la fois la nouveauté d'œuvres divergentes, et le flot de nombreuses BD continuant les imaginaires coloniaux.

Ensuite, si l'on pense le monde de la bande dessinée en termes sociologiques, on observe des auteurs de générations différentes, ayant un rapport historique à la figure de l'étranger différent, et notamment au passé colonial; on observe tout autant des contextes éditoriaux différents, le projet exceptionnel d'un Guarnido, à l'apogée de sa carrière, qui propose une œuvre ample, en un volume, un tour de force artistique, dans une forte posture auctoriale, comme Stassen également, n'est pas comparable à des séries au long cours, telles celles de Jacques Ferrandez, d'Hugo Pratt ou de Vatine et Cailletau.

De même au sein des séries la temporalité joue de manière différente que sur une œuvre ponctuelle, Corto Maltese n'a pas sans doute un rapport similaire aux étrangers dans sa première aventure de 1967-1969 (*La Ballade de la mer salée*) et dans son dernier voyage en 1988-1991 (*Mû*). Les auteurs de surcroît, comme tout un chacun, traversent des phases de socialisation tout au long de leur vie. Le jeune Hugo Pratt publiant dans des revues en Argentine, n'est pas le même que celui de la dernière période en Europe, avec un statut reconnu : entre les deux se situent des rencontres, des découvertes, des lectures, des influences, une carrière avec ses hauts et ses bas, et tout un rapport au monde et à l'art qui peut changer tout ou en partie. Iris Delhoum montre bien cette variété de traitements des femmes étrangères tout au long de la série, on a donc également l'absence de point de vue uniforme chez un même auteur, selon les périodes, mais aussi selon les sources imaginaires convoquées dans un même moment; mais comme on le sait, les sources consolidées à des moments différents de la culture de chaque individu, qui cumule des strates de socialisations différenciées, constituent des consonances et des dissonances au sein d'un même

auteur. Je songe précisément aux théories éclairantes de Bernard Lahire sur ce point²².

Enfin, la bande dessinée change elle-même, médium artistique plus regardé, plus commenté qu'il y a quarante ans, plus public et plus médiatisé aujourd'hui qu'à la période des « illustrées » et des hebdomadaires des années 50 et 60 en Europe : elle semble aujourd'hui ne pas avoir les mêmes responsabilités morales et politiques. Pourtant, ce que l'on sait déjà, par des résultats de recherche, c'est que les représentations des étrangers non seulement ne sont pas monolithiques, même si l'on peut essayer d'historiciser à travers des périodes, il semble que les mémoires se superposent. Selon la thèse de Flavio Paredes Cruz, plusieurs périodes subsistent dans notre présent. Ces imaginaires se superposent et dialoguent. Des plus archaïques aux plus récents.

Autrement dit le rapport aux étrangers(gères) dans les imaginaires représentés graphiquement en bande dessinée, se présentent à travers les corpus comme une sorte de ville proposant à nos yeux des bâtis de différentes époques (si l'on reprend la métaphore de Freud pour visualiser l'inconscient dans *Malaise dans la civilisation*). On peut donc observer une œuvre récente, un bâtiment récent si je file la métaphore, qui reprend les codes de l'ancien temps, et trouver au sein d'œuvres récentes, où l'aventure prime, une représentation figée, fixe, vitrifiée (selon le concept de Jean-Lou Amselle) de l'étranger exotique et menaçant. Comme nous pouvons voir des bâtiments néo-gothiques au XIX^e siècle, nous observons des bandes dessinées contemporaines contenant des strates de représentation héritées de la colonisation. Ces œuvres sont néocoloniales, tout en étant antiracistes. Une sorte de néocolonialisme de l'imaginaire se maintient dans notre période postcoloniale. Ainsi cohabitent dans nos corpus de recherche, des bandes dessinées porteuses de leur époque

22 LAHIRE Bernard, 2004. *La culture des individus*, Paris, La Découverte.

coloniale, mais aussi des œuvres récentes et contemporaines portant la trace archéologique du rapport colonial, portées par des auteurs contemporains, n'ayant pas même vécu cette période de l'histoire. Les imaginaires circulent, les auteurs lisent les bandes dessinées de toutes époques, s'en inspirent, les genres fictionnels et leurs stéréotypes sont puissants, lancinant, et le chercheur, ainsi que le lecteur, doit s'attendre aux surprises de l'entremêlement des mémoires et de rapports différents et multiples à la représentation de l'étranger.

Mondes historiques coloniaux

À la découverte de *Les Indes fourbes* : jeu spéculaire et trompe-l'œil identitaire

Marion Le Corre-Carrasco
Université Lumière-Lyon 2
Laboratoire PASSAGES Arts & Littérature xx-xxi

Introduction

Dans le texte d'appel qui était proposé à notre réflexion et inspiration, il était fait mention notamment de la bande dessinée dans l'espace franco-belge. L'album analysé dans cette étude n'est pas directement en lien avec cet espace, même si Bruxelles met à l'honneur le dessinateur, co-auteur de l'œuvre support de ce travail : le Centre belge de la BD bruxellois a consacré en effet une exposition à Guarnido (« Juanjo Guarnido, secrets d'ateliers d'un maestro » 03/06/2020 – 12/05/2021), présenté de la manière suivante :

Connu pour sa remarquable série *Blacksad*, Juanjo Guarnido est un auteur dont le talent a vite traversé les frontières. Né en Espagne en 1967, il est depuis toujours féru de dessin. Après des études aux Beaux-Arts de Grenade et de nombreuses collaborations dans les fanzines, il travaille pour des séries télé à Madrid puis rejoint l'équipe des studios Walt Disney de Montreuil. Avec Juan Diaz Canales comme scénariste, il crée son premier album « Quelque part entre les ombres » (Dargaud, 2000) et entraîne le lecteur au cœur de l'Amérique des années 50 et des enquêtes du détective privé John Blacksad. Cette série animalière compte à ce jour cinq volumes traduits en plusieurs langues et de nombreux aficionados. Guarnido excelle dans ses dessins à l'aquarelle et la création d'ambiances (...).¹

Mais pour évoquer les « Images de l'étranger dans la bande dessinée », j'ai choisi d'analyser quelques planches du dernier grand succès de Juanjo Guarnido : *Les Indes fourbes* (Delcourt, 2019), Grand prix RTL de la BD 2019 et sélection prix BD FNAC-France Inter 2020. *Les Indes fourbes* est « un éléphant du marketing [qui réunit] deux cadors dans leur domaine »² : si Juanjo Guarnido en est le dessinateur et coloriste, le scénario est conçu par le français Alain Ayroles (coauteur de la série *De cape et de Crocs*, Delcourt). L'ouvrage compte 160 pages et constitue une véritable épopée, « une orgie visuelle et narrative »³. Pour résumer, en deux phrases, l'intrigue de *Les Indes fourbes*, on y découvre

1 Musée de la BD, Bruxelles, « Les expositions temporaires ». En ligne, consulté en juin 2021. Disponible sur <https://www.cbdb.be/fr/expositions/les-grandes-expositions-temporaires/juanjo-guarnido>

2 DETOURNAY Charles, *Actua BD*, « *Les Indes fourbes*, méfiez-vous ! ». En ligne, consulté en juin 2021. Disponible sur <https://www.actuabd.com/Les-Indes-fourbes-mefiez-vous>

3 Traduit de *Las cosas que nos hacen felices*, PORRAS CASTAÑOS Carlos María « El cómic de la semana ». En ligne, consulté en juin 2021. Disponible sur <https://www.lascosasquenoshacenfelices.com/el-comic-de-la-semana-el-buscon-en-las-indias/>

une fripouille peu recommandable mais hautement sympathique, don Pablos de Ségovie, qui nous livre le récit de ses aventures picaresques dans l'Espagne du Siècle d'or, et dans cette Amérique qu'on nommait encore les Indes. Personnage tour à tour misérable puis richissime, adoré puis conspué, ses tribulations le mènent des bas-fonds des cités aux palais royaux, des pics de la Cordillère aux méandres de l'Amazone, jusqu'à ce lieu mythique où convergent tous les rêves du Nouveau Monde : l'Eldorado!⁴

Mon propos est de mettre en lumière, dans cet album, la polysémie du thème de « l'étranger » : une certaine forme « d'exotisation » est exacerbée, le trait est forcé, caricatural, pour mieux mettre en scène non pas tant l'interculturalité que, plutôt, un processus d'agonie culturelle, au sens étymologique du terme, un combat de cultures, une rivalité entre systèmes de domination, où se déploient des mécanismes de résistance envenimés par une lutte sans merci pour survivre dans un milieu « étranger » s'il en est pour le héros espagnol : le Nouveau Monde. *Les Indes fourbes* est écrit à la première personne du singulier et c'est donc par le filtre du regard du personnage espagnol que nous découvrons, en même temps que lui, cette nouvelle altérité. Mais ne nous y trompons pas, dans *Les Indes fourbes*, l'étranger n'est pas tant l'Indien autochtone que le héros espagnol qui, tout au long de ce parcours initiatique, part à la découverte de sa propre identité.

En tant qu'hispaniste, j'ai travaillé à partir de l'édition en espagnol, parue en 2020 chez Norma Editorial, sous le titre *El Buscón en las Indias*. Et c'est donc par ce biais, celui de la traduction et de l'adaptation du titre, que nous rencontrons une première acception de « l'étranger » dans *Les Indes fourbes*.

4 DETOURNAY Charles, *Actua BD*, « *Les Indes fourbes*, méfiez-vous ! ». En ligne, consulté en juin 2021. Disponible sur <https://www.actuabd.com/Les-Indes-fourbes-mefiez-vous>

En effet, cette étude me permet, dans un premier temps, d'avancer dans le terrain connu de l'intermédialité, ou plutôt la transmédialité ici. De fait, *Les Indes fourbes* sont inspirées d'un chef-d'œuvre de la littérature du Siècle d'Or espagnol, *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, en français (adapté) *El Buscón, la Vie de l'Aventurier Don Pablos de Ségovie*. C'est un roman, écrit par Francisco de Quevedo en 1626, modèle du genre picaresque, dans lequel le lecteur suit les aventures du (anti)héros, don Pablos de Ségovie, désargenté, pour qui tous les moyens sont bons pour élever sa condition, de vols en tricheries, d'arnaques en déguisements et changements d'identités. La fourberie est le trait caractéristique de ces héros – les personnages dits picaresques – mais le roman est aussi un prétexte pour livrer des instantanés satiriques des luttes sociales et identitaires de cette Espagne baroque. *El Buscón* de 1626 s'achève sur la promesse d'un prochain volume : don Pablos de Ségovie, acculé par l'échec de son dernier artifice fomenté dans le port de Séville, annonce qu'il part chercher l'aventure aux Indes. Mais Quevedo n'écrivit jamais cette suite annoncée.

La filiation transmédiale, entre le roman picaresque de 1626 et la bande dessinée de 2019, est clairement annoncée dans le sous-titre, sur la couverture : « Une seconde partie de l'Histoire de la vie de l'aventurier nommé don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous ; inspiré de la première, telle qu'en son temps la narra don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques et seigneur de Juan Abad ». L'invention narratographique de Guarnido et Ayroles revendique sa source littéraire, même si le choix des articles distingue bien la source unique (article défini pour « l'Histoire de la vie ») de la fiction possible imaginée (article indéfini « une seconde partie ») qui s'autobaptise en quelque sorte en toute modestie. À cet « autre » romanesque, identifié comme genèse de la bande dessinée, s'ajoute l'altérité de la traduction. Les deux auteurs,

férés de Siècle d'or, ont conçu cet album tout d'abord pour un public francophone. Ce n'est qu'ensuite que Guarnido lui-même a relevé le défi de la traduction. Il confie dans une interview combien il était ardu de traduire les textes hyper documentés et travaillés d'Ayroles :

Nous voulions quelqu'un qui aurait consacré l'amour et le temps nécessaires à [la traduction de ces textes] et finalement je me suis dit que personne n'y accorderait plus de soin que moi. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de le faire moi-même. Ce n'est pas à la hauteur du texte original, donc je vous recommande, si vous le pouvez, de le lire en français. Ça a été difficile et j'ai traduit en m'inspirant de nombreuses citations de livres de l'époque comme le *Lazarillo* ou *El Buscón*. Mais je crois que ça en valait la peine. Finalement c'est un vrai pastiche.⁵

D'emblée, l'image de l'étranger dans *Les Indes fourbes* acquiert donc cette double épaisseur originale et identitaire : il s'agit d'une ré-écriture transmédiale, ou plutôt d'une néo-écriture narrativo-graphique, inspirée d'un roman espagnol du XVII^e siècle dont la dimension satirique était déjà, à l'époque, clairement affichée.

D'ailleurs le sous-titre français revendique bien, à son tour, cette ambition à mi-chemin entre la radioscopie sociologique et la typification caricaturale : « don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous ». L'analyse de quelques planches va révéler quels procédés Ayroles et Guarnido mobilisent pour exprimer cette (pseudo) « exemplarité » et dans quelle mesure *Les Indes fourbes* sont un « miroir ». Autrement dit, je vais illustrer et étudier les concepts mobilisés dans mon titre, « Jeu spéculaire et trompe-

5 Traduit de *Las cosas que nos hacen felices*, PORRAS CASTAÑOS Carlos María, « El cómic de la semana ». En ligne, consulté en juin 2021. Disponible sur <https://www.lascosasquenoshacenfelices.com/el-comic-de-la-semana-el-buscon-en-las-indias/>

l'œil identitaire », concepts empruntés à la fois à la théorie littéraire et à la terminologie du commentaire iconographique. La densité et la profusion des cent soixante planches de l'album m'obligent à ne présenter ici qu'une sélection que je vais décliner en cinq arrêts sur image.

L'étrangeté du décor

Le premier arrêt entend contextualiser « l'étranger », c'est-à-dire évoquer comment *Les Indes fourbes* plante le décor du Nouveau Monde, en typifiant l'arrière-fond qui sert « l'exotisation » des Indes. Chez Guarnido, la maîtrise du dessin alliée ici à la justesse d'une mise en couleur à l'aquarelle offre une galerie de paysages aussi pittoresques que variés. En jouant avec les formats des vignettes, le dessinateur offre un kaléidoscope de ces Indes inconnues, étrangères, contemplées depuis le point de vue du héros.



Figure 1. *Les Indes Fourbes*, de Alain AYROLES et Juanjo GUARNIDO, contreplat intérieur gauche. © Éditions Delcourt, 2019.

Frontière liminaire qui nous permet de franchir le seuil fictionnel du récit graphique, l'album s'ouvre sur un contreplat avant qui reproduit ou pastiche une carte du continent américain, inspirée du modèle de la carte gravée de l'Amérique *Noviter Delineata* (1641), avec incrustation de « portraits » d'autochtones, que je vais évoquer par la suite, au rang des clichés raciaux colportés parmi ceux qui découvrent ce continent. Jouant sur un registre à la fois factice et fictif, le titre de la carte annonce : « Partie du monde connue de façon erronée comme “Les Indes” et qui en réalité se nomme Amérique », ce qui place d'emblée cette (pseudo) contextualisation sous l'angle des idées reçues et des approximations de toutes sortes (géographiques, historiques, culturelles etc.).

Après une préface et un prologue, d'inspiration clairement littéraire, visant à renforcer le lien transmédiat, le parcours initiatique de don Pablos s'ouvre naturellement par une planche illustrant le départ vers l'aventure, le vecteur de la future découverte de l'étranger : le bateau qui conduit don Pablos vers les Indes. La vignette occupe quasiment la moitié de la planche et plonge le lecteur directement au cœur de l'aventure, avec une vue en contre-plongée, depuis les vagues de l'océan, magnifiant la majesté – et la solitude – de la caravelle. Pour garder la filiation transmédiat, les cartouches prétendent continuer logiquement la suite du *Buscón* (1626) qui finissait par « je décidai [...] de partir pour les Indes [...] je verrai bien si, en changeant de monde et de terre, mon sort s'améliorerait », en enchaînant ici avec : « Ainsi, un beau matin, le cœur gonflé d'espoir, j'embarquai vers le Nouveau Monde »⁶.

Il est aisé de comparer les planches qui représentent l'univers espagnol familier du héros, évoqué par le biais d'un

6 AYROLES Alain et GUARNIDO Juanjo, 2020. *El Buscón en las Indias*, Norma Editorial, p.13.

habile et complexe récit enchâssé mêlant présent narratif et analepses, avec celles qui donnent à voir les Indes. L'Espagne du Siècle d'or est caractérisée par des scènes d'intérieur, dans des pièces fermées, ou l'espace étriqué et tortueux d'un espace urbain resserré. La palette chromatique reprend de façon caractéristique les camaïeux ocres de la peinture baroque. La différence est donc saisissante avec les planches et vignettes représentant les Indes : l'horizon s'élargit très nettement, les vues panoramiques se multiplient et laissent place à des paysages typiques voire pittoresques de ces nouveaux espaces. Les populations autochtones, dans ces vues, restent essentiellement à l'arrière-plan, comme pour témoigner de l'activité agricole et commerciale qui suit son cours, mais sous l'égide des conquistadors et colons. On aperçoit ainsi des scènes des tâches quotidiennes dans un village, dans les cultures étagées caractéristiques des Andes, des scènes de marchés.

Dégageons toutefois deux traits singuliers dans ces arrière-plans. D'une part, ils mettent en scène, moins qu'une interculturalité, une acculturation forcée, car les Espagnols éradiquent la culture autochtone pour imposer la leur, en témoignent ainsi les exemples d'architecture coloniale flambant neuve, érigeant les édifices de la nouvelle religion imposée. Ainsi, la cathédrale de Cuzco sert de toile de fond à la page 60, tandis que page 85 les conquistadors traversent en trombe les ruines de l'ancienne capitale inca. Par ailleurs, d'autre part, la dimension satirique de cette cohabitation forcée n'est jamais loin, comme le dénonce cette planche où don Pablos ironise : « Sur mon chemin j'ai contemplé des cadavres de pierre, les ruines des temples païens, détruits par la conquête. Mais tout n'était pas mort. Les nouveaux maîtres de cet empire avaient su préserver certaines coutumes ancestrales comme la "mita", travail forcé que les paysans devaient jadis à el Inca

et qu'ils accomplissent aujourd'hui pour les *encomenderos* »⁷. En superposant trois vignettes horizontales, l'accent est mis ici sur le plan panoramique rapproché du milieu, soulignant la servitude des Indiens réifiés, réduits ici à une chaîne humaine, avançant inexorablement vers les travaux à accomplir.

Rencontre d'altérités

Le second arrêt sur image que je propose concerne la rencontre à proprement parler avec l'autre. Les vrais moments de partages et de découvertes sont rares dans *Les Indes fourbes*, placées essentiellement sous le signe de la violence et de rapports de domination. Quelques planches font cependant exception : au tout début de son aventure, don Pablos est recueilli par un groupe d'esclaves noirs qui, comme lui, ont réchappé d'un naufrage et se sont construit un village dans la forêt. Lorsqu'il les rencontre, don Pablos commente : « Était-ce le début de mon ascension? Faute de m'enrichir, j'avais trouvé plus pauvre que moi! Car si tout ce que je possédais se résumait à mon humble personne » (suite du commentaire, en cartouche, avec un gros plan éloquent sur les chaînes brisées du bateau négrier) « ces gens-là ne se possédaient même pas eux-mêmes! ». Autrement dit, cette première confrontation avec les esclaves noirs est l'occasion pour don Pablos de comparer leurs malheurs et de relativiser son infortune.

La page 21 est une exceptionnelle et quasi unique représentation d'un échange transculturel : par le biais des cartouches, don Pablos annonce : « Heureusement, tous les hommes ont un point faible grâce auquel on peut nouer des liens. Rien qu'avec des grimaces, des pantomimes et des

7 AYROLES Alain et GUARNIDO Juanjo, *El Buscón en las Indias*, op. cit., p.49. Note de l'auteur : l'*encomendero* est à la tête de l'*encomienda* : système mis en place en Amérique par les colons espagnols, instaurant une forme de servage : les Indiens étaient au service de l'*encomendero*, l'évangélisation leur seule rétribution.

onomatopées, je leur racontai ma vie ». La composition de la planche est savamment orchestrée, elle alterne champ et contrechamp, public et acteur.

L'art du déguisement et de la démultiplication identitaire, propre au pïcario, est esquissé ici en trois vignettes verticales successives qui n'ont d'autre fonction que de préparer le regard du lecteur à la mise en scène horizontale superposée de la seconde partie de la planche. Le jeu spéculaire fonctionne ici à plein et le trompe-l'œil identitaire est redoutable d'efficacité.

Notre regard passe alternativement d'une scène à l'autre, retrouvant dans chacune des expressions de don Pablos le reflet (le miroir) des Espagnols dont il joue le rôle : des soldats, son père, son frère, sa mère, des clients.



Figure 2. *Les Indes Fourbes*, de Alain AYROLES et Juanjo GUARNIDO.
© Éditions Delcourt, 2019.

Paradoxalement dans cette démultiplication identitaire, censée donner à voir à ses hôtes « sa vie », don Pablos est absent, comme si, dans cette mise en scène archétypale, le reflet de sa vie en Espagne n'était qu'un décor au milieu duquel lui-même n'avait déjà pas sa place, n'avait pas de rôle ; alors qu'en Amérique, ses rôles sont multiples. La mise en abyme est d'autant plus soulignée ici que, dans la première vignette horizontale, le public de la performance est dessiné de dos, au tout premier plan, invitant le lecteur à prendre part au spectacle, à oublier la frontière de la fiction et du double-multiple identitaire. La parodie et l'humour déployés pour faire (re)vivre ces moments touchent le public qui savoure ces instantanés. La médiation du mime permet ce rare échange transculturel dans l'album.

Mais, pour autant, il convient de souligner que l'artifice de cette farce baroque n'est que le truchement qui permet à don Pablos de mieux abuser son public. S'il met en scène, par le mime et le grotesque, son enfance sévillane c'est pour mieux s'attirer la sympathie du village qui l'accueille... et qu'il n'hésitera pas à trahir par la suite. Au milieu de ces Indes fourbes, il n'est pire sournois que cet aventurier prêt à tout pour survivre et trouver fortune.

Anéantir la différence

De fait, nous pouvons considérer à présent un troisième arrêt sur image d'une toute autre ambiance : la rencontre avec l'autre au sens du choc civilisationnel et de l'affrontement pour imposer son modèle, sa loi, sa religion, en un mot sa domination au prix du sacrifice de l'étranger. L'épithète du titre dans *Les Indes fourbes* nous mettait d'emblée en garde et annonçait le trait sournois et perfide qui caractérise la plupart des actions des personnages. Les exemples de ce type de rencontre avec l'étranger, basé sur la lutte frontale, foisonnent dans l'album. Les scènes de combat sont nombreuses et

épiques, comme par exemple celle de la page 75 qui se déroule dans un silence assourdissant, sous une pluie diluvienne. On y retrouve une vignette panoramique horizontale qui scinde l'espace de la page. L'harmonie chromatique générale accentue l'impression de mêlée et la confusion chaotique des combats. Toutefois, les corps et les visages de deux camps se distinguent : blancs, noirs et barbus pour les Espagnols ; dorés et rouges pour les Indiens. De façon singulière, les combattants indiens dénotent avec leurs armures flamboyantes. La rencontre avec l'altérité est ici réduite à sa plus sommaire expression : tuer ou être tué. Don Pablos y perd un de ses protecteurs, dans la vision apocalyptique d'un assaut ultime, exacerbé par une construction pyramidale. Cet épisode marque un tournant dans le récit.

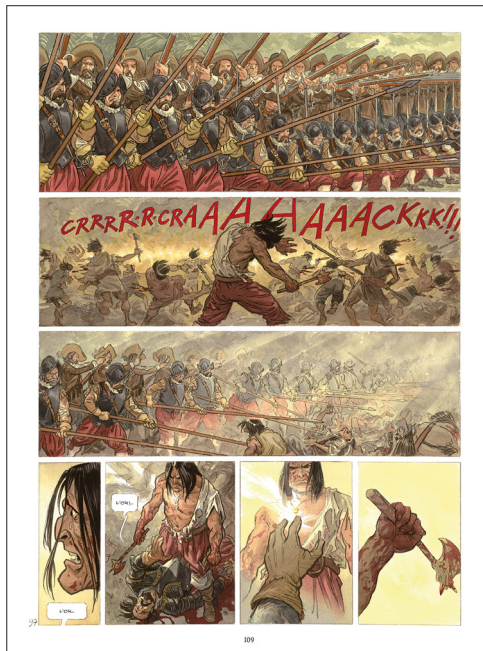


Figure 3. *Les Indes Fourbes*, de Alain AYROLES et Juanjo GUARNIDO.
© Éditions Delcourt, 2019.

Un peu plus tard dans l'album, les pages 108 et 109, en vis-à-vis, reprennent et étendent ce motif de la rencontre belliqueuse. Dans *Les Indes fourbes*, de manière symptomatique et récurrente, l'étranger est l'ennemi. Cette double page reprend des schémas narrativo-graphiques itératifs dans l'album : disparition totale du texte à la faveur de l'image ; séquençage de la planche, scindée par des bandes horizontales panoramiques ; alternance des plans d'ensemble, américains, rapprochés, qui rythment la lecture ; omniprésence des signes cinétiques et du sang. À la page 109, l'irruption d'une onomatopée (en lettres capitales rouges) convoque l'usage des armes à feu qui déciment les combattants indiens. Les jeux d'ombre et de lumière sont particulièrement saisissants ici, dans la mesure où ils exacerbent la puissance du feu qui s'abat sur les Indiens, comme si lumière et son pouvaient, en une bande, réduire à néant la foule. La bande suivante rend compte du massacre, sous la lumière crue de rayons rasants qui réduisent peu à peu le dessin à une expression schématique, stigmatisant néanmoins l'agonie d'un Indien et le fait que les Espagnols rechargent pour une prochaine salve. La dernière bande de la double planche porte à son paroxysme la symbolique de la lumière. Un chef indien, rescapé du massacre, surplombe un Espagnol agonisant. Une vignette verticale découpe le profil grimaçant de désespoir de l'Indien apercevant tous les siens décimés. À cet instant précis du récit narrativo-graphique une bulle rappelle le motif de toutes ces morts accumulées : « El oro... », El Dorado. Le lien textuel est répété dans la vignette suivante, comme une incantation reflétant le délire de l'espagnol agonisant. Un jeu dynamique de plongée/contre-plongée joue le rôle de dialogue – inexistant en réalité – entre l'Espagnol et l'Indien. Une lumière aveuglante, fictive, embrase le médaillon en or du chef indien vers lequel la main cupide du militaire espagnol se tend dans un dernier effort. La vignette suivante est une réplique inversée : une main fermée qui cette fois s'abat en un

mouvement descendant, empoignant fermement une hache meurtrière. De manière très emblématique, les mains sont ici l'expression métonymique du mécanisme de la résistance indienne face au système de domination espagnole.

Ajoutons que le chef indien, Otorongo, porte un nom, fait exceptionnel pour un personnage « non-espagnol » dans l'album. Aussi brave au combat que sous la torture, il incarne une véritable figure de la résistance héroïque contre l'extermination de son peuple et de sa culture (on renvoie ici à la première des quatre vignettes de la dernière bande horizontale de la page 109 citée : le héros, en larmes, n'est que plus valeureux). À n'en pas douter le personnage d'Otorongo est inspiré d'icônes rebelles, tel Túpac Amaru.

Entre légende et découvertes

L'arrêt sur image suivant, le quatrième, entend mettre en relief les clichés raciaux de l'époque, volontairement repris et mis en image dans l'album par les deux coauteurs. La complémentarité narrativo-graphique trouve ici sans doute sa meilleure expression, dans la mesure où, en l'espace de quelques pages, le lecteur reconnaît une galerie des stéréotypes véhiculés par les Espagnols à propos des Indiens dans les chroniques de la « découverte » du Nouveau Monde. Nous y retrouvons notamment les clichés archétypaux dessinés dans le pastiche de mappemonde ouvrant l'album, comme témoignage (factice) de l'ancrage profond de ces représentations de l'étranger au XVII^e siècle. Par un jeu réticulaire, alimentant de façon complexe le récit de *Les Indes fourbes*, le lecteur se trouve averti par le texte avant d'être assailli par les images. Nous pouvons ainsi dresser un spectaculaire parallèle entre, d'une part, le discours de don Pablos (page 24), débitant les clichés qu'il tient pour vrais au sujet des Indiens, et d'autre part les vignettes muettes de la page 30. Dans celle-ci, la première bande horizontale reprend, en les décontextualisant, quatre

stéréotypes qu'énonce don Pablos à la page 24. Je cite, dans l'ordre : « les natifs des Indes sont des gens vraiment étranges à la peau rouge... rouge comme le sang » ; « ceux qui sont appelés cyclopes n'ont qu'un œil » ; « les sciapodes n'ont qu'une jambe et se déplacent par bonds » ; « d'autres sont dépourvus de tête et ne sont qu'un tronc ».



Figure 4. *Les Indes Fourbes*, de Alain AYROLES et Juanjo GUARNIDO. © Éditions Delcourt, 2019.

À la page 30, nous retrouvons la césure horizontale, déjà évoquée, ici occupée dans la deuxième bande par les yeux écarquillés du narrateur, avec le cartouche « [les Indiens] correspondaient point par point à ce que les livres décrivaient ». Mais dans les cartouches suivants, l'ironie ne laisse aucun doute : les coauteurs dénoncent la foi sans

crédit qui avait été accordée aux récits les plus débordants d'imagination sur la « découverte » du Nouveau Monde. Un encart évoque même, subrepticement, la controverse de Valladolid (entre Las Casas et Sepúlveda, 1550-1551) sur le statut de l'âme des Indiens et donc la possibilité pratique de les asservir ou non, ainsi que la bulle pontificale *Sublimis Deus* (1537) dans laquelle le pape Paul III condamnait l'esclavage des Indiens : « protégés par une solide bulle papale ». La vignette centrale permet alors une cruelle mise en contexte qui ouvre les yeux – littéralement et symboliquement – de don Pablos sur tous ces clichés : la peau des Indiens est rouge du sang que font couler les Espagnols (homme dévoré vif par un chien en bas à gauche) ; le prétendu cyclope vient de se faire arracher un œil (au centre) ; le sciapode imaginaire tente d'échapper au massacre (après qu'on lui a sans aucun doute tranché une jambe) ; l'homme tronçonné est un corps décapité qui tombe sous l'épée espagnole (au centre, derrière le chien). Dans cette vignette, de manière aussi crue que violente, les coauteurs forcent le trait des clichés pour en justifier, paradoxalement, la véracité mais celle-ci n'est rendue vraie que par les ignominieuses exactions des Espagnols.

Renversements d'identités

Un cinquième et dernier arrêt sur image dans le dernier tiers de l'album, à la page 125, souligne les extraordinaires trompe-l'œil identitaires et les jeux spéculaires tissés tout au long de l'album. La page n'invente quasiment aucune nouvelle vignette mais en reprend certaines, déjà présentes précédemment et de façon très éparse, dans l'album. Il s'agit donc, en quelque sorte, d'une planche palimpseste, basée sur un principe d'autocitation. Cette réflexivité nous invite à la plus grande attention.



Figure 5. *Les Indes Fourbes*, de Alain AYROLES et Juanjo GUARNIDO.
© Éditions Delcourt, 2019.

Les cartouches, toujours rédigés à la première personne, éclairent la portée à la fois rétrospective et introspective de la réflexion de don Pablos. Passant en revue (bande 2) les horreurs et trahisons dont il a été le témoin ou l'acteur, il énonce cet amer constat : « Il est vrai que, durant un temps, aux Indes on me donnait du “monseigneur”. J'étais habitué à un autre son de cloches ! Des pauvres bougres de condition inférieure ou égale à la mienne, parce qu'eux étaient noirs, mulâtres ou indiens et moi castillan, devaient se découvrir à mon passage ». Et le héros d'ajouter, sur une image de boussole déboussoyée : « Par une sorte de miracle colonial, mes origines – qui d'ordinaire ne me procuraient que railleries et crachats – me couvraient là de noblesse ». Le

lecteur n'est pas dupe et lit entre les lignes que ce (pseudo) miracle colonial n'est qu'une imposture identitaire fomentée par des Espagnols opportunistes aux dépens de cultures préhispaniques détruites sous le prétexte fallacieux de l'évangélisation. L'étranger exploité, décimé, a été soumis au joug du plus fort, qu'il s'agisse des Indiens autochtones ou des esclaves débarqués par navires négriers, toutes origines confondues finalement comme c'est le cas ici, vignettes 2, 4, 5 et 7 . Mais l'ironie du sort, et des auteurs, reprend le dessus et don Pablos continue son introspection en disant : « Malheureusement, ce mirage fut de courte durée » et « Ma basse condition transcendait les races et les nations ». Au terme, quasiment, de son aventure, le héros réalise que l'échec de sa quête de fortune lui permet toutefois une révélation identitaire : il est lui-même étranger à sa propre condition et les frontières de celle-ci sont mues par des jeux de pouvoirs qui le dépassent. Tous les rapports de pouvoir sont biaisés et seule la loi du plus fort l'emporte, quels que soient en réalité les alliances ou les reniements nécessaires. Dans les Indes coloniales, le cliché de l'étranger ne résiste pas à la soif de richesse et donc tous les compromis sont possibles. La dernière bande de la planche 125 le résume ainsi : vignette de gauche, Indiens et Espagnols pactisent contre d'autres Indiens, sous l'autorité de l'Église toute-puissante : « les chefs du Vieux Monde, pour s'assurer de la docilité des peuples du Nouveau, négociaient allégrement avec la vieille noblesse locale. Preuve qu'il peut y avoir des vainqueurs parmi les vaincus ». Vignette de droite, un cacique indien supervise la servitude d'autres Indiens, tandis qu'à contresens don Pablos poursuit sa route. Le cartouche commente, en off : « et vice-versa ».

Conclusion

Ainsi donc, en exacerbant la dualité vainqueurs/vaincus, dominants/dominés, colonisateurs/colonisés, ancien/nouveau, l'album *Les Indes fourbes* souligne combien les frontières identitaires sont malléables et l'adversité révèle le jeu de dupes. Si l'étranger est stigmatisé ce n'est que pour alimenter les fantasmes, les superstitions et surtout la peur; pour dresser des barrières de stéréotypes qui rendent impossible la fraternité; pour asservir les plus faibles au seul profit d'une poignée de plus forts. *Les Indes fourbes* dénonce sans ambages la barbarie du système colonial au sein duquel don Pablos reste un expatrié. Les Indiens et esclaves noirs qu'il côtoie lui sont finalement très semblables, annihilés par la force du système de domination mis en place dès la Conquête. Réunis dans une fraternité étrangère, ils ne sont que les rouages de l'illusoire et dévastatrice quête de richesses et de pouvoir.

Pour autant, fourbe parmi les fourbes, don Pablos ne fraternise en réalité ni avec les Indiens ni avec les esclaves noirs. Loin d'être aveuglé par le mythe de El Dorado, en toutes circonstances il agit en parfait pícario, cynique et opportuniste. Il ne saisira les mains qui lui sont tendues, avec un sincère élan fraternel en l'occurrence (par le chef des esclaves noirs et par el Tigre), que pour mieux trahir ces amitiés à la première occasion. Faux ami, faux noble, faux estropié, dans cet univers de tous les possibles, la rouerie identitaire de don Pablos ne connaît aucune frontière, jusqu'à la surprenante révélation finale de l'album.

Bibliographie

AYROLLES, Alain et GUARNIDO, Juanjo, 2020. *El Buscón en las Indias*, Norma Editorial.

QUEVEDO, Francisco de, [1626] 2006 . *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Sitographie (consultée en juin 2021)

Actua BD, « Les Indes fourbes, méfiez-vous! ». <https://www.actuabd.com/Les-Indes-fourbes-mefiez-vous>

Las cosas que nos hacen felices, « El cómic de la semana ». <https://www.lascosasquenoshacenfelices.com/el-comic-de-la-semana-el-buscon-en-las-indias>

Musée de la BD, Bruxelles, « Les expositions temporaires ». <https://www.cbdb.be/fr/expositions/les-grandes-expositions-temporaires/juanjo-guarnido>

Images de la femme indienne à l'époque coloniale dans la bande dessinée franco-belge contemporaine

Vinod Kumar
Laboratoire CELLAM-Université Rennes 2

Cet article vise à traiter de la représentation des « Indes »¹ coloniales et de la femme indienne dans la bande dessinée franco-belge contemporaine. Les séries, comme *Basil et Victoria* publiée entre 1990 et 2007 dont les auteurs sont les Français Yann et Edith, *India Dreams* publiée entre 2002 et 2016 dont les auteurs sont Maryse Charles et Jean-François Charles, de nationalité belge, *Raj* publiée entre 2007 et 2011 par des auteurs français, Conrad et Wilbur et *Rani* publiée

1 Avant l'arrivée des Britanniques, l'Inde n'était pas un pays unifié mais un vaste territoire composé de nombreuses régions. Son unification a eu lieu au fur et à mesure quand les Britanniques ont commencé à annexer les territoires et les royaumes des maharajas et empereurs moghols. Dans cet article, nous allons donc appeler l'Inde les « Indes » ce qui semble plus juste au regard du contexte historique.

entre 2009 et 2020 par les auteurs belges Jean Van Hamme et Alcante (Didier Swysen de son vrai nom), associés au français Francis Vallès, constituent notre corpus pour ce chapitre. Nous nous interrogerons sur l'imaginaire franco-belge et nous étudierons également en quoi la représentation de la femme indienne diffère de la réalité historique.

Toutes ces séries susmentionnées ont les « Indes » coloniales comme cadre de leur récit dont l'histoire se déroule au XIX^e siècle. Ces ouvrages montrent comment les Britanniques arrivent aux Indes afin de faire du commerce mais comment le commerce finit par devenir un véritable pillage. Les personnages principaux de notre corpus, tels les administrateurs coloniaux, les journalistes, les aventuriers, les commerçants et d'autres « envoûtés » par le charme des femmes indiennes cherchent à faire fortune en usant de leur autorité et de leur position privilégiée aux Indes. Outre les oppressions coloniales à savoir économique, politico-administrative et culturelle, les ouvrages en question mettent en avant quelques pratiques et croyances traditionnelles des indigènes. Ces ouvrages postcoloniaux mettent en lumière des idéologies coloniales à travers des personnages différents dans leur récit. Ces récits montrent des aventures exotiques coloniales et font preuve de la persistance de certains stéréotypes sur certains aspects rituels qui ont marqué l'imaginaire occidental. Le choix de ce corpus se justifie aussi par leur aspect commun du *satī* parce que dans toutes ces séries le *satī* est évoqué de manière unilatérale comme symbole d'une cruauté barbare ou exotique.

De prime abord, nous allons nous attarder sur le « *satī* » : une pratique socioculturelle problématique. Cette pratique est surreprésentée dans les bandes dessinées. Elle en devient tout à la fois symbole de l'Inde ancienne et qualifie une société d'aussi sauvage que possible. Le *satī* représente une coutume religieuse dans laquelle une veuve est censée monter sur le bûcher de son mari défunt et se laisser immoler par le feu. *Raj*

représente une scène de cette pratique de la société indienne du XIX^e siècle. Cette scène nous révèle que certains Anglais sont curieux d'assister à cette cérémonie, à savoir, Warren Longfellow qui se dépêche de voir les femmes monter sur le bûcher. Il dit : « *Tout est prêt, Sir William. Les épouses des défunts ne devraient plus tarder. Ah! Les voici!* ». Il s'intéresse bien à cette cérémonie sans tenir compte des douleurs que vont éprouver les veuves avant de périr dans les flammes du bûcher.

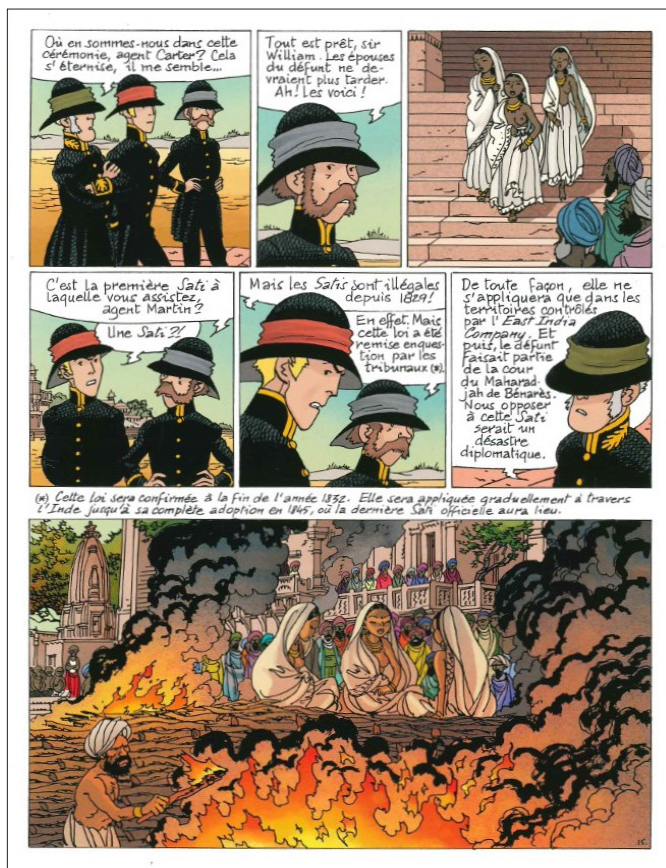


Figure 1. CONRAD Didier, WILBUR, 2009. *RAJ, Ayesha*, Dargaud. p. 17. © Avec l'aimable autorisation des ayants-droits.

Au contraire, les Anglais comme Alexander Martin et Sir William sont inquiets et désapprobateurs envers cet acte des indigènes. Martin demande : « *Allons-nous réellement assister à ce satī sans intervenir ?* ». Ce personnage de la série *Raj* représente une allégeance profonde à un idéal humaniste. Il fait preuve de la droiture morale souscrite dans les principes de cet humanisme et réagit d'une façon qui est digne de l'esprit éclairé et critique d'un homme moderne. Martin semble ahuri en assistant à ce satī et désire interrompre la cérémonie mais n'y peut rien. Le major Sleeman craint de provoquer des troubles diplomatiques en intervenant dans la sphère religieuse des hindous puisque la région se trouve dans le territoire gouverné par un maharaja. Le reste des Anglais joue un rôle passif lors de la cérémonie et ces derniers ne sont que spectateurs. En réalité, ils sont curieux et surtout pas inquiets de cette pratique traditionnelle car leurs vrais objectifs ne sont concernés en rien par les droits des femmes (ce serait d'ailleurs totalement anachronique). Si nous nous intéressons de plus près au dessin suivant de cette scène, nous pouvons voir que la femme, qui va se consacrer au feu, tente tant bien que mal de bondir hors du bûcher. Elle est droguée avant d'y être amenée. Lorsque les flammes se mettent à chauffer son corps et que la chaleur réveille ses facultés sensorielles, la veuve reprend conscience et s'efforce de descendre comme le montre l'image suivante² : la femme essaie de se sauver mais quelques gardes sont debout au pied du bûcher pour ne pas la laisser s'enfuir. Avec de grands bâtons ils empêchent la femme de descendre et l'immobilisent sur le bûcher jusqu'à ce qu'elle meure brûlée vive.

À travers cette scène les auteurs mettent en avant une tradition barbare et la sauvagerie d'une pratique religieuse. Cette pratique permet aux Britanniques de remettre en question les valeurs humanistes des prêtres hindous qui

2 *Ibid.*, p. 18.

exécutent ce massacre des femmes. Il est extrêmement surprenant pour certains Britanniques comme Martin de voir une femme brûler vive avec un cadavre. Du point de vue des auteurs, les Anglais ont du mal à comprendre le concept du sati car c'est un aspect religieux des hindous dont le peuple ordinaire de l'Occident n'a pas la moindre idée, mais qu'il accompagne par une touche d'érotisme, voire de pornographie aux yeux d'un anglais « puritain ». La femme aussi est une « sauvage » étant « dénudée » dans les séries.



Figure 2. CONRAD Didier, WILBUR, 2009, *RAJ, Ayesha*, Dargaud. p. 18. © Avec l'aimable autorisation des ayants-droits.

Dans notre corpus, il existe des Britanniques qui apprécient le courage et la dévotion des femmes indiennes montant sur le bûcher de leur mari défunt. Il existe même une catégorie parmi les Britanniques qui trouve que le *satī* a un aspect exotique et qui reste curieuse d'assister à la cérémonie. Beaucoup de Britanniques assistent régulièrement à cet acte « religieux » et ils en profitent en tant que spectateurs. Les personnages contrastés comme l'agent Martin et William Longfellow de *Raj* présentent deux catégories différentes de Britanniques par rapport à la pratique du *satī*. Martin s'oppose complètement à cette pratique tandis que Longfellow et Baltimore « apprécient » cette dévotion des femmes indigènes.

La série *Rani* dont la protagoniste est une Française, met également en relief la cérémonie du *satī*. Le récit se déroule dans les comptoirs français du sud des Indes, comme Mahé et Pondichéry. Au décès du maharaja de Sandarpur³, il devient évident pour les prêtres d'organiser ce rituel. Cependant, ce qui peut étonner le lecteur dans cette série est la description du *satī*. Joanna la protagoniste, récemment arrivée aux Indes, ignore les coutumes et les traditions indigènes. Dès qu'elle apprend ce qu'est le *satī*, elle énonce une critique : Quelle horreur!⁴ Joanne manifeste son chagrin à l'égard des femmes indigènes qui n'ont pas voix au chapitre par rapport au *satī*. L'épisode suivant dans le récit montre la cérémonie du *satī* dans le sud des Indes. Il convient de noter que cette cérémonie décrit le rituel d'une façon différente de la pratique. Le lecteur voit que trois femmes en sari vert sont sur le point d'être poussées dans les flammes par des hommes. Ici, il s'agit d'une incohérence manifeste par rapport à la cérémonie. Dans l'image⁵ en question, nous pouvons voir que les mains des

3 Sandarpur : lieu fictif dans le sud des Indes dans la série *Rani*.

4 VAN HAMME Jean, ALCANTE, VALLES Francis. 2015. *Rani*. 5, *Sauvage*. Bruxelles, Paris. Le Lombard. p. 37.

5 *Ibid.*, p.40.

femmes sont derrière leur dos, probablement attachées et il y a également des hommes pour assurer l'accomplissement du rituel. Il va de soi que c'est un satī forcé et les mains attachées des femmes indiquent qu'elles résistent à ceux qui veulent les faire périr dans les flammes. Étant donné que ces femmes appartiennent à la famille royale, personne n'a le droit de les maltraiter ou les forcer à se livrer au satī (comme c'est le cas pour la classe populaire). Par ailleurs, il faut les persuader. Les prêtres ou leurs familles peuvent faire pression sur elles pour qu'elles soient convaincues de s'adonner au feu volontairement.

Il convient de souligner que l'immolation est un acte habituellement volontaire bien que les femmes soient à peine libres de décider de se livrer au satī. En raison de la pression sociale et familiale, les veuves cèdent au harcèlement d'ordre psychologique que leur font subir leurs proches. En théorie, c'est un acte libre mais dans la pratique ce ne l'est pas. Toutefois, il est de conformité sociale très encadrée. C'est un devoir social que la femme doit tenir envers son mari. Il va de soi que toute femme jeune se mariant avec un puissant plus âgé, à l'époque, sait qu'elle ne lui survivra pas. Cependant, le satī forcé n'est pas inconnu à l'époque coloniale. En général, les épouses des maharajas hindous sont brûlées avec le cadavre de leur mari, qu'elles l'acceptent ou non.⁶ Toutefois, les organisateurs de la cérémonie insistent sur le fait que cet acte reste volontaire pour préserver l'honneur de la famille et également pour faire respecter les étapes de la cérémonie religieuse et ainsi ils s'évertuent à ce que la veuve consente à suivre dans la mort son mari.

En aucun cas ils n'ont le droit d'attacher les mains de la veuve pour la jeter dans le bûcher funéraire. Donc, cette représentation de la cérémonie dans *Rani* est contestable. Cet

6 SHARMA Arvind. 1998. *Sati, Historical and Phenomenological essays*. New Delhi. Motilal Banarsidass Publishers.

épisode montre une scène de sauvagerie qui ne correspond en rien à la réalité. C'est une contre-vérité historique et une vision colonialiste car elle renvoie à une image déformée de l'Autre ce qui justifie le colonialisme. Cette vision justifie l'éducation des « sauvages » et l'idée de guider et civiliser les indigènes paraît primordiale.

Le grand scénariste Jean Van Hamme ne cherche pas les contre-exemples ou ne s'efforce pas de se documenter assez sur le sujet du satī et ainsi il enferme les Indes dans les mêmes récits de cruauté exotique datant de trois cents ans comme celui de Jean de Thévenot (1633-1667) évoqué par Frédéric Tinguely dans *Le Fakir et le Taj Mahal : L'Inde au prisme des voyageurs français du XVII^e siècle*⁷. Tous les auteurs de notre corpus paraissent être obsédés par la figure du satī. De cette manière, la scène d'une femme s'immolant par le feu est décrite de façon spectaculaire dans chaque série et sert de stéréotype qui contribue à une image exotique de l'Inde.

Il existe pourtant plusieurs références qui peuvent prouver que l'acte de s'immoler par le feu reste « volontaire » et que plusieurs femmes appartenant aux familles royales ne se jettent pas dans le feu après la mort de leur mari. Kashibai, la femme de Peshwâ⁸ Baji Rao I⁹, ne périt pas dans les flammes. Elle continue à vivre après le décès de Peshwâ en 1740. De plus, Lakshmî Bâi (1828 -1858), de l'État princier de Jhânsi, décide également de ne pas s'immoler par le feu après la mort

7 TINGUELY Frédéric. 2012. *Le Fakir et le Taj Mahal: L'Inde au prisme des voyageurs français du XVII^e siècle*. Genève. La Baconnière.

8 Peshwâ : Titre de premier ministre des rois des Marathes et dont la charge devient héréditaire à partir de 1720.

9 Baji Rao I : Il devient Peshwâ de l'Empire Marathe en 1720 jusqu'à sa mort en 1740. On lui attribue l'expansion de l'Empire Marathe. Dans sa carrière militaire de 20 ans, il n'a jamais perdu aucune guerre. Il voulait créer un Empire totalement hindou en écrasant l'Empire Moghol des musulmans.

de son mari Gangadhar Rao en 1853.¹⁰ Elle, qui représente un symbole de la résistance à la colonisation britannique et à ses exactions, devient également un symbole de la libération des femmes des coutumes patriarcales.

Dans le Mahâbhârata¹¹, outre l'histoire proprement dite de satî la vertueuse et la vengeresse, histoire qui institutionnalisera ce sacrifice funéraire et qui en prendra le nom, il existe également quelques références aux veuves qui ne se sacrifient pas au feu à savoir : Kunti¹² et Uttara¹³. Donc, cette idée de pousser les femmes royales dans le bûcher

10 SINGH, Harleen, 2014. *The Rani of Jhansi: Gender, History, and Fable in India*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 150.

11 Mahâbhârata : Un des deux plus grands poèmes épiques de l'Inde avec le Râmâyana, et qui eut une énorme influence sur la pensée, les coutumes, les fêtes et la littérature de l'Inde et des pays de civilisation indienne. Dans sa forme définitive, ce grand poème comprend environ 100 000 shloka (200 000 vers) répartis entre 18 livres. Traditionnellement attribué au sage Vyâsa, c'est en réalité une œuvre collective qui se développa lentement depuis les temps védiques jusqu'aux environs du VI^e siècle. À voir : FREDERIC, Louis, 1987. *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, Paris, Robert Laffont, p. 689.

12 Kunti : Elle fut la première femme de Pandu et la mère de trois premiers Pandava : Yudhishtira, Bhima et Arjuna. Elle est considérée comme une des protagonistes du Mahâbhârata . Un jour Pandu, le mari de Kunti, est allé chasser dans une forêt, il a abattu par erreur Rishi Kindama et son épouse alors qu'ils avaient pris la forme d'un cerf et d'une biche pour s'accoupler. Le sage mourant a jeté un mauvais sort sur Pandu, car il les avait non seulement tués lors des ébats amoureux, mais il ne regrettait pas son geste. Le sage Kindama a alors décidé de le maudire pour qu'il meurt s'il s'accouple avec sa femme. Pandu, oubliant sa malédiction, a tenté de faire l'amour avec sa deuxième épouse Madri. Mais, à la suite de la malédiction de Kindama, il a rendu l'âme. Madri a commis le satî mais Kunti a décidé de ne pas passer à l'acte pour élever ses enfants.

13 Uttara : Une des filles du roi Virata, épouse d'Abhimanyu qui est le fils d'Arjun et mère de Parikshit. Uttara est devenue veuve très jeune quand Abhimanyu a été tué dans la guerre de Kurukshetra. Quand Abhimanyu est mort, Uttara a essayé de se sacrifier sur le bûcher d'Abhimanyu, mais Krishna l'a empêchée de le faire, l'informant de sa grossesse.

funéraire contre leur volonté montre que la représentation du satī de *Rani* ne correspond pas à la réalité historique. L'auteur s'inscrit encore une fois dans la vision colonialiste voire « pittoresque » et « dramatique » en simplifiant une pratique complexe. Il réduit l'Autre à un schéma barbare, préférant à la variété et la nuance un romanesque « douteux », mais ce faisant, il reconduit un lieu commun colonialiste au détriment d'une évocation historique qui se renouvelle et explore la richesse d'une culture. Cela s'appelle du réductionnisme et une spectacularisation de la culture des Indes. Par ailleurs, dans l'album *Sauvage* de *Rani*, Jolanne demande à Jeanne Dupleix ce qui arrive aux concubines du maharaja après sa mort et cette dernière répond que les concubines échappent au feu, car étant considérées comme des biens du maharaja, elles deviendront la propriété du nouveau gouverneur. Cette affirmation de Madame Dupleix ne se conforme pas aux règles du satī. Toutes les femmes et les concubines du mari sont susceptibles de le suivre dans sa mort.¹⁴

L'histoire indienne témoigne d'une telle cérémonie. Quatre femmes et sept concubines esclaves du chef sikh du Panjab font satī sur son bûcher funéraire.¹⁵ Les concubines des rajpoutes s'immolent aussi après la mort de leur maître. En fait, elles font « jauhâr ». Le jauhâr est une coutume rajpoute¹⁶. En cas de défaite de leur clan, les femmes se

14 ALTEKAR, Anant Sadashiv, 2016. *The Position of Women in Hindu Civilization : From Prehistoric Times to the Present Day*, Delhi, Motilal Banarsidass, p. 132.

15 *Ibid.*, p. 132.

16 Rajpoute : « Fils de Rajah », peuple de l'ouest des Indes, demeurant principalement dans l'État actuel du Rājasthân (ancien Rājputâna) et constitué par 36 « clans » d'origines différentes, certains étant indiens, d'autres issus des différents envahisseurs de la région (Scythes, Kushâna, Shvetahûna, etc). Parmi ces clans, ceux qui eurent une grande importance historique furent les Pratihâra (Gurjâra), les Châhumâna (ou Châuhan), les Solankî (ou Châlukya), les Pâramâra, Chandelâ, Tomara, Kalachûri, Gâhadavâla (ou Râthor), les Râshtrakûta et les Guhilot (ou Shisodia).

suicident en masse sur un bûcher funéraire afin de ne pas tomber dans les mains des assaillants musulmans. De tels suicides par le feu sont perpétrés en groupe par les épouses et concubines des guerriers rajpoutes perdus au combat. Cette pratique devient monnaie courante lors des guerres entre les Rajpoutes et les sultans musulmans venant du Moyen-Orient et de la Turquie. Par exemple : quatre-vingt-quatre femmes suivent le rajah Bundh Singh (1735) de Bundi dans le feu. Soixante-quatre femmes s'immolent par le feu après la mort du rajah Ajit Singh de Mârvar au Rajasthan en 1724.¹⁷ Cet aspect du satî est réservé à la caste¹⁸ Kshatriya¹⁹. Les autres

Bien qu'il n'apparaissent guère sur la scène historique avant le VII^e siècle, leurs traditions les font provenir des « lignées » solaires (Sûryavamsha) à laquelle appartiendraient les Guhilot (24 clans), les Râthor (24 clans) et les Kachchwâha (12 clans), et lunaire (Somavamsha) comprenant 8 branches. Chaque clan possède en réalité (ou dans leur mythes) une ascendance différentes. En fait, les différents envahisseurs de l'Inde qui se fixèrent dans le Râjasthân s'y mêlèrent de façon intime avec des hindous déjà installés dans la région et avec les tribus diverses qui peuplaient les collines. À voir : FREDERIC, Louis, *op. cit.*, p. 894.

17 MAJOR Andrea, 2015. *Sovereignty and Social Reform in India : British Colonialism and the Campaign against Sati, 1830-1860*, London, Routledge, pp. 27-35.

18 Le système des castes : ce système complexe divise la société indienne en plusieurs groupes hiérarchisés. Le système des castes est la clé de voûte de l'hindouisme. Les gens sont traités selon leur statut social de caste. Il y a eu des réformateurs indiens tels que Raja Ram Mohan Roy qui ont fait campagne contre le système des castes sans attendre l'intervention des Anglais. Cependant, les castes ont survécu non seulement à la période coloniale mais également à la religion bouddhiste qui a été très populaire à un moment donné. Il va de soi que lors de la période où les pouvoirs moghols (musulmans) régnaient sur les Indes, aucune influence religieuse, politique ou idéologique n'était assez forte pour adoucir la rigidité structurelle du système des castes.

19 Kshatriya : Les Kshatriyas (guerriers), après les Brahmanes qui se trouvent au premier palier de la pyramide des castes, se trouvent sur le deuxième palier dans la pyramide des castes. Ils font la guerre pour sauvegarder le bien contre le mal. Ils défendent la vérité et la vertu.

castes ne respectent pas cette coutume de se suicider en masse parce que les hommes d'autres castes ne sont pas tués par les envahisseurs lorsque toute la ville est assiégée. Les autres castes survivent.

De surcroît, dans la série *Basil et Victoria* la cérémonie du satī est déformée. Encore une fois nous avons l'occasion de voir qu'une personne se charge de jeter une veuve dans les flammes²⁰. Cette description n'est pas conforme aux étapes du rituel. Il semble que les écrivains de *Basil et Victoria*, à leur tour, cherchent à rendre cette pratique plus spectaculaire qu'elle ne l'est en accentuant la cruauté des gens aveuglés par les préceptes religieux et les coutumes de la société patriarcale. Les auteurs simplifient un rituel complexe qui comprend plusieurs aspects sociaux et religieux tels que l'honneur de la famille et la dévotion de la veuve. Les auteurs inventent des bourreaux cruels alors que la réalité est différente.

La dimension collective et sociétale est évacuée. La présence des bourreaux ajoute une dimension plus spectaculaire au satī. Selon la coutume, cet acte de la part de la veuve fait preuve d'une forme de dévotion et de sacrifice envers son mari défunt. Cette scène où une femme de lignée royale est jetée dans les flammes semble être une stratégie visant à accorder une image plus curieuse et ahurissante des Indes. Donc, il s'agit d'une représentation idéologique, tant par l'image que par le texte, au-delà des points de vue des protagonistes des fictions, d'un (reste de) colonialisme explicite par la répétition même et le réductionnisme. Il s'agit également de faire d'une scène exceptionnelle, une scène ordinaire voire commune, et de montrer que de haut en bas de la société, le comportement indien est toujours le même, à savoir sauvage.

En outre, le récit d'*India Dreams* composé de dix volumes, met en scène un satī ayant lieu à Agra. C'est un lieu très

20 EDITH, YANN, 2007. *Basil et Victoria. Sati*. Tome, Paris, Les Humanoïdes Associés, p. 45.

célèbre pour l'Occident, particulièrement connu pour le Taj Mahal considéré comme l'une des plus grandes merveilles du monde. Ainsi, les auteurs classent une action totalement inhumaine à côté d'une merveille de l'humanité, ce qui semble particulièrement paradoxal et pose la question humaniste par excellence : qu'est-ce que l'homme ? Il est important de noter que cette pratique est déclarée interdite par les Britanniques en 1829 mais elle a continué jusqu'à la deuxième moitié du xx^e siècle.²¹ Dans le volume *À l'ombre des bougainvillées* d'*India Dreams*, on voit une veuve se jeter dans les flammes²². Cette représentation ne se conforme toujours pas au rituel car selon le rituel, la femme doit être sur le bûcher avant qu'on y mette le feu. Il semble que les auteurs dévoilent une version modifiée du rituel afin d'en présenter une version dramatique et dramatisée. En fait, il s'agit d'émouvoir le lecteur, et de lui imposer une vision particulièrement choquante. Il s'agit également de ne pas se confronter à l'altérité véritable de la femme indienne, qui dans un système collectif porte le poids de l'honneur, ne peut donc se jeter dans les flammes, pas plus que dans certains cas, renoncer à honorer son mari défunt et à préserver l'honorabilité de sa propre famille. Les inégalités dans une culture sont bien entendu à interroger ou remettre en cause, le plus souvent au sein de cette même culture, nous l'avons dit, des contestations se font jour, mais faire endosser à des Indiens (des bourreaux), ou des Indiennes (se jettent ou

21 Roop Kanwar : une jeune femme de 18 ans sacrifiée à la mort de son mari par la pratique du sati au Rajasthan en 1987. À voir, BADHWAR Inderjit : <https://www.indiatoday.in/magazine/special-report/story/19871015-roop-kanwars-sati-greeted-with-shock-across-india-deorala-became-a-place-of-worship-799371-1987-10-15> consulté le 21 juillet 2021

22 CHARLES, Maryse, CHARLES, Jean-François, 2006. *India Dreams, À l'ombre des bougainvillées*, Tome 3 ; *Il n'y a rien à Darjeeling*, Tome 4, Paris, France loisirs, p. 12.

veulent s'échapper) des postures « occidentales », ne permet en rien d'appréhender lesdites cultures éloignées.

Les auteurs d'*India Dreams* se sont permis de mélanger du faux au vrai ou en d'autres termes l'imaginaire au réel. Nous allons examiner un autre épisode qui met en lumière une pratique mentionnée dans *Les Chemins de Brume*, qui permet à un homme ou une femme de se marier avec une plante. Le mariage du maharaja Dharma Singh évoque deux éléments importants à discuter. D'abord, est-ce qu'un tel mariage avec une plante existe aux Indes? La coutume de se marier avec une plante existe bel et bien mais il faut des circonstances particulières pour se marier avec une plante avant d'épouser la personne souhaitée. Les circonstances qui obligent une personne à se marier avec une plante ou un arbre sont exclusivement astrologiques. Si un des deux futurs époux est né « Manglik »²³, les astrologues affirment qu'il est défavorable au mariage, ce qui provoque une gêne et une tension dans les relations, de graves désaccords entre les époux et éventuellement d'autres problèmes plus graves. Selon l'astrologie hindoue, il est dû à la nature ardente de la planète Mars. Cette personne « Manglik » considérée maudite, peut éventuellement causer la mort de son partenaire. Donc, toujours selon l'astrologie hindoue, le seul moyen de briser cette malédiction pour un Manglik est d'épouser un arbre de la Bodhi ou un bananier. Ensuite, cet arbre en question est abattu, conférant ainsi au Manglik le statut de veuf ce qui est nécessaire avant qu'il épouse un être humain. Cette pratique est largement répandue aux Indes à l'époque coloniale mais à présent interdite par la loi qui la considère comme superstitieuse et donc sans aucun fondement juridique.

23 Manglik = Mangal Dosha : Dans l'astrologie hindoue, Mangal Dosha est une combinaison astrologique qui se produit si Mars (Mangal) est dans la 1ère, 2ème, 4ème, 7ème, 8ème ou 12ème maison de la carte ascendante. Une personne née en présence de cette condition est appelée manglik.

Dans l'épisode en question, nous constatons que le maharaja se marie avec une plante de basilic ce qui est une représentation déformée de la coutume. Le mariage se fait entre un Manglik et un arbre de la Bodhi ou un bananier. « Le mariage de basilic » est une coutume différente qui n'a aucun rapport avec la coutume en question. Donc, une fois de plus, nous pouvons faire l'hypothèse que c'est une erreur « volontaire » de la part des auteurs. Deuxièmement, l'image²⁴ en question affirme que le maharaja se marie avec la plante de basilic parce qu'il a déjà épousé deux femmes et il est obligé de se marier avec une plante avant de se marier avec une troisième²⁵. De cette manière, la femme qu'il veut épouser après ses deux épouses sera remplacée par la plante et ainsi ne sera pas sa troisième épouse. Il est important de noter que dans le récit d'*India Dreams* le chiffre 3 apporte la malchance et ainsi il est mal vu dans la société indienne alors qu'en réalité il est considéré comme sacré en raison de la trinité²⁶ dans l'hindouisme. Donc, cette représentation ne correspond pas à la vraie coutume et fait preuve d'une imagination absolue des auteurs. Les auteurs s'éloignent du réel pour pouvoir dépeindre une image exotique du pays.

24 CHARLES, Maryse, CHARLES, Jean-François, 2006. *India Dreams, Les chemins de brume*, Tome 1 ; *Quand revient la mousson*, Tome 2, Paris. France loisirs, p. 47.

25 Le maharaja est un rajpoute hindou. Il a déjà deux épouses mais il se marie une troisième fois malgré l'interdiction de la polygamie dans l'hindouisme. Il convient de savoir que la polygamie était monnaie courante à l'époque des maharajas. Rajpoute - « Fils de Rajah », peuple de l'ouest des Indes, demeurant principalement dans l'État actuel du Rajasthan et constitué par 36 « clans » d'origines différentes.

26 La Trinité hindoue également appelée la Trimurti est formée par les trois dieux principaux de la religion. Brahmâ, Vishnou et Mahesh (Shiva). Cette divinité suprême de trois dieux Brahmâ (le créateur), Vishnou (le conservateur) et Mahesh (le destructeur) représentent respectivement la création, la conservation et la destruction.

À la suite du mariage du maharaja, *India Dreams* se réfère à la coutume de la consommation du mariage. Le capitaine Thomas dit à Emily que la consommation du mariage aura lieu dans quelques jours devant la famille et des dignitaires hindous. Dans l'image suivante on voit l'épouse du maharaja qui présente une petite danse séduisante en l'honneur de son mari et des dignitaires hindous qui se présentent à la cérémonie de façon à témoigner de la consommation du mariage. Dans l'image en question (ci-après), le personnage Thomas affirme que cette coutume était pratiquée dans certaines cours occidentales car la légitimité d'un futur héritier était assurée de cette manière. Aussi vrai et intéressant que cela puisse paraître, nous remettons en question l'authenticité de cette coutume dans le contexte indien. Par ailleurs, encore une fois c'est un regard occidental qui érotise les Indes où il n'y a pas lieu de l'être. Il apparaît que les auteurs prêtent à l'Autre leurs propres obsessions. Nous remarquons une forte obsession occidentale du corps nu de la part des auteurs, nudité qui est interdite aux Indes. L'image en question véhicule une idée totalement fausse. La danse dénudée est représentée en vue d'exotiser le corps de la femme indienne.

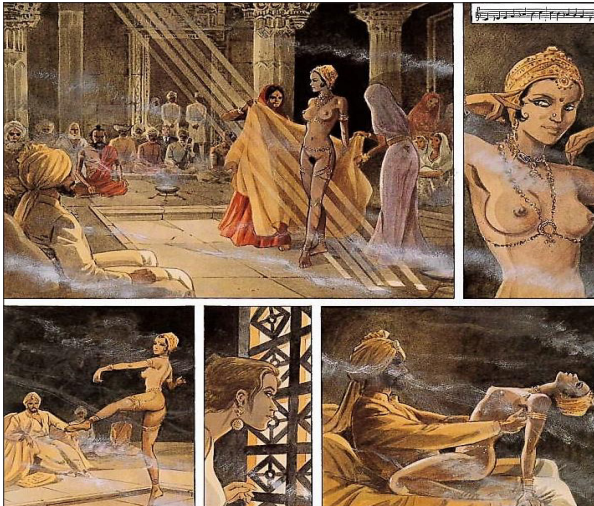


Figure 3. CHARLES, Maryse, CHARLES, Jean-François, 2006. *India Dreams, Les chemins de brume*, tome 1; *Quand revient la mousson*, tome 2, France loisirs, p. 49. © Avec l'aimable autorisation des auteurs.

On peut dire que sous couvert de colonialisme britannique, les auteurs assurent encore une fois une forme de pérennité d'une pensée colonialiste de l'Occident. Toutefois, comme dit Thomas dans le récit que certaines cours européennes procédaient de la sorte, cette affirmation paraît conforme à la réalité. Prenons l'exemple de Louis XIII ; il est marié à l'âge de quatorze ans avec Anne d'Autriche par la régente Marie de Médicis et pour être sûr de la légitimité de la progéniture, les témoins assistent à la nuit de noces. Des membres de la famille royale et les grands de la cour accompagnent le jeune roi au lit où attend la petite reine et tout le monde sort sauf deux nourrices. Elles témoignent de la consommation physique du mariage pendant que la famille royale et toute la cour attendent dans l'antichambre de la reine pour entendre la bonne nouvelle des nourrices. De plus, dans certains cas on observe les draps nuptiaux aussi afin de s'assurer de l'accomplissement de la consommation.

À travers le regard de Thomas on constate une dimension critique de la société occidentale. C'est un renversement de position entre la société occidentale et la société indienne et à la suite de cette référence de Thomas c'est la société occidentale qui se trouve plus « primitive » que la société indienne. En ce qui concerne, la consommation du mariage dans le contexte indien, l'image de *Les Chemins de Brume* présente l'épouse du maharaja dénudée qui danse devant un public composé d'un prêtre, des femmes et hommes de la famille royale et de la cour. Cette scène est inadmissible par rapport au contexte indien. C'est comme si les auteurs mettaient en mouvement et en chair la statuaria indienne.²⁷

27 Imaginons, d'après nombre de statues européennes, que les

On perçoit un pays par son art et les fantasmes des bas-reliefs érotiques de certains temples, c'est la puissance des images et des imaginaires qu'elles suscitent. Les auteurs transposent de l'art sacré sur de l'art narratif, instituant des clichés. L'acte de consommation est considéré très sacré dans l'hindouisme. De plus, les Vêda²⁸ indiquent que le mariage est considéré comme une institution sacrée conçue par les dieux pour le bien-être des êtres humains. Son objectif principal, du point de vue spirituel et religieux, cela est devenu une culture, est la procréation et la continuation de la vie sur Terre. L'union charnelle sert principalement à cette fin et doit avoir lieu en privé. Par ailleurs, dans l'hindouisme la femme incarne

Européens avaient pour coutume de vivre nus...

28 Vêda : « Savoir » « Qui a été Vu par les rishi » nom générique des plus anciens textes des Indes, considérés comme la Shruti « Révélation », et comme ayant été inspirés par les divinités aux rishis qui les transcrivirent. Ces textes de caractère religieux, sont écrits dans une langue indo-européenne ancienne qui est la forme antique du sanskrit. Les textes de Veda et ceux de la littérature qui leur sont associés datent probablement de l'époque où les premiers Indo-Européens arrivèrent aux Indes en provenance du plateau iranien vers le X^e/XII^e siècle avant notre ère pour s'installer dans la vallée du Gange. Ils furent tout d'abord transmis par voie orale (d'où l'importance extrême donnée aux hymnes et aux « récitations » chantées) et ne furent transcrits qu'assez tardivement, probablement vers le VIII^e siècle avant notre ère. À voir : FREDERIC, Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Robert Laffont, Paris, 1987, p. 1122.

la trinité des déesses Lakshmi²⁹, Parvati³⁰, et Sarasvati³¹. La religion hindoue est extrêmement pudique et la nudité publique de la moindre parcelle de peau est perçue comme une honte pour la femme et un déshonneur pour les déesses. Donc, la scène montrant la consommation du mariage en public ne correspond pas au contexte indien, témoigne d'une écriture fantasmatique et relève d'une critique implicite par les auteurs de la BD, d'une pratique occidentale. Il s'agit également d'une tentative d'explication à partir de la propre culture des auteurs. Ils tentent d'interpréter la culture de l'Autre à travers leur propre culture.

Afin de continuer à repérer la nudité dans les bandes dessinées qui induisent le lecteur en erreur par rapport à la culture et la société indienne de l'époque coloniale, nous allons mettre en lumière la représentation d'Ayesha, une des protagonistes de la série *Raj*.

Étant donné qu'elle appartient à une caste supérieure et que les auteurs n'arrêtent pas de valoriser l'image d'une Kshatriya (guerrière) à travers ses actes héroïques et ses qualités admirables, nous avons intérêt à remettre en question l'habillement d'Ayesha. Tout au long du récit, Ayesha se voit habillée en sari. Toutefois, il est intéressant de

29 Lakshmi : La divinité de la Multiplicité et de la Fortune, née de l'Océan. C'est également la divinité qui préside à la Beauté, à l'Élégance. On la représente tenant un lotus et un fruit. Elle prend une infinité de formes et de noms selon les aspects et les incarnations de son époux Vishnu. À voir : FREDERIC, Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Robert Laffont, Paris, 1987. p. 659.

30 Parvati : « Montagnarde », divinité hindoue, sœur de Vishnu et épouse de Shiva, représentant la Nature et tout ce qu'elle produit. Elle serait la fille de l'Himalaya et la divinité des montagnes. Elle symbolise la puissance de procréation et (de destruction tout à la fois) de cette grande divinité. *Ibid.*, p. 835.

31 Sarasvati : La divinité hindoue des arts, de la connaissance, de la musique et de la parole ancienne divinité des rivières à l'époque védique. Elle est la Shakti de Brahmâ. *Ibid.*, p. 951.

remarquer qu'elle est représentée bien couverte lors des deux premiers volumes et dans les deux volumes suivants, elle est représentée déambulant en public avec un sein dévoilé. Son sari ne couvre qu'une partie de sa poitrine.³² Nous pouvons constater qu'Ayesha habillée en sari, mais avec un sein nu, joue son rôle, comme si de rien n'était, dans le récit. Elle ne cherche pas à couvrir la partie dévoilée. Elle vaque à ses occupations avec sa poitrine moitié exposée et elle semble ne pas s'en préoccuper. Cette représentation d'une femme indienne induit en erreur, il s'agit d'une contre-vérité historique sans doute à des fins d'exotisation. Il va de soi que la société indienne au XIX^e siècle reste fermée par rapport au dévoilement du corps en public. Donc, d'une part dans deux volumes *Ayesha*³³ et *Les étrangleurs*³⁴ Ayesha expose sa poitrine en public et d'autre part, dans deux volumes de la même série *Les Disparus de la Ville dorée*³⁵ et *Un gentilhomme oriental*³⁶, elle est bien habillée et sa poitrine n'est pas exposée au public. Ce portrait incohérent du personnage en question soulève la question de savoir pourquoi les auteurs dévoilent la poitrine d'Ayesha dans les deux derniers volumes de la série ?

Est-ce pour accorder une dimension exotique au récit ou bien un « oubli » de leur part par rapport à l'habillement historique ? Rien ne nous permet d'en être sûrs. La femme indienne est décrite très belle et *difficile*, au regard des colons britanniques c'est pourquoi il y a toute une catégorie de Britanniques qui aime vivre aux Indes. Sans doute l'héritage érotique exotique circule-t-il encore.

32 CONRAD Didier, WILBUR, 2011. *Les étrangleurs*, Paris, Dargaud, pp. 20-21.

33 CONRAD Didier, WILBUR, 2009. *Ayesha*, Paris, Dargaud.

34 CONRAD Didier, WILBUR, 2011. *Les étrangleurs*, Paris, Dargaud.

35 CONRAD Didier, WILBUR, 2007. *Les disparus de la ville dorée*, Paris, Dargaud.

36 CONRAD Didier, WILBUR, 2007. *Un gentilhomme oriental*. Paris. Dargaud.

Dans la série *Raj*, Warren Longfellow, qui est toujours en quête des femmes indiennes et, n'étant jamais sexuellement satisfait, achète une esclave mais dès qu'il la voit résister à ses avances il se débarrasse d'elle. Il fréquente des maisons closes et il va à un temple pour voir des femmes se déshabiller pour se baigner. Un officier britannique lui dit : « *ces femmes aux corps de déesses grecques... leur parfum, leur couleur! Elles ne sont pas faciles à avoir* »³⁷. Cet épisode nous révèle que la femme indienne est perçue par certains colons comme « irrésistible ». Dans *India Dreams* aussi, nous pouvons lire des phrases comme « *plus loin, des femmes se baignaient sans pudeur, leurs saris détrempés aux couleurs chatoyantes épousant parfaitement les formes de leurs corps* ». Donc, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une représentation idéalisée du charme de la femme indienne tant par l'image que par le texte.

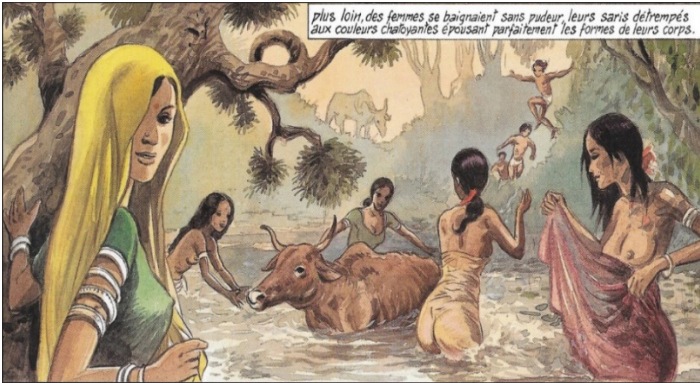


Figure 4. CHARLES Maryse, CHARLES Jean-François, 2010. *India Dreams, D'un monde à l'autre*, tome 6, Casterman, p.46.

© Avec l'aimable autorisation des auteurs.

En fait, ces citations susmentionnées nous indiquent que le colon voit la femme indienne à travers les tabous occidentaux,

37 CONRAD Didier, WILBUR, 2009. *Ayesha*, Paris, Dargaud, p. 24.

ce qui est logique et étudié par ailleurs par les historiens. L'Europe du XIX^e est un territoire où toute l'obscénité est interdite et par conséquent, les Indes deviennent un lieu où l'on peut enfin transgresser les tabous, comme ce fut d'ailleurs suggéré par les propagandes coloniales. Le colon se libère des contraintes sociales. Et paradoxalement un peuple « sauvage » libère l'homme occidental de ses contradictions. C'est donc la description d'une nostalgie coloniale, voire une critique de la société occidentale assez voilée, que nous proposent ces auteurs de bandes dessinées. Cela nous permet également de voir, par l'obsession des personnages comme Warren Longfellow de *Raj*, un regard et un désir colonial bien connu dans toutes les colonies. La femme colonisée sert d'objet de fantasmes de libération car étant exotique. De plus, elle sert même à assouvir des désirs « primaires », pulsionnels, à l'opposé de la société policée occidentale où existaient tout de même les maisons closes et les femmes de conditions modestes, servantes, ouvrières, paysannes soumises au même regard de domination. Resterait à déterminer dans quelle mesure certaines bandes dessinées proposent une dénonciation de l'image fantasmée de la femme indienne, à travers l'obsession par exemple du protagoniste Warren Longfellow. Cependant en dénonçant ce travers d'hommes coloniaux, la série *Raj* glisse, dans la représentation même, vers cette exotisation érotique, proposant en soi, le paradoxe d'objectiver (par le dessin qui représente) une vision biaisée des coloniaux.

En conclusion, après avoir étudié ces ouvrages en question, nous avons remarqué que chaque série traite du satī. Dans chaque série, on découvre une version différente de la version réelle de la cérémonie du satī. Tous les auteurs cherchent à présenter une version plus cruelle, spectaculaire et complètement barbare de cette pratique. D'une part, la représentation du satī contribue à une image exotique des Indes qu'exploite l'imaginaire franco-belge voire occidental

depuis des siècles, et d'autre part, les ouvrages en question montrent la femme indienne à moitié nue et parfois complètement dénudée ce qui fait un contresens historique et culturel. À cela s'ajoute, une touche d'érotisme quand il s'agit de décrire la femme avec les ambiguïtés que nous venons de décrire. Nous constatons une tentative de dépeindre la femme indienne comme « sauvage » et à la fois d'une beauté irrésistible. Il serait juste d'affirmer que cette représentation des Indes et de la femme indienne s'inscrit dans l'imaginaire franco-belge qui accumule les contresens culturels et met en avant une image extrêmement exotique des Indes coloniales. De fait, l'exotisme a pour conséquence de transgresser les tabous européens « nudité de la femme » tout en se donnant bonne conscience : « Ce n'est pas moi ; c'est l'Autre ».

Corpus

CHARLES, Maryse, CHARLES, Jean-François, 2002. *India Dreams. Les chemins de brume*, Tome 1, Paris, Casterman.

— 2003. *India Dreams. Quand revient la mousson*, Tome 2, Paris, Casterman.

— 2004. *India Dreams. À l'ombre des bougainvillées*, Tome 3, Paris, Casterman.

— 2005. *India Dreams. Il n'y a rien à Darjeeling*, Tome 4, Paris, Casterman.

— 2005. *India Dreams. Trois femmes*, Tome 5, Paris, Casterman.

— 2010. *India Dreams. D'un monde à l'autre*, Tome 6, Paris, Casterman.

— 2012. *India Dreams. Taj Mahal*, Tome 7 : Paris. Casterman.

— 2013. *India Dreams*, Tome 8 : Le souffle de Kali. Paris. Casterman.

— 2013. *India Dreams*, Tome 9 : Le regard du vieux singe. Paris. Casterman.

— 2016. *India Dreams, Le joyau de la couronne*, Tome 10, Paris, Casterman.

CONRAD Didier, WILBUR, 2007. *Les disparus de la ville dorée*, Paris, Dargaud.

— 2007. *Un gentilhomme oriental*, Paris, Dargaud.

— 2009. *Ayesha*, Paris. Dargaud.

— 2011. *Les étrangleurs*, Paris. Dargaud.

EDITH, YANN, 2007. *Basil et Victoria. Sati*, Tome 1, Paris. Les Humanoïdes associés.

VAN HAMME Jean, ALCANTE, VALLES Francis, 2009. *Rani 1. Bâtarde*. Paris. Le Lombard.

— 2010. *Rani. 2. Brigande*, Paris. Le Lombard.

— 2012. *Rani. 3. Esclave*, Paris. Le Lombard.

— 2013. *Rani. 4. Maîtresse*, Paris. Le Lombard.

— 2015. *Rani 5. Sauvage*, Paris. Le Lombard.

— 2017. *Rani 6. Condamnée*, Paris. Le Lombard.

— 2019. *Rani 7. Reine*. Paris. Le Lombard.

Bibliographie

AHIR, Rajiv, 2009. *A Brief History of Modern India*, Delhi, Spectrum Books.

ASTIER, Alexandre, 2010. *Histoire de l'Inde*, Paris, Eyrolles.

ALTEKAR, Anant Sadashiv, 2016. *The Position of Women in Hindu Civilization: From Prehistoric Times to the Present Day*. Delhi. Motilal Banarsidass.

CHAMPION, Catherine, 1993. *Rêver l'Asie : exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

DANIELOU, Alain, 1983. *Histoire de l'Inde*, Paris, Fayard.

FRÉDÉRIC, Louis, 1987. *Dictionnaire de la Civilisation indienne*, Paris, Robert Laffont.

FRÉDÉRIC, Louis, 1990. *L'Inde ancienne : Histoire et Civilisation*, Paris, Bordas.

MAJOR, Andrea, 2015. *Sovereignty and Social Reform in India: British Colonialism and the Campaign against Sati, 1830-1860*, Londres, Routledge.

ROUSSELET, Louis. 2013. *L'Inde des rajahs, voyage dans l'Inde centrale et dans les présidences de Bombay et de Bengale*, Paris, Hachette Livre, BNF.

SAÏD, Edward, 1980. *L'Orientalisme L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.

SHARMA, Arvind, 1998. *Sati, Historical and Phenomenological essays*, New Delhi, Motilal Banarsidass Publishers.

SINGH, Harleen, 2014. *The Rani of Jhansi: Gender, History, and Fable in India*, Cambridge, Cambridge University Press.

TINGUELY, Frédéric, 2012. *Le Fakir et le Taj Mahal : L'Inde au prisme des voyageurs français du XVII^e siècle*, Genève, La Baconnière.

WEINBERGER-THOMAS, Catherine (dir.) 1988. *L'Inde et L'imaginaire*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Purusârtha ».

WEINBERGER-THOMAS, Catherine, 1996. *Cendres d'immortalité : La crémation des veuves en Inde*, Paris. Seuil.

L'imaginaire érotique colonial dans *Carnets d'Orient*

Melissa Rollinger
Université Paul-Valéry, Montpellier3
Laboratoire RIRRA21

Introduction

Carnets d'Orient est une série de bande dessinée de Jacques Ferrandez qui comporte dix volumes, publiés entre 1986 et 2009 par la maison d'édition Casterman. La série nous fait voyager dans l'Algérie française de 1836 jusqu'à son indépendance en 1962, à travers le point de vue de divers personnages, tous liés d'une façon ou d'une autre.

Ferrandez est née en Algérie d'une mère alsacienne et d'un père espagnol, mais a quitté le pays à l'âge de seulement deux mois. Et bien que des récits et souvenirs de sa famille l'ont inspiré pour la création de cette série, ce rapprochement à

l'Algérie, ne le dissuade pas d'essayer « de ne pas faire cette histoire de façon partisane. »¹

Nous comprendrons par la suite que cela évoque une simple volonté de nous représenter un pays, ses habitants et visiteurs sans juger ce passé comme nous le rappelle l'auteur lors de son entretien avec Ghyslain Lévy².

Se pose alors inévitablement la question des conséquences d'un tel refus de parti pris par Ferrandez.

L'auteur a utilisé la documentation de l'époque ; peintures orientalistes, pamphlets ou encore journaux, comme support pour son récit et ses images. Ainsi nous retrouvons en préface des exemples de cette riche documentation qui lui serviront pour ses images, comme par exemple une carte postale d'une Mauresque³, qui deviendra Naïma dans *Le Centenaire*, quatrième volume de la série.

On verra comment cela reflète une représentation de l'Autre fortement influencée par l'imaginaire érotique colonial, à travers une analyse de cinq volumes qui traitent de la question des lieux de prostitution, des harems et des femmes qui les occupent ; cette analyse s'inscrit particulièrement dans la lignée des travaux de l'historienne Christelle Taraud et d'Edward Saïd.

Carnets d'Orient – Djemilah

Le bordel

Le premier volume commence en mai 1836 avec l'arrivée du peintre orientaliste Joseph Constant à Alger, un récit

1 LÉVY Ghyslain, « VIII. Entretien avec Jacques Ferrandez », *L'Algérie, traversées*. Hermann, pp. 125-132, 2018.

2 *Idem*.

3 FERRANDEZ Jacques, *Carnets d'Orient*, tome 6 : *Le Centenaire*, Paris, Casterman, 1994, p.12.

inspiré de celui de nombreux peintres qui voyageaient en Algérie, Delacroix n'étant qu'un exemple.

Presque immédiatement, nous sommes confrontés à une scène dans une maison de tolérance quand Mario Puzzo, lui aussi peintre, accueille Constant et lui promet une surprise une fois la nuit tombée.

Il s'avère que cette surprise est une visite dans une maison close. Ils entrent d'abord dans une salle remplie d'hommes assis sur des bancs ou par terre, fumant et buvant.

Il n'y a pas de dialogue, le geste d'un homme suffit et Puzzo comprend tout de suite. Constant et Puzzo suivent donc cet homme dans une cour intérieure qui donne sur plusieurs chambres; dans l'encadrement d'une des portes, deux femmes les attendent déjà.

Elles ont vraisemblablement été demandées par Puzzo avant leur arrivée, en tout cas, il n'y a aucune mention de comment ces femmes ont été choisies. Or, c'est quand même un processus important qui n'a curieusement pas été détaillé par Ferrandez, soit parce qu'il ne connaissait pas le déroulé, soit parce qu'il jugeait qu'il n'avait pas assez d'importance.

Heureusement des récits existent pour compléter ce manque, car cela mérite plus d'explications. Dans son livre *Les chambres closes*⁴, Germaine Aziz, femme juive et algérienne qui a été contrainte à se prostituer en Algérie française, nous explique que dans la plupart des établissements, avant de faire leur choix, les hommes récupèrent d'abord un jeton auprès du bar, qu'ils donneront ensuite à la femme choisie après le rapport sexuel.

Pour les clients qui ne souhaitent pas être vus, une porte séparée existe par laquelle on les fait entrer. Debout dans un rang, les femmes se positionnent ensuite face au client et à l'aide de gestes lascifs ou de seins révélés, elles essaient

4 AZIZ Germaine, *Les chambres closes : histoire d'une prostituée juive d'Algérie*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

d'attirer le client. Le plus souvent par contre, le choix se fait dans la salle principale où les clients et les filles s'entremêlent et consomment alcool et tabac avant d'aller dans l'une des chambres annexées.

Les prochaines cases de la bande dessinée ne contiennent aucun dialogue, ne serait-ce les extraits du carnet de Joseph Constant qui décrivent la femme « à gracilité enfantine » et l'acte sexuel qui suit. Les mots employés peuvent surprendre, car on allie diverses expressions contradictoires :

« Ses membres tressaillent convulsivement à chaque attaque »/« Je me suis senti tigre »/« Baise pleine de tendresse »⁵.

Intéressant aussi le choix de ne pas montrer l'acte en soi, et de n'en faire que l'allusion mais uniquement en représentant les différentes parties dénudées – seins et fesses – du corps de la jeune femme.

Le corps de l'homme à l'intérieur de cette alcôve perd de son importance dans la représentation, on ne s'intéresse pas à lui, la seule chose qui importe c'est le corps féminin.

Cela fait également écho aux nombreuses peintures orientalistes de scènes de bordels ou harems où les hommes ne sont jamais représentés pendant l'acte sexuel; ils sont toujours habillés pendant qu'au contraire, la nudité partielle ou totale reflète la normalité pour les femmes.

On peut constater que les couleurs prédominantes des cases consacrées à la visite de la maison de tolérance sont le rouge, l'orange et le jaune, des couleurs souvent utilisées par les productions hollywoodiennes, afin de faire comprendre au spectateur que les personnages sont dans un lieu tropical, chaud et exotique, Ferrandez associe donc ici

5 FERRANDEZ Jacques, *Carnets d'Orient*, tome 1 : *Djemilab*, Paris, Casterman, 1987, p. 15.

ces caractéristiques à ce lieu précis, et pas forcément au pays entier.

Pas de mots, pas d'échange d'argent, pas de demande de femmes particulières, ne sont nécessaires pour faire comprendre au lecteur de ce premier volume où se rendent Puzzo et Constant dès sa première soirée à Alger.

La visite du bordel fait partie de l'expérience coloniale, l'auteur nous la propose donc finalement comme toute autre activité anodine. En effet, et nous l'avons déjà annoncé, les images que nous présente Ferrandez de l'Algérie ne sont pas censées être dénonciatrices, elles prennent le rôle de simple documentation d'une époque et d'un pays.

Le harem

Avant le départ d'Alger de Constant, Puzzo veut également lui faire découvrir un harem, ce lieu qui « (...) intrigue tous les Européens et que personne n'est autorisé à voir »⁶.

Il lui promet d'y voir « *LA femme d'Alger, celle qui est cachée à tous les regards* »⁷.

En effet, le harem fascine les Occidentaux car ils le considèrent comme synonyme d'une sexualité libre et impudique des femmes arabes. Le harem, qui trouve son origine dans le mot « *harâm* » ce qui signifie simplement « interdit », est un espace sacré ne pouvant être franchi par un étranger.

Interdits donc d'accès, c'est dans ce harem fantasmé et orientaliste que se crée l'image de l'Orientale dont la représentation est véhiculée grâce aux différents supports artistiques. Sa nudité n'a rien d'intime, elle représente son état naturel et s'inscrit ainsi dans l'imaginaire érotique colonial. On

6 *Idem*, p.18.

7 *Idem*, p.18.

remarque cette différence faite entre les femmes européennes et arabes en comparant notamment trois toiles de Jean-Léon Gérôme (1824-1904).

Deux de ces toiles portent le même titre *Le marché aux esclaves à Rome* (1884, Walter Art Museum et Musée de l'Ermitage), et représentent une scène similaire de vente aux enchères d'une femme esclave blanche, une fois de face, une fois de dos. Debout et nue sur une estrade devant une foule de potentiels acheteurs, le bras levé afin de cacher son visage, elle fait indubitablement preuve de pudeur.

Dans une troisième œuvre, *Le marché d'esclave* (1866, Clark Art Institute, Williamstone, États-Unis), Gérôme peint une scène semblable sauf que cette fois-ci, la femme proposée à la vente, est une femme d'origine arabe. Dénudée, elle se retrouve au milieu de plusieurs hommes qui semblent vérifier sa dentition. Elle ne montre aucun signe de pudeur et n'essaie pas de cacher des parties de son corps.

Contrairement aux femmes sur les précédentes toiles, sa posture n'exprime aucune gêne face à cette situation. Cette peinture illustre l'emprise que l'imaginaire érotique colonial a sur les représentations artistiques orientalistes. On considère la nudité de ces femmes comme étant leur état normal, on peut disposer de leur corps, que comme le territoire algérien, ce corps a également été conquis et appartient maintenant aux Français.

Revenons à notre premier volume et cette première représentation du harem par Ferrandez (figure 1) qui est différente de la plupart des peintures orientalistes qui représentent des scènes dans un harem : dans le sens où les femmes ne sont pas exposées comme de simples objets sexuels qui attendent passivement et partiellement ou totalement dénudées l'arrivée d'un homme.

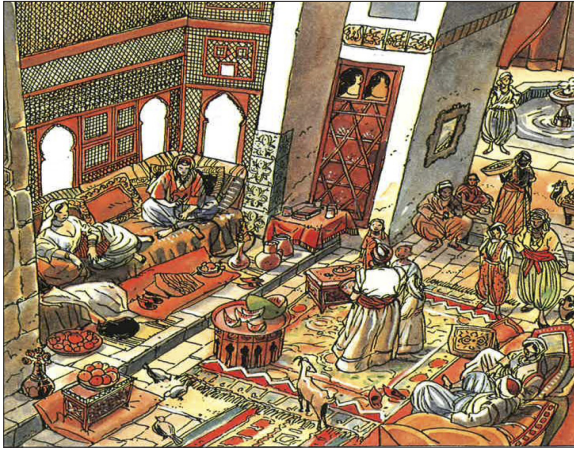


Figure 1. FERRANDEZ Jacques, 1990. Extrait de l'ouvrage *Carnet d'Orient, Djemilah*, tome 1. © Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Ferrandez semble s'inspirer entre autres des œuvres de Francesco Guardi, John Frederick Lewis ou encore Benjamin-Constant pour « son » harem, car à l'instar de ces peintres, il nous propose une vision plus réaliste de ce lieu.

Le harem est conçu pour être un lieu de rassemblement des femmes du foyer où elles s'occupent de leurs enfants et pratiquent un bon nombre d'activités récréatives dans le but de tuer le temps; cueillir des fleurs (John Frederick Lewis, *Dans le jardin du Bey en Asie Mineure*, 1865), essayer des tenues et parures (Ferdinand Roybet, *L'essayage de la parure*, 1847), ou encore fumer (Jules Migonney, *Femme arabe au narghilé*, 1906).

Le harem orientaliste, *comme lieu où tous les interdits sexuels sont autorisés*, n'est en fait qu'une fabrication occidentale qui devient *le vrai harem* car c'est le seul qui est accessible à tous, par ses représentations. Interdits d'y entrer, les peintres orientalistes proposent à tous une vue de l'intérieur entièrement influencée par l'imaginaire érotique colonial.

L'artiste orientaliste ne fait que reproduire ce que lui-même considère être l'Orient, ou plutôt ce qu'il veut que soit l'Orient. Dans *L'Orientalisme*, Edward Saïd explique que non seulement l'Occident a créé l'Orient avec l'intention de le portraiturer comme l'opposé de l'Europe mais l'a fait, en le façonnant à sa manière afin de justifier son exploitation et la puissance de l'Occident sur l'Orient.

En représentant à leur tour le corps nu des femmes maghrébines, les orientalistes perpétuent l'idée que la nudité – et donc par conséquent leur manque de pudeur – serait leur état naturel et que l'exploitation sexuelle de leur corps va de soi.

Dans la représentation du harem chez Ferrandez, on retrouve cette dimension symbolique et littérale de la domination qu'exerçaient les colonies sur la population indigène ; situé en haut (figures 1 et 2), Constant le colonisateur, témoigne du droit de regard et d'intrusion sur un lieu qui lui est normalement interdit.



Figure 2. FERRANDEZ Jacques, 1990. Extrait de l'ouvrage *Carnet d'Orient, Djemilah*, tome 1. © Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Les représentations orientalistes de l'Orient ne servaient pas à nous donner une vision réelle de ces lieux et des femmes qui s'y trouvaient, ce n'était qu'un fantasme lié à la possession de l'Autre, cette orientale fantasmée censée apporter un amour purement charnel dépourvu de morale chrétienne.

Pourquoi alors nous présenter l'Orient sous cet angle ?

Dans l'imaginaire érotique colonial, les relations entre femmes et hommes du Maghreb sont conformes à une pensée traditionnelle de la hiérarchie entre les sexes, contrairement à ce qui a lieu à l'époque en Europe avec l'arrivée progressive du féminisme bourgeois (milieu du XIX^e siècle).

Les colonisateurs espèrent retrouver en Afrique du Nord une image de la femme soumise, passive et offerte aux hommes afin de contrer la femme européenne féministe et émancipatrice, potentiellement dangereuse en ce qui concerne les valeurs traditionnelles patriarcales⁸.

Ainsi s'explique en partie pourquoi l'on retrouve dans les tableaux orientalistes une représentation des femmes orientales qui correspond aux canons de beauté occidentale, comme si les artistes utilisaient la peinture pour donner vie à cette frustration qu'ils éprouvent envers les femmes occidentales et s'inventant un autre monde.

Une autre explication tout aussi plausible est le fait que les femmes modèles pour ces tableaux, pouvaient être des femmes occidentales. Au début du cinquième volume de cette série, *Le cimetière des princesses*, on apprend que la jeune Marianne, finance ses études aux Beaux-Arts en Algérie en posant comme modèle pour un peintre.

Le harem est donc devenu une source d'inspiration importante pour les peintres orientalistes qui en faisaient un lieu d'enfermement, là où la femme orientale et nue, attendait l'arrivée de l'homme à qui elle s'offrait, une sorte de bordel mythifié.

Cette femme et son environnement sont désormais accessibles aux Occidentaux. Elle apparaît comme exemple

8 Voir TARAUD Christelle : « Jean-Joseph Benjamin-Contant : une féminité orientale érotique et exotique en suspension », in Nathalie Bondil (dir.) *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages dans l'orientalisme*. Paris, Hazan, 2014.

de l'exotisme et de la norme qui se crée grâce à une diffusion iconographique massive, pour former LA femme orientale qui semble se soumettre aux diverses lois et attentes imposées par l'imaginaire érotique naturalisé sous forme de nudité et d'impudeur.

Le harem orientaliste n'est donc qu'une fabrication coloniale afin de se créer un monde où tous les interdits de leur propre société occidentale devenaient la norme.

Le pouvoir de ces images et représentations se traduit encore aujourd'hui avec *beurette*, terme grossier pour désigner la femme orientale/arabe, qui en 2019 a été répertorié comme le terme le plus recherché par les utilisateurs français du site pornographique *XHamster* et montre l'importance de ce fantasme oriental qui perdure, même après la décolonisation.⁹

Les fils du sud

Dans le troisième volet *Les fils du sud*, le chef de gare et son fils Paul, un garçon d'environ huit ans, sont accueillis par le Pacha. Pendant que les deux hommes discutent, Paul se balade dans la maison et se mêle à un groupe de jeunes enfants qui y résident. Il les suit vers une porte cachée par un rideau qu'un des garçons soulève. À l'intérieur des femmes, toutes regardent Paul qui vient d'entrer dans leur quartier.

Cette fois-ci, il y a une vraie érotisation de ce lieu intime : un collage de corps féminins, certains nus, des visages restent flous, représentés à travers le regard de ce jeune garçon, surpris par ce qui l'attendait derrière le rideau, l'œil attiré par leurs corps.

Quelques pages plus tard, ce droit de regard sur les femmes, cette consommation de leur corps, devient évidente

9 *XHamster sur Twitter*. (s. d.). Twitter. Consulté 2 août 2021, à l'adresse <https://twitter.com/xhamstercom/status/1150421896673939456>

quand Antonio, un ami à Paul lui demande de l'argent pour l'emmener à un endroit où il lui fera découvrir une femme algérienne qui se déshabille sur les toits d'une terrasse, se croyant à l'abri des regards.

Antonio s'approprie ici le corps de cette femme sans son consentement, sans même qu'elle le sache, pour en tirer profit, pour que Paul, grâce à son argent, puisse avoir accès à ce corps.

Nous voilà maintenant dix ans plus tard, en 1914. Avant le rassemblement suite à la mobilisation générale, Paul et ses amis se promènent dans la Casbah d'Alger, et arrivent dans les rues dites « des filles » (figure 3). Paul dit en avoir longtemps rêvé, et nous ne pouvons dire avec certitude s'il parle des femmes des bordels ou particulièrement de celles de la Casbah, un lieu fortement lié à la sexualité, partie intégrale de l'imaginaire érotique colonial.



Figure 3. FERRANDEZ Jacques, 1990. Extrait de l'ouvrage *Carnet d'Orient, Les fils du sud*, tome 3. © Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Le centenaire

Ainsi, la couverture du quatrième volume de la série nous plonge immédiatement dans notre sujet; elle présente trois personnes, dont une jeune femme vraisemblablement maghrébine, au sein dénudé, dont l'identité nous est dévoilée quelques pages plus tard; il s'agit de Naïma, une des prostituées de la ruelle de la Casbah que nous venons de découvrir dans le troisième volume.

Pendant son service militaire, Paul a profité des permissions pour aller retrouver Naïma et maintenant en 1930, lors de son retour en Algérie, il se souvient d'elle. Ces souvenirs nostalgiques sont surtout liés à l'acte sexuel et moins au personnage de la prostituée. Paul ne se soucie pas du destin de Naïma, on le remarque lorsqu'il est en train de se raser et laver, juste après avoir couché avec elle : on les voit après l'acte sexuel, Paul se lave et se rase, des tâches quotidiennes et anodines en plein contraste avec le parcours de vie douloureux raconté par Naïma. Aucune réaction de la part de Paul ne nous est présentée, ce qui nous fait croire qu'il n'éprouve simplement aucune compassion pour elle. Le personnage de Naïma n'a d'autre rôle que de servir de vitrine de l'Orient. On ne reparlera plus d'elle par la suite, elle n'est qu'une femme parmi d'autres dans ces rues de la Casbah, passée par ce processus d'exotisation, défini par Jean-François Staszak¹⁰, qui a transformé ce lieu entier – et ses femmes – en attraction sexuelle.

10 STASZAK Jean-François, « Exotisation et érotisation d'un haut-lieu et bas-fond touristique : la Casbah d'Alger », *Téoros* [En ligne], 37, 2 | 2018, mis en ligne le 28 mai 2018, consulté le 02 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/3360>

Armée et prostitution

C'est d'ailleurs la première fois que Ferrandez fait le lien entre l'armée et la prostitution, car avant l'arrivée des troupes françaises en 1830, la prostitution existait certes en Algérie mais n'était pas comparable à la politique de réglementation/régularisation de la France; c'était plutôt une prostitution cachée et illicite qui s'opérait dans des chambres que les femmes louaient.

Considérée comme pratique déviante à l'époque, on préférait proposer d'autres solutions aux hommes. En plus des épouses et concubines, ils pouvaient également côtoyer les services des armées. Ces femmes n'avaient pas le statut de prostituées, elles étaient d'abord des artistes, chanteuses ou danseuses et ce n'est qu'après négociations avec les hommes qu'elles choisissaient, s'il y avait un rapport sexuel.

Dès 1830, la France a commencé à organiser les relations sexuelles entre les troupes armées et les femmes en dehors des bordels militaires de campagne (BMC), faisant de la prostitution un enjeu fondamental.

La France s'est reposée sur la recherche scientifique du médecin Alexandre Parent-Duchâtel, *De la Prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, parue à titre posthume en 1836. Il s'agissait de réglementer la prostitution afin de mieux la contrôler et surtout éviter la propagation de maladies vénériennes. Selon une logique de dissémination qui existait déjà pour la ville de Paris, ils ont mis en place des lieux de prostitution, des maisons closes, dans à peu près tous les quartiers, afin d'éviter la concentration de toute activité prostitutionnelle dans un seul quartier au sens strict.

Cette réflexion faite autour de quartiers réservés et des maisons closes, ainsi que l'obligation pour les concubines d'un homme de se déclarer en tant que « fille publique » était un choc pour les Algériens (Taraud, 2020). Ce système

exigeait que ces femmes soient officiellement enregistrées au commissariat des mœurs locales. Dans son récit biographique, Germaine Aziz explique que cet enregistrement servait aux propriétaires des maisons closes en guise de garantie que leur « marchandise » ne s'enfuit pas. Elle même l'avait essayé, mais a vite été repérée et ramenée dans le bordel par les forces de l'ordre.

La guerre fantôme

Nous voilà arrivés au sixième volume, *La guerre fantôme*, qui commence par un groupe d'amis qui passe une journée au bord de la mer. Avant d'aller se baigner, deux jeunes hommes français s'excitent de pouvoir admirer Samia, jeune étudiante d'origine algérienne, puisque c'est la première fois qu'ils voient une femme maghrébine en maillot et que « *ça valait la peine d'attendre* »¹¹.

La femme arabe est l'objet de fantasmes de l'Occident, et les deux jeunes hommes se réjouissent d'enfin pouvoir la voir nue. Ils vont jusqu'à la suivre derrière un rocher pour la voir enlever son maillot.

Vers la fin de ce même volume, le commandant Loizeau aperçoit Octave, neveu de Paul en compagnie de Samia et lui dit : « *Vous aimez les beautés exotiques?! ... Il y a les bordels de la casbah pour ça!!!* »¹²

Ces deux exemples illustrent parfaitement le phénomène de l'imaginaire érotique colonial qui fait perdre aux femmes maghrébines leur identité, elles ne deviennent que des corps potentiellement exploitables. Une aliénation des lieux et des femmes du Maghreb se crée et on les réduit à une seule chose : leur sexualité. Les relations inter-raciales étant

11 FERRANDEZ Jacques, *Carnets d'Orient*, tome 6 : *La guerre fantôme*, Paris, Casterman, 2002, p.17.

12 *Idem*, p.63.

toujours mal vues, car interdites dans les colonies françaises, les relations sont réduites à la sexualité et la femme ne devient qu'un corps aux yeux des colons.

Les almées, les Ouled Naïl, toutes deviennent des prostituées, car la prostitution est une activité que les colonisateurs français connaissent et comprennent. Au lieu de se familiariser avec les mœurs et coutumes orientales autour de la sexualité, ils ont préféré agir dans une logique règlementariste d'enfermements systématiques des femmes dans des maisons de tolérances.

Dernière demeure

Passons à *Dernière demeure*, le neuvième volume de la série, où nous retrouvons la jeune recrue Alain, en binôme avec un soldat plus âgé et expérimenté au retour à Alger, où ils en profitent pour visiter un bordel (figure 4). Il va même jusqu'à dire : « *ce soir, moi, j'en peux plus... je dois voir une femme. La posséder...* »¹³.

Le droit de disposition du corps d'autrui par le corps militaire devient évident. Ferrandez nous propose une représentation réaliste des mœurs de l'époque mais en reste là, nous ne sentons aucune critique de la vision biaisée des « besoins masculins » et leur « droit de jouissance » au détriment de ce corps féminin de l'Autre qui doit rester accessible.

Contrairement à ce que l'on a pu voir dans le premier volet de la série, cette fois-ci la maison de tolérance accueille les hommes, qui sont des potentiels acheteurs d'actes sexuels, et les femmes prostituées sont dans la salle principale.

13 FERRANDEZ Jacques, 2007. *Carnets d'Orient. Dernière demeure*, tome 9, Paris, Casterman, p.32.



Figure 4. FERRANDEZ Jacques, 2007. Extrait de l'ouvrage *Carnet d'Orient, Dernière demeure*, tome 9. © Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Les hommes portant tous un uniforme kaki semblable à celui d'Alain, Ferrandez nous fait comprendre que nous nous situons dans un des bordels en Algérie réservés au corps d'armée française. En effet, certains endroits étaient surtout destinés aux Occidentaux, le *Sphinx*, étant probablement la maison de tolérance la plus renommée de toute l'Afrique du Nord. Ce qui est assez étonnant, c'est le manque de documentation dans les archives sur ce lieu, bien qu'il ait dégagé un fort imaginaire érotique qui a servi d'inspiration à certaines chambres des maisons closes parisiennes dont par exemple *Le Chabanais* qui a ouvert ses portes à Paris en 1878.

Alain refuse toutes approches d'une jeune femme : elle le touche et tente de le convaincre de venir avec elle.

Normalement, et en prenant entre autres *Les Chambres closes* comme appui, dans ces cas-là, la femme souhaite d'abord faire boire le potentiel client, surtout s'il se montre réticent au début. Dans de nombreux établissements les femmes sont payées au bouchon, elles perçoivent donc une prime pour chaque bouteille de champagne vendue et puis, certains clients deviennent plus supportables après avoir bu un verre ou deux.

Alain essaie de s'en débarrasser mais pour cette femme, c'est un potentiel client qui peut lui permettre de gagner de l'argent afin de – si c'est son cas ici – rembourser sa dette.

De nombreuses femmes se retrouvent dans ces lieux à repayer une dette qu'elles ne rembourseront jamais et qui gonfle pour chaque repas mangé, rouleau de papier de toilette utilisé, nouveau vêtement porté et qui les enferme encore plus dans ce système, plus même que les murs de la maison.

Conclusion

Nous avons donc vu que le récit de Ferrandez dans *Carnets d'Orient* est fortement influencé par l'imaginaire érotique colonial. Bien que la représentation du harem dans *Djemilah* se distingue de ceux de la peinture orientaliste – avec une représentation plus fidèle du harem en tant qu'espace physique destiné à assurer la descendance du souverain plutôt que ses plaisirs charnels¹⁴, le discours impérialiste reste le même.

La colonisation s'accompagne toujours de violences tellement normalisées, qu'on les juge nécessaires pour apporter le progrès dans un pays.

Non seulement les terres ont été colonisées, mais plus important, les corps des personnes y vivant l'ont également été. Cette volonté d'exhibition transforme ce corps de l'Autre en objet de fantasme, représenté couramment par les peintres orientalistes – et dans notre cas également par un bédéaste – qui participent ainsi activement de l'imaginaire érotique colonial.

Avec le développement de la photographie presque en même temps que la conquête algérienne, l'expansion

14 GOKALP Altan, *Harems, mythe et réalité*, Ouest-France, collection *Beaux Livres*, 2008.

iconographique a permis une explosion de cette représentation fantasmée des corps colonisés.

Cette mise en scène des corps majoritairement dénudés et sursexualisés – et souvent en contraste avec le colonisateur vêtu entièrement de son uniforme – reflète ce désir de possession de l'Autre et en conséquence sa position inférieure face au colonisateur. Doublement inférieure : condition de femme, et condition « d'indigène » comme on disait à l'époque.

Les œuvres orientalistes servaient de preuve du comportement impudique de la femme indigène, qui effraie et excite, à la fois sensuelle et pécheresse. Son corps étant placé en dehors du champ du licite¹⁵, on justifiait son exploitation sexuelle.

Ferrandez nous propose des images correspondantes avec l'imaginaire érotique colonial, pas forcément parce qu'il les juge vraies, mais parce qu'il essaie d'être le plus fidèle et objectif possible dans sa représentation de l'Algérie française.

Il a réussi à capturer l'imaginaire érotique colonial en le représentant pour ce qu'il était et est toujours ; la fascination du corps de l'Autre, surtout celui de la femme.

Pour finir, je me demande s'il a lu le récit de Germaine Aziz. Aurait-il alors opté pour d'autres choix concernant les représentations des femmes dans les bordels ? Aurait-il voulu creuser davantage le destin des prostituées ? En faire même, des protagonistes ?

15 BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, TARAUD Christelle, THOMAS Dominic, (dir.), 2018. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte.

Bibliographie

AZIZ, Germaine, 2007. *Les chambres closes : histoire d'une prostituée juive d'Algérie*, Paris, Nouveau Monde éditions.

BONDIL, Nathalie, 2014. Benjamin-Constant. *Merveilles et mirages dans l'orientalisme*. Paris, Hazan.

BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, TARAUD Christelle, THOMAS Dominic, (dir.), 2018. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte.

BUI, Doan, 19 août 2019. « Les bordels à la française de l'Algérie coloniale », *L'Obs*, n° 2858, p. 19.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 1987. *Carnets d'Orient*, Tome 1 : *Djemilah*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques (texte et dessin), 1989. *Carnets d'Orient*, Tome 2 : *L'Année de feu*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 1992. *Carnets d'Orient*, Tome 3 : *Les fils du Sud*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 1994. *Carnets d'Orient*, Tome 4 : *Le Centenaire*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 1995. *Carnets d'Orient*, Tome 5 : *Le Cimetière des princesses*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 2002. *Carnets d'Orient*, Tome 6 : *La Guerre fantôme*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 2004. *Carnets d'Orient*, Tome 7 : *Rue de la Bombe*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 2005. *Carnets d'Orient*, Tome 8 : *La Fille du Djebel Amour*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 2007. *Carnets d'Orient*, Tome 9 : *Dernière Demeure*, Paris, Casterman.

FERRANDEZ, Jacques, (texte et dessin), 2009. *Carnets d'Orient*, Tome 10 : *Terre fatale*, Paris, Casterman.

GOKALP, Altan, 2008. *Harems, mythe et réalité*, Ouest-France, coll. *Beaux Livres*.

GRAVETT, Paul (dir.), 2012, « De 1970 à 1989 : Carnets d'Orient », dans *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*, Flammarion, p. 510.

LA COLONIE, 2020. *Prostitution coloniale et postcoloniale*, Paris, La Découverte.

LÉVY, Ghyslain, 2018. « VIII. Entretien avec Jacques Ferrandez », *L'Algérie, traversées*. Paris, Hermann, pp. 125-132.

SAÏD, Edward, 1980. *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.

STASZAK, Jean-François, 28 mai 2018, « Exotisation et érotisation d'un haut lieu et bas-fond touristique : la Casbah d'Alger », *Téoros*, 37(2).

TARAUD, Christelle, 2003, *La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830 - 1962)*, Paris, Payot.

Volto nascosto
de Gianfranco Manfredi (2007-2008) :
entre anticolonialisme et reprise des
stéréotypes coloniaux

Daniele Comberiati
Université Paul-Valéry Montpellier 3
Laboratoire ReSO

Introduction

Volto nascosto a été la première bande dessinée publiée par l'éditeur Sergio Bonelli¹ – un des éditeurs italiens majeurs de bandes dessinées pour le grand public, qui a notamment publié *Tex Willer* et *Dylan Dog* – qui se déroule entièrement dans les anciennes colonies italiennes en Afrique, en particulier en Éthiopie et dans l'Érythrée coloniale de la fin des années 1890.

1 MANFREDI, Gianfranco, 2007-2008. *Volto nascosto*, Milano, Bonelli.

La relation entre la bande dessinée et le colonialisme italien est en réalité très étroite, même pour des raisons biographiques de certains auteurs. Hugo Pratt, par exemple, était né dans l'Érythrée coloniale (*Vanghe Dancale* fait justement référence à la guerre en Érythrée²) et, fils d'un militaire, il avait été le plus jeune soldat dans l'armée italienne d'Afrique. Attilio Micheluzzi avait longtemps vécu en Lybie parmi la communauté des anciens colons italiens qui seront chassés par Kadhafi en 1969 et en 1970, alors que le même Gianfranco Manfredi, créateur et scénariste de *Volto Nascosto*, avait une partie de sa famille qui avait vécu en Érythrée. En particulier son oncle, peintre paysagiste, l'avait beaucoup influencé avec ses dessins du plateau érythréen et des grands espaces qu'il avait l'habitude de représenter dans ses tableaux.

Au-delà des rapports directs avec les anciennes colonies, si les histoires se déroulant dans celle qui était appelée « Africa Orientale Italiana » avaient eu un grand succès pendant le Fascisme – il suffit de penser à un ouvrage majeur de l'époque, la bande dessinée *Bilbobul*³, dont la première édition remontait en 1909 mais qui avait été republiée en 1922, où les stéréotypes racistes étaient utilisés pour « éduquer » les jeunes Italiens à l'école –, pendant la période démocratique, en ligne avec le processus d'oubli et de suppression concernant le colonialisme, les bandes dessinées qui abordaient directement les conflits de classe, race et couleur de la période coloniale étaient effectivement rares. Nous avons cité l'ouvrage de Pratt, qui pendant longtemps resta le seul entièrement consacré au sujet, alors que sa circulation et sa réception en Italie furent moins importantes par rapport à d'autres textes du même auteur. Généralement, ces bandes dessinées présentaient le même exotisme des contes d'aventure et de voyage se

2 PRATT, Hugo, 1981. *Gli scorpioni del deserto*, 3. *Vanghe dancale*, Milano, Milano Libri.

3 MUSSINO, Attilio, 1909-1933. *Bilbobul*, Milano, Edizioni del Corriere dei Piccoli.

déroulant dans d'autres pays d'Afrique ou d'Asie, comme si le fait de parler d'une ancienne colonie italienne n'avait guère d'importance et comme si l'Érythrée, la Lybie, la Somalie ou l'Éthiopie avaient le même rôle qu'un quelconque pays étranger méconnu, symboles d'une altérité vague et exotisée.

Dans ce texte, nous aborderons en premier lieu, très brièvement, l'histoire coloniale italienne, pour donner au lecteur et à la lectrice des points de repère historiques et chronologiques à travers lesquels pouvoir s'orienter. Ensuite, nous montrerons les critiques à l'entreprise coloniale présentes dans la bande dessinée de Gianfranco Manfredi, qui opère une réflexion très intéressante sur le racisme, l'altérité et les questions identitaires. Dans la dernière partie, nous aborderons des stéréotypes qui, malgré tout, persistent encore dans cette narration, symbole d'une difficulté, de la part de l'auteur, de se détacher complètement de certains lieux communs concernant la période coloniale (et par conséquent concernant aussi la période postcoloniale).

Le colonialisme italien

L'empire italien contenait, à son apogée (1941), les colonies de la Corne d'Afrique (Érythrée, Somalie, Éthiopie en ordre chronologique, cette dernière après la guerre du 1936), la Lybie (à partir du 1911), les îles grecques du Dodécanèse (occupées pendant la même année), l'Albanie (ancien protectorat, elle était devenue colonie en 1941), Corfou et une bonne partie de la Grèce continentale (grâce aux actions militaires concernant le début de la deuxième guerre mondiale), une partie des Balkans septentrionaux (Slovénie et Croatie), ainsi que la concession chinoise de Tientsin, à la suite de l'aide à l'empereur chinois pendant la révolte des Boxers en 1901. Comme on peut le voir, il ne s'agit pas d'un espace limité, bien qu'il ne soit pas comparable aux possessions anglaises et françaises. Il s'agit néanmoins d'un empire limité d'un point de

vue chronologique : la baie d'Assab, premier appui italien en Érythrée, fut achetée en 1869, huit ans après l'unité nationale, ce qui demeure une exception dans les États occidentaux, et une année avant l'annexion de Rome, qui à l'époque faisait partie des États pontificaux. Officiellement, la Somalie deviendra indépendante seulement en 1960, après dix ans d'Administration fiduciaire gérée par l'Italie, date qu'on peut considérer comme terminus temporel de la colonisation. Cela pour montrer que l'expérience coloniale a été fondatrice dans la construction de l'identité nationale et que seulement les tentatives de « diminutions » postérieures (qu'on peut résumer dans l'idée d'une colonisation « mineure » et « différente », stigmatisée par le mythe des « Italiani brava gente »⁴) ont réduite à simple accident historique dans la formation de l'État italien. La durée du colonialisme a été effectivement moins longue que celle des empires anglais, français ou portugais, mais la diversité de l'expérience italienne se situe dans la quasi-contemporanéité entre la naissance de la Nation (1861) et les premières acquisitions coloniales (1869 avec le port d'Assab).

*Un livre de l'historien Michele Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento (Aux confins de la nation. Presse et racisme dans l'Italie fin Dix-neuvième)*⁵, peut nous aider à reconstruire l'histoire coloniale italienne et, à la fois, à nous interroger sur le concept d'« italianité ». Selon l'auteur, la révision de l'histoire coloniale se montre étroitement liée à une relecture du processus d'unification nationale et de la construction même de l'idée d'« Italie ». Le rapport avec l'altérité se montre assez similaire dans les descriptions des Italiens du Sud et des Africains : le mouvement identitaire qui, à partir du nord*

4 Cf. DEL BOCA, Angelo, 2005. *Italiani brava gente?*, Verona, Neri Pozza.

5 NANI, MICHELE, 2006. *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Roma, Carocci.

de l'Italie, englobait le Sud, a continué vers les colonies de l'Afrique de l'Est et de la Lybie.

De quelle manière cette configuration de l'Italie a-t-elle été cachée à l'époque républicaine et dans quelle mesure la défaite de la deuxième guerre mondiale a-t-elle fini par faire oublier les colonies et le projet d'une nation « élargie »? Ce sont deux des questions auxquelles nous essaierons de répondre à travers l'étude de la bande dessinée *Volto Nascosto*, en considérant la « Nation » Italie comme un paradigme où se croisent des éléments comme l'unification, la colonisation, l'immigration et l'émigration, dans une configuration diasporique qui peut nous aider à mieux comprendre les ambiguïtés de l'identité actuelle.

L'arrivée massive des nouveaux immigrés, qui, à partir de la deuxième moitié des années 1980, ont changé la conformation de la société italienne et qui provenaient seulement en partie des anciennes colonies, a obligé les Italiens, par le biais de la confrontation avec « l'autre », à se confronter aussi à leur passé d'émigration et à leur passé colonial. Longtemps considérée en tant que simple action militaire, moins grave et moins violente par rapport aux expériences des autres pays européens, la colonisation peut être aujourd'hui conçue comme un élément fondamental dans la construction de l'identité italienne. Le livre de Michele Nani nous montre clairement la situation : l'identité italienne – qui se montrait fragmentée et fragile déjà à l'intérieur de l'État, étant donné l'énorme différence entre le nord et le sud du pays – a été construite par « contraste », même à travers les actions coloniales⁶. Les populations des régions du Sud, qui, en majorité, avaient des difficultés à se penser et à être considérées en tant qu'italiennes, obtenaient la possibilité de déplacer l'altérité hors des limites nationales : « l'autre »

6 Cf. à ce propos DI GESÙ, Matteo, 2016. *L'invenzione della Sicilia*, Roma, Carocci.

devenait ainsi l'Africain, l'Arabe, le colonisé et elles pouvaient rentrer dans la nouvelle conception élargie d'« italianité ».

Quand le Président du Conseil des ministres Luigi Carlo Farini avait été envoyé par le Premier ministre Cavour dans le sud de l'Italie, la « question méridionale » était déjà évidente : « Che Barbarie! Altro che Italia! Questa è Affrica » [« Quelle bestialité! Bien d'autre que l'Italie! Celle-ci est l'Afrique »]⁷, il avait écrit à Cavour, en démontrant comment il considérait « différents » les gens du Sud.

À partir de ce déplacement de l'altérité (et donc à partir de l'élargissement de l'identité qui en découle), il faut aussi penser à la conformation du colonialisme italien, qui n'était pas conçu, au tout début, simplement comme un colonialisme économique. Le but était en réalité éminemment démographique, la nation italienne étant un centre d'émigration. L'acquisition des terres au-delà des limites nationales devait donc servir à replacer les émigrants, qui n'auraient plus été obligés de partir ailleurs, mais ils auraient pu « émigrer » à l'intérieur d'une nation élargie. L'identité donc bouge, se déplace, en montrant en même temps le rôle fondamental de l'entreprise coloniale : la « question méridionale », analysée entre autres par Antonio Gramsci⁸, se révèle décisive pour comprendre le mouvement colonial italien. Toujours selon Michele Nani, l'identité italienne a été construite aussi par des actions militaires, qui ont d'abord mené à l'occupation du Sud et ensuite des terres d'outre-mer. Ce n'est donc pas par hasard si, à partir des vagues migratoires des années 1980, dans un moment de réflexion générale sur l'identité italienne, plusieurs représentations culturelles, telles les bandes dessinées, ont abordé, directement ou indirectement, la question coloniale.

7 Cf. MONTANELLI, Indro, 1972. *L'Italia del Risorgimento (1831-1861)*, Milano, Rizzoli, p. 621. La traduction est nôtre.

8 GRAMSCI, Antonio, 1975. *Quaderni dal carcere*, vol. I, Torino, Einaudi, p. 45-46.

L'anticolonialisme de *Volto nascosto*

Volto nascosto a été conçu et écrit par Gianfranco Manfredi, un artiste polyédrique qui avait déjà été chanteur, écrivain, acteur, scénariste pour le cinéma et la télévision et qui à partir des années 1990 avait commencé à travailler dans le milieu de la bande dessinée, notamment avec la saga western *Magico vento*, toujours publiée chez Bonelli⁹. L'équipe des dessinateurs de *Volto nascosto* comptait des jeunes comme Alessandro Nespolino et Leomacs, ainsi que des collaborateurs historiques de l'éditeur tels Roberto Diso et Giovanni Fregheri. Le croate Goran Parlov s'était occupé de la conception graphique des personnages, inspirés pour la plupart des autres grands protagonistes des succès de Bonelli, comme Tex, Nick Raider ou encore Martin Mystère.

Volto Nascosto ne représentait que la troisième tentative, après *Brad Barron* et *Gordon Link*, d'une minisérie chez Bonelli. Généralement l'éditeur milanais avait l'habitude de créer des séries très longues, qui se succédaient tout au long des années et des décennies et qui avaient pour but d'une part la fidélisation du public et, de l'autre, la capacité à long terme de cibler des lecteurs plus jeunes. Probablement à cause du succès du roman graphique en Italie après les années 2000 et de la crise de certaines bandes dessinées historiques telles *Dylan Dog* ou *Nathan Never*, Bonelli avait opté cette fois pour une série de quatorze numéros. Il faut dire que *Volto nascosto* fut directement présenté comme un roman graphique unique et autonome, comme si les différents épisodes mensuels fussent simplement les chapitres d'un seul ouvrage cohérent¹⁰.

9 MANFREDI, Gianfranco, 1997-2019. *Magico Vento*, Milano, Bonelli.

10 Sur le web-site personnel de Gianfranco Manfredi, l'auteur montre aussi le matériel publicitaire de *Volto Nascosto*. La bande dessinée était présentée par l'éditeur comme « un'unica graphic novel scandita in quattordici capitoli » [http:// www.gianfrancomanfredi.com/voltonascosto.html](http://www.gianfrancomanfredi.com/voltonascosto.html).

Quelques mois après sa sortie mensuelle, la bande dessinée fut enfin republiée en deux volumes, sortis au même moment, tout comme un roman graphique classique¹¹.

Pendant les années 1960, un célèbre essai d'Umberto Eco sur Superman réfléchissait sur la présumée « immutabilité » des personnages des bandes dessinées hebdomadaires ou mensuelles¹² : à son avis, alors que les événements se succédaient de façon rapide et apparemment originale, le caractère et la personnalité des personnages principaux ne changeaient presque jamais, car leur immobilité avait pour but celui de rassurer le lecteur. Cette forme de « présent éternel » était basée sur l'immutabilité des personnages et sur la répétabilité, potentiellement infinie, d'un nombre limité de situations narratives. Les protagonistes n'avaient donc pas une réelle évolution, mais leur aspect rassurant était justement dû au fait d'apparaître toujours similaires, même si dessinés par des auteurs différents.

Si nous suivons les idées d'Umberto Eco, nous devons donc affirmer, par contraste, qu'une minisérie conçue comme ouvrage autonome doit répondre à des exigences narratives (et de marché) bien différentes : dans ce cas les personnages ont besoin d'évoluer et de changer pour que la trame puisse avancer. Même le fait d'utiliser toujours le même scénariste (Gianfranco Manfredi) donne à l'histoire une certaine unité, en créant un paradigme chronologique et narratif plus cohérent et cohésif.

Un autre élément d'originalité par rapport à d'autres bandes dessinées de Bonelli est constitué par le fait d'utiliser des protagonistes italiens : normalement les séries de succès de l'éditeur avaient des protagonistes étrangers (Tex, Nathan Never, Julia et Martin Mystère vivaient aux États-Unis, alors

11 MANFREDI, Gianfranco, 2011. *Volto nascosto*, voll. 1-2, Bonelli, Milano.

12 ECO, Umberto, 1964. « Il mito di Superman », *Apocalittici e integrati* (1964), Milano, Bompiani, p. 219-261.

que Dylan Dog était londonien) et les histoires se déroulaient presque totalement hors d'Italie. Le choix de travailler sur une période de l'histoire nationale réelle et si compliquée – *Volto nascosto* se déroule en Érythrée et en Éthiopie à la fin du XIX^e siècle – est certainement le signe d'une volonté de réfléchir sur certains événements de l'histoire coloniale italienne, en fournissant de plus un point de vue différent par rapport à celui plus commun.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, la plupart des (rares) bandes dessinées qui avaient abordé le sujet n'échappaient que très rarement au mythe auto-consolatoire sur la « différence » du colonialisme italien, moins violent, justement à cause de la « naturelle » fraternité des Italiens, par rapport à d'autres expériences coloniales occidentales¹³.

Comme l'a vu Luca Somigli dans son article dédié à *Volto nascosto* : dans la bande dessinée de Manfredi la vision du colonialisme a complètement changé¹⁴. L'histoire se déroule entre Rome, l'Érythrée et l'Éthiopie entre 1889 et 1896, c'est-à-dire à partir du traité de Wouchalé (Ucciali) entre l'Italie et l'Éthiopie – un traité qui devait théoriquement régler les conflits entre la colonie italienne en Érythrée et l'État africain – jusqu'à la bataille d'Adoue, qui reste encore aujourd'hui la plus grande défaite d'une armée occidentale en Afrique. Dans la bande dessinée, le protagoniste Ugo Pastore et le noble Vittorio De Cesari, liés d'une forte amitié et tous les deux fascinés par la romaine Matilde Sereni, se retrouvent en l'espace de quelques mois en Éthiopie : Vittorio a été envoyé en Afrique en tant que militaire et il est en grand danger après la défaite d'Adoue. Ugo, sous le conseil de Matilde, décide de l'aider à revenir en Italie. Ugo voit la colonie pour la première

13 Cf. CAVALLERIS, Emilio, 2010. « Striscie di sabbia. Il colonialismo italiano nei fumetti del dopoguerra », *Zapruder*, 23, p. 86-97.

14 SOMIGLI, Luca, 2010. « (Anti)imperialismo a fumetti. L'«avventura coloniale» in *Volto nascosto* di Gianfranco Manfredi », *Narrativa*, 33-34, p. 117-132.

fois, donc nous pouvons raisonnablement penser que son regard constitue une sorte de « filtre » pour le lecteur et la lectrice, qui découvrent les lieux à travers son point de vue.

La particulière structure des relations entre les trois protagonistes (cette sorte de triangle amoureux qui se révélera finalement dramatique) est mise en évidence à partir de la couverture des deux volumes (figures 1 et 2) : nous pouvons observer, dans la première image, les trois personnages (Matilde à droite, Ugo au milieu et Vittorio à gauche) derrière un immense masque d'argent, objet fondamental dans l'évolution de l'histoire et élément central du titre (« *volto nascosto* » en italien signifie « visage caché ») ; dans la deuxième image, la structure du triangle a changé : Matilde est à droite, Ugo à gauche en train de tirer avec un revolver, alors que le masque est porté par la personne qui est au milieu. Il n'est donc plus simplement un objet, mais un élément du corps d'un personnage.

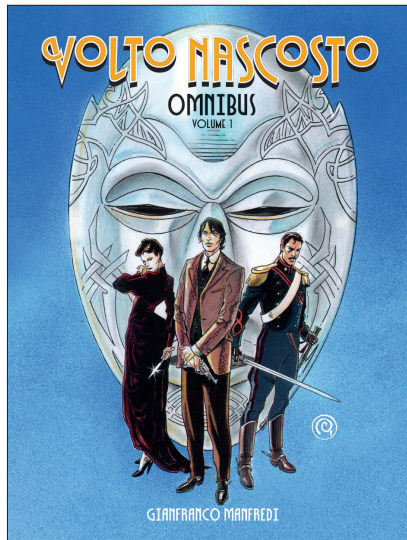


Figure 1. MANFREDI Gianfranco, 2015. *Volto nascosto, Omnibus*, vol. 1. © Sergio Bonelli Editore



Figure 2. MANFREDI Gianfranco, 2015. *Volto nascosto, Omnibus*, vol. 2. © Sergio Bonelli Editore

Dans les deux premiers numéros de la série, les points d'interrogation d'Ugo sont assez fréquents (nous en avons compté neuf), signe d'un monde qu'il n'arrive pas encore à comprendre. En revanche, la société coloniale est présentée comme une parodie, dans le meilleur des cas, ou plutôt comme une version péjorative, du contexte italien. Si le premier numéro nous montrait la noblesse romaine, avec au centre la figure élégante, fragile et fascinante de Matilde, une fois arrivé en Afrique, Ugo se retrouve parmi des militaires grossiers qui décident de fréquenter des prostituées locales pour s'amuser. Il s'agit d'un simple exemple qui nous montre combien ce monde colonial représente une sorte de régression par rapport à la société européenne, mais dans cette régression les protagonistes (et les coupables) sont toujours les Italiens, ce qui est un élément plutôt original dans les bandes dessinées consacrées au colonialisme en Italie.

Nous avons même un épisode entier (le dixième) dédié au « madamismo », ce système semi-légal qui rendait

possible l'exploitation des femmes indigènes par les hommes italiens en colonie : selon cette loi, un Italien avait droit de s'accompagner avec une femme locale de plus de douze ans, de cohabiter avec elle et de faire des enfants, mais, à la différence par exemple d'un mariage, lui seul pouvait décider quand la relation s'interrompait et elle n'avait aucun droit d'un point de vue économique ou légal. Quand il décidait que la relation était terminée, elle devait tout simplement rentrer chez sa famille d'origine et en cas d'enfants en commun, c'était exclusivement à l'homme de choisir le futur des enfants, qui pouvaient rester exclusivement avec lui ou rentrer pour toujours chez leur mère, toute forme de garde partagée étant exclue.

Cette objectivisation de l'autre, à la base de tout système colonial, est très évidente dans les représentations de la campagne militaire : la façon dont les Italiens traitent les Éthiopiens est pourvue du même mépris et de la même violence observée chez les militaires qui exploitaient des jeunes prostituées à l'arrivée d'Ugo à Massaoua. Cette présumée « différence » du colonialisme italien dans *Volto nascosto* n'a pas lieu : dans ce cas, les Italiens sont cruels (ils détruisent un village en tuant des femmes et des enfants), lâches (car ils ne veulent jamais combattre face à face contre les Éthiopiens, mais ils préfèrent les surprendre en contournant les accords de guerre) et surtout hypocrites, parce que même les fonctionnaires et les autres Italiens présents sur le territoire, qui ne participent pas directement aux événements guerriers, contribuent à créer un climat de racisme et de mépris envers les Éthiopiens.

Les deux seules exceptions à cette représentation sont constituées justement par Ugo et Vittorio. Le premier, fasciné par la culture locale, décide d'apprendre l'amharique et de s'habiller selon la tradition éthiopienne. Vittorio, qui reste quand même un soldat de l'armée coloniale, est un des rares Italiens à respecter et même admirer la capacité et la

préparation militaire de l'ennemi et plusieurs fois pendant ses discours – surtout dans les premiers numéros les longs monologues sont fréquents pour présenter les personnages principaux – nous avons l'impression qu'il a plus d'affinité avec les Éthiopiens qu'avec les Italiens. Comme nous l'avons dit auparavant, le format de la minisérie permet à l'auteur de travailler sur l'évolution psychologique des personnages : la fascination et la découverte de l'autre, pour les deux amis, sont progressives. Issus tous les deux des classes sociales aisées de Rome (une famille d'industriels pour Ugo, une famille de militaires pour Vittorio), en Érythrée et en Éthiopie ils apprennent à vivre sans leurs privilèges et à se mettre en relation avec des personnes différentes.

L'arrivée dans la narration de Volto nascosto, un guerrier masqué, représente l'élément déclenchant pour les faire évoluer selon deux parcours différents et opposés, qui verront symboliquement leur conclusion dans le duel final pour obtenir l'amour de Matilde une fois rentrés à Rome : Ugo, pacifiste qui déteste la guerre, sera emprisonné dans le premier épisode par Volto nascosto et ses soldats, mais l'homme masqué le laissera libre. Il comprendra donc que parfois la guerre peut se révéler nécessaire, surtout quand elle a pour but la libération de l'opresseur colonial, et que la liberté n'est pas un privilège, mais qu'il faut lutter pour l'obtenir. Vittorio au contraire aura sa première rencontre avec Volto nascosto dans le quatrième épisode, quand le guerrier masqué l'attaquera. S'il reste quand même fasciné par la force et par les idéaux de l'ennemi, Vittorio développera une sorte d'obsession envers Volto nascosto : son objectif en Éthiopie ne sera plus la guerre coloniale, mais tout simplement la recherche du soldat avec le masque d'argent, obsession qui provoquera des tensions avec Ugo, l'ami de toujours.

L'armée de Volto nascosto est multiculturelle et multireligieuse : noirs, blancs, musulmans, chrétiens catholiques et orthodoxes combattent ensemble pour la

liberté de l'Éthiopie. En même temps, par rapport aux relations de genre représentées dans l'Érythrée italienne (où les femmes étaient soit des prostituées indigènes, soit des coloniales cruelles), l'armée de *Volto nascosto* se révèle beaucoup plus variée : dans son groupe il y a aussi des femmes qui combattent, avec l'impératrice Taytu, qui a décidé d'abandonner ses privilèges de classe pour combattre les Italiens avec un groupe de fidèles guerrières.

Il est enfin intéressant de réfléchir sur le symbole du masque dans cette bande dessinée : le masque de *Volto nascosto* est en argent, donc il provoque une sorte d'« effet miroir » sur la personne qui la regarde : elle se voit reflétée sur le métal et au lieu de comprendre la réelle identité du soldat ne voit que l'image de soi-même. Nous pourrions penser que l'auteur nous invite à une réflexion sur les notions d'identité et d'altérité : tout comme l'évolution du personnage d'Ugo, au début inconscient et ensuite bien lucide par rapport aux atrocités de la guerre coloniale italienne, pour comprendre vraiment l'autre il faut d'abord connaître les parties les plus intimes et cachées de notre identité.

En outre, la présence du masque – qui couvre donc la peau, en cachant aussi la couleur – dans un contexte racialisé comme celui de l'Érythrée et de l'Éthiopie coloniales, comporte aussi une réflexion sur la race et la couleur : en regardant *Volto nascosto*, nous ne pouvons pas savoir, à partir de la couleur de sa peau, s'il s'agit d'un Italien ou d'un Éthiopien, et cette ignorance est renforcée par la composition de son armée, où blancs, noirs, Italiens, Éthiopiens, hommes, femmes, chrétiens et musulmans combattent ensemble.

Derrière le masque. La persistance de certains stéréotypes coloniaux dans l'ouvrage

Cependant, il y a un élément ultérieur, dans la construction de ce personnage et même du masque, qui complique nos analyses et qui laisse néanmoins une ombre d'ambiguïté dans la représentation de la guerre coloniale de la part de Manfredi. Nous comprenons en effet dans le dernier épisode (intitulé *Dietro la maschera*, « Derrière le masque ») que le personnage de Volto nascosto est affecté d'une forme très agressive et avancée de lèpre, donc même sans masque il nous est impossible de deviner la couleur de sa peau (fig. 3).



Figure 3. MANFREDI Gianfranco, 2008. *Volto nascosto, Il presidio*, vol. 10. © Sergio Bonelli Editore

C'est justement à partir de cet élément que nous voulons analyser de quelle façon certains stéréotypes coloniaux sont encore présents dans cet ouvrage, qui reste malgré tout une bande dessinée courageuse qui a su mettre en évidence la cruauté et la violence du colonialisme italien.

Lorsque le lecteur connaîtra enfin le vrai visage de Volto nascosto, il ne pourra donc pas comprendre son origine : atteint de la lèpre, l'homme a en effet un visage littéralement sans peau, donc en même temps non noir et non blanc, annulant ainsi les différences raciales. Dans ce cas, donc, le masque ne couvre pas, mais donne un visage à ceux qui ne l'ont plus. Tout au long de la narration, cependant, ce n'est pas seulement Volto nascosto qui fait usage du masque d'argent original : son antagoniste Vittorio De Cesari le porte aussi pour discréditer son nom, et, dans la scène conclusive, ce sera finalement Ugo Pastore qui en prendra possession. Le masque a donc une double valeur de « dévoilement » lorsqu'il est utilisé par le « vrai » Volto nascosto (dans le sens que son visage, étant sans peau, « est » celui du masque) et de mensonge (quand Vittorio l'utilise, en se faisant passer par Volto nascosto). Le mystère du visage caché appartenant à un homme sans passé et sans identité renvoie aussi à un modèle colonial italien particulier, une sorte de *self-made-man* américain appliqué à l'Afrique italienne : il était récurrent, surtout dans l'Afrique orientale, de rencontrer des aventuriers italiens au passé trouble, arrivés dans les colonies pour essayer de reconstruire leur statut économique et social. Barbara Spadaro avait vu dans cette sorte d'« aventurier colonial » (homme, blanc, assez jeune) la représentation d'un mythe capitaliste individuel, qui était renforcé du fait d'agir dans un espace considéré « sans histoire », où donc les perspectives futures avaient plus d'importance que les événements passés¹⁵.

15 SPADARO, Barbara, 2012. *Una colonia italiana. Memorie, incontri e rappresentazioni tra Italia e Libia*, Milano, Mondadori Educational, p. 56-71.

Au-delà des protagonistes, cependant, il existe d'autres personnages qui nous amènent à redéfinir le concept d'identité et qui montrent comment certains lieux communs sur les constructions raciales n'ont pas encore été complètement surmontés.

Le deuxième numéro, qui a pour titre *Briganti*, est exemplaire dans ce sens : de retour à Rome, désabusé par sa première expérience africaine, Ugo Pastore affronte durement le brigand méridional Verruca¹⁶. Ce dernier se révèle un personnage décisif, à partir du prénom (Verruca, « verrue » en français, indique le contact, voire la contagion, à travers l'épiderme), qui remet en cause l'identité d'Ugo, qui en Érythrée était le représentant d'une « italianité » qui se voulait univoque, mais qui, une fois revenu en Italie, comprend comment, en réalité, la construction de l'identité italienne est encore en train d'être négociée.

Son séjour en Érythrée est en effet fonctionnel à son retour à Rome : il doit défendre son « italianité » dans les deux endroits, excluant immédiatement Verruca de sa construction identitaire. Ugo Pastore, comme nous l'avons dit, est riche, cultivé, bourgeois, issu d'une famille aisée : certaines caractéristiques d'une idée précise d'identité italienne se résument en lui. En revanche, il assume aussi des comportements inattendus et parfois contradictoires : il prend rapidement des positions anticoloniales, même s'il n'hésite pas à penser l'élimination de l'élément d'altérité interne (Verruca). L'expérience en Érythrée et en Éthiopie a donc une valeur de formation et de prise de conscience : il se rend compte du danger de l'altérité interne, seulement après son voyage en Afrique, car, comme l'a vu la chercheuse

16 La lutte contre les brigands, entre 1863 et 1865, sorte de véritable guerre civile qui a opposé la toute jeune armée nationale italienne à des brigades indépendantes de méridionaux contraires à l'unité, a été la première action militaire de l'État Italien, au lendemain de l'unification en 1861.

Giulietta Stefani, dans la colonie les différents modèles identitaires auxquels adhérer ou s'opposer sont plus évidents et marqués¹⁷.

Même la construction des personnages féminins propose certaines ambiguïtés. Les deux personnages plus importants, l'Éthiopienne Taytu et la Romaine Matilde, présentent de ce point de vue des éléments intéressants : toutes les deux font partie des classes sociales élevées de leur pays, mais en même temps aucune des deux ne peut être réellement protagoniste de l'action et donc de l'histoire. Même si la présence de Taytu dans l'armée de Volto nascosto représente quand même un élément de nouveauté par rapport à l'armée italienne composée seulement par des hommes, dans un des derniers épisodes elle montre son impossibilité à gérer en première personne la révolte et demande à Volto nascosto de lui indiquer un successeur qui portera le peuple éthiopien à la victoire. Il est paradigmatique, à notre avis, que, dans un moment de difficultés, elle ne s'adresse pas à son armée de femmes, ni à son peuple dont elle est l'impératrice, mais exclusivement au guerrier masqué.

En même temps, Matilde Sereni, la femme à laquelle Ugo et Vittorio aspirent, a un passé sombre et, suivant certains des stéréotypes les plus courants, son caractère indécis et sa passion la conduisent à des crises de nerfs qui lui seront fatales dès qu'elle rejoint ses amis en Afrique. Son corps immobile tourmenté par la maladie symbolise aussi son impossibilité de vivre, en femme blanche de classe sociale élevée, en Érythrée dans une relation d'égalité avec les Africains ; elle essaie de les comprendre, mais son statut lui renvoie constamment l'image d'un privilège dont elle n'avait pas conscience en Italie.

L'épilogue est également intéressant : le masque d'argent est désormais porté par Ugo, qui l'utilisera en Chine lors de

17 STEFANI, Giulietta, 2007. *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale, una storia di genere*, Verona, Ombre Corte.

la révolte des Boxers. Même dans ce cas, il sera protagoniste d'un moment lié au colonialisme italien (l'Italie a participé à la répression des rebelles et a reçu en échange la concession de Tientsin), et même dans ce cas nous observons, une fois de plus, une personne venue d'ailleurs résoudre des problèmes politiques et sociaux à la place des autochtones. Laura Wright et Elizabeth Heffelfinger ont défini cette figure particulière comme celle du « white messiah », une sorte de messie blanc qui arrive de l'extérieur, apparemment sans histoire ni passé, prêt à aider les autochtones à se libérer¹⁸. Cette figure – que nous pouvons observer par exemple dans la bande dessinée *Tex Willer*, où seulement avec l'aide d'un homme blanc occidental les Amérindiens arrivent à se libérer, ou dans le film *Avatar* (2009), où les Na'vi ont besoin d'un terrien pour enfin se révolter – serait selon les autrices une des conséquences de l'attitude coloniale, prête à aider les peuples colonisés, mais seulement dans une condition hiérarchique de supériorité.

Le fait que ce soit à la fin Ugo Pastore, un homme blanc occidental, qui guide la révolte en Éthiopie et en Chine, nous montre à quel point, même dans une bande dessinée anticoloniale et originale, certains stéréotypes sont difficiles à être totalement effacés. Manfredi en outre nous propose au début un héros lépreux, donc littéralement sans couleur de peau : ce choix reste quand même ambigu car, si d'une part l'auteur n'utilise pas un protagoniste explicitement blanc, de l'autre le fait de ne pas créer un meneur africain continue à produire une représentation des Éthiopiens comme « objets » et non sujets de l'histoire.

18 HEFFELFINGER Elizabeth, WRIGHT Laura, 2010. *Visual Difference: Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, Peter Lang, New York.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons voir comment dans cette bande dessinée, qui a eu une large diffusion et un bon succès en Italie, à un discours anticolonial effectivement assez nouveau, sont associés certains stéréotypes concernant le genre, la couleur et la race. L'obsession de l'« invasion » de l'autre, ainsi que la nécessité de le faire rentrer dans une idée précise de normativité (comme cela se passe, entre autres, pour Verruca et Taytu) ou à la limite de l'aider en le contrôlant, sont encore présentes dans *Volto nascosto*. Nous devons quand même considérer que, si la décolonisation est un procès long et qui se présente comme parsemé d'embûches, la bande dessinée de Gianfranco Manfredi, même avec quelques limites et certaines ambiguïtés, représente tout de même une tentative intéressante de réfléchir de manière différente sur l'histoire coloniale italienne, sans utiliser la construction rhétorique des « Italiani brava gente ».

Bibliographie

CAVALLERIS, Emilio, 2010. « Striscie di sabbia. Il colonialismo italiano nei fumetti del dopoguerra », *Zapruder*, 23, p. 86-97.

DEL BOCA, Angelo, 2005. *Italiani brava gente?*, Verona, Neri Pozza.

DI GESÙ, Matteo, 2016. *L'invenzione della Sicilia*, Roma, Carocci.

ECO, Umberto, 1964. « Il mito di Superman », *Apocalittici e integrati* (1964), Milano, Bompiani.

GRAMSCI, Antonio, 1975. *Quaderni dal carcere*, vol. I, Torino, Einaudi.

HEFFELFINGER Elizabeth, WRIGHT Laura, 2010. *Visual Difference : Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, Peter Lang, New York.

MANFREDI, Gianfranco, 1997-2019. *Magico Vento*, Milano, Bonelli.

MANFREDI, Gianfranco, 2007-2008. *Volto nascosto*, Milano, Bonelli.

MANFREDI, Gianfranco, 2011. *Volto nascosto*, vol. 1-2, Bonelli, Milano.

MONTANELLI, Indro, 1972. *L'Italia del Risorgimento (1831-1861)*, Milano, Rizzoli.

MUSSINO, Attilio, 1909-1933. *Bilbobul*, Milano, Edizioni del Corriere dei Piccoli.

NANI, Michele, 2006. *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Roma, Carocci.

PRATT, Hugo, 1981. *Gli scorpioni del deserto, 3. Vanghe dancale*, Milano, Milano Libri.

SOMIGLI, Luca, 2010. « (Anti)imperialismo a fumetti. L'“avventura coloniale” in *Volto nascosto* di Gianfranco Manfredi », *Narrativa*, 33-34, p. 117-132.

SPADARO, Barbara, 2012. *Una colonia italiana. Memorie, incontri e rappresentazioni tra Italia e Libia*, Milano, Mondadori Educational.

STEFANI, Giulietta, 2007. *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale, una storia di genere*, Verona, Ombre Corte.

Portrait de l'autre, image de soi : la représentation de la femme dans *Corto Maltese*

Iris Delhoum

Introduction

La notion d'étranger qui nous occupe dans ce recueil présuppose une frontière entre soi et l'Autre, frontière qui se base sur une suite de différenciations. Le plus souvent, une connotation spatiale est associée à cette bipolarité, mais elle n'y est pas cantonnée. Se pencher sur les représentations littéraires qui découlent de cette différenciation permet d'engager une réflexion sur la valeur épistémologique du littéraire. Les images (mentales et esthétiques) à partir desquelles l'Autre nous est présenté, participent et révèlent des idéologies, des marqueurs culturels. Les choix de l'auteur s'effectuent selon des spécificités culturelles, historiques, spatio-temporelles, et certaines œuvres contribuent au renforcement de certains schémas de représentations.

À travers mon analyse, je montrerai la place prépondérante que tiennent les mythes dans les sociétés, et à quel point ils sont indissociables des productions artistiques. La notion de mythe répond à celle d'imaginaire, tous deux étant le lieu de langage(s) symbolique(s), tous deux étant moteurs de récits de fictions, tous deux ayant pour conséquence la transmission de certaines valeurs, qu'ils participent à construire, renforcer, et/ou diffuser. S'ils sont source de création, imaginaire et mythes forment donc (paradoxalement) un conditionnement qui entrave et limite nos cadres de pensée, et qui révèle les limites de ces représentations. La littérature, et, *a fortiori*, la bande-dessinée, « un média qui permet d'exprimer – grâce au mariage de dessins et de textes – la plus grande puissance d'impact sur l'imaginaire »¹ tiennent un rôle prépondérant dans le maintien et la potentielle modification de ces schémas. En m'appuyant sur une étude croisée, liant l'analyse des mythes menée par Yuval Harari aux théories imagologiques, j'analyserai le miroir que nous offrent les mises en scène des femmes dans *Corto Maltese*. Celles-ci forment une classe bien particulière d'étrangers, ou plutôt d'étrangères, dont l'altérité est double : elles sont « autres » du fait de leur sexe biologique autant que par leurs origines. La série est, de manière plus globale, une porte d'entrée privilégiée pour qui veut aborder la représentation de l'Autre et l'interculturalité, le héros étant un marin aventurier, ce qui induit une multiplicité de rencontres.

Je commencerai par présenter les théories qui seront le fil rouge de mon analyse; tout en justifiant le fait de me concentrer sur les personnages féminins, alors qu'Hugo Pratt nous offre un prisme interculturel aussi varié que riche. Les personnalités de ses personnages, toutes complexes, oscillent entre fantasmes, stéréotypes, exotisation, recodification

1 CRISTANTE Stefano, 2018. *Corto Maltese et la poétique de l'étranger*, Mimesis, p. 31.

des rapports à l'étranger, voire émancipation vis-à-vis des schémas préconstruits. Il s'agira de voir en quoi ces représentations, graphiques et narratives, nous renseignent de manière réflexive sur les rapports au mystère, au symbolique et à l'Autre entretenus par une culture/un imaginaire donné. Nous déterminerons si une de ces deux altérités, le genre ou la situation géographique, prend le pas sur l'autre. Se pencher sur l'idée d'une mise en scène d'un certain « type féminin » permet d'aborder ce prisme interculturel de la manière la plus complète possible, tout en mettant l'accent sur le rôle de la bande dessinée dans l'imaginaire social.

Théories et justification

Avant tout et pour un maximum de clarté, il convient de situer théoriquement mon propos. Si je revendique l'imagogie comme champ de recherche, à savoir une discipline qui étudie les rapports entretenus par un pays « regardant » et un pays « regardé », mon entrée dans ce champ se fait non plus selon l'angle traditionnel de la littérature, mais à partir de la spécificité de la bande dessinée, que je tiens à appuyer.

Dans son article « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », Daniel-Henry Pageaux réfléchit aux implications des représentations de l'Autre, et il pose l'image – comprendre la représentation – comme un « fait de culture, [une] pratique anthropologique [qui a] sa place et sa fonction dans l'univers symbolique nommé ici “imaginaire” »². Ce dernier est « inséparable de toute organisation sociale et culturelle, puisque c'est à travers lui qu'une société se voit, s'écrit, se pense et se rêve »³. Le terme « image » signifie « de

2 PAGEAUX Daniel-Henry, 1989. « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », dans BRUNEL Pierre, 1989. *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, p. 138.

3 PAGEAUX, p. 138.

manière imagée » sans que celles-ci soient nécessairement matérialisées. D.-H. Pageaux se concentre d'ailleurs sur le fait littéraire, au sein duquel les mots sont porteurs, vecteurs et créateurs d'images. Ce qui l'intéresse, ce sont les mécanismes à la source de ces représentations. Elles ne sortent pas du néant, mais sont dictées par des présupposés, eux-mêmes fruits d'un certain imaginaire, un socle culturel qui dicte les symboles marquant la séparation entre le Je et l'Autre. D. H. Pageaux pose notamment la question de la charge intellectuelle ou affective de ce langage symbolique, qui serait uniquement comparable à celle développée par un « mythe »⁴. L'image et le mythe partageraient le fait d'être un langage symbolique, dans lequel l'étranger serait souvent pris dans un « processus de mythification. Ni continu, ni homogène »⁵ mais répondant à une pulsion de valorisation/dévalorisation.

Cette idée rejoint la théorie de l'historien Yuval Harari, qui met en avant l'importance cruciale qu'ont les récits dans l'organisation et la structuration du monde, notamment à travers la notion « *d'imagined orders* »⁶. Ces ordres imaginaires désignent des mythes institutionnalisés, des fictions et des récits présentés comme naturels, immuables, et qui de ce fait s'incarnent empiriquement, notamment dans les lois, les règles, les codes et les systèmes juridiques. La force de l'imagination – et du langage – est centrale dans leur fonctionnement, et ils ont donc des effets bien réels dans nos existences. Et ce même s'ils sont basés sur des sélections idéologiques arbitraires, effectuées en fonction d'un intérêt historique, dans lequel ni la raison ni la nature n'interviennent.

4 *Ibid.*, p. 145.

5 *Ibid.*, p. 145.

6 HARARI Yuval Noah, 2015. *Sapiens: a brief history of humankind*, Editions Harper, New-York, Page inconnue (version numérique). Traduction Pierre-Emmanuel Dauzat : *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel, p. 129-138.

Une approche croisée de ces deux analyses permet de dégager plusieurs caractéristiques du mythe, et de l'imaginaire auquel il participe et à partir duquel il se forme : tout d'abord, pour qu'il y ait mythe, il doit y avoir mise en récit, donc langage ; ensuite, le mythe fait autorité, s'appuyant sur un pouvoir culturel, économique et politique ; il est histoire d'un groupe et ce qui le fédère, qui lui donne sa cohérence. Enfin, et c'est ce qui va le plus nous occuper aujourd'hui, l'image et le mythe sont révélateurs de la culture dont ils sont issus, d'une sélection idéologique au sein de l'imaginaire d'un groupe. C'est ce qui me pousse à avancer le terme « d'imaginaire réflexif ».

Une bande dessinée telle que *Corto Maltese*, répond de manière plurielle aux enjeux soulevés : c'est une œuvre qui a été canonisée, et qui offre de multiples représentations de l'Autre, à travers lesquelles le Je se révèle. De plus, le terme de représentation même y voit sa charge épistémologique augmentée, grâce au médium de la bande dessinée : Pageaux et Harari parlent d'images, se référant bien souvent à des mots, ou à des images mentales, véritables incarnations de concepts ; les planches de Pratt ont une force maximisée, parce que l'image est ici envisageable de manière double : le dessin vient renforcer l'intégration de symboles dans nos imaginaires. L'auteur choisit, de manière marquée et assumée, les traits qu'il exacerbe et ceux qu'il laisse de côté, dans le texte et dans son trait de crayon. Si toute représentation découle de choix préalables, certains peuvent être plus conscients ou volontaires que d'autres.

Je vais donc me pencher spécifiquement sur les implications des choix de représentation effectués par Hugo Pratt dans la mise en scène de ses personnages féminins, et sur la façon dont l'auteur définit son héros, en miroir de ses relations aux femmes. Afin de cerner ce phénomène, je parlerai d'« alter », pour désigner les femmes et d'« ego », pour désigner le personnage central, Corto Maltese. J'ai choisi

cette terminologie afin d'appuyer au mieux les relations intersubjectives qui s'y jouent. Mon hypothèse de départ, comme je l'ai formulée, est que les altérités représentées sont moins des déploiements subjectifs de l'Autre que des prétextes à la caractérisation d'une autre subjectivité, celle de l'*ego*.

Corto et les femmes : entre stéréotypes, ambiguïté et réflexivité

Notons avant tout que les deux pôles qui m'occupent dans cette analyse sont ceux du genre, selon le système binaire traditionnel, puisque c'est celui-ci qui est à l'œuvre dans la série.

Corto : l'étranger originel

Et si mon choix s'est porté sur une catégorie générale et non sur l'étude des peuples, c'est parce qu'il ressort de ses aventures que le marin pourrait incarner à lui tout seul une forme « d'apothéose de l'étranger »⁷, comme le note Stefano Cristante dans son étude *La poésie de l'étranger dans Corto Maltese*. Apatride par choix, homme à la personnalité atypique, il est lui-même cet Autre, où qu'il aille, géographiquement et mentalement. Pratt marginalise avant tout son héros, tout en maintenant une certaine justesse historique et culturelle dans la représentation des autres peuples. Il minimise les frontières généralement érigées entre un personnage regardant et un pays observé. La barrière de la langue n'existe pas, tous les personnages échangent comme si un langage unique et universel les liait. Les représentations graphiques échappent à des visions stéréotypées, restant également complexes, que le personnage soit Raspoutine, un Russe, ou Cush, originaire de l'Érythrée. Malgré le fait que la série soit marquée du sceau

7 CRISANTE, p. 126.

d'un certain imaginaire – celui d'un auteur européen – elle s'éloigne autant que faire se peut d'une vision paternaliste et ethnocentrique. Les rapports sont presque inversés, et Corto est validé, malgré cette condition d'étranger, où qu'il passe. La relation entretenue avec les peuples croisés et avec sa propre condition d'homme occidental pourrait être résumée par un échange, à la fin du premier tome, *La Ballade de la Mer Salée*, lorsque Corto prend congé de Sbrindolin, membre d'une tribu du Pacifique :

- Je regrette de te voir partir, Corto Maltese. Tu as essayé d'être comme nous et tu y es presque arrivé... il te manque peut-être [...] La couleur de la peau!
- Ça va mal Sbrindolin... tu commences à parler comme un blanc!⁸

Essence féminine et espace onirique

Dans ce contexte, ce par quoi nous allons caractériser l'altérité, à savoir l'étrangeté et une certaine menace, se trouve dans les mises en scène des personnages féminins. Comme si l'effort de compréhension de l'Autre qui caractérise Pratt trouvait sa limite dans l'appréhension de la féminité. Cela questionne, tant l'auteur tente d'échapper ailleurs aux stéréotypes (quitte à occidentaliser l'ensemble des personnages), et, sans surprise, ces représentations sont au final bien plus paradoxales et complexes qu'il n'y paraît. Mais quel est alors l'intérêt de s'approcher d'une essence féminine? La réponse se trouve dans les modalités de représentation de cette essence.

J'ai avancé les termes d'étrangeté et de menace dans la caractérisation de l'étranger, notions entourées de mystère,

8 PRATT Hugo [1967-1969] 2017. *La Ballade de la Mer Salée*, Paris, Casterman, p. 163.

puisque l'Autre suscite l'incompréhension. Ce qui n'est pas soi est dangereux. Cette approche se retrouve dans l'essentialisation, *a priori*, du groupe féminin. Ces femmes, qu'elles soient politiques, envoûtantes, stratèges, sorcières, prostituées, guerrières, dénuées de scrupules, ou tout cela à la fois, sont toujours doublement étrangères. Par leurs origines géographiques, et par la nature des rapports que Corto entretient avec elles. Menaçantes et fascinantes, elles contiennent toute l'ambiguïté inhérente à un rapport à l'Autre, plus que leurs pendants masculins, issus pourtant des mêmes cultures. C'est uniquement à travers leur présence que Corto – et Pratt – se permet des lieux communs. Ainsi, dans le tome deux : « Les femmes seraient merveilleuses si tu pouvais tomber dans leurs bras sans tomber entre leurs mains »⁹. Qu'elles soient irlandaises, antillaises ou italiennes, elles couvent une menace qui s'enracine profondément dans leur statut de femmes, mais de femmes exotiques. Ce sont dans les voyages que se développent ces esquisses de relations, et Corto, plutôt que de laisser une femme dans chaque port, y abandonne des rêves, peut-être par peur plus que par attachement à la liberté. Toujours est-il que leur menace est inséparable, on s'en doute, d'une forme de séduction. Afin de tirer des conclusions sur la réflexivité permise par ces femmes, il convient de se pencher sur cette fameuse et supposée essence féminine créée par Pratt, qui oscille entre mystère, ambiguïté et éloignement.

Chantal Thomas, en préface du livre *Aventureuses*, note qu'elles ont en commun le fait :

de n'être jamais banales. Elles sont singulières et diversement fascinantes. Douées pour l'ironie. Des étrangères, à la grâce un peu sauvage, légères et dansantes. [...] Elles suscitent des rêveries

9 PRATT Hugo [1970] 1979. *Sous le Signe du Capricorne*, Paris, Casterman, p. 54.

infinies. Mais on aurait tort de leur faire confiance. Le danger est leur élément.¹⁰

La notion de « rêveries » est le point culminant de leur fonction culturelle et esthétique. Le cœur de leur essence se trouve dans la projection de rêves, songes, qu'elles provoquent et symbolisent; c'est également le principal outil réflexif de ces représentations. Si nous revenons à la définition de l'imaginaire avancée par Pageaux, on note qu'il le caractérise comme « le lieu où une culture se rêve »¹¹. Dans une forme de mise en abyme, les femmes symbolisent à elles seules un imaginaire réflexif, dans lequel Corto se projette et se pense. Et quoi de mieux qu'une forme de romantisme et des ébauches de relations amoureuses pour la projection des rêveries ?

Pour que celles-ci soient possibles, l'*alter* doit rester inaccessible et mystérieux, puisque dès lors qu'il y a fixité, compréhension mutuelle, saisie, le rêve prend fin pour laisser place à l'immanence d'une relation concrète. De manière très littérale, mais afin de montrer à quel point ces femmes appartiennent à l'espace du songe, un lieu mental où elles sont regroupées, notons que dans *La Maison Dorée de Samarkand*, Corto, sous l'influence du haschisch, fait un rêve dont il est le premier étonné, pendant lequel il revoit toutes les femmes croisées dans ses précédentes aventures :

10 THOMAS Chantal, 2020. « Préface », in PIERRE Michel, PRATT Hugo, *Aventureuses*, Paris, Casterman, non paginé.

11 PAGEAUX, p. 151.



Figure 1. PRATT Hugo, [1980] 2010.

Corto Maltese. La maison dorée de Samarkand, tom 9.

©1980, Cong S.A., publié aux Editions Casterman. Tous droits réservés.

À travers cet espace onirique et figé, on comprend que leur influence est latente, qu'elles habitent l'inconscient du marin. Le regroupement dont elles font l'objet induit qu'elles font toutes signe vers une même signification, et ce symbole commun est permis par une forme de mythification, qui leur offre un statut à part.

Elles forment désormais un stéréotype, sans que ce terme ait nécessairement une connotation négative. Daniel-Henry Pageaux définit le stéréotype comme une forme particulière d'image, une figure monomorphe et monosémique, ce qui ne signifie pas qu'il n'a qu'un seul message à délivrer, mais qu'il délivre, « en une fois, un message essentiel [...] primordial, premier et dernier »¹², c'est le « résumé d'une culture, d'un système idéologique et culturel [...] l'expression d'un temps bloqué, le temps des essences »¹³. Pas question de

12 PAGEAUX, p. 139.

13 *Ibid.*, p. 139.

culture commune ici, mais les personnages féminins se font effectivement écho, chacune renvoyant à l'autre, à une image fixe d'un être troublant, fascinant, intemporellement beau, aussi attirant qu'inquiétant. L'essence première qu'est le rêve, le « signal », peut être décryptée en plusieurs « signes » pour garder le vocabulaire linguistique.

Des femmes, un mythe

La mythification de ces femmes, le fait qu'elles soient érigées au rang de songe, passe par plusieurs traits : avant tout, il est impossible de ne pas noter leur beauté. Et ce, malgré la diversité des phénotypes représentés. C'est d'ailleurs l'unique plan sur lequel Pratt fait passer leur altérité géographique – selon des codes physiques européens –, mais peu importe leurs origines, leurs beautés sont frappantes. Je ne m'étendrai pas sur ce point, tant il est récurrent dans la représentation des « femmes fatales ».

Cependant, et c'est ici que ça se corse, c'est le seul point véritablement caricatural qu'elles possèdent : outre la beauté, pas de naïveté, de faiblesse intellectuelle ou physique, de besoin de protection, ou une limitation aux rôles secondaires. C'est une autre de leurs caractéristiques communes : ce sont des femmes d'action, politiquement impliquées, guerrières, de tous bords politiques et classes sociales. Elles sont frappantes, littéralement, puisque leur deuxième point commun est leur attitude belliqueuse, incarnation matérielle et non psychique de l'aura de danger qui les entoure. Cela participe d'ailleurs à la mise en place d'un imaginaire de tension sexuelle : la Chinoise Shangai Lil, l'Américaine Pandora, Venexiana Stevenson ou en encore la Russe Marina Seminova tentent toutes, pour différentes raisons, de tuer Corto. Autant de tentatives ratées, qui peuvent trouver leur explication dans les mots que prête Michel Pierre à Venexiana Stevenson, toujours dans le livre *Aventureuses* : « Admettons que ma main ait parfois tremblé à

l'ultime moment d'envoyer dans un autre monde ce séduisant vagabond. »¹⁴

Malgré cette tension sexuelle récurrente, encouragée également par les échanges muets entre Corto et ces femmes, elles restent éternellement inaccessibles. C'est là leur dernière caractéristique. Les relations ne dépassent jamais le stade platonique. Ce dernier point entre dans le processus de mythification, et il est également au service d'un aspect esthétique. Suivant les questionnements de Chantal Thomas :

Cette souplesse, cette inventivité, cette endurance de Corto se retrouvent-elles dans ses joutes amoureuses? Peut-être, mais nous n'en savons rien. En revanche, toutes ses aventures, tissées d'éblouissements fugitifs et de complicité muettes avec des femmes, frémissent de la tentation d'aimer. Elles se déroulent à la fois dans l'immédiateté d'un combat et dans le temps flottant d'un suspense passionnel, d'un amour toujours à venir, ou définitivement perdu.¹⁵

Nous retrouvons l'idée d'une mythification du temps, propre aux stéréotypes. Ces femmes sont figées dans une temporalité autre, limitée au présent éphémère et au passé. Même celles qui réapparaissent régulièrement, comme Venexiana, finissent par s'évanouir dans la nature. Si ces amours étaient consommés, Corto se consumerait. La chasteté du marin leur refuse l'accès à un temps humain, terrestre. C'est ce qui fait de ces femmes l'ailleurs par excellence, le symbole d'une rêverie sans fin, un voyage ultime fait de multiples étapes, mais qui ne s'arrête jamais. Cela correspond à la vie même de Corto, éternel chasseur de trésors, qui finissent toujours par se dérober. Elles sont donc investies d'un imaginaire masculin où fascination et

14 THOMAS Chantal, *op. cit.*, non paginé.

15 *Ibid.*, non paginé.

paradoxes se répondent. Si Corto Maltese les comprenait, si elles ne restaient pas étrangères – au sens large, géographique, culturel, genré – elles perdraient ce qui fait leur mystère et, par la même, leur potentiel de rêverie. Elles doivent rester insaisissables.

Si l'on tire des conclusions réflexives de cet imaginaire, le portrait de Corto se dresse en miroir. En symbolisant l'ailleurs, elles permettent à Corto de se définir, déjà en tant que rêveur romantique. En les laissant insaisissables, Hugo Pratt leur offre la liberté, tout en réaffirmant celle de son héros. C'est peut-être cela qui contribue à les séparer : Corto et ces femmes sont, quelque part, trop proches : la beauté, l'aspect guerrier, le goût pour l'aventure, la défense de leurs intérêts propres, leurs bagages culturels, tout cela les définit autant que le marin. Il est intrigué autant qu'intrigant, fasciné et fascinant, pour des femmes au caractère complexe et fort. C'est donc, pour l'époque, les respecter que de les ébaucher en miroir du marin, et ce schéma de représentation, s'il peut participer d'une vision stéréotypée, est significatif d'un système de valeurs original de la part de l'auteur. En faisant le choix de doter l'ensemble de ces personnages des mêmes caractéristiques, il fait de ce schéma féminin une norme, et non plus une exception, participant à la mise en place d'une vision de la femme émancipée. Mais toujours sexy, envoûtante, et mythique.

Cette analyse est corroborée par la valorisation narrative des échanges entre Corto et ces femmes, que l'auteur met en opposition à l'attitude de son ami Raspoutine, miroir maléfique rustre, passablement fou, au rôle comique, qui les essentialise également, mais uniquement en les réduisant à des objets de désir, incapable d'accéder à leur complexité.

Tout cet imaginaire de la rêverie a également une fonction esthétique, puisque les scènes d'adieux qui en découlent marquent le lecteur par leur beauté, autant que la capacité du

dessinateur à faire passer des émotions, malgré (ou grâce à) la fixité qu'impose le médium, et le silence de ces cases sans bulles. Dès le premier tome, la jeune Américaine Pandora refuse la demande non formulée de Corto, en affirmant « Je ne viendrai pas avec vous, Corto Maltese! », ¹⁶ attitude qui fait écho à celle de l'Irlandaise Banshee, seule femme à qui Corto demande explicitement de partager sa vie, à la fin de la série des *Celtiques*. Dans *Corto Maltese en Sibérie*, Shangai Lil est aussi une source de désillusion pour Corto, qui peine à masquer sa déception en apprenant son mariage. Dans ces scènes, silence et rêverie se mêlent, pour atteindre des sommets de poésie dessinée :



Figure 2. PRATT Hugo, [1971-1972] 2017. *Corto Maltese, Concerto en O' mineur pour harpe et nitroglycérine (Les Celtiques)*, tome 4.

©1972, Cong S.A., publié aux Editions Casterman. Tous droits réservés.

16 PRATT, 2017, p. 182

Portrait de l'autre, image de soi :
la représentation de la femme dans Corto Maltese



Figures 3. © PRATT Hugo, [1974-1977] 2017. *Corto Maltese en Sibérie* tome 6. ©1974 Cong S.A., publié aux Editions Casterman. Tous droits réservés.

Ce procédé qui fait se répondre des scènes d'adieux, pourtant présentes dans des tomes différents, peut être

caractérisé à l'aide de la notion de « solidarité iconique »¹⁷ et l'idée d'une relation *in absentia*, développées par Thierry Groensteen. Pour le théoricien, des séquences ou vignettes d'un même album peuvent se répondre, sans coexister sur la même page. Donnant suite à son propos, j'avance que des vignettes, telles que celles présentées ci-dessus, se font écho d'abord par-delà les histoires distinctes dans lesquelles elles apparaissent, puis par-delà les albums de la série¹⁸, toujours grâce au rapprochement thématique offert par l'*Alter (ego)*. On peut alors parler d'intertextualité ou, pour appuyer les spécificités du médium, d'*intericonicité*.

Réactualisation.

Je terminerai en apportant une certaine nuance dans l'analyse de cet imaginaire culturel. Celui-ci est une construction, il n'est donc pas figé. Tout comme les idéologies dont il s'imprègne et qu'il consolide, il évolue. Les représentations proposées par Hugo Pratt, et ce qu'elles introduisent, peuvent donc avoir plusieurs charges épistémologiques, en fonction des réceptions et de l'imaginaire des différents lectorats. D'autant plus que cet imaginaire du voyage est indissociable du vécu de l'auteur, dont le héros peut apparaître comme un double : même attrait pour la mer, l'aventure, le voyage et...les femmes (bien que Pratt, homme de chair et non de papier, n'ait pas hésité à sauter le pas de l'amour physique). Si elles ont résonné à travers le monde et les époques, ces représentations n'en restent pas moins très personnelles. Ainsi, le traitement des femmes en tant que catégorie engage à être dépassé. Il est possible de sortir d'une vision globale pour passer au particulier, de s'émanciper de la catégorie

17 GROENSTEEN Thierry, 1999. *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 21.

18 En effet, les histoires étaient d'abord publiées dans des revues (*Pif* [1970], puis *Pilote* [1974. 1977-1982]), avant que la tomaison ne se fasse.

« Femme » pour traiter de chacune, individuellement. Hugo Pratt a créé des personnages assez forts pour permettre cela, en témoigne l'œuvre précédemment citée, *Aventureuses*, dans laquelle Michel Pierre fait parler ces protagonistes, selon leurs différentes personnalités. Il les réactualise, et l'imaginaire dans lequel elles évoluent s'en trouve enrichi.

Il est donc possible d'envisager ces femmes sous d'autres angles que celui de la rêverie amoureuse, possibilité que semble encourager Hugo Pratt, de manière latente. Il a glissé dans sa série un personnage qui échappe à cette totalisation : Bouche Dorée, sur laquelle je vais brièvement m'arrêter. Cette sorcière politique au nom « poétique » est un cas unique : son occurrence est supérieure aux autres personnages, et dans son cas il n'y a aucun rapport de séduction, elle possède son propre espace et sa propre temporalité. Temporalité qui, à l'instar de celle de ses consœurs, n'est toujours pas humaine, certes, puisqu'elle semble immortelle, mais qui sert sa puissance et l'étendue de son pouvoir symbolique. Énigmatique, elle l'est assurément, maîtrisant le tarot, la divination et les rites vaudou, ancienne amie de Dante, excellente pour saisir les personnalités. Dangereuse également, tant ses propres intérêts sont au centre de ses préoccupations et de ses stratégies. Mais c'est avant tout un personnage à part, surtout pour l'époque : une femme noire, d'origine brésilienne, sorcière vaudou, contrôlant la Compagnie Financière Atlantique, très impliquée politiquement, bref, une femme de pouvoirs, spirituels et matériels, dont personne ne remet en cause la force et la sagesse. Si elle sert également à mettre en avant l'ironie du marin, elle participe activement à la drôlerie et la finesse de leurs échanges. C'est peut-être la plus libre de toutes, la plus étrangère aussi, mais une altérité qui a pour vocation d'appeler, avant tout, au respect. Sa présence est diffuse mais son impact sur le récit maximal, puisqu'elle est souvent celle qui déclenche les aventures. Le regard qu'elle porte sur Corto est tantôt indulgent, tantôt calculateur et

tantôt ironique, sans qu'elle puisse être réduite à un symbole féminin, amoureux ou maternel.

Bouche Dorée est une exception parmi les exceptions, qui confirme que l'imaginaire féminin (donc, réflexivement, masculin) proposé par Hugo Pratt est bien plus complexe qu'il n'y paraît.



Figure 4. PRATT Hugo, 2017. [1970] *Corto Maltese*,
Sous le signe du Capricorne, tome 2.

©1970 Cong S.A., publié aux Editions Casterman. Tous droits réservés.

Ces propos ne doivent cependant pas masquer que la façon dont est mise en scène Bouche Dorée reste problématique à bien des égards. Si je suis partisane d'une approche critique, mais non clivante – raison pour laquelle j'encourage à une lecture réactualisée de cette œuvre, supervisée par des théories féministes, et non à son rejet – il reste important de se demander si on peut sincèrement parler d'intersubjectivité, lorsque l'altérité est conçue comme un renforcement et un déploiement de la subjectivité de l'ego? Y a-t-il remise en question ou simple déploiement d'un système de valeurs?

Ainsi, Bouche Dorée est présentée dans un décor exotique, parée de bijoux, tenant un cocktail dans un fruit tropical, l'ensemble étant souligné par une « utilisation conventionnelle »¹⁹ de la planche. Cette utilisation, généralement dictée par les contraintes de la publication dans les journaux, « de manière à pouvoir monter et remonter ses planches en fonction du contexte de publication »²⁰, permet de créer « les conditions d'une lecture régulière (de gauche à droite et de haut en bas), très voisine de celle d'une page d'écriture. »²¹ Dans ce cadre, les effets sont à trouver dans l'alliance texte/image, dans la position des personnages, qui vient souligner l'importance de certains échanges. S'appuyant sur cette mise en scène, Hugo Pratt prend son temps pour établir les rapports entre Bouche Dorée et Corto. Ils semblent se jauger, s'appriivoiser : Corto, malgré son flegme légendaire, paraît déstabilisé par la « vieille » femme, tandis que celle-ci est volontairement indifférente à l'ironie du marin. La dernière bande de la page les met finalement face à face, dans deux vignettes séparées, finalement égaux, trouvant un terrain d'entente sur le modèle d'un échange de services. La

19 PEETERS Benoît, 2010. *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, p. 50.

20 *Ibid.*, p. 51.

21 *Ibid.*, p. 51.

disposition des corps, assis, à la même hauteur, met en exergue leur beauté respective, et les pose sur un pied d'égalité. Cela a paradoxalement pour effet de renforcer également l'aura de Corto, qui n'est jamais écrasé par la stature des Autres, peu importe leur prestance.

Bouche Dorée elle aussi sert de réceptacle aux connaissances de Pratt sur les rites d'Amérique du Sud. Le personnage est basé sur une « mère de saint » que Pratt a côtoyé pendant un long séjour au Brésil, et qui l'a initié à certains cultes :

J'ai vécu des mois chez elle, dans une vieille maison coloniale portugaise de Bahia. Au milieu des sept sœurs et de leur tante. Dans son temple, son terreiro, Bouche dorée m'a initié au candomblé. Elle m'a expliqué qui était Ogun Ferraille, elle m'a fait connaître le vaudou, la religion des esclaves ibos et yorubas venus de la côte occidentale de l'Afrique.²²

Si les cultes et rituels mentionnés dans Corto Maltese sont basés sur des recherches et des connaissances approfondies, et non pas simplement sur des idées reçues sur les cultures, leur utilisation comme dispositif de représentation de l'altérité se rejoignent : ils sont bien mentionnés, plutôt que mis en scène. Et ces mentions servent principalement à renforcer l'aura de mystère et le pouvoir spirituel de cette femme.

Dans ce contexte, peut-on vraiment parler de reconnaissance de l'autre dans la représentation ? Bouche Dorée – et ses « compatriotes » du pays « Femmes » – se retrouve ainsi dans une situation paradoxale : la définition de Corto a beau être complètement dépendante et tributaire de la sienne, elle est par le même procédé inféodée à la façon dont l'auteur souhaite construire son marin. L'autonomie subjective semble donc n'être que très relative, dans un cas comme dans l'autre.

²² 2002. *Le monde extraordinaire de Corto Maltese : l'album Géo*, Casterman, Page inconnue.

L'attitude de Corto face à ces manifestations de spiritualité est intéressante, et donne un aperçu de la constellation de subjectivités qui peuvent être mises en scène. Il représente une position européenne intermédiaire, entre distance et respect; acceptant ces manifestations du surnaturel, sans y prendre part, sans s'impliquer.

Bouche Dorée permet ainsi à Hugo Pratt de laisser libre cours à sa fascination pour l'ésotérisme et les cultes autochtones, tout en soulignant l'éclatement de son sujet : l'Occidental, s'il ne sait pas encore comment articuler (assumer) cette spiritualité, ose l'approcher. La fiction, le magique et le rêve servent à l'exploration et à l'éclatement, subjectif et narratif. En somme, Pratt s'approche du concept d'intersectionnalité, tout en donnant un exemple de ce que cette notion doit éviter : il rapproche des femmes issues de cultures fondamentalement opposées, sans développer ces différences et les oppressions distinctes qu'elles induisent, préférant fixer son rapprochement dans une essence féminine et exotique où le mystère et la séduction dominant.

Conclusion

Pratt et Corto, puisque le second apparaît comme un double du premier, sont récepteurs et producteurs de discours portant sur la subjectivité occidentale et sur l'altérité non occidentale, sur la masculinité et sur la féminité. Ces discours, et l'altérité qu'ils représentent, servent de surface de projection d'une certaine vérité, qui est celle d'une subjectivité autocentrée et masculine. Ce « je » dans cette optique, n'est pas un sujet pensant, un noyau subjectif isolé, mais le vecteur de pensées plus larges sur la subjectivité qui demandent à être questionnées. Le sujet est pris dans des réseaux, l'*ego* est fragmenté, éclaté, et ce qui lui permet d'être, de se constituer, passe en partie par la projection de ces fragments dans la représentation de l'*Alter*, qui lui permet de se définir de

manière réflexive. Une des particularités de mon travail consiste à considérer les spécificités de la bande dessinée comme inséparables de la théorie du sujet qu'elle véhicule.

Du fait de ces prismes culturels, l'altérité de genre prend bien le pas sur l'altérité géographique. L'étude de cette altérité dans le contexte d'une analyse sur l'imaginaire réflexif, révèle que la catégorisation « femmes » permet à Pratt d'investir ces personnages d'une charge symbolique et onirique très forte, qui prend simplement appui sur leurs origines. L'altérité culturelle est profondément intriquée à celle de genre, mais là où Pratt parvient à ne pas fondre la femme dans son pays, il échoue devant la tentation de les faire toutes tomber sous le charme de Corto²³. Elles sont exotiques, certes, mais les différences que cela induit ne sont pas des obstacles à leur compréhension. Le mystère premier et dernier qu'elles inspirent est inféodé à leur sexe. Sans que cela ne sacrifie complètement leurs individualités : ainsi, un imaginaire peut être pris sous plusieurs angles, peut contenir plusieurs couches de sens, suivant sous quel prisme on aborde les représentations. Dans tous les cas, il apparaît 1) que l'impact artistique est décuplé selon le médium choisi et 2) que le savoir ou les options idéologiques à l'œuvre dans les représentations sont toujours actualisables.

L'art permet de renouveler les imaginaires construits, de les enrichir, en remettant toujours en question nos propres positions de chercheurs et chercheuses, et nos propres biais culturels. Ainsi, il est possible de voir « comment s'affirment et s'estompent des visions perturbantes ou rassurantes de l'étranger, comment s'enracinent, par répétition, des options traditionnelles »²⁴ et surtout « comment peut donc

23 Bouche Dorée mise à part, même si elle tombe sous un charme d'un autre genre, et participe de la construction de l'aura du marin.

24 PAGEAUX, p. 141.

s'écrire une manière d'histoire seconde. »²⁵ Cette histoire seconde, il nous appartient de l'étudier, d'y repérer les œuvres au potentiel révolutionnaire, et de participer à sa réécriture. Dans le cas de *Corto Maltese*, il est important de souligner et saluer la révolution que constitue la mise au premier plan de personnages féminins forts, intelligents et drôles, tout en critiquant le fait que cette force serve avant tout la construction subjective de l'ego, et reste basée sur un regroupement subjectif du « féminin ». Pratt ouvre un dialogue, c'est là le cœur de son œuvre, mais un dialogue qui ne doit pas être entravé par le caractère iconique de sa série, et toute la sympathie que l'ironie et le sourire flottant de Corto nous inspirent.

Réinvestissons donc l'imaginaire, grâce à des nouveaux récits, mais également grâce à de nouvelles réceptions, tributaires de l'Histoire autant que de nos individualités.

25 *Ibid.*

Bibliographie

GROENSTEEN, Thierry, 1999. *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, Formes sémiotiques.

HARARI, Yuval N, 2015. *Sapiens: À Brief History of Humankind*, New York, Harper, First U.S. edition.

PAGEAUX, Daniel-Henry, 1989. « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 133-16.

PEETERS, Benoît, 2010. *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, Nouvelles éditions Champs Arts.

PIERRE, Michel et THOMAS, Chantal, 2020. *Aventureuses*, Paris, Casterman.

PRATT, Hugo, [1967-1969] 2017 . *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman.

— [1970] 2017. *Sous le signe du Capricorne*, série : Corto Maltese N&B, Paris, Casterman.

— [1971] 2017. *Corto Maltese (Tome 4) – Les Celtiques*, édition enrichie noir et blanc, Paris, Casterman.

— [1974-1977] 2017. *Corto Maltese en Sibérie (Tome 6)*, série : Corto Maltese N&B, Paris, Casterman.

— [1980] 2010. *La maison dorée de Samarkand*, série : Corto Maltese N&B, Paris, Casterman.

2002. *Le monde extraordinaire de Corto Maltese : l'album Géo*. Paris, Casterman : Géo.

Mondes contemporains postcoloniaux

Redessiner l'héritage colonial : *I Comb Jesus* et l'Afrique des Grands Lacs

Alicia Lambert
Université Catholique de Louvain
Institut des Civilisations, Arts et Lettres
Centres de recherche ECR (Écriture, création, représentation)
ACME (groupe de recherche en bande dessinée)

Introduction

Dans la Belgique contemporaine, les Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais sont toujours victimes de discriminations, notamment en matière d'accès à l'emploi, au logement et à la propriété (Demart et al., 2017). En 2019, des experts de l'Organisation des Nations Unies (ONU) appelaient la Belgique à « reconnaître l'étendue réelle de la violence et de l'injustice de son passé colonial » afin de « pouvoir s'attaquer aux racines du racisme d'aujourd'hui » (Messoudi, 2019). Bien que cette étude et ce rapport mettaient

en lumière les liens, souvent invisibilisés, entre le passé colonial et différentes formes de racisme contemporain en Belgique, ils n'ont pas généré d'action politique immédiate. Il aura fallu attendre l'été 2020, à la suite des protestations liées au mouvement mondial *Black Lives Matter*, pour que les autorités belges entament un travail de décolonisation¹. En raison de l'absence, déjà ancienne, d'une véritable prise de conscience politique et éducative, l'imaginaire colonial et les représentations stéréotypées qui en découlent ont fini par s'enraciner dans la société belge et continuent de ressurgir sous diverses formes, de manière consciente ou inconsciente.

En se basant sur des exemples récents de la télévision française, Éric Macé (2007) note l'apparition de nouveaux régimes de monstration des minorités perçues comme non blanches. Selon lui, le *contre-stéréotype* propose « une monstration inversée », en montrant « des non-Blancs de la classe moyenne, voire dans des statuts sociaux prestigieux, et occupant des premiers rôles » (p. 6-7). Le *contre-stéréotype*, cependant, a des limites, puisqu'il procède par « déni d'ethnicité » et « déni des discriminations », présentant les « non blancs » comme parfaitement intégrés et assimilés, comme si ces éléments étaient la condition de leur succès. À cette monstration s'oppose donc l'*anti-stéréotype*, qui rend les stéréotypes « visibles ». Il conduit ainsi

à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques de l'ethnoracialisation des minorités, mais aussi de

1 L'été 2020, le parlement fédéral belge a annoncé la création d'une Commission spéciale, composée de politiques accompagnés d'un groupe d'experts, qui a pour mission de se pencher à la fois sur le passé colonial du pays et le racisme d'aujourd'hui. Les experts chargés d'éclairer les décisions de la Commission spéciale ont remis leur rapport en octobre 2021, en insistant notamment sur l'importance de la conscientisation du grand public. Elle s'est finalement soldée par un échec, puisqu'aucun consensus n'a pu être trouvé en ce qui concerne la formulation d'excuses aux anciennes colonies et les réparations coloniales.

la « normalité » blanche de la majorité, que ce soit sur le ton de l'humour, de l'interpellation plus directe ou à travers la complexité des récits fictionnels (Macé, 2007, p. 8).

Cette notion d'*anti-stéréotype* rejoint les mots de Mireille Rosello (1998), qui affirme que « décliner un stéréotype est une manière de le priver de ses effets nuisibles en mettant en lumière sa nature même » (p. 11, ma traduction).

Si la BD franco-belge a joué un rôle dans la diffusion des stéréotypes coloniaux, elle a aussi développé de nombreuses stratégies pour déconstruire, voire dénoncer, les idéologies et les stéréotypes de cette époque. C'est notamment le cas de Jean-Philippe Stassen, un auteur-dessinateur belge, qui s'est d'abord fait connaître grâce à ses œuvres de fiction, notamment *Le Bar du vieux Français* (Dupuis, 1992-1993), issue d'une collaboration avec Denis Lapière, et *Déogratias* (Dupuis, 2000). Entre 2007 et 2014, il a réalisé cinq reportages graphiques, initialement publiés dans la revue française *XXI*, avant d'être rassemblés dans l'ouvrage *I Comb Jesus et autres reportages africains* (2015)².

Le présent article examine la manière dont Stassen a recours à des *anti-stéréotypes réflexifs* dans son reportage « I Comb Jesus », en redessinant différents vestiges coloniaux belges : les musées, les monuments et la BD. Je propose donc d'adapter ici cette notion d'*anti-stéréotype* aux représentations des populations de l'Afrique des Grands Lacs, ainsi que la diaspora vivant en Belgique. L'analyse démontrera comment plusieurs tensions déstabilisantes, tant au niveau visuel (en entremêlant passé et présent), qu'au niveau narratif (en juxtaposant la voix du narrateur à celles de témoins de la région des Grands Lacs ou de la diaspora), et au niveau séquentiel

2 Selon l'ordre d'apparition dans le livre : « Das Passagen (Les passages) » (2007-2008), « I Comb Jesus (Je peigne Jésus) » (2009-2010), « Matonge sur Senne » (2013), « À propos des revenants » (2012), « À l'école de l'art » (2013-2014).

(en faisant évoluer des stéréotypes réductionnistes en des représentations complexes), poussent les lecteurs à adopter une attitude critique et réflexive face aux représentations stéréotypées héritées de l'époque coloniale.

Tintin au musée de la propagande

Stassen semble être présent dans son reportage, sous la forme d'un narrateur homodiégétique. Néanmoins, hormis quelques questions adressées à ses témoins, il ne s'exprime majoritairement que dans des espaces vides entre les cases, comme une voix off. Le reste de l'espace graphique, ainsi que la majorité des phylactères sont dédiés aux personnes qu'il rencontre. Bien que le reportage ait lieu principalement en République Démocratique du Congo (RDC), il commence avec une courte introduction prenant place en Belgique, au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren. Durant cette visite, la voix d'un certain Kalonji, un membre de la diaspora congolaise, se superpose à celle du narrateur, et vient ainsi apporter une perspective à la fois congolaise et postcoloniale à des monuments qui véhiculent encore aujourd'hui une vision purement coloniale et occidentale.

Comme le rappelle Bambi Ceuppens (2020), le musée de Tervuren, cet « instrument de propagande coloniale », a agi pendant des décennies « comme le point de départ pour la plupart des Belges quand il s'agit de leur rencontre initiale avec l'Afrique » (p. 17, ma traduction). Au-delà de son histoire controversée, notamment liée à l'organisation d'expositions coloniales et de zoos humains, l'espace muséal belge contient encore aujourd'hui des traces de ce passé. Puisque le reportage précède la réorganisation et la réouverture du musée en 2018, aujourd'hui appelé AfricaMuseum, les statues telles que mentionnées dans cet article ne se trouvent plus aujourd'hui à la même place. Les monuments coloniaux sont cependant toujours visibles, qu'il s'agisse de la statue de l'homme-léopard

de Paul Wissaert³ ou des monuments dédiés à Léopold II dans l'espace public et muséal⁴. Ces dernières décennies, ils ont été la cible de nombreux gestes de protestation – se retrouvant, par exemple, couverts de peinture rouge à multiples reprises – ayant pour but de dénoncer la manière dont ces vestiges coloniaux continuent à promouvoir une vision eurocentrique de la colonisation et à invisibiliser aussi bien les violences passées liées à son système d'exploitation que les héritages contemporains d'un système basé sur une hiérarchisation raciale⁵.

Face à la statue du roi Léopold II, comme le mentionne le narrateur de « I Comb Jesus », Kalonji rappelle le jour où des artistes contemporains l'ont retournée pour la mettre au coin, avec la complicité des conservateurs (p. 39). Stassen la représente ainsi, dos tourné, mains derrière le dos, dans un coin de la pièce, dans la position d'un enfant puni. Ses mains sont bariolées de peinture rouge, rappelant les gestes de protestation dans l'espace public⁶. En matérialisant et en superposant différents actes de protestation, cette

3 La statue de l'homme-léopard a été écartée de la collection permanente et placée dans un dépôt réservé aux statues « colonialistes », une salle accessible aux visiteurs dès le début du parcours et, par conséquent, toujours fortement visitée.

4 Léopold II est toujours largement visible dans l'espace public belge, notamment via des monuments et le paysage linguistique (rues, places, bâtiments...). À l'AfricaMuseum, un premier buste à son effigie se trouve dans le jardin du musée et un deuxième, en ivoire, est présent à l'intérieur, dans une vitrine supposée dénoncer l'exploitation coloniale de l'ivoire.

5 Sur les monuments coloniaux belges dans la BD récente, voir aussi Bragard et Lambert (2021).

6 Dans le reportage suivant, une statue de Léopold est à nouveau représentée comme étant couverte de peinture rouge, accompagnée d'un texte résumant brièvement l'histoire de la colonisation belge. Ce dernier souligne, avec une ironie mordante, la violence commise au Congo sous le règne de Léopold II (« Matonge sur Senne », *I Comb Jesus et autres reportages africains*, p. 77).

représentation s'oppose dès lors aux réactions des autorités politiques et administratives qui ont, pendant longtemps, effacé ces gestes de contestation et même restauré certains monuments coloniaux. En outre, la disposition graphique ne consacre qu'un petit espace à la statue, dans le coin supérieur gauche de la page. Le roi apparaît en arrière-plan des personnages et en marge de la planche, sous la forme d'une silhouette noire. Cette représentation minimaliste contraste avec la case qui lui est diagonalement opposée, dans le coin inférieur droit, laquelle est entièrement dédiée au visage de Kalonji, commentant une autre statue coloniale (cf. figure 1). Le prestige glorieux associé à Léopold II est ainsi déstabilisé. Sa statue, privée de la position centrale qu'elle occupait au musée, est placée dans l'ombre, moquée et ridiculisée, alors que la voix et le visage d'un personnage congolais sont mis avant, inversant ainsi les procédés de la propagande coloniale.

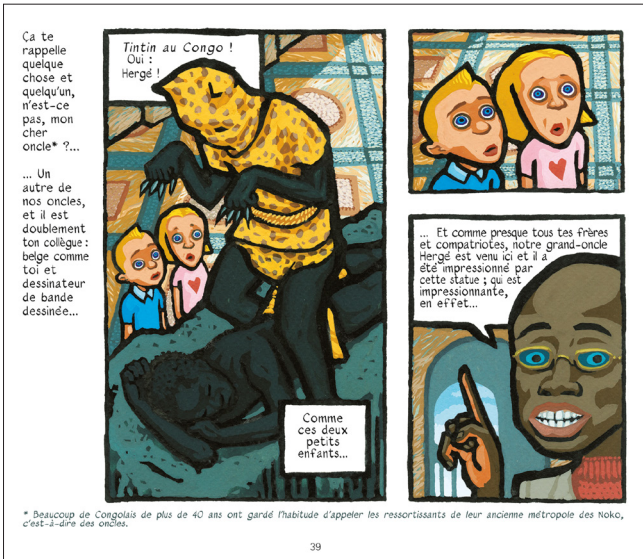


Figure 1. STASSEN Jean-Philippe, 2015.
I Comb Jesus et autres reportages africains, © Futuropolis.

La statue de l'homme-léopard, qui représente un homme vêtu de peau de léopard attaquant une proie endormie, a participé à véhiculer de nombreux stéréotypes coloniaux sur les populations congolaises, tels que la violence, la cruauté, le sadisme, ou encore la lâcheté. Leur véritable rôle historique et social reste aujourd'hui méconnu, bien que la recherche récente les redécouvre sous un nouvel angle. Vicky Van Bockhaven (2009) affirme que les stéréotypes ont entravé une compréhension des objectifs réels de cette « société » qui, selon elle, pourrait être décrite comme un mouvement précoce de résistance au pouvoir colonial et comme un exemple d'émancipation des populations opprimées. Devenu un personnage de fiction récurrent après sa mise en récit dans *Tintin au Congo* en 1931 par Hergé, les mythes associés à l'homme-léopard continuent néanmoins à être renforcés, comme l'illustre la séquence ci-dessus. La présence de deux jeunes enfants en arrière-plan observant la statue, suivie d'une case mettant en avant leurs expressions bouche bée, souligne la manière dont la jeunesse est toujours nourrie par la vision et les préjugés d'une époque censée révolue.

L'un des deux enfants rappelle le personnage de Tintin, en arborant la même coupe de cheveux et une tenue similaire à son traditionnel pull bleu porté au-dessus d'une chemise blanche. Outre cette référence visuelle à Tintin, Kalonji fait remarquer que son créateur s'était rendu au musée, où il avait été impressionné par la statue. Hergé, en effet, ne s'était jamais rendu en Afrique centrale et s'était documenté, entre autres, via les informations accessibles au musée, où la statue de l'homme-léopard lui avait directement inspiré son personnage (Delisle, 2008). De son vivant, il a d'ailleurs décrit cette œuvre comme un péché de jeunesse, en reconnaissant avoir été « nourri des préjugés du milieu dans lequel [il vivait] », dans l'esprit paternaliste de l'époque (Sadoul, 1989, p. 74). Il a aussi expliqué avoir choisi le Congo sous l'influence de son patron, l'Abbé Wallez, directeur du

Vingtième Siècle et prêtre de l'Église catholique, laquelle a joué un rôle important dans l'imagerie propagandiste coloniale (M'Bokolo et Truddaïu, 2018).⁷ Le personnage de Tintin au musée, par conséquent, pourrait être considéré comme une représentation métaphorique de l'artiste s'imprégnant des stéréotypes qui l'entourent.

Sur la deuxième page du reportage, Kalonji fait référence à la plainte contre le racisme dont *Tintin au Congo* a fait l'objet en 2008, introduite par Bienvenu Mbutu Mondondo, un citoyen congolais vivant en Belgique. Elle fut rejetée en 2012 par la cour d'appel, considérant qu'Hergé pratiquait « un humour candide et gentil » et déclarant qu'il n'avait fait « que reproduire les stéréotypes véhiculés par le milieu bourgeois et catholique dans lequel il vivait » (M'Bokolo et Truddaïu, 2018, p. 52). Malgré ce qu'Elika M'Bokolo et Julien Truddaïu (2018) nomment « un véritable argumentaire » pour justifier sa décision, la cour d'appel refusa également d'ajouter une préface contextualisant l'œuvre, contrairement aux pays anglo-saxons.

Ainsi, dès les premières pages de « I Comb Jesus », une tension entre passé (colonial) et présent (postcolonial) est générée. La représentation visuelle d'un jeune Tintin au musée met en lumière la manière dont les vestiges coloniaux continuent à nourrir la jeunesse actuelle des mêmes stéréotypes que ceux de l'époque d'Hergé. En redessinant ses personnages (Tintin et l'homme-léopard) au milieu d'une visite du musée de Tervuren, le reportage offre à *Tintin au Congo* la contextualisation dont elle est toujours privée aujourd'hui, bien que sa maison d'édition, Casterman, ait déclaré y être favorable (Belga, 2020). L'œuvre est replacée dans son contexte de création, celui d'une époque coloniale propagandiste empreinte de racisme. En outre, le reportage superpose une perspective congolaise, qui reste minoritaire

⁷ L'abbé Wallez est décrit par M'Bokolo et Truddaïu (2018) comme nationaliste de droite et antisémite, adorateur de Mussolini, et condamné pour faits de collaboration après la Seconde Guerre mondiale (p. 51).

dans l'espace public, muséal et artistique en Belgique, via la voix de Kalonji, dont le ton ironique renforce l'attitude critique et réflexive des lecteurs envers les représentations coloniales et les stéréotypes qu'elles véhiculent.

Miroir parodique : le *Tintin au Congo* d'aujourd'hui

Selon Macé (2007, 2010, 2013), l'*anti-stéréotype* génère une déstabilisation des attendus et se base souvent sur l'humour. Dans « I Comb Jesus », cette opération est initialement générée par le trait de Stassen et les commentaires ironiques de Kalonji au musée, avant d'être renforcée par une parodie satirique de l'œuvre coloniale d'Hergé. Alors que les débats autour de cette dernière sont malheureusement restés principalement centrés sur la figure de l'auteur, dans « I Comb Jesus », c'est précisément ce que le reportage semble refuser de faire. Kalonji affirme que le citoyen Bienvenu devrait plutôt affronter « les clichés contemporains que les commentateurs occidentaux plaquent sur notre Congo » (cf. figure 2). À la suite de sa question « Et d'ailleurs, ces clichés ont-ils vraiment évolué? », un changement de registre graphique, verbal et énonciatif s'opère.

souligner l'entrée dans une réécriture parodique satirique. On remarque, dans un premier temps, que les couleurs laissent place à des tons jaunâtres-brunâtres, qui rappellent l'homme-léopard, mais surtout, donnent à cette scène un effet sépia et vieilli. Il est possible d'argumenter qu'ainsi, *Tintin au Congo* est relayé au rang d'archive. Les stéréotypes que cette œuvre véhicule semblent, dans un premier temps, appartenir à une autre époque.

Dans cette réappropriation, Tintin s'est transformé en un reporter moderne au nez allongé et au visage creusé et cerné, Coco le petit « boy » est devenu un général de guerre et le couvre-chef ridiculisant du sorcier a été coupé pour laisser apparaître un crâne dégarni. Les personnages deviennent ainsi emblématiques de stéréotypes qui ont « mal vieilli ». Ils cohabitent avec des éléments contemporains, de manière visuelle (kalachnikov, smartphone, appareil photo), comme textuelle (références aux guerres des minerais). Sur la page précédente, l'homme-léopard est d'ailleurs décrit comme se trouvant à « un *jet de sagaie* [...] (ou à un dixième de la portée pratique d'une *kalachnikov*) » (p. 39, sans italiques dans l'original) de la statue de Léopold. Cette tension entre passé et présent met en avant que, bien que les stéréotypes d'une Afrique violente ne soient certes plus exactement les mêmes que ceux d'Hergé dans les années 30, ils sont toujours bien présents.

Dans son analyse du travail d'Anton Kannemeyer, artiste sud-africain qui parodie *Tintin au Congo* (cf. l'édition française de son œuvre *Pappa in Afrika*, 2018, *La Cinquième Couche*)⁸, Christophe Dony (2019) affirme que son utilisation de la *ligne claire* « force les lecteurs à contempler et s'arrêter [...] en juxtaposant des éléments visuels “faciles et lisibles” avec des thèmes “difficiles” et chargés politiquement » (p. 14, ma

8 Il semble pertinent de mentionner ici qu'une partie du reportage « À l'école de l'art », aussi publié dans *I Comb Jesus et autres reportages africains* (2015), est dédiée au travail d'Anton Kannemeyer.

traduction). Dans la parodie de Stassen, le scénario naïf, joyeux et enfantin de *Tintin au Congo* est adapté à un contexte de conflit armé, de massacre de masse, d'enfants-soldats et de violences sexuelles. Les paysages verdoyants où un ciel parfaitement bleu ne laisse jamais apercevoir un nuage, sont transformés en un espace menacé par les éruptions volcaniques. Les tons pastel, vibrants et chaleureux laissent place à des tons brunâtres et des variantes de rouge, représentant le sang, la chair, la lave, le feu, la violence, ou la drogue. En outre, l'intrusion brutale de l'esthétique raciste de *Tintin au Congo* s'impose comme étrangère au style et aux idéologies habituellement présents dans les reportages de Stassen, amenant directement les lecteurs familiers de son travail à adopter un esprit critique et réflexif, renforcé par les espaces vides, le texte sur fond blanc et les ellipses, qui marquent les transitions entre le reportage et la parodie (Arnold, 2019). Si certains lecteurs, déjà critiques face aux représentations coloniales, ressentent initialement un sentiment de connivence, s'appêtant à rire des représentations et idéologies d'une autre époque, cette scène déstabilise leurs attendus et les pousse finalement à remettre en question leurs propres stéréotypes.

Outre un changement de registre au niveau verbal et graphique, un changement au niveau énonciatif s'opère. Jusqu'à présent, le narrateur homodiégétique servait de centre de focalisation, mais la parodie semble adopter un tout autre point de vue. Guidée par la voix de Kalonji et la main de Stassen, elle offre une caricature du journalisme contemporain. Alors que le reporter tente de dénombrer le nombre de morts et rappelle aux soldats les droits et devoirs citoyens qu'ils sont supposés respecter, les réponses de Coco « Toi y'en a très fort en arithmétique »⁹ et « Blanc très fort en

9 Cette soi-disant supériorité du personnage belge en arithmétique peut être interprétée comme une référence ironique à la fameuse case d'Hergé qui montre Tintin donnant un cours de mathématiques à des élèves congolais. Dans la version originale de l'œuvre, publiée en 1931,

philosophie » (p. 40) soulignent, non sans ironie, les limites des chiffres dans la description de guerres ou de conflits, ainsi que l'illégitimité de codes moraux occidentaux binaires qui opposent « bien » et « mal » et qui valorisent une idée universelle des droits et des devoirs citoyens. En outre, le chapeau déchiré dont est affublé l'alter ego plus âgé de Coco apparaît comme un clin d'œil à un gag spécifique, où Tintin règle une querelle entre deux Congolais autour d'un chapeau en le divisant en deux (Hergé, [1931], [1946], version 1974, p. 27), présentant ainsi Tintin comme supérieur à des personnages congolais belliqueux, naïfs et reconnaissants. La case finale de la parodie, lorsque le journaliste demande « Dis-moi, Coco, je peux prendre une photo de toi avec ton beau chapeau ? » (p. 41), met en avant la tendance journalistique à simplifier, décontextualiser et cadrer l'information, notamment via la photographie.

Par conséquent, cet usage satirique de l'esthétique d'Hergé pourrait être décrit, comme Dony (2019) le constate à propos du travail de Kannemeyer, comme une forme de réécriture subversive postcoloniale, qui ne se contente cependant pas de redessiner (*drawing back*) Hergé, mais dessine « au-delà » (*drawing beyond*), en soulignant la persistance des idéologies coloniales dans les années postcoloniales. La parodie de Stassen met en lumière la manière dont certains néostéréotypes (principalement l'image d'une Afrique violente) sont renforcés via des informations sensationnalistes qui mettent l'accent sur les chiffres et invisibilisent les individus derrière eux, ainsi que les idéologies humanitaires et universalistes, qui s'inscrivent parfois dans la continuité d'une attitude paternaliste et d'une

Tintin leur présentait la Belgique comme leur « patrie ». Lorsque Hergé révisé l'album en 1946, il efface les références explicites à la colonisation. La nouvelle version peut néanmoins être interprétée comme d'autant plus offensante pour les personnages congolais, représentés comme ignorant la réponse à des opérations mathématiques basiques (Hergé, [1931], [1946], 1974, p. 36).

vision manichéenne du monde. Elle prend fin sur la quatrième page, lorsque le narrateur redevient le centre de focalisation, reprenant sa visite au musée (cf. figure 3).

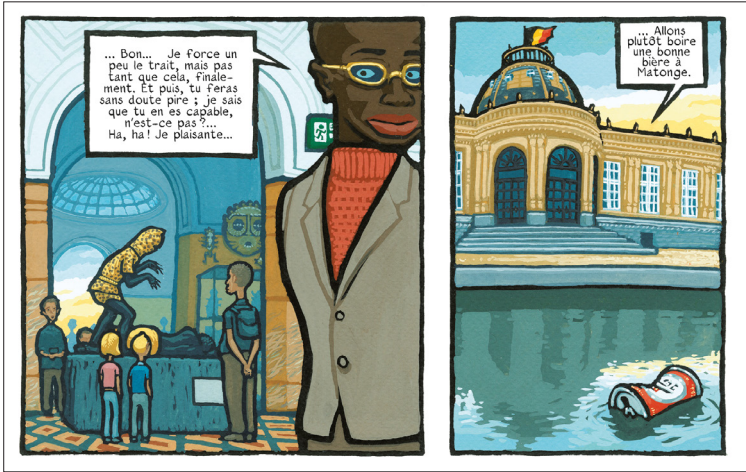


Figure 3. STASSEN Jean-Philippe, 2015.

I Comb Jesus et autres reportages africains, © Futuropolis.

Face au narrateur se trouve à nouveau Kalonji, dont le commentaire « Je force un peu le trait, mais pas tant que cela, finalement. Et puis, tu feras sans doute pire [...] » (cf. figure 3) l'indique comme complice de la parodie. Macé (2010), note que la notion d'autodérision est un principe important dans les *anti-stéréotypes*, « pour que le rire apparaisse comme opérateur subversif de l'anti-stéréotype plutôt que comme renforcement des stéréotypes stigmatisants » (p. 4). Cette autodérision a lieu à deux niveaux, puisque Stassen se moque des représentations faites *par* son propre pays sur la région des Grands Lacs, qu'il s'agisse de la BD coloniale ou des médias contemporains, mais surtout, Kalonji se moque des représentations faites *sur* son propre pays, rendant ainsi plus acceptable l'utilisation de stéréotypes.

Une telle subversion, néanmoins, ne semble jamais pouvoir empêcher totalement un renforcement. Pour Rosello (1998), puisque décliner un stéréotype implique de le répéter, et que le répéter implique de le renforcer, paradoxalement, la dénonciation ou subversion d'un stéréotype encourt toujours à prendre le risque de le conforter. Elle décrit d'ailleurs la déclinaison des stéréotypes comme « un geste ambigu de refus et de participation parallèles » dans lequel « le stéréotype et sa critique cohabitent » (p. 13, ma traduction). En outre, comme le note Thierry Groensteen dans son ouvrage *Parodies : La bande dessinée au second degré* (2010), parodier les œuvres de Tintin, « c'est prolonger le mythe, le faire vivre, communier avec ses pairs et avec le public dans une culture partagée » (p. 155). La parodie de Stassen, par conséquent, résulte d'une réécriture complexe et ambiguë, qui renforce le statut canonique d'Hergé, tout en dénonçant la dimension raciste de *Tintin au Congo*, et qui combine une répétition et une déclinaison des stéréotypes (néo)coloniaux. Elle les dénonce et les déconstruit (principalement au niveau idéologique), mais non sans prendre le risque de renforcer certains de leurs aspects (principalement esthétiques et thématiques).¹⁰

Cette séquence qui clôturait la visite du musée (cf. figure 3), met aussi en avant l'importance du dialogue, de la rencontre et de l'échange, lorsque Kalonji déclare « Allons plutôt boire une bière à Matonge¹¹ ». Cette bulle de texte est accompagnée d'une cannette flottant sur la fontaine en face du somptueux bâtiment. Le texte et l'image non seulement désacralisent le musée, mais soulignent aussi l'importance de se décentrer de perspectives purement occidentales et coloniales. Après

10 Je me base ici sur la classification des stéréotypes de Jean-Louis Dufays (2010), qui distingue le niveau verbal/*elocutio* (ou, pour la BD, esthétique), thématique/*dispositio* et idéal/*inventio*.

11 Matonge est considéré comme le « quartier africain » (principalement congolais) de Bruxelles.

un bref détour à Matonge, l'artiste-reporter quitte le musée belge pour se rendre en RDC.

Les voix et les visages de la région des Grands Lacs

Macé (2013) relève deux manières différentes dont l'*anti-stéréotype* peut déconstruire le stéréotype, soit « de façon spectaculaire, par l'humour », soit « de façon plus sérieuse en contrariant cette opération de désingularisation des individus qu'est l'ethnoracialisation par une singularisation complexe » (p. 197). Dans le reportage de Stassen, la représentation satirique et humoristique de la manière dont les médias peignent un portrait des conflits des Grands Lacs est suivie par son propre reportage, qui aborde les mêmes thématiques via un tout autre angle d'approche. La parodie de *Tintin au Congo* ne représente, en réalité, qu'une planche et demie. Plus de la moitié du reportage (p. 47-65) est ensuite dédiée à l'histoire d'Arnold, un enfant ancien-soldat qui est passé par le centre du Bureau pour le Volontariat au service de l'Enfance et de la Santé (BVES). Des dialogues entre Arnold et le narrateur y sont entremêlés avec des représentations de son expérience en tant qu'enfant-soldat (cf. figure 4). Son témoignage représente donc le récit principal du reportage, précédé et suivi de commentaires de membres de la diaspora (p. 39-44, p. 68), d'un habitant de la ville de Goma (p. 45), de descriptions et de dialogues autour du BVES (p. 46, p. 67) et d'une rencontre avec un père xavérien de Bukavu (p. 66).

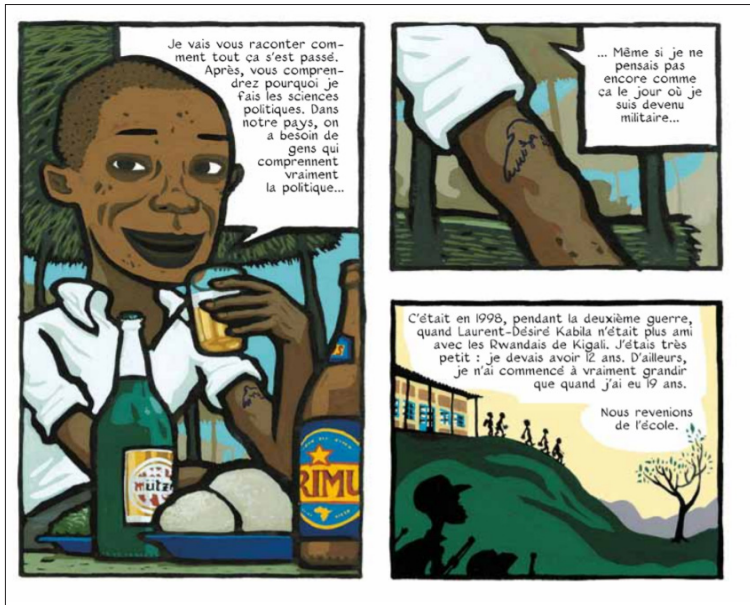


Figure 4. STASSEN Jean-Philippe, 2015.

I Comb Jesus et autres reportages africains, © Futuropolis.

Dans une certaine mesure, la parodie de *Tintin au Congo* pourrait être décrite comme une *double parodie* (Groensteen, 2010). En mêlant *Tintin au Congo* aux représentations faites par le journalisme contemporain, elle contient une double dimension satirique, visant à la fois les idéologies coloniales et néocoloniales. À noter, ici, que Groensteen (2010) estime que l'emploi du terme *parodie* devrait « être réservé pour désigner la relation entre deux œuvres » (p. 9). La parodie de « I Comb Jesus » pourrait, néanmoins, être considérée à la fois comme une parodie de *Tintin au Congo*, et comme une parodie du reportage qu'elle précède, soit une sorte de mise en abyme parodique. Les thèmes contemporains abordés dans la parodie, ainsi que les éléments visuels qui y sont liés (enfants-soldats, sorcellerie, armes, éruptions volcaniques), sont tous présents dans le reste du reportage. Les populations de la

région des Grands Lacs, néanmoins, reçoivent l'individualité et la complexité dont elles ont été privées dans la parodie.

Par l'usage d'un trait noir d'épaisseur régulière et de couleur en aplats, le style de Stassen émerge comme une variante de la *ligne claire*. Stassen admet d'ailleurs qu'Hergé l'a beaucoup influencé « esthétiquement » mais que, « idéologiquement », « c'est un peu l'inverse de ce qu'il est » (Cadet, 2015). Son style, plus sombre et expressionniste, met en avant des portraits, certes caricaturés, mais toujours marqués par une identité complexe, via leur manière de s'exprimer, leurs vêtements, leurs visages détaillés et expressifs, et les ombres qui les traversent. Il s'éloigne ainsi fortement de l'esthétique de *Tintin au Congo*, qui combine déshumanisation, infériorisation et animalisation.

Arnold, comme le notent Michelle Bumatay et Hannah Warman (2012), est « emblématique de la vie d'autres enfants tout en étant unique » (p. 336, ma traduction). Elles remarquent aussi que, malgré les « lignes graphiques épaisses » et les « combinaisons de couleurs remarquablement vibrantes » qui caractérisent le travail de Stassen, il va à l'encontre de « la violence sensationnaliste en se concentrant plutôt sur la nature complexe de l'état psychologique d'Arnold lorsqu'il était enfant-soldat » (p. 337, ma traduction). Le reportage dépeint ce que Macé (2013) nomme une « singularisation complexe », reconnaissant les individus à la fois comme communs et singuliers. Via le personnage d'Arnold, il évite aussi de reproduire un « évitement des rôles négatifs ou ambivalents des personnages non blancs, afin d'éviter les procès en racisme et en stéréotype négatif » que Macé (2013) constate à la télévision française et qui, selon lui, résulte en « un défaut de réalisme et de symétrie qu'est celui de refuser aux personnages non blancs une complexité et une ambivalence qui fait l'ordinaire des personnages blanc » (p. 198). Le stéréotype réductionniste d'une Afrique violente, présent dans la parodie, évolue donc en une représentation complexe, illustrant ainsi ce que Jared Gardner (2010) nomme

Sur une planche représentant un arrêt à Goma, qui fait face à une éruption volcanique et une opération militaire, le visage et la voix de Faustin, un habitant de la ville, sont mis au premier plan, tandis qu'il commente le comportement d'expatriés et de soldats de l'ONU qui, en arrière-plan, discutent de leur vie de luxe en RDC et montrent une attitude paternaliste envers les populations locales. Deux hommes blonds rappellent d'ailleurs à nouveau le personnage de Tintin, alors que les autres cases présentent des silhouettes noires, dont les visages hilares finissent par se transformer en bouches de crocodiles (cf. figure 5). L'inversion d'autorité entre une voix occidentale et une voix congolaise (tout comme Kalonji lorsqu'il commente les monuments coloniaux), ainsi que le trait de Stassen, poussent les lecteurs à contempler, de manière critique, une attitude néocoloniale. L'œuvre questionne ainsi la vision de toute action occidentale en Afrique comme essentiellement bonne, y compris les démarches humanitaires et journalistiques.

Outre la mise en avant de sa subjectivité en tant qu'artiste-reporter, Stassen se positionne ouvertement en tant qu'homme blanc et belge, via les commentaires qui lui sont adressés (et, dans les autres reportages, à son avatar). Dès la première page, Kalonji ne manque pas de lui faire remarquer qu'Hergé « est doublement [s]on collègue : belge comme [lui] et dessinateur de bande dessinée... » avant d'ajouter « Et comme presque tous tes frères et compatriotes, notre grand-oncle Hergé est venu ici et il a été impressionné par cette statue » (p. 39). Stassen est ainsi directement situé comme ayant grandi dans une Belgique imprégnée de vestiges coloniaux, où des œuvres telles que *Tintin au Congo* ont fait partie de sa jeunesse et de son éducation en tant qu'artiste. En parodiant *Tintin au Congo*, il met en lumière les pièges du journalisme et de l'art bédéique occidentaux, que son œuvre veut éviter.

Dans « I Comb Jesus », les voix et les visages congolais (Kalonji commentant les archives coloniales, l'habitant de Goma dénonçant le comportement des soldats et expatriés, Arnold relatant son parcours en tant qu'enfant-soldat) reçoivent une plus grande autorité et agentivité, tant au niveau visuel que textuel. L'œuvre reste néanmoins ouverte sur sa propre subjectivité (c'est-à-dire les choix de narration, de monstration et de graphiation) et la positionnalité de l'artiste, évitant, par cette dimension autoréflexive, de reproduire les représentations (néo)coloniales où l'auteur s'efface derrière une prétendue neutralité, objectivité et universalité.

Conclusion

En revisitant les monuments coloniaux (y compris l'héritage d'Hergé et le style franco-belge), le reportage « I Comb Jesus » dénonce et déstabilise les idéologies et les représentations stéréotypées qui y sont liées. Différentes temporalités s'entremêlent, qu'il s'agisse de plusieurs gestes de protestation envers les monuments coloniaux, d'un jeune Tintin/Hergé/Stassen fasciné par la statue de l'homme-léopard, ou d'un *Tintin au Congo* situé dans la RDC actuelle (d'abord via une parodie satirique humoristique, puis un reportage sérieux qui tente de s'éloigner des représentations [néo]coloniales). Comme l'analyse l'a démontré, ces diverses superpositions, tant au niveau visuel, narratif, que séquentiel, génèrent un effet déstabilisant qui encourage une attitude autoréflexive. Elles poussent les lecteurs à reconnaître la persistance d'héritages coloniaux dans certaines représentations et attitudes contemporaines, et à réfléchir sur leurs propres positionnalités et imaginaires.

Plusieurs images coloniales sont donc subverties afin de visibiliser et de mettre à distance de manière critique des néostéréotypes souvent inconscients, les transformant ainsi en ce que Macé nomme des *anti-stéréotypes réflexifs*. Une

telle opération n'est pas sans risque, puisqu'elle résulte à la fois en une déclinaison et une répétition des stéréotypes (Rosello, 1998), impliquant potentiellement de renforcer certaines représentations blessantes pour les populations et communautés concernées, notamment via la reproduction de l'esthétique raciste de *Tintin au Congo*. Néanmoins, au vu de la persistance des images coloniales en Belgique, dans l'espace public comme privé, cette opération de mise à distance réflexive apparaît comme une étape essentielle afin de stimuler un dialogue autour de la colonisation et de ses héritages. Il semble difficile, après la lecture de « I Comb Jesus », de regarder à nouveau les monuments coloniaux et l'œuvre coloniale d'Hergé sans aucun regard critique.

Cette parodie satirique met en lumière la manière dont certaines représentations médiatiques contemporaines s'inscrivent dans la continuité de l'œuvre coloniale d'Hergé, en reproduisant des représentations déshumanisantes (via des informations sensationnalistes et chiffrées) et dichotomiques (via des discours manichéens). Le reste du reportage tente de s'opposer à ce genre de représentation grâce à une « singularisation complexe » (Macé, 2013), qui met l'accent à la fois sur la similarité et la singularité des personnes touchées par les conflits. Le reportage rend à l'information sa réalité humaine en poussant les lecteurs à détourner leur attention des chiffres pour faire face à des témoins uniques dans des situations familières, restituant ainsi leur humanité aux personnes de la région des Grands Lacs ou de la diaspora, sans pour autant les priver de leur individualité, leur complexité et leur ambivalence. Ces représentations génèrent, dans leur contraste avec la cruauté et la bêtise de certains personnages néocoloniaux, une inversion dans le processus de stéréotypisation.

Il s'agit, dans « I Comb Jesus », d'un regard occidental qui tente à la fois de s'effacer, par la présence discrète du narrateur, et de se situer, en mettant en avant sa subjectivité

artistique, son identité belge et sa position en tant qu'homme blanc. Dans ces conflits d'une complexité immense, il ne joue aucun autre rôle que celui d'un reporter, qui écoute, met en récit et commente. Le schéma narratif des aventures du petit reporter, idolâtré par les populations locales et capable de régler tous les problèmes, y compris ceux de nations et de cultures auxquelles il n'appartient pourtant pas, est bien loin.

Le manque de présence et de visibilité de voix africaines ou de la diaspora ne se situe néanmoins pas uniquement au niveau des personnages de bandes dessinées ou des témoins de reportages, mais aussi en tant qu'artistes et journalistes (ou chercheurs, comme on pourrait également le signaler dans le cas du présent article). Si « I Comb Jesus » propose des pistes pour s'éloigner d'une représentation paternaliste, dichotomique et déshumanisante dans la BD documentaire, il reste nécessaire de souligner l'importance de perspectives alternatives et dialogiques. Des pays comme le Congo sont toujours représentés et analysés par et depuis l'Occident, alors que les personnes congolaises (ou de la diaspora) ne bénéficient pas du même accès à la représentation. Malgré des contextes de publication souvent occidentaux, les reportages dessinés d'artistes, auteurs et autrices africains ou afrodescendants comme Didier Kassai,¹³ Japhet Miagotar,¹⁴ Jessica Oublié,¹⁵ ou Annick Kamgang,¹⁶ montrent l'émergence de perspectives alternatives dans la BD documentaire.

13 Voir *Tempête sur Bangui* (2015, La Boîte à Bulles) et, avec Marc Ellison au scénario, *Maison sans fenêtres* (2017, La Boîte à Bulles).

14 Voir *Cargaison mortelle à Abidjan* (2012, L'Harmattan).

15 Voir *Voir Peyi an nou*, avec Marie-Ange Rousseau au dessin (2017, Steinkis) et *Tropiques toxiques*, avec Nicola Gobbi, Kathrine Avraam, et Vinciane Lebrun (Les Escales, 2020).

16 Voir *Lucha : Chronique d'une révolution sans armes* avec Justine Brabant au scénario (2018, La Boîte à Bulles).

Bibliographie

ARNOLD, Markus, 2019. « (Imagined) Spaces of Migration in Contemporary Graphic Literature: From Testimony and Naturalism to Fabulation and Satire », *PhiN-Beiheft*, n° 18, p. 191-214.

BELGA, 2020 (28/06). « L'éditeur de "Tintin au Congo" favorable à une contextualisation de l'œuvre. *Le Soir*, <https://www.lesoir.be/309976/article/2020-06-28/lediteur-de-tintin-au-congo-favorable-une-contextualisation-de-loeuvre>, consulté le 10/09/2021.

BUMATAY, Michelle, et Hannah WARMAN, 2012. « Illustrating Genocidaires, Orphans, and Child Soldiers in Central Africa », *Peace Review*, vol. 24, n° 3, p. 332-339.

BRAGARD, Véronique, et Alicia LAMBERT, 2021 (décembre). « (Un)Drawing Belgium's Colonial Monuments: Comics' Engagement with Decolonial Debates. », *Memory Studies*, vol. 14, n° 6, p. 1185–1207, doi:10.1177/17506980211054292.

CADET Jean-François, 2015 (15/01). « "I Comb Jesus" avec Jean-Philippe Stassen et Patrick de Saint-Exupéry » [podcast en ligne], RFI, <https://www.rfi.fr/fr/emission/20150115-i-comb-jesus-stassen>, consulté le 14/06/2021.

CEUPPENS, Bambi, 2020. « Crimes of Commission and Omission », *Leopold's Legacy*, édité par Olivier Leu, Breda, The Eriskay Connection, p. 85-100.

DELISLE, Philippe, 2008. *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala.

DEMART, Sarah, et al., 2017. *Des citoyens aux racines africaines : un portrait des belgo-congolais, belgo-rwandais et belgo-burundais*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin.

DONY, Christophe, 2019. « Postcolonial Theory: Writing and Drawing Back (and Beyond) in Pappa in Afrika and Pappa in Doubt », *More Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, édité par Matthew J. Smith, Matthew Brown et Randy Duncan, New York, Routledge.

DUFAYS, J.-L. (2010). *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*. Bruxelles, Peter Lang.

GARDNER, Jared, 2010. « Same Difference: Graphic Alterity in the Work of Gene Luen Yang, Adrian Tomine, and Derek Kirk Kim ». Dans ALDAMA, Frederick Luis., *Multicultural Comics: From Zap to Blue Beetle*, p. 132-147.

GROENSTEEN, Thierry, 2010. *Parodies : la bande dessinée au second degré*. Paris : Skira-Flammarion.

HERGÉ, 1974. *Tintin au Congo*. Tournai, Casterman.

M'BOKOLO, Elikia, et Julien TRUDDAÏU, 2018. *Notre Congo/ Onze Kongo : la propagande coloniale belge dévoilée*, Bruxelles, Coopération Éducation Culture.

MACÉ, Éric, 2007. « Des “minorités visibles” aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues, (Hors-série), p. 69-87.

MACÉ, Éric, 2010. « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de Musulmans dans les médiacultures », *Poli. Politique de l'image*, n° 2, p. 17-35.

MACÉ, Éric, 2013. « La fiction télévisuelle française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, vol. 181, n° 5, p. 179-204.

MESSOUDI, Himad, 2019 (11/02). « Des experts de l'ONU appellent la Belgique à s'excuser pour les “atrocités” de la colonisation », RTBF, https://www.rtb.be/info/belgique/detail_des-experts-de-l-onu-appellent-labelgique-a-s-excuser-pour-les-atrocites-de-la-colonisation?id=10142894, consulté le 13/08/2020.

ROSELLO, Mireille, 1998. *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*, Hanover, NH, University Press of New England.

SADOU, Numa, 1989. *Entretiens avec Hergé*. Tournai, Casterman.

SEPULCHRE, Sarah et Marie VANOOST, 2019. « Subjectivity and Comics Journalism in the French Magazine XXI. Discrepancy between Paratexts and Texts », *DIEGESIS*, vol. 8, n° 1, p. 85-108.

STASSEN, Jean-Philippe, 2015. *I Comb Jesus et autres reportages africains*, Paris, Futuropolis.

VAN BOCKHAVEN, Vicky, 2009. « Leopard-men of the Congo in literature and popular imagination », *Tydskrif vir letterkunde*, vol. 46, n° 1, p. 79-94.

On a besoin d'un fantôme *Traverser le Mékong*

Vincent Marie

Prologue : l'inquiétante étrangeté du dessin

2022, nous sommes près d'Uzès dans un petit village du Gard. Dans son atelier, Marijah, artiste plasticienne née au Laos, peint, accroupie. En 1976, à l'âge d'un an et demi, elle a quitté son pays. Sur la toile, elle dessine des taches puis trace des lignes organiques, des circonvolutions abstraites. En prenant un peu de recul, l'observateur a l'impression que la toile vibre dans un jeu de contrastes de couleurs... Ce que la créatrice donne à voir ici semble être l'expression de ses émotions les plus intimes. En me plongeant dans son œuvre et ses compositions, je ressens quelque chose d'étrange. J'ai le sentiment que ses toiles sont hantées par des fantômes. En effet, elles témoignent intensément de la présence d'une absence. Marijah en sait peu sur ses racines familiales, et son

art exprime ce manque, cette recherche inconsciente d'une histoire enfouie ou évanouie.



Figure 1. MARIJAH, *Dam langage*, acrylique, encre de Chine sur toile.

Joël Alessandra qui partage la vie de Marijah en est aussi persuadé. Que se cache-t-il derrière son geste créatif? Joël esquisse une réponse : « elle avait un jour tenté de m'expliquer que ses images emportent plus loin que les images... que sa peinture en dit plus que ce qu'elle montre, que chacune de ses œuvres est un miroir..., miroir qui traduit ses sensations, sa féminité, et ses variations d'humeur ». Dans le tissu de son imaginaire, il existe donc quelque chose qui interroge ses

origines et ses frustrations de ne pas en savoir plus sur sa langue, sa culture.

Joël connaît bien Marijah. Il aime la regarder s'exprimer devant sa toile. C'est pourquoi, interrogeant le geste créatif, ils décident ensemble d'entreprendre un voyage le long du Mékong à la rencontre de la tribu de naissance de Marijah : les *Tai Dam*. Cette enquête, réalisée sous forme de bande dessinée, conduit le lecteur à la rencontre d'un « je », selon l'expression rimbaldienne consacrée, qui « est un autre ».

Dans *Tai Dam, traverser le Mékong* paru chez Steinkis en 2022, Joël Alessandra s'avère être un passeur d'histoire(s). Il conçoit sa bande dessinée à mi-distance entre récit autobiographique et carnet de voyage et cherche à éclairer la posture et les intentions de sa compagne. En même temps, il projette son lecteur dans l'intimité de la création picturale de Marijah. Le récit graphique de Joël fait entrouvrir la porte d'un pan de l'histoire coloniale française souvent mal connu. Comment, dans cette quête d'altérité, le travail de Joël Alessandra aide-t-il à comprendre celle de Marijah ?

En compagnie de Joël Alessandra, cet article propose de tracer un chemin par procuration au cœur de la création de Marijah en interrogeant sa geste créative, un peu à la manière du *Mystère Picasso* lorsque Clouzot filme le peintre espagnol au travail dans son atelier. Notre postulat est de lire la bande dessinée *Tai Dam, traverser le Mékong* comme un véhicule pour mettre en lumière une approche artistique, historique et culturelle à la fois intimiste et universelle.

La mémoire oubliée

Si l'on fait le pari que, dans l'art de Marijah, on trouve des fragments épars de son passé, que son art renvoie à ses racines, il existe chez cette artiste, une résistance à reconstruire sa mémoire. Là où les mots ne peuvent pas exprimer les blessures, le pouvoir de l'imaginaire permet de combler les

trous qui remontent à l'enfance. Il est difficile de se souvenir pour une fillette d'un an et demi. Pourtant Marijah refuse que sa mère l'appelle Marie-France. Elle assume donc ici une part d'elle-même qu'elle connaît par bribes. Ses proches n'ont jamais vraiment parlé de ce vécu à Marijah. Alors, comment dans ses conditions, renouer avec son passé?

Imager le récit d'une mémoire fragmentée

Dans *Taim Dam, traverser le Mékong*, Joël Alessandra guide et conduit Marijah vers la découverte de son existence. Joël, personnage de la bande dessinée, est le narrateur de ce parcours. Dans une belle séquence graphique, il se met en scène et raconte. Nous sommes dans la cuisine des parents de M Oanh, la mère de Marijah prépare le repas. L'esprit est occupé, la parole se libère. Moment de confidences, Oanh entame la narration. Pour répondre aux questions de Joël, elle a réuni quelques photographies. Comment imager le passé, le récit singulier d'une famille inscrit dans celui de la grande histoire de la presqu'île indochinoise? Joël qui a déjà expérimenté le récit de son propre vécu dans *Petits fils d'Algérie*¹ est habile à construire un récit hybride mélangeant images d'archives et reportage dessiné. Joël questionne, interroge et rend compte. Les dispositifs de l'enquête servent de fil conducteur. Les archives issues de l'album familial s'intègrent dans le récit imagé. On y voit la mère de Marijah à Bane Hong Seng dans un jardin porche du Mékong entre Laos et Thaïlande. On découvre aussi Marijah bébé à Wattay au Laos et son père Bao pendant son service militaire en France...

1 ALESSANDRA Joël, *Petit fils d'Algérie*, Casterman, 2015.

Le récit de Bao : case départ d'une histoire migratoire

Le père de Marijah apparaît alors dans l'image et invite le couple à s'asseoir et poursuit la description. La mise en scène de ce récit, grâce au choix de couleurs plus monochromes permet de mieux intégrer l'archive. Bao, en voix off, devient le narrateur :

« Nous sommes de l'ethnie connue en français sous le nom de Taï, vivant au sud de la Chine depuis le IX^e siècle et ayant immigré progressivement vers la presqu'île indochinoise, où ils ont rejoint les 60 et quelques ethnies déjà présentes. Il existe différentes tribus – taï blanc, taï noir, taï rouges ou taï lao (roses) – ainsi nommés selon la couleur des étendards tribaux ou des corsages des femmes. Les Taï se sont installés au Tonkin (nord du Vietnam actuel). Notre famille de l'ethnie Taï Dam (Taï noirs) est issue de la lignée princière Lo Cam. Les principautés taï connaissaient des luttes incessantes, rançonnées par des pirates et devaient payer tribut à l'empereur de l'Annam. L'arrivée des Français a pacifié le pays vers 1935, mon père, Bac Cam Quy, avait lié d'étroites relations avec les résidents et administrateurs de sa province, Saint-Poulof et Charles Deligne son adjoint. »

À travers la voix de Bao, voici l'occasion pour Joël de convoquer d'autres images pour donner les clés de compréhension du contexte historique :

« En 1940, les Japonais prennent le contrôle total de l'Indochine française, suscitant alors des proclamations d'indépendance du Vietnam, du Laos et du Cambodge. En 1945, de Gaulle qui dirige le gouvernement provisoire de la République française déclare son intention de constituer en Indochine une fédération de colonies et de protectorats qui comprenait Tonkin, Annam et Cochinchine (le Vietnam actuel), Cambodge et Laos. Les Japonais capitulent après avoir été expulsés par les Chinois, tandis que le lieutenant-colonel

Massu s'empare de Saïgon. Leclerc arrive quelques jours plus tard, chasse à son tour les Chinois du Vietnam et du Cambodge, et entre triomphalement à Hanoï, au nord, en mars 1946. Profitant de ce changement de régime et du chaos ambiant, la population essaie de constituer des partis politiques dont le Viet Minh communiste avec Hô Chi Minh. Leclerc lutte contre ces partis, épaulé notamment par les Taï Dam qui obtiennent en reconnaissance l'autonomie du pays Taï au Vietnam. En 1946, l'administrateur Désigne revient au pays Taï en guerre contre le Viet Minh comme conseiller de la fédération. Craignant sans doute pour ma sécurité, mes parents demandent à Madame Deligne qui doit rentrer en France de me prendre dans sa famille. J'avais à peine 12 ans quand je suis arrivée en France avec mamie Gisèle Désigne pour l'année scolaire 1949. »

Prendre appui sur des éléments de colonisation pour raconter l'histoire franco-indochinoise tout en insérant des anecdotes et des moments intimes permet ici de mêler avec pertinence petite et grande histoire.

« Écolier à Paris puis dans le Dauphiné, j'entends à la radio les nouvelles de la guerre au pays natal. J'apprends que mes parents et compatriotes sont évacués en 1952 vers Hanoï, capitale du Tonkin. Les combats se déplacent en pays Taï, se fixent à Diên Biên Phu. J'ai pris la nationalité française en 1959 et suis finalement rentré au Laos en 1966... La famille et une grande communauté Taï s'étaient donc installés là, suite aux événements. Une cousine m'a présenté votre mère à Vientiane. Peï était tellement jolie; nous nous sommes mariés et vous êtes arrivés et nés au Laos. Toi, Marijah, que nous avons appelé Marie-France..., ton frère Patrick et ta sœur Sylvie. Je ne comptais pas retourner en France, c'est pourquoi vous avez des prénoms français... une certaine nostalgie exotique de mes jeunes années passées en France. »

Cette séquence trouve toute sa force dans le portrait dessiné de Bao mais se déploie surtout dans le silence de l'espace inter iconique. D'une case à l'autre, le jeu de regards des parents de Marijah révèle les meurtrissures et les blessures. Tant de souvenirs reviennent à la surface...

La peur d'un retour au pays ou le besoin d'un fantôme

Si, dans la peinture de Marijah, le noir est très présent et si elle s'habille en noir, c'est sans doute pour maintenir un lien inconscient avec son ethnie d'origine. L'art de Marijah tente de relier, nous dit-elle, « l'impertinence entre le lointain et le proche, la surface et la profondeur ». Son travail explore le mouvement. Par le geste et par le trait, elle cherche à construire son rapport au monde à travers différents facteurs d'acculturation : « *peindre pour moi, est un moyen de libérer ma superficialité par le geste dynamique et le contraste des couleurs, l'abstraction exprime mes sens, mes émotions spirituelles...* » confie-t-elle. Pourtant, Marijah a peur de ne pas parler la langue, de ne pas être comprise par sa propre culture.

La bande dessinée traduit son appréhension à effectuer ce voyage. Joël s'efface. Marijah est seule dans sa cuisine où elle convoque ses fantômes. Les courbes de ses toiles contaminent l'image. Joël propose de conclure la première partie de son récit par une double page où se côtoient les fantômes et l'art de Marijah. Non seulement il crée ainsi les conditions d'une immersion dans l'œuvre de l'artiste mais il expose la nécessité pour Marijah de se reconnecter avec ses ancêtres. On comprend alors visuellement que la peinture de Marijah est habitée. L'artiste se sent rassurée et sait maintenant que le voyage peut commencer, accompagnée par les esprits de ses ancêtres.

Joël clôture cette partie par le dessin d'un paysage d'Arpaillagues, le village où ils habitent. Au petit matin, il est

temps de prendre l'avion... Leur itinéraire se déploie alors sur une carte dessinée.

En quête d'une image au-delà du Mékong

On peut lire le travail graphique de Joël Alessandra comme un voyage initiatique. La (re)découverte de l'Asie est l'occasion pour Marijah de se lier à son groupe originel, celui des Taï noirs. Pendant cette quête, plusieurs étapes vont conduire Marijah à avoir une perception plus construite de son art. Joël Alessandra choisit trois aquarelles pleine page pour ponctuer ce récit initiatique. Ces dessins sont comme des chapitres qui balisent graphiquement la quête de sa compagne.

Au seuil : la Thaïlande comme sas aux émotions

Première étape, la Thaïlande. Avec dans ses bagages des photographies de son enfance, Marijah décolle pour Bangkok en compagnie de son compagnon. Le parcours apparaît par l'intermédiaire d'une carte. La capitale de la Thaïlande représente un premier sas, porte d'entrée avant d'aller vers le nord rencontrer les Taï Dam dans le petit village de Loei. Ce seuil, le dessinateur Joël Alessandra le perçoit comme une introduction nécessaire avant de partir pour le Nord Vietnamien et le Tonkin. La question du décor et plus particulièrement de l'architecture trouve ici une place importante dans la représentation de cette idée de passage. On reconnaît là l'appétence de Joël Alessandra à dessiner l'architecture des monuments, à mettre en valeur le patrimoine. Joël observe Marijah, s'imprègne et dessine in situ comme un carnetiste. L'excursion sur le site d'Ayuthaya est révélatrice de cette notion de seuil. L'architecture et la sculpture traduisent la survivance d'une civilisation intemporelle. Au fur et à mesure de son immersion dans l'espace, la peur de retrouver les siens

s'estompe. Marijah se fond dans le décor. Plus rien ne gêne désormais. Joël construit visuellement le cheminement de la quête de sa compagne vers ses racines. Marijah évolue dans un décor en noir et blanc pour ensuite s'intégrer parfaitement dans le paysage aquarellé de Joël. Dans une double page qui met en avant le patrimoine du site, Joël observe Marijah dont la silhouette occupe le premier plan de l'image. Elle semble être à sa place et souligne : « *mon appréhension s'estompe doucement... je me faisais tellement de films, être une touriste avec des gens de mon peuple, j'avais mille a priori, je crois que je suis prête. Tu as raison, il faut que je rencontre ces Tai Dam, allons dans ce village* ». Pour faire sa chrysalide, elle a besoin d'un cocon.

La chrysalide : transmettre les traditions et communier avec les esprits

Par son récit, Joël Alessandra donne à voir et penser le changement de Marijah, personnage principal de cette séquence. Il observe la façon dont s'opère cette transformation. Visuellement, sa symbolisation du monde évolue pour le rendre plus familier, plus acceptable. C'est dans celui d'une famille Tai Dam dans un petit village au nord de Bangkok, qu'elle trouve un écrin protecteur. Pour opérer sa mue, elle a besoin de repères. Tout lui semble familier lors de son arrivée dans cette bourgade. Elle reconnaît les Ban Thot, ces maisons Tai Dam typiques construites sur pilotis, affublées de Khaou Kout, élément d'architecture qui signifie que le voyageur de passage est le bienvenu.



Figure 2. Pays Taiï.

Elle est d'abord accueillie dans cette famille puis invitée à rencontrer le chef du village Phechtabong. Il lui offre un manuel d'écriture. À sa grande surprise, ce volume du Taiï Dam a été rédigé par sa famille. Support de la transmission d'une culture, il fait étrangement écho à une toile intitulée *Dam Language* que Marijah avait composée bien avant ce périple (voir l'œuvre en fin de chapitre). Réconfortée par ces liens, Marijah se dirige vers la maison aux esprits. Les âmes de ses ancêtres sont là et accompagnent Marijha : « ce ne sont pas des superstitions, des histoires que l'on se raconte. Non c'est le réel, ils sont là avec moi ».

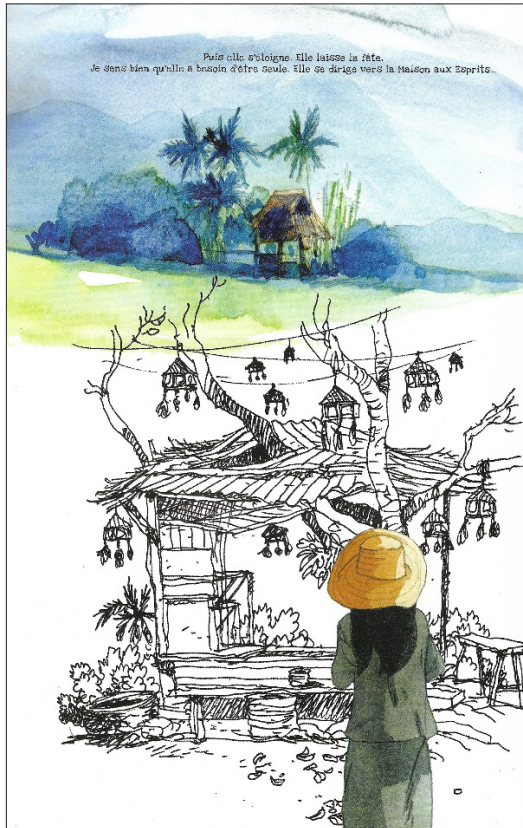


Figure 3. ALESSANDRA Joël, 2022. *Tai Dam. Traverser le Mékong*, Steinkis.

C'est en compagnie de ces âmes qu'elle porte son regard sur le Mékong, et parmi elles, très certainement celle de son arrière-grand-mère. Elle semble lui souffler l'épisode majeur de son destin, celui d'une déchirure, d'un exil. Marijah prend en charge la transcription de ce souvenir dans la bande dessinée. Elle raconte comment sa mère qui a travaillé auprès des Américains pendant la guerre de 1965 à 1975 est prise dans les soubresauts de l'histoire contemporaine :

« Mon père était rentré de France depuis un bon moment. Il avait épousé ma mère et nous vivions tous au Laos. En 1973, le mouvement révolutionnaire communiste, patte Lao, prend le pouvoir. Notre famille est restée jusqu'en mars 1975, j'avais quatre mois, date de la dissolution de la Mission militaire française d'instruction près du gouvernement royal du Laos, où mon père était employé. En fait, la situation du Laos devenait vraiment compliquée pour nous, à cause du travail de ma mère avec les Américains, la sympathie avec les Occidentaux et le nom "Bac Cam" synonyme de lien avec l'ancien régime. Un jour ou l'autre, cela se serait mal passé. Mon père demanda alors à l'Ambassade de France le rapatriement. Nous avions, nous aussi les enfants, un passeport français. Ma mère, par contre, ne l'avait jamais demandé... sans doute l'espoir de rester au Laos. Sa maison, son terrain... »

Marijah s'est ici approprié le témoignage de sa mère. Elle le transmet à son tour comme pour panser les blessures liées à son exil douloureux :

« ... Il fut convenu que mon père, mon frère et ma sœur traverseraient le Mékong pour rejoindre un camp de réfugiés, ici en Thaïlande, pour ensuite aller en France. Si mon père ne revenait pas nous chercher, ma mère, mon arrière-grand-mère et moi, étions censées tenter la traversée seules. Eux étaient bien arrivés à Nong Khai, où le rapatriement pouvait se faire à condition de récupérer les billets d'avion et un statut de réfugiée pour ma mère à Bangkok. Nous attendions donc mon père. Le sort en a voulu autrement. Ma mère a été dénoncée au "comité local de surveillance" par ses propres voisins. Elle avait travaillé sept ans avec les Américains, elle parlait anglais... C'était une cible! »

Ce récit, véritable point d'orgue de la bande dessinée de Joël Alessandra, questionne la mémoire d'un traumatisme. Sa mère a dû confier Marijah bébé à son arrière-grand-mère.

C'est elle qui a effectué la traversée du Mékong avec Marijah dans ses bras. L'objectif est de se rendre dans le camp de réfugiés de l'autre côté du fleuve. Image manquante du passage que Marijah cherche sans doute dans ses toiles. Pour la reconstituer, Marijah a besoin d'un fantôme. L'esprit de son arrière-grand-mère est présent et aide Marijah à accomplir son dessein : un retour sur ces racines. Puis, elle évoque la façon dont sa mère, déguisée en vendeuse thaïlandaise, les a rejoints, pour fuir les Viêt-Cong. Elle raconte enfin leur arrivée en France en tant que rapatriés. Marijah renoue avec son existence. Inconsciemment, son art en était la retranscription. La parole se libère. Pour conclure cette deuxième partie, Joël peint un sampan sur le Mékong au coucher du soleil.

Souvenirs des montagnes au loin



Figure 4. *Taim dam* photo de repérage (© Joël Alessandra)

La bande dessinée de Joël Alessandra, à mi-distance entre récit initiatique et carnet de voyage, propose non seulement des rencontres avec des paysages mais aussi avec un peuple et ses coutumes. Dans une pérégrination, on évolue, on

change, on se transforme. Comment voyager inspire un récit, comment celui-ci est alors modelé et influence-t-il l'art de Marijah? Telles sont les questions possibles.

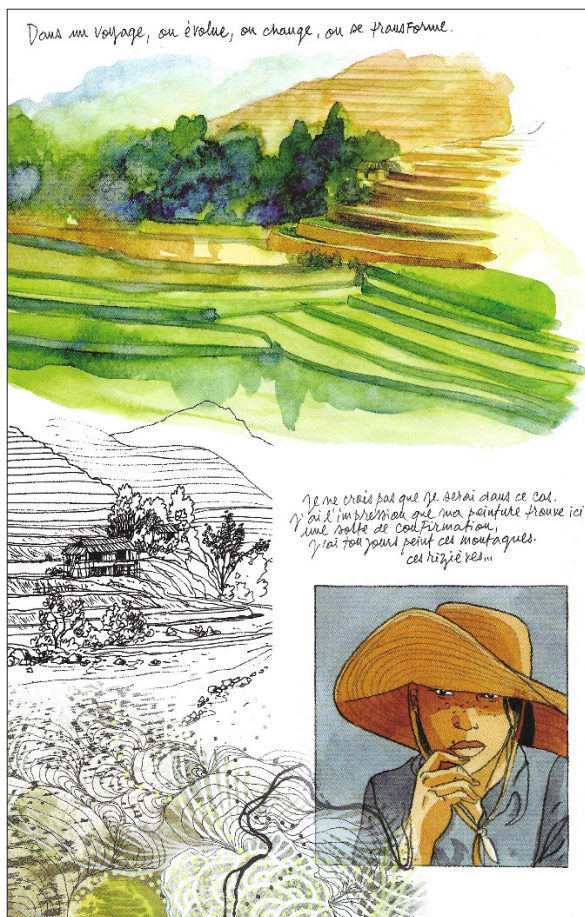


Figure 5. ALESSANDRA Joël, 2022. *Tai Dam. Traverser le Mékong, Steinkis.*

La mémoire des paysages...

L'épisode du *Mékong*, sous-titre à la bande dessinée, constitue un déclencheur pour Marijah. Jusqu'alors, elle n'avait pas encore touché à son matériel à dessin. Elle avait besoin de se reconnecter avec ces paysages à la fois proches et lointains. À partir de cet instant, elle reprend la plume et comprend que son travail artistique est imprégné par les montagnes et les rizières environnantes. À travers cette expérience, ce que nous apprend l'immersion de Marijah dans sa propre culture, c'est qu'elle ne voit pas ses paysages pour la première fois : « j'ai toujours peint ces montagnes, ces rizières » confie-t-elle. L'usage du monde passe par la découverte d'une forme d'altérité de ce qui nous est étranger. Mais, ici, l'étrange ne lui est pas étranger. Le paysage entre en elle, elle l'aspire et il devient paysage intérieur. Le choix artistique d'intégrer des tableaux de Marijah dans les dessins de Joël construit ce syncrétisme artistique.

... pour panser son monde intérieur...

Cheminement intérieur, quête de l'identité, on pourrait reprendre la fameuse phrase de Nicolas Bouvier dans *L'usage du monde* pour expliquer que l'on croit faire un voyage mais que bientôt, celui-ci vous fait ou vous défait². La redécouverte de sa culture passe par les retrouvailles avec sa famille : les vivants et les morts. Marijah se retrouve devant l'autel familial. Joël remarque la présence de la photographie du grand-père de Marijah au-dessus de l'autel : « Celui-là même qui lui était apparu (à Marijah) avant son départ ». Les morts peuvent faire agir les vivants. Le culte des ancêtres, pratique immémoriale, accompagne l'artiste jusque dans sa peinture.

2 Note des Éditeurs : cette phrase de Nicolas Bouvier est en exergue de *Tai Dam. Traverser le Mékong* : « On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt, c'est le voyage qui vous fait ou vous défait »

En initiant ce projet de bande dessinée aussi originale qu'audacieuse, Joël Alessandra active donc la possibilité que sa compagne puisse répondre à un besoin de création qui émane d'ailleurs. L'œuvre ici devient alors monument, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* : « l'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation ». Dans *Les morts à l'œuvre*, Vinciane Despret explicite cette citation : « l'acte du monument n'est pas le relais d'un passé à préserver, mais écart au départ de ce dont il ne s'agit pas de faire mémoire, c'est un acte de reprise, et de le reprendre dans des formes fabulations qui lui donnent une chance de modifier le futur du présent qui commémore ce passé – et le terme “reprise” désigne à la fois, par ces heureuses coïncidences sémantiques, l'art de la couture et du ravaudage, l'art de combler ce qui manque, l'art de guérir les tissus, et l'art d'assurer un relais ». Joël donne ici à voir l'art de Marijah comme « une fabulation de son histoire ». Il s'agit d'une pragmatique de la commémoration comme fabrique d'une mémoire qui « fait commun ». Ceux qui restent sont des passeurs, les couturiers d'une mémoire. « Faire avec » cela n'a rien à voir avec le deuil (...) : c'est la reprise d'une vie qui insiste nous dit Vinciane Despret. « C'est avec la vie, celle qui n'est plus mais qui est encore d'une autre manière, celle qui résiste à son effacement, que le faire avec, opère »³. Dans *Tai Dam. Traverser le Mékong*, Joël considère les tableaux de Marijah comme une série de métamorphoses, par l'œuvre, par ses débordements inattendus.

3 Voir l'entretien dans *The conversation* <https://theconversation.com/des-oeuvres-dart-pour-continuer-de-vivre-avec-les-morts-197295>; ainsi que l'ouvrage de ce professeur de philosophie de l'Université de Liège : Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023.

... et transmettre l'Histoire

Le livre de Joël Alessandra contribue à sa manière à décrypter la mémoire de la guerre. L'iconographie, par ses différents supports, dessinée mais aussi photographique, par l'introduction d'images d'archives, contribue à forger des imaginaires. L'histoire de l'Indochine, du Vietnam est en effet imprégnée par des déplacements massifs de populations (la tragédie des *boat people*...). L'art de Marijah est un art du mouvement, de la migration. Il y a sans doute dans la dynamique de son geste tantôt impulsif, tantôt maîtrisé, une forme d'enregistrement de son histoire migratoire. Il me semble qu'elle redessine sans cesse par d'amples coups de pinceau, les circonvolutions de sa trajectoire si particulière. Mouvements que Joël donne à voir dans la bande dessinée. Concernant la guerre du Vietnam, on sait la place qu'occupe la photographie de Nick Ut mettant en scène une petite fille brûlée au napalm. Cette enfant qui court, nue, en pleurs, sur la route de Trang Bang, nous a tous émus. Elle a été prise le 8 juin 1972 par un jeune photographe de 21 ans, envoyé par son agence pour couvrir une attaque aérienne américaine. Au sujet du génocide Khmer, Rithy Panh cherche à traduire dans son cinéma l'image manquante d'un traumatisme sans traces visuelles⁴. On pourrait dire un peu la même chose de la quête de Marijah. Mais, en racontant et documentant le destin de sa compagne, Joël Alessandra contribue à construire une image mentale de la tragédie des Taï Dam. C'est sans doute pourquoi il conclut le périple avec le dessin d'une barque qui navigue sur le Mékong. Un avion traverse le ciel du Vietnam et oblige le lecteur à lever la tête et à faire appel ainsi à son imaginaire. Il l'incite à repenser au récit déployé dans les pages précédentes. Quelles évocations ont marqué nos mémoires ?

4 RITHY Panh, *L'image manquante*, film documentaire, Cambodge/France, 2013.

S'agit-il d'iconographie ? À la lumière du récit graphique, est-ce que le cerveau n'a pas reconstitué les images manquantes ?

Épilogue : l'ombre des images trépassées



Figure 6. ALESSANDRA Joël, 2022. *Tai Dam. Traverser le Mékong*, Steinkis.

Même s'il s'inscrit dans la lignée du travail à deux, d'Emond Baudoin et Troubs chez l'Association (*Viva la vida, Le goût de la terre, Humains, Inuit*⁵) *Tai Dam, traverser le Mékong* est un livre singulier. Nous pouvons y suivre le parcours d'une personne étrangère à elle-même, arrachée trop tôt à ses racines, et qui se sent étrangère dans son groupe culturel d'origine : les Tai Dam. La quête des fantômes de Marijah se déploie ici dans les paysages. Cette connexion avec le territoire de ses ancêtres lui permet de renouer avec sa propre étrangeté, son incomplétude. Ainsi, quelques mois après son voyage, nous retrouvons Marijah dans son atelier d'Arpaillargues. Elle trace des lignes amples et organiques, sortes de cartes géographiques

5 Notes des Éditeurs : parus respectivement en 2011, 2013, 2018 et 2023.

évoquant des courbes d'altitude, des montagnes, les circonvolutions des rizières. Rien ne semble avoir changé. Et pourtant rien n'est plus pareil. Marijah ne porte plus de vêtements noirs. Spirituellement, elle s'est enrichie avec ce périple. La voici devenue couleur. Elle se dit fièvre. Ombres et lumières. Vides et Pleins. Nourrie de silence et de musique. Elle se sent T'ai Dam à l'intérieur, intrinsèquement connectée avec les siens. Nous lisons maintenant ses peintures comme un livre d'images trépassées. On peut donc imaginer que son art va prendre une nouvelle direction...

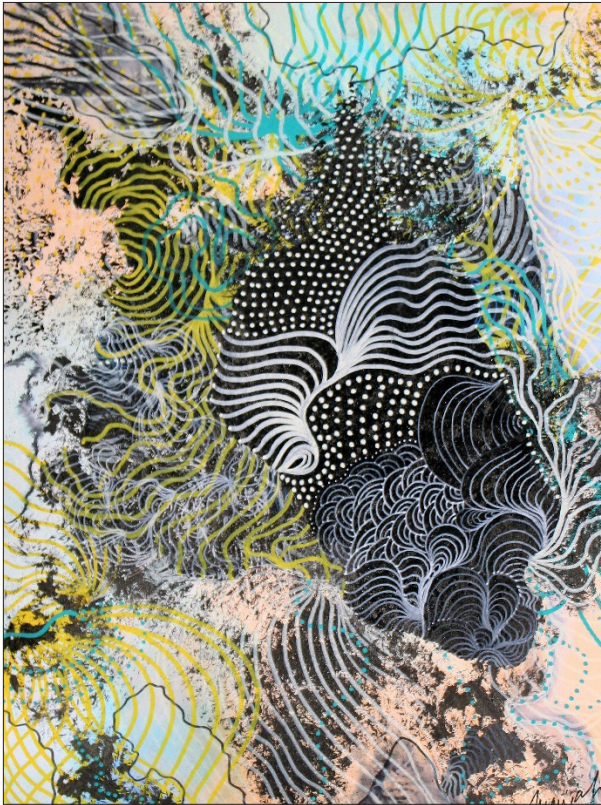


Figure 7. MARIJAH, *Organic_Mountain_III_VI_XV*, acrylique, encre de Chine sur toile.

Mondes imaginaires

Le refoulé amérindien dans la bande dessinée de science-fiction

Flavio Paredes Cruz
Université Paul-Valéry Montpellier3
Laboratoire RIRRA21

En tant qu'art de l'hypothèse, la science-fiction (SF) décrit des voyages dans le temps ou vers d'autres dimensions, planètes ou galaxies. Elle étudie le comportement de l'homme face à l'inconnu, face à l'Autre, ainsi que les mœurs étranges de peuples extraterrestres et les rapports souvent conflictuels avec l'humanité. Elle fait suite à une réflexion sur l'humain, récurrente dans la pensée occidentale depuis que l'Europe a rencontré des *sauvages* en d'autres points du globe. Ainsi, au travers d'un regard décalé et sous forme de parabole, la SF a épousé une réflexion provoquée par les découvertes en cours et par les explorations passées. Une de ces approches vient de la première rencontre avec le Nouveau Monde.

La *découverte* de l'Amérique, en 1492 associée avec tous les fantasmes imprégnés dans la mentalité européenne de cette époque-là, a marqué les imaginaires et a donné le ton à suivre pour les récits, dont la rencontre avec une culture autre fait l'événement. Il s'agit en quelque sorte d'une matrice, d'un récit fondateur, d'une sorte de mythe qui va se répéter à des époques diverses et dans des contextes différents. *L'aventure* au Nouveau Monde préfigure de manière analogue les explorations, découvertes, conquêtes et colonisations que la SF reproduira avec une diversité de nouveaux mondes¹.

D'un côté, la controverse de Valladolid (1550) questionnait l'humanité des Indiens et d'un autre côté, les chroniques des Indes et les gravures du XVI^e siècle, décrivaient les habitants de la *quatrième partie du monde* en plein rapport avec la tératologie médiévale et les sédiments des mythes gréco-romains et judéo-chrétiens : donc comme des monstres et des êtres fantastiques. Un procédé similaire sera adopté par la SF afin de rassembler extraterrestres, mutants et êtres en dehors de notre espace-temps, sous les traits d'Amérindiens : soit habillés pauvrement, soit richement emplumés et dans une géographie accidentée mais luxuriante (le mythe de la jungle est transposable à tout contexte d'altérité). Comme le note Vincent Marie par rapport à l'Égypte ancienne : « L'Antiquité égyptienne transposée est riche d'œuvres diverses et la rencontre de la civilisation des pharaons avec la science-fiction et l'*heroïc-fantasy* semble favoriser la construction d'une mythologie décalée et futuriste »²; aussi, la rencontre entre les civilisations précolombiennes et la SF semble favoriser

1 Note des Éditeurs : Comme on peut le voir donc, dans ce même ouvrage avec le chapitre de Rodrigue Buffet sur *Aquablue*.

2 MARIE, Vincent, 2010. *Les mystères de l'Égypte ancien dans la bande dessinée, essai d'anthropologie iconographique*, thèse de doctorat de l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, Histoire contemporaine, sous la direction de Christian Amalvi, p. 605.

la construction d'une mythologie décalée et futuriste, où les créateurs peuvent laisser libre cours à leur imagination.

Dans ce sens, la BD-SF non seulement n'échappe pas aux luttes à propos de l'identité ethnique et régionale, mais en constitue un élément essentiel, sous couvert d'univers novateurs, on retrouve des enjeux tout à fait identifiés par ailleurs. Ces luttes symboliques ont pour objet le rapport entre les groupes (peuples, nations, tribus, bandes, ruraux, urbains, banlieusards, bobos, immigrés, descendant d'immigrés, etc.) et la hiérarchisation de leurs identités. Pierre Bourdieu explicite ces luttes en écrivant que :

« Un cas particulier des luttes des classements, luttes pour le monopole du pouvoir de faire voir et de faire croire, de faire connaître et de faire reconnaître, d'imposer la définition légitime des divisions du monde social et, par-là, de faire et de défaire les groupes : elles ont en effet pour enjeu le pouvoir d'imposer une vision du monde social à travers des principes de division qui, lorsqu'ils s'imposent à l'ensemble d'un groupe, font le sens et le consensus sur le sens, et en particulier sur l'identité et l'unité du groupe, qui fait la réalité de l'unité et de l'identité du groupe. »³

Comment certains éléments sémantiques et iconographiques des cultures amérindiennes du Sud⁴ ont-ils circulé pour être amplifiés, reproduits et fixés selon les codes de la bande dessinée de science-fiction (BD-SF)? Comment cet imaginaire – un lieu commun de l'image et de l'imagination, un répertoire de représentations traversées par l'histoire et le social – est-il utilisé par les auteurs pour se

3 BOURDIEU, Pierre, 1980. « L'identité et la représentation : Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de Région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, EHESS/Maison des Sciences de l'Homme, N°35, p. 65.

4 Par Amérindiens du Sud, nous faisons référence -arbitrairement- aux peuples autochtones d'Amérique latine, pour les distinguer des cultures installées dans les Etats-Unis et le Canada actuels.

référer à l'étranger et lui attribuer un caractère spécifique à l'intérieur des schémas actanciels, celui de l'altérité?

Sur l'exploration d'un corpus bande dessinée/science-fiction

Nous n'analysons pas dans ce chapitre une bande dessinée en particulier. Ce travail se fonde sur une recherche en cours intitulée *Les imaginaires de l'Amérique latine dans la bande dessinée : les représentations des Amérindiens du sud*, s'appuyant actuellement sur un corpus de 520 titres⁵. Dans ce texte, nous essayons d'avoir une vision panoramique du croisement entre les imaginaires de la SF et l'évocation, même refoulée, des Amérindiens du Sud. Saisir toutes les BD-SF qui mettent en scène les Indiens de l'Amérique latine ou qui y font référence s'avère un travail cependant, dont l'exhaustivité dépasse nos limites.

Pour suppléer cette défaillance et établir un certain ordre, nous proposons un corpus représentatif de différentes périodes de production du média, des années 30 à nos jours. Au-delà de certaines mentions particulières qui apparaîtront dans cette étude, l'échantillon se compose d'une trentaine de titres (les références seront citées en notes de bas de page) que nous essayons d'organiser selon trois systèmes d'approches.

Si l'on procède chronologiquement, on peut classer par décennies, ce qui dévoile une présence ancienne et continue, toujours croissante, donc une solide reproduction de l'imaginaire : des années 40 (2 titres) et 50 (4), à un pic de production pendant les années 70 (9) – correspondant à la parution des magazines de SF et au tournant de la BD adulte –, à une continuité assurée dans les années 80 (2) et

5 Il s'agit d'une thèse de doctorat en Études Culturelles à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 sous la direction d'Éric Villagordo.

90 (4), à enfin une multiplication de titres, en phase avec la surproduction de l'industrie, depuis l'année 2000 (8).

D'un point de vue d'une autre approche, celle des genres fictionnels, ce corpus est une sélection englobant plusieurs sous-genres de la SF, ce qui permet d'envisager les manières à travers lesquelles l'imaginaire des autochtones de l'Amérique latine devient fonctionnel pour ces récits graphiques, en tant que signe de l'altérité. Nous pouvons trouver des titres inscrits dans la matrice de la première science-fiction en bande dessinée (*Le Rayon U*⁶ en 1943 de E. P. Jacobs, BD francophone inspirée de *Flash Gordon* d'Alex Raymond, commencé en 1934, lui-même inspiré du *Buck Rogers* de Philip Nowlan et Calkins Dick en 1929, c'est-à-dire de la toute première BD de science-fiction de l'histoire), au *space opera* (les aventures galactiques de *Valerian* sont un cas indéniable), à des récits *postapocalyptiques* (*Jaguar*⁷), à l'*heroic fantasy* (le cycle du pays Qâ, de *Thorgal*, en fait partie), à l'uchronie (*Luxley*⁸) et aux mondes perdus ou civilisations disparues (*Mi*⁹ et *Champakou*¹⁰).

On peut enfin dans une troisième perspective, travailler sur le degré de présence des Amérindiens de l'Amérique latine dans les récits ; c'est-à-dire, observer si les autochtones sont plus ou moins référencés dans la connivence verbo-iconique. Donc en quoi sont-ils majeurs ou pas dans le récit, en quoi sont-ils acteurs, agents d'action et de sens, ou bien en quoi ne sont-ils qu'un *décorum* pour la mise en valeur de héros non indiens. Nous proposons trois niveaux. Le premier : ils font partie intégrante du récit, ils sont nommés en tant que tels,

6 JACOBS, E.P., 1991 [1967 (1943)]. *Le Rayon U*, Bruxelles, Blake et Mortimer.

7 DUFAUX et BOSSCHAERT, 2001-2003. *Jaguar*, Bruxelles, Casterman.

8 MANGIN et RUIZGÉ, 2005-2011. *Luxley*, Toulon, Soleil Productions.

9 PRATT, Hugo, 1992 [1989]. *Mi*, Bruxelles, Casterman.

10 JERONATON, 1979. *Champakou*, Paris, Les Humanoïdes Associés.

donc proprement identifiés avec une culture, une histoire et un territoire. Le deuxième : le peuple en collectif – la foule – fait partie du récit en tant que propitiateur de l'événement ; les Indiens apparaissent comme décor de l'aventure, ils sont là pour montrer que le héros va traverser un espace peuplé – fréquemment hostile – et pour donner la couleur locale. C'est un décor d'aventure. Finalement, le troisième niveau est celui du refoulement : les Amérindiens font partie d'un univers hybride et leur reconnaissance repose sur des signes intermédiaires qui placent le lecteur dans des contrées exotiques en identifiant une altérité quelconque, un mélange, un fatras pourtant signifiant. Ici, les peuples ne sont pas *dits*, donc il faut interpréter des allusions plus ou moins directes afin d'extraire leur présence soit par la nominalisation, soit par l'imaginaire géographique, soit par des parallèles avec des épisodes historiques, soit enfin par la monstration des croyances ou de l'implication d'autres marqueurs (la parure, par exemple).

L'amérindien comme marqueur d'altérité

La diversité de ce corpus fait écho à la pluralité de peuples amérindiens, à leur vaste géographie qui va du nord du Mexique au sud du Chili ; mais une telle diversité est rapidement occultée par la réduction homogénéisante qu'opère un discours fabriqué par l'Occident (entendu ici comme une production collective de la bande dessinée). Ce regard qui est à l'origine des représentations stéréotypées préfère très majoritairement se référer aux grandes civilisations précolombiennes (Maya, Aztèque et Inca), dont la splendeur a toujours été source d'inspiration. Cela réveille une certaine nostalgie qui bloque l'histoire des Amérindiens du Sud, dans une étape prémoderne, inventant une civilisation précolombienne des grands empires manifestement mythiques et hors du temps. Justement la science-fiction *éternise* ces civilisations,

les transposant dans un futur, une continuité : le temps s'est arrêté, et pourtant nous sommes dans le futur. Notons que la science-fiction opère de même avec l'Antiquité, fantasmant des civilisations antiques sous les traits d'extraterrestres ou de mondes lointains (empires galactiques, conquêtes de galaxie par des armées évoquant la colonisation de l'empire romain ou Huns).

Un imaginaire ancien et globalisé des Amérindiens dans la BD

Il s'agit, aussi, d'un corpus permettant de constater la circulation d'imaginaires à l'échelle globale. Pendant la même période, on a assisté à l'intégration des imaginaires des autochtones de l'Amérique latine dans la BD et à l'essor de la SF, autant en Europe qu'aux États-Unis. C'est dans les années où Alain de Saint-Ogan a dessiné son prêtre aztèque pour *Sacrifice humain* (1930)¹¹, que Francis Lacassin situe l'envol des héros dessinés de la SF aux États-Unis, avec, tout d'abord, *Buck Rogers*, en 1929, et ensuite *Flash Gordon* en 1934 et *Superman* (en 1938)¹². Mais, deux personnages de la proto/première science-fiction apparus dans des quotidiens états-uniens sont plus liés à notre sujet : *Connie* et *Brick Bradford*. *Connie* (connue en France sous les noms de Cora, Annie, Diane ou Liliane, selon les journaux) est une création de Frank Godwin. En 1932, l'héroïne voyage dans le temps pour combattre les Mayas qui ont survécu à la destruction de leur civilisation par les Espagnols. Un an après, c'est le tour de *Brick Bradford* (Luc Bradefer en France) d'affronter les Mayas après une incursion au centre de la Terre. Si nous

11 Cette bande dessinée, publiée dans le *Dimanche Illustré* du 8 juin 1930, est prise comme point de départ pour les représentations des Amérindiens du Sud dans notre thèse en cours de rédaction.

12 LACASSIN, Francis, 1971. *Pour un 9^e art la bande dessinée*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », p. 279-283.

précisions une généalogie des imaginaires, nous pourrions placer ces titres comme des antécédents de la première BD-SF, vraiment dite, du champ franco-belge, *Le rayon U* d'E. P. Jacobs (1943¹³).

Dans ces projections imaginaires transnationales, la figure de l'Amérindien dans la BD sert à représenter des cultures éloignées de la norme d'une humanité *à l'occidentale*. Ainsi, d'après notre corpus, la BD-SF, comme tous les autres genres fictionnels, démontre que l'Amérindien est présent en tant qu'archétype de l'altérité. En accord avec Francis Lacassin, je peux énoncer que « la création d'un archétype – comme celle d'un symbole – n'est pas le fait d'une décision consciente mais d'une élaboration collective, le terme d'une évolution, le produit d'un système socio-économique, la réponse à l'attente d'une masse »¹⁴. Ainsi, les discours et les images porteurs d'éléments liés aux cultures autochtones de l'Amérique latine ne sont pas indépendants. Au contraire, ils sont le résultat d'enchaînements et de discontinuités, d'accumulations et d'hybridations, multipliées par une reproduction transmédiatique et une circulation mondiale.

Que l'usage des éléments amérindiens soit inconscient, au sens d'une production collective de l'altérité en Occident, venant occuper les fonctions « d'autres, d'étranges, de différents » touche aussi le fait que le refoulement est aussi au centre d'une partie de ces BD-SF.

Iconomythes

En cela des *iconomythes*¹⁵ se mettent en place dans la connivence verbo-iconique de la BD, en général, et de SF en

13 Le récit fut pré-publié dès 1943 dans les pages de la revue *Bravo!* avant d'apparaître comme album en 1967.

14 LACASSIN, *op.cit.*, p. 251.

15 Selon le concept élaboré en 2020 par Eric Villagordo et moi-même durant ma thèse en cours d'écriture.

particulier : par exemple les plumes, les tenues, les pyramides, le nez courbé maya.

Nous entendons actuellement, depuis 2020 avec Éric Villagordo, par iconomythes : une image représentant une scène récurrente (avec ou sans texte), répétée, reprise dans des contextes différents, des ères culturelles différentes, accédant au rang d'image mythique. Cela constitue un répertoire limité d'images, un patrimoine commun adaptable à un contexte nouveau. Cette image mythique consolide la stéréotypie d'une culture éloignée au sein du langage graphique et textuel de la bande dessinée, facilitant l'identification de la situation pour le producteur et le récepteur. Les iconomythes font partie d'un répertoire – personnel et collectif, partagé – construit dans la longue durée. En ce sens ils deviennent une ressource (consciente et/ou inconsciente) pour les auteurs et un langage commun avec les récepteurs/lecteurs. On pourrait presque dire qu'il s'agit aussi d'images globalisées, qui circulent à travers les espaces et les époques, maintenant toujours leur fixation initiale. Les iconomythes fonctionnent comme un abrégé emblématique des cultures, une réduction du réel originel. L'iconomythe sépare toujours un *eux* et un *nous*, et propose la plupart du temps un rapport hiérarchique entre celui qui représente et celui qui est représenté. Ce processus naturalise des différences en déformant l'histoire des peuples et des cultures.

Le stéréotype de l'étrangeté des Amérindiens du Sud, comme tout stéréotype « serait l'indice d'une communication univoque, d'une culture en voie de blocage »¹⁶, il agit en tant que signal à une seule interprétation possible. Dans les univers de SF, les Indiens peuvent apparaître avec un fond d'identité réélaborée, c'est-à-dire, reconstruits avec certains marqueurs identitaires comme des attributs qui vont se

16 PAGEAUX, Daniel-Henri, 1994. *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Collin, coll. « Cursus », p. 62

confondre avec l'essentiel. Ces signes de reconnaissance – l'abrégé emblématique d'une culture – agissent dans les effets de sens véhiculés par de tels récits. L'identification des peuples autochtones de l'Amérique latine dans les BD-SF opère depuis une mise en place de marqueurs au niveau de l'imaginaire géographique et historique – territoire, paysage, architecture, ruines –, des traits physiques – physionomie, parure –, des jeux linguistiques – toponymie, nominalisation et inclusion de langues natives –, et des systèmes de croyance – pratiques, rituels, religions et mythologies.

Des paysages pour l'étrangeté

En ce qui concerne l'imaginaire géographique, il faut se rappeler que l'idée du voyage est profondément implicite dans la BD-SF, en partie parce que les déplacements spatio-temporels des héros permettent de comprendre les lieux comme des motifs ataviques pour la construction identitaire de l'étrangeté. Les espaces de notre vieille terre, ceux des natifs américains, regardés au travers d'une histoire de longue durée, deviennent un terrain fertile pour l'imagination. On sait que les intrigues aventurières se retrouvent majoritairement dans des contrées hostiles, ouvertes sur les rivages d'une île lointaine, au milieu des paysages d'une forêt tropicale – tantôt paradis, tantôt enfer vert – et dans des ruines de temples englouties par la végétation ou perdues sur des sommets inaccessibles. En ce sens, le décor du duel entre le héros civilisateur et les peuples barbares dans la BD-SF, s'élargit aux altitudes de la galaxie et aux profondeurs terrestres ou maritimes, en montrant l'exotisme qui résulte de l'évocation du passé précolombien, d'une *terra incognita*, d'une Amérique végétale transposée dans des mondes extraterrestres.

Temples et idoles

Dans nos BD, la monumentalité – temples et idoles – des civilisations *en pierre* de l'Amérique précolombienne est prépondérante soit dans sa splendeur, soit en tant que vestige en ruine; ensuite, il y aura une alternance entre les villages rustiques enfouis dans une nature exubérante et les plages des îles terriennes ou galactiques où débarquent les héros, les conquistadors ou les colonisateurs (galactiques).

Si nous prenons quelques couvertures, on constate la représentation des éléments liés à l'imaginaire géographique. Le premier épisode de *Les Éternels*¹⁷ (1976) est présenté par une énorme tête en pierre (amalgame entre l'art olmèque, mexica et inca) qui anticipe que le récit, signé par Jack Kirby, va mélanger mythologie amérindienne et comics de super-héros. De même, le profil échelonné d'une pyramide couronnée par une idole dorée se trouve dans le fond de la couverture de *Le Rayon U* (1943), un *savage*, deux bêtes et une tête en pierre (comme les Moaï de l'Île de Pâques) complètent le décor. *La grande armada*¹⁸ (2013), deuxième volet de *Les Brigades du temps*, montre aussi la pyramide échelonnée cette fois en référence aux Aztèques, tandis qu'on la devine aux pieds des personnages d'*Aztec Ace*¹⁹ (1984), et presque engloutie par l'herbe dans *Le testament du dieu Chac*²⁰ (1984). Les idoles en pierre, cette fois des Toltèques de Tula, dans toute leur magnificence, apparaissent aussi dans *Yalek*. *Les prisonniers de Yacomac*²¹ (1973). D'autres encore, tantôt aztèques,

17 KIRBY, Jack, 2007, pour l'édition française [1976]. *Marvel Deluxe : Les Eternels 1*, S.L., Panini France S.A., Marvel Characters, Inc.

18 KRIS et DUHAMEL, 2013. *Les Brigades du temps. La Grande Armada*, Marcinelle, Dupuis.

19 MOENCH, Doug, 1984. *Aztec Ace n°1*, New York, Eclipse Comics.

20 HE, Dominique, 1984. *Marc Mathieu. Le testament du dieu Chac*, Paris, Les Humanoïdes Associés.

21 DENAYER et DUCHATEAU, 1973. *Yalek. Les prisonniers de Yacomac*,

tantôt Moaï de l'Île de Pâques, s'opposent au personnage de Corto Maltese, en couverture de *Mû* (aquarelle de 1988), symbolisant cette civilisation imaginaire.

L'identification des architectures amérindiennes n'est pas toujours donnée, donc la lecture se joue dans le détail. *Den. Le voyage fantastique à Nullepart*²² (1978), de Richard Corben, met son héros dans un monde inconnu qui garde les vestiges de civilisations passées, dans un bâtiment écroulé on identifie la tête en pierre d'un serpent emplumé (p. 32), nous récupérons donc une référence au dieu méso-américain Quetzalcoatl ou Kukulkan. De même, dans *Les armées du conquérant*²³ (1977), de Dionnet et Gal, un univers hybride nous renvoie vers un passé violent qui laisse deviner, parmi des ruines romaines, une trace des précolombiens méso-américains, puisque les glyphes décorent les murs et les stèles dans les villages conquis. Dans la série *Kookaburra*²⁴ (1997), Crisse fait que ses héros parcourent l'espace en visitant plusieurs planètes et rencontrent maints peuples indigènes, multicolores, plus ou moins vêtus, plus ou moins cruels, plus ou moins civilisés. Dans cette vaste géographie, parfois, même une simple ligne décalée permet de soupçonner une référence aux peuples amérindiens : ainsi dans une vignette, en arrière-plan du héros, on aperçoit une pierre polygonale, comme celles des murs cyclopéens incas, dont l'agencement entre les pierres était parfait.

Bruxelles, Rossel Edition.

22 CORBEN, Richard, 1978. *Den. Le voyage fantastique à nullepart*, Paris, Le Humanoïdes Associés.

23 DIONNET et GAL, 1977. *Les armées du conquérant*, Paris, Les Humanoïdes Associés.

24 CRISSE, 1997. *Kookaburra. Planète Dakoï*, Toulon, Soleil Productions.

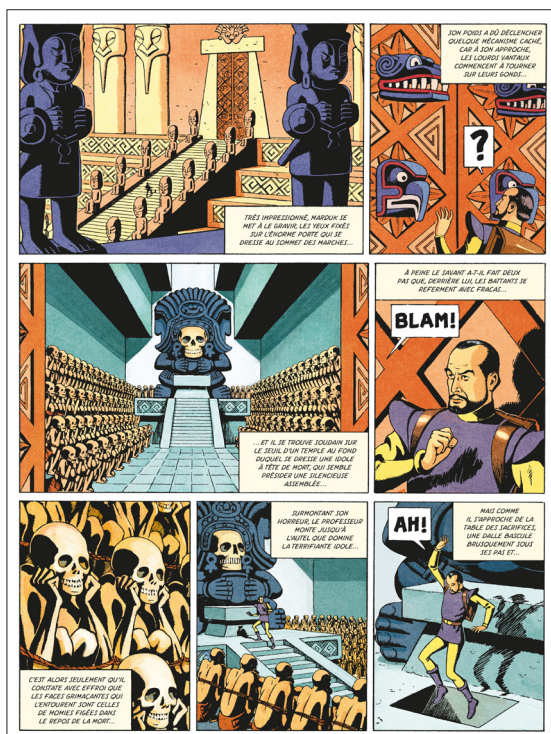


Figure 1. JACOBS, E.P., [1943] [1991] 2001. *Le rayon « U »*.
© Editions Blake & Mortimer / Studio Jacobs (Dargaud-
Lombard s.a.), 2023.

Un travail d'archéologie iconographique s'impose quand on cherche ces éléments, qui fondent la recréation de ces mondes lointains par une « ambiance archéologique »²⁵. Parmi les thèmes de cette ambiance, on trouve la ruine, l'Antiquité et la préférence pour le monumental, ce qui nous permet de retrouver la trace des Amérindiens dans des cités perdues. Les exemples correspondent à deux travaux d'E. P. Jacobs : *Le*

25 Voir : AUVERTIN, Rémi, 2019. « L'archéologue dans la bande dessinée de science-fiction francophone », *ReS Futuræ* [en ligne], 14, URL : <http://journals.openedition.org/resf/3600>

Rayon U (1943) et *L'énigme de l'Atlantide*²⁶ (1955). Ces deux récits sont riches en représentations d'escaliers monumentaux, de murs avec des pierres polygonales, de salons ornés de crânes (comme le *tzopamlli* aztèque), d'idoles d'aspect menaçant, de pyramides tronquées ou échelonnées. Dans *L'énigme de l'Atlantide* c'est le pays barbare qui est mis en parallèle avec les traits des cités amérindiennes : une tête olmèque (p. 36), un temple aux formes massives et un grand salon présidé par une idole (p. 37), une citadelle en pierre (p. 50) et un pont suspendu comme ceux construits par les Incas sur les hauts plateaux andins (p. 51).

Topographie amérindienne

Ces deux titres de Jacobs proposent aussi un autre élément d'un imaginaire géographique amérindien : les jungles, forêts, grottes, montagnes et autres espaces naturels qui entourent les citadelles ou qui dévorent les ruines deviennent un passage incontournable des héros à la rencontre des peuples étrangers. Blake et Mortimer doivent traverser des rivières souterraines et des marais remplis de plantes carnivores dans leur périple entre l'Atlantide et le pays barbare. La profusion végétale de la « forêt interdite » dans un espace marécageux pourrait bien nous placer au milieu d'un paysage amazonien. De même, les héros du *Rayon U* atterrissent « au cœur d'une forêt prodigieusement luxuriante, où l'atmosphère lourde et angoissante, semble chargé de lourdes menaces... » (p. 9). Des lézards, des serpents, des rivières, des lianes, des racines aériennes complètent cet espace si inquiétant, comme celui décrit par les chroniques des *adelantados* espagnols, d'Orellana ou d'Aguirre (1562) en traversant l'Amazonie, ou de Balboa (1552), au milieu du Darien.

26 JACOBS, E.P, 1998 [1955]. *L'énigme de l'Atlantide*, Bruxelles, Blake et Mortimer.

On doit reconnaître que le paysage de la SF « est l'une des sources les plus reconnaissables de l'*éstrangement* cognitif qui caractérise le genre, ce dernier étant entendu comme l'effort mental consenti par le lecteur-spectateur pour interpréter rationnellement une étrangeté, discrète ou majeure, qui écarte le monde représenté d'une simple imitation de celui du lecteur »²⁷. En ce sens, des éléments mi-réalistes, mi-imaginaires vont découper les paysages dans des planètes étrangères ou dans la Terre revisitée.

Des parures exotiques pour l'altérité

Dans la troisième page d'*Aquablue Rakabanga*²⁸, on lit « Sauria-3, aux confins de l'univers exploré – Prés de la cité impériale d'Ansk's'm'r » et on voit une forêt très ressemblante aux contrées amazoniennes. Cet espace est significatif pour l'exploration du refoulé amérindien dans la BD-SF parce qu'il montre la corrélation entre imaginaire géographique et les individus qui le peuplent, dont la représentation nous permet d'aborder un autre marqueur identitaire de l'étrangeté : la parure amérindienne²⁹.

Les reptiliens qui traversent la jungle sont peu habillés, mais coiffés de plumes et ornés de bracelets et de colliers dorés, ils évoquent, donc, les éléments qui ont servi pour représenter les autochtones de l'Amérique depuis les gravures du XVI^e siècle. C'est un constat que le corps paré – réceptacle des besoins d'exotisme, évidence de l'altérité – ne peut se

27 LANGLET, Irène, 2019. « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction », *ReS Futuræ* [en ligne], 14, URL : <http://journals.openedition.org/resf/3374>

28 HAUTIERE et RENO, 2017. *Aquablue. Rakabanga !*, Paris, Delcourt.

29 Ce sujet est traité dans notre article « Quand la BD a vêtu l'Indien d'Amérique latine », en cours de publication dans les actes du colloque *La parure du corps* (dir. Frédéric Chavaud et Denis Mellier), Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 9-10 novembre 2021.

comprendre que par rapport à un espace spécifique dans lequel il se donne à lire et à voir.



Figure 2. *Aquablue*, volume 16, de Régis Hautière et Reno
© Éditions DELCOURT, 2017. L'Univers d'*Aquablue* est une
création de T. Cailleteau et O. Vatine.

La nudité comme ensauvagement

On ne peut parler des parures des autochtones de l'Amérique latine dans la BD, sans aborder la question de la nudité. « La dichotomie primordiale entre hommes nus et habillés revenait à distinguer le sauvage de l'homme civilisé. Selon les critères occidentaux, plus l'individu est peu couvert, moins il est civilisé, ce qui en fait le représentant d'une culture immature, l'enfance de ce peuple étant assimilé à son état d'innocence ou de barbarie »³⁰.

Les deux titres d'E.P. Jacobs cités plus haut sont très expressifs par rapport à ce point. Ainsi, dans *Le Rayon U* (1943), la nudité est distinctive des hommes-singe, dont seulement le chef arbore une coiffe en plumes et une cape ; en opposition, le peuple noble et avancé du prince Nazca est fastueusement habillé avec des parures qui nous renvoient aux Incas. Quoique, postérieurement, dans *L'énigme de l'Atlantide* (1955), ce même auteur brise la dichotomie occident-civilisé et Nouveau Monde-arriéré, quand le peuple barbare (et méchant) de cette aventure souterraine s'habille à la façon des Incas – plumes, *unku* en damier et *chullos*³¹ – et fait la guerre aux Atlantes, technologiquement avancés. Cependant, cette distinction nu-barbare/habillé-civilisé faisait aussi partie des systèmes de pensée de certaines sociétés amérindiennes très hiérarchisées : pour les Incas – dit Carmen Bernand – « la nudité était synonyme de sauvagerie. Sauvages avaient été les premiers hommes, avant que Viracocha et Manco Capac, les héros fondateurs mythiques, leur apportent les lumières de la civilisation. Sauvages étaient pour eux les peuplades

30 THOMAS, Jérôme, 2011. *Embellir le corps. Les parures corporelles amérindiennes du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Editions, p. 10.

31 *Unku* : vêtement masculin du haut du corps jusqu'aux genoux ; *chullo* : couvre-chef péruvien ancestral.

de la forêt, qu'ils ne parvinrent jamais à maîtriser malgré de nombreuses tentatives »³².

D'une façon similaire, nues sont les Amazones de la tribu qui parcourt la jungle de *Jaguar* (récit de 2001-2003, qui fait un constant aller-retour entre futur postapocalyptique et passé précolombien), en chassant des hommes pour les dévorer; nus sont aussi ces hommes qui doivent se confronter à des bêtes antédiluviennes pour survivre. Tandis que les prêtres et prêtresses arborent de longues robes de riches étoffes, leurs têtes sont couvertes de coiffes en or, et d'autres bijoux pendent à leur cou ou sont incrustés dans leur nez. Ainsi, nous constatons que les costumes riches et élaborés des hauts dignitaires des civilisations précolombiennes sont également reproduits dans les récits de SF qui extrapolent le temps et l'espace. De fait ici, de la complexité est introduite dans cet imaginaire futuriste des Amérindiens.

Nus – ou presque – sont les indigènes du *Pays Qâ*³³ (1986), les Chaams et les Xinjing, dans le dixième volet de *Thorgal*. Les premiers restent ainsi jusqu'au moment où un dieu civilisateur – blanc, blond, yeux bleus –, nu aussi mais couvert par un casque magique, est venu de la mer pour les guider, leur faire bâtir la ville de Mayaxatl au milieu de la forêt, leur apprendre l'art de la guerre et, en passant, leur apprendre à s'habiller (p. 22-25). Les autres découvrent aussi le vêtement et l'agriculture grâce à un autre dieu civilisateur, Tanatloc – « un dieu âgé et ses cheveux étaient blancs comme la neige des sommets » (p. 26). Ainsi, au long de sept pages, le héros viking prend connaissance de la légende du lointain pays Qâ et d'une transformation civilisatrice qui exhibe les rapports avec le vêtement, l'opposition entre l'édification en pierre et la vie dans la forêt, et les faits de guerre et de paix

32 BERNAND, Carmen, 2010. *Les Incas. Peuple du soleil*, Paris, Gallimard Découverte, p. 14.

33 ROSINSKI et VAN HAMME, 2001 [1986]. *Thorgal. Le pays Qâ*, Bruxelles, Le Lombard.

comme étapes d'un processus qui fait écho aux dérives des sociétés précolombiennes.

L'opposition des peuples indigènes

Comme l'on voit dans *Aquableu*, *Le Rayon U* et *Thorgal*, l'opposition entre peuples indigènes – identifiés en partie par les parures ou leurs façons d'habiter – est un motif récurrent dans la BD-SF. Il s'agit d'une double étrangeté dans laquelle les héros doivent jouer un rôle de médiateur tout en accomplissant leurs missions. Une telle confrontation entre peuples autochtones nous renvoie à l'opposition faite lors des premiers voyages de Colomb aux Antilles, les îles étant peuplées par les Taïnos – antécédent de la figure du *bon sauvage* – et les Caraïbes – préfiguration du cannibale, donc méchants. Une catégorisation de peuples indigènes des mondes de la BD-SF est aussi visible dans *Kamandi. Le dernier garçon de la Terre*³⁴ (1975). La Terre est dominée par des mutants zoomorphes, affectant une partie de l'Amérique centrale à une réserve d'humains sauvages. Le sort des premiers occupants de la planète rappelle immanquablement le sort des communautés amérindiennes repoussées dans des réserves au XIX^e siècle.

Une solution semblable pour regrouper les indigènes dans une aire délimitée est aussi racontée dans *Valerian. Bienvenue sur Alflolol*³⁵ (1972), où le gouverneur de Technorog veut confiner les alflololiens guidés par Argol. Le chef est représenté à peine couvert d'un tissu, avec des peintures corporelles, des colliers de pierre ou de métal et à la tête d'une pirogue en jonc, comme les *totoras* qui naviguent sur le lac Titicaca des Aymaras et des Incas. Laureline critique la décision, tandis

34 KIRBY, Jack, 1975. *Kamandi, le dernier garçon sur terre*, Tourcoing, Aredit.

35 CHRISTIN et MEZIÈRES, 1972. *Valerian. Bienvenu sur Alflolol*, Paris, Dargaud.

que Valerian l'accepte dans un premier moment, avant de se ranger à l'avis de sa coéquipière. Le quatrième tome de la série créée par Christin et Mézières est aussi un des plus révélateurs des rapports colonisateur/colonisé, avec un fond d'écologie. Est-ce que l'engagement de la part des alfololiens qui veulent retrouver leur terre est une inscription des auteurs dans les débats de leur temps ? La réponse de Christin est conciliatrice :

« Le lecteur peut être tenté de traiter de “méchants” les Terriens qui exploitent la planète Alfolol et de considérer que les “gentils” sont les Alfololiens, des gens sobres qui vivent de presque rien. D'un autre côté, il faut bien que la machine tourne. Ceux qui abîment une planète – et qui s'abîment eux-mêmes – font aussi quelque chose d'utile. Je me souviens que les “écologues” de l'époque nous avaient reproché d'avoir été trop tendres avec les industriels... »³⁶

À noter, que dans les albums de *Valerian et Laureline* se trouve aussi une classification hiérarchisée des peuples entre les *habitants du ciel*, les *grégoires* et les *nuisibles*. Mais une telle catégorisation, que l'on pourrait qualifier de raciste, est nuancée par une déclaration des auteurs teintée de relativisme culturel : « Il est toujours délicat de parler d'espèces nuisibles, tout dépend en effet du point de vue occupé. Ce qui est désigné comme nuisible en un point du cosmos peut être perçu sinon comme bénéfique, du moins comme parfaitement naturel en d'autres lieux »³⁷. Cela relève aussi de l'inscription de cette œuvre dans le *space opera*, l'une des branches de la SF où nous pouvons trouver un très grand nombre de sociétés extraterrestres, dont les différences et les degrés de civilisation

36 QUILLIEN, Christophe, 2017. *Valerian. Le guide des mille planètes*, Paris, Dargaud, p. 30.

37 *Ibid.*, p. 228

rentrent dans un cadre géopolitique complexe, en consonance avec l'exploration spatiale à grande échelle et une curiosité pour la diversité d'*aliens*.

Dans l'occurrence des *space opera*, il se trouve que plusieurs marqueurs agissent ensemble, ce qui permet une interprétation plus certaine des univers étranges sur la base imaginaire des Amérindiens. Dans *L'Étoile endormie*³⁸ (1974), premier volume de *Les Naufragés du temps*, les héros se dirigent vers Thanator, un anneau liquide à la manière d'un fleuve sidéral, conçu à partir d'une hybridation de mythologie grecque et d'imaginaire amazonien. Les berges du fleuve sont peuplées d'indigènes, avec la peau brunâtre, presque nus mais coiffés de plumes, de feuilles et de becs d'oiseaux (on identifie un toucan), habitant dans des huttes comme celles qu'on peut trouver au milieu de la forêt amazonienne (p. 45). Pour accentuer le caractère métis de cette séquence, pas de pirogue sur ce fleuve, mais un drakkar qui mènera les héros vers un autre groupe d'indigènes, cette fois des cannibales prêts à les attaquer pour consommer de « la chair fraîche et tendre », comme cri son chef (p. 47).

38 FOREST et GILLON, 1974. *Les naufragés du temps. L'Étoile endormie*, Paris, Les Humanoïdes Associés.

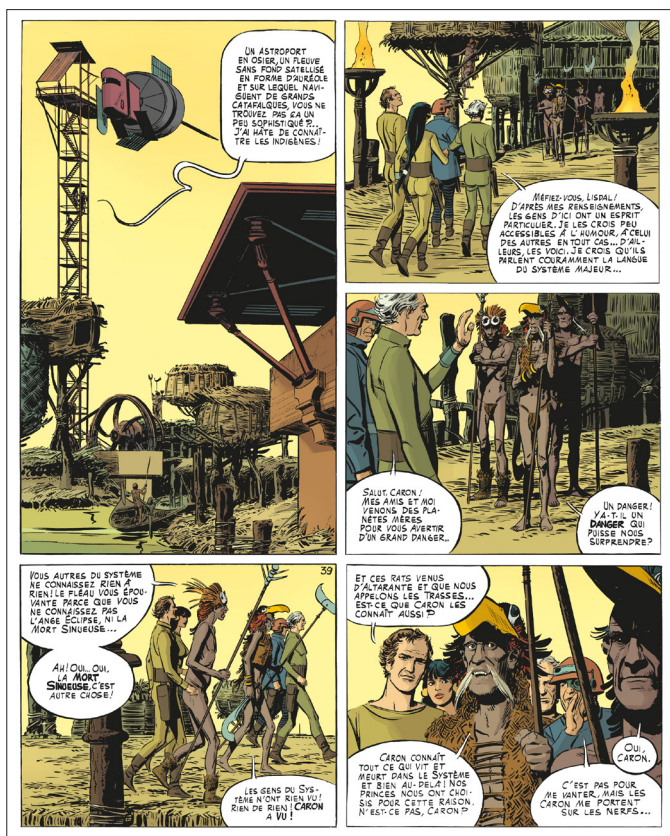


Figure 3. FOREST Jean-Claude, GILLON Paul, 1981. *Les Naufragés du temps. L'Étoile endormie*. © Editions Glénat, 2008. Tous droits réservés.

La langue de l'Autre

Dans la suite de cette série, le lecteur découvrira à Quinine, qui soignera la fièvre de Christopher (Colomb?), le héros principal. Quinine est nommée d'après la *quinina*, l'écorce d'une plante médicinale endémique de l'Amérique du Sud utilisée contre le paludisme et la malaria. Également, *Les Naufragés du temps* propose comme méchant de son histoire un mutant, caïd du crime organisé, Tapir, dont le nom et

l'aspect sont ceux du mammifère originaire de l'Amérique. La nominalisation de Quinine, d'après une plante américaine, et de Tapir, d'après un animal endémique du continent, nous invite à réfléchir sur les jeux linguistiques déployés par les auteurs et le rôle des langues dans la représentation de l'étrangeté qui se construit sur des références amérindiennes. « Une langue est ouverture à l'autre, appel à l'autre, elle n'existe que dans son rapport à l'ensemble des langues et des sociétés proches ou éloignées qui font sens pour elle »³⁹. Nous pouvons traquer ces jeux linguistiques, qui *appellent l'autre*, en nous interrogeant sur la toponymie, la substantivation ou nominalisation et l'inclusion de langues natives dans nos récits graphiques.

Le jeu des mots toponymique permet de faire référence à l'Amérique latine de façon indirecte, il « fournit à l'auteur un alibi qui lui permet de publier sans risque de censure tous les lieux communs y compris les plus racistes, puisque l'histoire se déroule dans un pays qui n'existe pas »⁴⁰. Si la BD en général est pléthorique de pays imaginaires nommés par des résonances de l'espagnol ou des langues amérindiennes, pour la BD-SF nous avons évoqué plus haut la ville de Mayaxatl, la cité du dieu perdu, lieu central des aventures de Thorgal dans le pays Qâ. Ce n'est pas difficile de conjecturer que la création de ce nom propre repose sur la juxtaposition de *Maya* et la particule – *xatl*, qui nous rapproche phonétiquement des anciennes langues mayas (huastèque, yucatèque, tzeltal-chol, kanjobal-chuj, quiché-mam) ou, en défaut, du nahuatl mexica. Dans le même sens, dans *Yalek. Les prisonniers de Yacomac* (1973), le héros se rend d'abord à la ville de Tihuananca avant que l'avion qui le transporte ne fasse un atterrissage d'urgence dans une forêt hostile, près de Yacomac. La toponymie de

39 AMSELLE, Jean-Loup, 2009. *Logiques métisses*, Paris, Payot & Rivages, p. 43.

40 ROJAS MIX, Miguel, 1984. *L'Amérique latine dans la bande dessinée : livret de commentaires*, Paris, Bordas, s.n.

la première ville nous renvoie à Tiwanaku, centre spirituel et politique de la culture Tiahuanaco, situé à l'ouest de la Bolivie. Tandis que le nom du lieu, inclus dans le titre de la BD, fait écho, avec le suffixe – *mac*, à Pachacamac (dieu créateur de la terre pour les peuplades de la cote péruvienne contemporaines des Incas).

Du côté de la nominalisation, aux exemples de *Les Naufragés du temps*, nous ajoutons ceux de *Le rayon U* qui présente le prince Nazca et la princesse Ica en relation avec la civilisation (reconnue à cause des géoglyphes) et les villes situées au Pérou, ainsi que le dieu Puncha Taloc, dont le nom accuse une ressemblance phonétique avec le Pacha, sud-américain, et le Tlaloc aztèque. Tlaloc, dieu des eaux, est aussi à la base de Tlalac, nom du chef des barbares de *L'énigme de l'Atlantide*, et de Tlanatoc, le dieu pacificateur du cycle de pays Qâ dans *Thorgal*. Une nominalisation qui pourrait passer inaperçue, étant donné que le récit ne fait aucune autre référence aux cultures amérindiennes, est celle des Mama-Cochas, le nom des vaisseaux spatiaux de *La Caste des Méta-Barons*⁴¹ (1992). Le vaisseau-forteresse qui sert à transférer l'androgyné parfait de Planète-Hôpital à Planète d'or, siège du couple impérial, est désigné comme la déesse inca des mers et des lacs, en tant qu'allégorie possible de la navigation spatiale.

Une troisième dynamique des jeux linguistiques vient avec l'inclusion des langues amérindiennes dans les récits qui constituent notre corpus. Comme l'indique Nicolas Rouvière dans son étude sur les stéréotypes dans *Astérix* : « La langue est un élément déterminant de la construction identitaire. Elle est sans doute le premier lien social par lequel une collectivité se constitue et pose ses frontières avec l'extérieur. L'étranger, le "barbare", au sens étymologique du terme grec *barbaros*, est toujours celui qui parle un autre langage et qu'on

41 JODOROWSKY Alejandro et GIMENEZ Juan, 1992-1997. *La Caste des Méta-Barons*, Paris, Les Humanoïdes Associés.

ne comprend pas »⁴². Une telle inclusion peut se faire par l'usage du vocabulaire du quechua, du nahuatl ou d'autres langues natives de l'Amérique indienne. Ainsi, dans l'uchronie proposée par Mangin et Ruizgé, *Luxley* (2005-2011), les titres portés par les dignitaires amérindiens qui se sont emparés des royaumes de l'Europe médiévale correspondent au rang d'*Apu*, mot quechua qui signifie « seigneur ». Chaque *Apu* est responsable d'un des territoires qui divisent l'Ancien Monde dominé par l'Inca, les *Suyu*, c'est-à-dire le nom des districts de l'Empire inca, le Tahuantinsuyu.

Une autre façon d'inclure des langues amérindiennes dans une BD-SF est proposée par l'utilisation de cette langue dans les bulles de dialogues, manifestant l'étrangeté des personnages. C'est une marque d'altérité qui rend incompréhensible ou difficile le déchiffrement du lecteur, cela ouvre un second degré d'interprétation, des hypothèses et l'on sort de l'illusion d'une langue commune universelle partagée. Dans *Les Brigades du temps* (2012-2013) on voit que les phylactères des bulles de dialogue des Indiens ont été remplacés par des pictogrammes semblables aux signes copiés dans les codex aztèques. Les vignettes ou les séquences qui incluent ce procédé opèrent une subversion du code de la BD puisque la connivence verbo-iconique est remplacée par une expression image-image qui laisse le texte à l'extérieur et objet d'une traduction hors case. Dans le premier tome de la BD de Kris et Duhamel, *Les Brigades du temps. 1492, à l'ouest rien de nouveau!*⁴³, un des dialogues qui utilisent cette méthode, fait référence à l'anthropophagie des Aztèques (p. 27). Les trois segments de la phrase indiquent une jambe démembrée, un Indien la montrant du doigt avec un geste de gourmandise, et enfin un autre Indien assis en cuisinier,

42 ROUVIÈRE, Nicolas, 2008. *Astérix ou la parodie des identités*, Paris, Flammarion, p. 216.

43 KRIS et DUHAMEL, 2012. *Les Brigades du temps. 1492, à l'ouest rien de nouveau !*, Marcinelle, Dupuis.

*sarape*⁴⁴ mexicain et fourchette à la main, devant une marmite sur le feu, dont le contenu fumant montre une main en pleine cuisson. Le dessin est interprété ainsi : « Je reprendrais bien un pied de Colomb bouilli ».

Cette simultanéité de langue étrangère et d'anthropophagie – pour signifier une altérité radicale – nous amène à réfléchir sur la représentation des rites et pratiques culturelles amérindiennes, par les codes de la BD-SF.

Les rites sanglants des barbares

Les bédéistes auteurs de SF sont comme fascinés par les cultes, en particulier sanglants, du passé précolombien de l'Amérique latine. Après la première approche scientifique des ethnologues et historiens, c'est comme si les artistes de tous les arts étaient pilotés par une puissance imaginative, comme si ces pratiques perçues comme cruelles, aimantaient toute fiction, narration, représentation. Le regard scientifique ou spectacularisant, se positionne de toutes les façons au sein d'un regard occidental. Les représentations sont comme agrémentées des fantômes historiques, par des biais idéologiques post-chrétiens (largement issus de la condamnation morale chrétienne catholique des conquistadors), qui ont présidé à la naissance de ce regard, tout sauf neutre. Les images se dupliquent sans nouveau filtre, les mentalités de chaque époque sont comme subsumées, écrasées, hors du contexte de production d'un discours sur l'autre. À la fin reste un héritage dont on ne perçoit plus les strates, les couches sont invisibles, et les auteurs contemporains puisent dans ce vivier sans souvent de distance critique. La fascination pour le préchrétien fonctionne à plein, comme machine à rêver, comme machine à aventure, forcément dangereuse. « Les religions non chrétiennes ouvrent grande

44 Pièce de tissu multicolore.

la porte à la *magie*, au renouveau des croyances animistes, à la fascination pour le sacré archaïque qu’avaient évacués les religions dominantes. Paradoxalement, la science-fiction apparaît comme la forme moderne d’exploitations des thèmes magiques »⁴⁵.

À partir d’un regard éloigné, les us et coutumes du regardé comportent un marqueur d’étrangeté qui le plus souvent choque le regardant. Dans ce sens, « un sentiment d’*effroi* est souvent suscité par la mise en scène de religions aux cultes sanguinaires »⁴⁶, et parmi les pratiques de ces religions il y en a deux qui ont été majoritairement mises en page : l’anthropophagie et les sacrifices humains.

En ce qui concerne l’anthropophagie, tout un imaginaire est sédimenté par les récits et illustrations de la rencontre entre l’Europe et le Nouveau Monde, rencontre de laquelle le mot *cannibale* est né. La BD ne peut pas s’extraire de cette histoire de circulation et d’hybridation d’images⁴⁷. Quant à notre corpus, nous avons déjà évoqué la représentation faite par les pictogrammes dans *Les Brigades du temps* (2012) et la voracité des Amazones de *Jaguar* (2001). À noter que dans ce deuxième titre, les femmes mangent exclusivement des hommes, des indigènes comme elles, transposant une pratique incompréhensible de l’altérité de l’étranger vers une différence sexuée. Mais, la représentation conserve toujours des traits de sauvagerie : des femmes nues, au milieu de la jungle, chassent furieusement les hommes ; une fois la proie capturée, elles dépècent le corps, mordent et consomment la

45 RENARD, Jean-Bruno, 1986. *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 10.

46 *Ibid.* p. 93.

47 Ce sujet, je l’ai traité dans l’article « Tel Indien, tel cannibale. Une généalogie d’imaginaires du cannibale pour la bande dessinée », *Revue À l’épreuve* [en ligne], 7 | *Généalogies imaginaires*, 2021, URL : <https://alepreuve.org/content/tel-indien-tel-cannibale-une-genealogie-dimaginaires-du-cannibale-pour-la-bande-dessinee>

chair fraîche et crue (un autre marqueur de la sauvagerie) ; la dépouille est parfaitement lisible.

Une consommation anthropophagique est aussi la cause d'une altérité ressentie par les personnages d'*Inhumain* (2020)⁴⁸. Dans ce récit, une expédition débarque sur les plages d'une planète océan et est accueillie par les indigènes ; pas de représentation d'une certaine physionomie amérindienne, tous les autochtones sont des blancs, mais avec des pratiques de *savages*. Dans cette contrée lointaine de la norme, le cannibalisme est constitutif d'un rite de cohésion communautaire et même certains membres de l'expédition devront effectuer « l'expérience ». La séquence reprend des éléments de l'anthropophagie pratiquée par les Tupinamba de la forêt brésilienne, héritage d'un imaginaire graphique déployé depuis les gravures du XVI^e. Je viens de citer trois bandes dessinées entre 2001 et 2020, afin de montrer la pérennité constante de cet imaginaire multiséculaire, certes issu de pratiques réelles, mais largement réinventées et réactivées sur une longue durée en soi étonnante et spectaculaire.

En outre, les cérémonies sacrificielles sont comme dans d'autres genres, centrales en BD-SF, comme le montre l'usage massif d'une scène imaginaire, d'un iconomythe incontournable : celui où l'on voit un autel ou un temple (une pyramide échelonnée dans le plus typique des cas), avec un prêtre ou une prêtresse (la parure est toujours exceptionnelle), avec un couteau de silex à la main et un cœur sanglant palpitant élevé aux cieux, et surtout mis bien en évidence pour le lecteur. Ainsi peut-on voir une version de cet iconomythe, avec une dizaine de corps, la poitrine déchirée, éparpillés sur les échelles de la pyramide de Mayaxatl dans *Le pays Qà* de Rosinski et Van Hamme. Le sang coule sur les pierres, sous le

48 DE ROCHEBRUNE, BAJRAM et MANGIN, 2020. *Inhumain*, Marcinelle, Aire Libre.

regard des guerriers et le prêtre lève l'offrande pour calmer la soif du dieu blanc (p. 25).

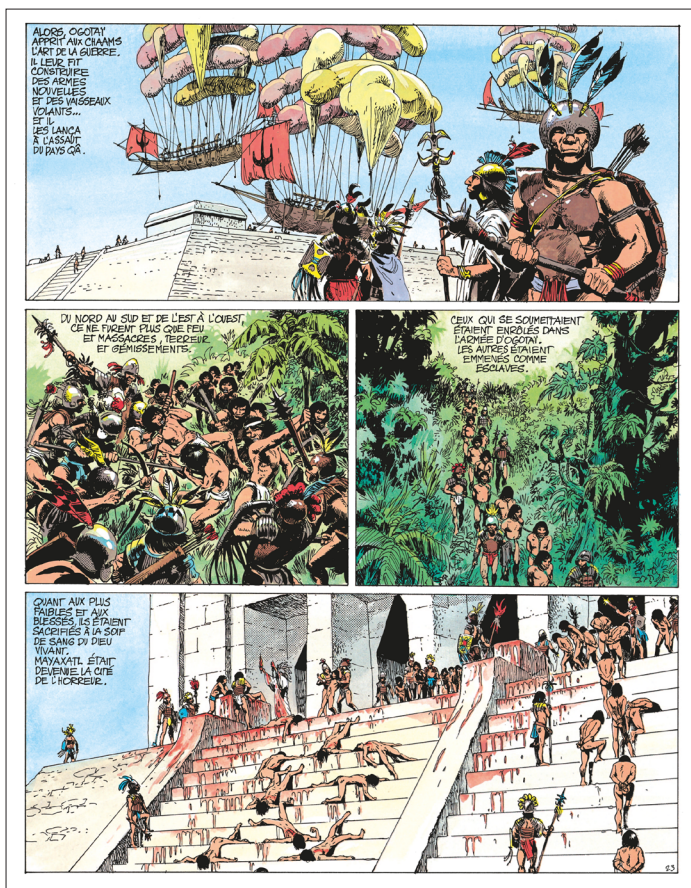


Figure 4. VAN HAMME, ROSINSKI, [1986] 2001. *Thorgal*. 10. *Le pays de Qâ*. © Le Lombard (Dargaud-Lombard s.a.), 2023.

Dans le troisième tome du cycle, l'icomythe se répète, cette fois un prêtre *méchant* essaie de sacrifier Thorgal en clamant « Beaucoup de sang! Égorgez les sacrifiés! », sur la pyramide d'Ogotai.

Dans une BD plus récente, *Le culte de Mars*⁴⁹ (2020), Mobidic (autrice franco-mexicaine) s'autorise à prélever certains items de la scène imaginaire, mais en gardant la dimension religieuse et la portée violente du sacrifice. Durant les cinq premières planches, une séquence sanglante introduit le lecteur au récit postapocalyptique d'une humanité dont les plus fortunés ont quitté la Terre pour coloniser Mars, tandis que les démunis sont restés, entourés de superstitions et de légendes, en attendant d'être sauvés de leur abandon. Prêtresse distinguée, couteau en pierre, poitrine déchirée et cœur saignant élevé aux cieux constituent une cérémonie à la faveur de Mars, pratiquée par une communauté retournée à l'état *primitif*, cette fois donc dépourvue de temples. D'autre part, la couverture de *Les Brigades du temps La Grande armada* (2013) nous offre un renversement comique de la situation puisque le sacrifiant devient le sacrifié ; ainsi, au sommet du temple de Tenochtitlan, l'indien coiffé de plumes et d'or est suspendu dans le vide par Dagobert Kallaghan, l'agent redresseur, et son collègue, l'agent protecteur Stuart Montcalm, manie la lame sacrificielle. De cette façon, les deux brigadiers essaient d'accomplir leur mission : redresser la ligne de l'histoire et assurer le bon déroulement de la conquête des Amériques.

D'autres scènes, qui peuvent éviter l'usage des éléments précités, amplifieront cependant le côté cruel d'une telle cérémonie en tant que puissance d'évocation de l'altérité dans la BD-SF. Par exemple, dans *Les prisonniers de Yacomac* (1973), à part la présence de l'autel et du chef/prêtre, aucun des autres éléments de l'iconomythe n'apparaît, mais tout semble être dit dans le verdict contre Yalek : « ... Nous allons en finir avec vous Yalek ! Vous nous offrez l'occasion merveilleuse de renouer avec un passé grandiose et... cruel ! Vous mourrez, sacrifié au temple... ! » (p. 40). De manière semblable, en suivant les codes de l'uchronie, Vucub-Noh,

49 MOBIDIC, 2020. *Le culte de Mars*, Paris, Delcourt.

Papu en charge de la France dominée par les Incas de *Luxley* (2005), accomplissant sa fonction actancielle de chef/prêtre « méchant » ordonne l'exécution des vaincus. Cette fois, le sacrifice se fait sans aucun des éléments habituels mais garde l'exotisme d'une religion polythéiste et animiste : « Je sens que je vais faire plaisir aux premiers rayons d'Inti, le divin soleil » (p.15).

À côté du culte du soleil, le culte de la mort est l'une des évocations les plus puissantes à exprimer le numineux : le mystère et la terreur. La mise en scène des motifs dessinés dans nos BD-SF est particulièrement angoissante et macabre : les totems, les masques, les statuettes, les idoles, les momies et les crânes sont partout. Ces motifs se répètent, avec la fonction bien évidente de rendre dramatique et spectaculaire la fiction graphique, de mettre en image une atmosphère à la fois d'altérité exotique et anachronique, mais par là même paradoxalement de fixer, réguler, rendre immobile la perception des peuples précolombiens. Qu'importe alors qu'ils furent de grands bâtisseurs, agriculteurs, guerriers, administrateurs, astronomes, savants, poètes, mythologues, inventeurs, artisans hors pair, artistes des plumes, de la peinture et de la sculpture. Ils en sont réduits à de macabres individus, tout entier ramassés dans des objets sacrificiels : couteau, autel, tenues de cérémonie, croyances cruelles.

Marduk – dans *Le Rayon U* – se retrouve devant une idole à tête de mort qui préside un ensemble de momies fixées dans le repos de la mort (voir illustration précédemment). En outre, le crâne de cristal, un des douze qui seraient venus de l'Atlantide et que les Olmèques, les Mayas et les Aztèques

auraient gardés⁵⁰, apparaît dans *Rendez-vous à Bahiá*⁵¹ dans les aventures de Corto Maltese (1973). Le crâne symbolise vraiment toute cette fixation morbide de ces civilisations. La tête de mort peut aussi apparaître brièvement esquissée comme pendentif ou symbole de reconnaissance du chef/prêtre officiant lors des cérémonies. Le vocabulaire employé va compléter l'évocation : ancêtre, esprit, démon, dieu vivant.

Si les dieux appartenant aux panthéons des cultures précolombiennes, surtout les plus connus, Quetzalcoatl, Kukulkan, Inti ou Viracocha, sont parfois nommés lors des récits BD-SF, l'inclusion des divinités répond plutôt aux inventions référencées des auteurs et à des ressources rhétoriques activées pour la représentation d'un imaginaire. Nous l'avons vu avec les jeux de mots, l'homophonie, de Puncha Taloc dans *Le Rayon U*, ou dans *Thorgal* : Tanatloc par Tlaloc (dieu aztèque des eaux), ou Hurukan par Huracan (dieu maya des tempêtes).

Cependant, ces dieux amérindiens inclus dans les univers BD-SF peuvent aussi répondre à une présence non divine (mensongère, car on la confond avec des dieux) qui facilite l'impact d'une société plus avancée dans des mondes considérés arriérés ; c'est le cas des êtres surnaturels ou non qui proviennent de peuples humains plus avancés ou de civilisations extraterrestres. Le postulat d'une lignée extraterrestre dans la généalogie des peuples amérindiens nous fait penser à tout ce qui a été théorisé par rapport à l'origine des géoglyphes de Nazca, des pyramides mésoaméricaines ou des Moaï d'Île de Pâques, c'est-à-dire à toutes les fausses

50 « Mais les études menées sur ces objets ont démontré l'absence de tout contexte archéologique et établi qu'ils ont sans doute été exécutés au XIX^e siècle, soit quatre siècles après la chute de l'Empire aztèque » : PURINI, Sergio, 2018. « L'Amérique plurielle de Hugo Pratt », dans *Hugo Pratt, Lignes d'horizons*, Cong. S. A, p. 107.

51 PRATT, Hugo, 1973. *Rendez-vous à Bahiá*, Bruxelles, Casterman.

théories qui nient, comme par hasard, la capacité de peuples du Sud à avoir bâti des empires et des édifices remarquables.

Mais dans notre corpus, la raison d'être de dominants plus évolués, est toujours justifiée d'un point de vue narratif, par la naïveté des peuples autochtones qui prennent pour dieux des individus possédant une technologie sophistiquée. Ces derniers exercent leur pouvoir sur des mentalités présentées comme prélogiques et superstitieuses. De fait, ces envahisseurs apparaissent comme appartenant à une race supérieure. « Grâce à nos millénaires d'avance technologique et psychosensorielle, il nous suffira pour le reconquérir de nous faire passer pour des dieux ! », exprime Varth, l'humain du futur – blanc, blond et yeux bleus – qui deviendra le dieu Ogotai dans le cycle du Pays Qâ (*La cité du dieu perdu*⁵², 1987). Un autre exemple se montre avec Ajak, un des *Éternels* (1976), qui a civilisé les Incas dans la série imaginée par Jack Kirby.

Dans nombre des récits, on trouve des hommes blancs profitant de la naïveté des Indiens pour les dominer et les utiliser pour réaliser leurs plans diaboliques, c'est le cas du Baron Zemo qui a construit son propre royaume en Amazonie avec l'aide d'une armée de mercenaires et d'une population indigène réduite en esclavage, dans un comics inventé par Stan Lee en pleine époque d'émancipation coloniale (*The Avengers*, vol. 1, n° 6, juillet 1964).

C'est aussi le cas du méchant dans *Les prisonniers de Yacomac* (1973), qui – une fois dépossédé de son casque aux motifs amérindiens – est identifié par Yalek comme « King, l'empereur mégalomane de la T.V. World Cy ! » (p. 43, voir l'image à la page suivante). Ce type de coexistence de technologies avancées dans des environnements traditionnels présentés comme primitifs, peut recréer des scènes paradoxales typiques d'un imaginaire hybride des univers BD-SF, mais qui manifestent

52 ROSINSKI et VAN HAMME, 1993 [1987]. *Thorgal. La cité du dieu perdu*, Bruxelles, Le Lombard.

toujours l'importance du développement technologique au moment de civiliser d'autres peuples, soit pour les coloniser – dans une reproduction de l'histoire coloniale –, soit pour les libérer – dans les récits plus bienveillants.

Cela, même à partir des titres anciens de la science-fiction des années 50 : *Atom Kid. L'impératrice des Incas* (1957)⁵³ ou *Pilote Tempête. La terreur dans le Matto Grosso* (1958)⁵⁴.

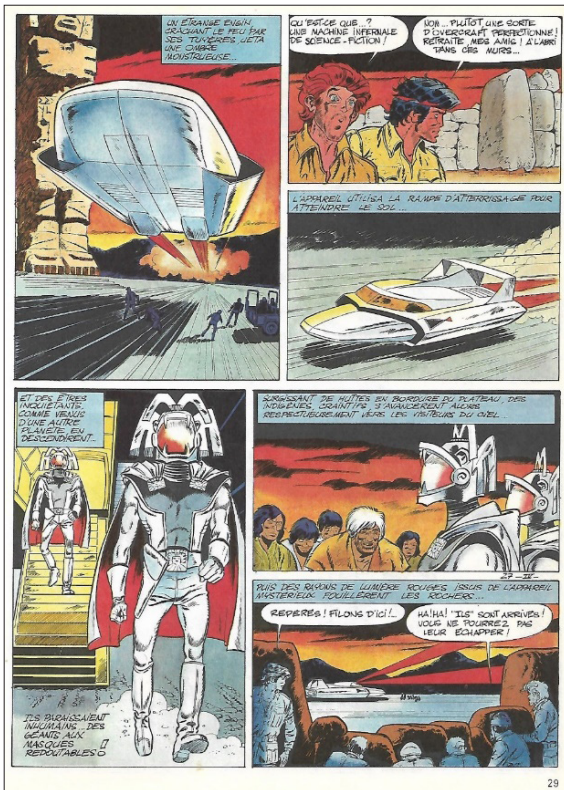


Figure 5. DENAYER Christian, et DUCHATEAU André-Paul, 1973.
Yalek. Les prisonniers de Yacomac, © Rossel Édition.

53 BAYO, 1957. *Atom Kid. L'impératrice des Incas*, Tourcoing, Artima.

54 SPRENGER, Henk, 1958. *Pilote Tempête. La terreur dans le Matto Grosso*, dans *Spoutnik*, Tourcoing, Artima

Une réécriture de l'Histoire, pas toujours possible

Des civilisations *primitives* et des civilisations avancées, soit sur Terre, soit dans des contrées éloignées dans l'espace-temps, sont présentes dans notre corpus à travers cette confrontation avec des peuples hors norme, placés sous le signe de l'étrangeté. Ces civilisations sont nécessaires et présentes à des fins idéologiques, afin de démontrer qu'une des dimensions favorites des récits de SF touche la notion de progrès, évaluée à travers un historicisme occidental, une ligne droite vers une évolution marquée par la logique, la raison et la technologie. Les épisodes évoqués autour ou sur l'histoire des peuples amérindiens insistent sur l'œuvre civilisatrice de l'homme blanc, notamment dans une projection du futur. Ainsi, les conquêtes galactiques et la colonisation des peuples autres, dans la SF, sont comme un miroir de l'histoire coloniale terrestre. Ces récits mettent en scène des héros venus de mondes futurs ou d'étoiles lointaines qui exposent – et imposent – leurs idées de progrès. Alors il convient de dire que parfois ce pouvoir est critiqué dans les récits, ils apparaissent comme des dictateurs. Mais, bien qu'appartenant à un genre qui prétend générer de nouveaux imaginaires, la plupart des titres de notre corpus ne font que reproduire l'histoire de manière allégorique ou parabolique.

Il n'existe que de rares contre-exemples de cette dialectique narrative imparable, réitérante, bégayante. Le récit de Sergio Toppi, *Hypothèse 1492* (1992)⁵⁵, est peut-être de ceux-là, car en présentant le naufrage de l'expédition de Christophe Colomb et la mort sur les plages antillaises du seul survivant de l'équipage, le vigile Rodrigo de Triana, le bédéiste italien intervient, sans le montrer, sur les développements ultérieurs des relations entre l'Europe et le Nouveau Monde. Cela sans pour autant cesser de présenter ces développements comme

55 TOPPI, Sergio, 2018 [1992]. *Hypothèse 1492*, St. Egrève, Mosquito.

une *hypothèse*, ainsi que l'indique le titre. De ce fait, l'uchronie, le sous-genre des mondes possibles auquel appartient *Hypothèse 1492*, pourrait poser un renversement de l'histoire, et en convoquant l'imaginaire comme facteur social, prétendre à une réécriture de l'ordre dominant/dominé ; mais ce n'est pas toujours le cas.

Si l'on regarde l'une des uchronies déjà évoquées dans ce chapitre, *Luxley* (2005), le lecteur découvre une Europe médiévale conquise par les civilisations amérindiennes, il regarde de spectaculaires dessins de pyramides qui dominent des châteaux, et des hommes armés qui brandissent le *macuahuitl* au milieu de l'Occident chrétien.

Les souverains Incas, Aztèques, Mayas qui administrent cette Europe sont terribles et sanguinaires, et en cela sont présentés en renforçant les stéréotypes de cruauté des civilisations précolombiennes.

Dans la narration cette cruauté entretient la résistance du héros de la série, Robin des Bois, qui tente de se battre et de générer des alliances afin de corriger, d'une certaine façon, le cours de l'histoire. C'est-à-dire, dans le récit de Valérie Mangin et Francisco Ruizgé (lui-même espagnol), que Robin des Bois assure le rôle qui dans d'autres titres est joué par les patrouilles du temps : celui d'agents qui en utilisant les ressources narratives du voyage dans le temps évitent aux *malintentionnés* de changer le cours de l'histoire, de la réécrire.

Parmi ces titres nous comptons *Les Brigades du temps* (2012-2013), que nous avons citées plusieurs fois. Il s'agit de garantir que le monde reste tel qu'on le connaît. Dans la relation avec une altérité quelconque, celui-ci doit rester tel quel, sans déranger les grands principes coloniaux de notre histoire mondiale. Les colonisés, les peuples, autochtones, les Indiens du Sud, doivent rester en quelque sorte dans la catégorie assignée, y compris celle de conquise, bafouée, dominée, exploitée voire génocidée.

La question morale ne se pose pas, ou peu, y compris dans des publications pour la jeunesse. La question des perdants de l'Histoire, des damnés de la terre comme disait Walter Benjamin, semble ne pas pouvoir s'inverser, y compris dans la fiction, dans le divertissement, dans l'imaginaire, et dans la science-fiction, pourtant l'art d'imaginer des futurs divergents, surprenants, qui dévient de ce que l'on prévoit.



Figure 6. *Luxley*, de Valérie MANGIN et Francisco RUIZGÉ, couverture. © Éditions SOLEIL, 2005.

En choisissant d'être didactique plus qu'exhaustif, nous avons observé comment, à partir d'un corpus représentatif de BD-SF (qui, malgré la limite imposée par ce texte, s'est avéré vaste), il est possible d'extraire des références d'un refoulé des cultures amérindiennes représentées selon les codes de la SF, et qui ne cessent pas de manifester une altérité à la culture occidentale. La continuité temporelle de ce refoulé révélée

par la chronologie dans laquelle s'installe notre corpus – des années 30 à nos jours – nous a permis aussi de passer en revue des éléments qui sont reproduits dans la connivence verbo-iconique de la BD, jusqu'à la consolidation de certains stéréotypes portés sur les autochtones de l'Amérique latine.

Ces éléments, que nous appelons *iconomythes*, arrivent à s'imposer au-delà des frontières des champs de production, de traditions et des périodes afin de placer confortablement l'auteur et le lecteur face à une situation (re)connue, retraisant l'altérité ou l'étrangeté dérivées de l'histoire amérindienne.

Si nous les décomptons, nous avons parmi eux l'image mythique du sacrifice rituel exprimé à travers des éléments idéotypiques incontournables, tels que le couteau de silex, le temple (pyramidal), le cœur sanglant et le prêtre officiant. Les dialogues font toujours irrémédiablement référence aux cultes des dieux de l'animisme et du polythéisme. Le procédé semble en tout point similaire lorsqu'il s'agit d'aborder un marqueur identitaire comme la parure, au sein de laquelle un seul élément – la plume – évoque la présence des Amérindiens du sud, même si les traits physiologiques ont été modifiés par des mutations ou pour souligner une origine extraterrestre. La pyramide échelonnée, complète et rayonnante ou dans sa version de vestige enfoui dans la jungle, nous situe aussi dans une scène imaginaire qui *absorbe*, voire vampirise les codes (ou signes au sens de la sémiologie) décontextualisés de l'Amérique indienne. Cela même si la géographie fictive est située dans le futur inconnu, dans un passé oublié ou sur une planète lointaine.

D'autres représentations de l'étrangeté des peuples des civilisations dans la BD-SF font appel, comme nous l'avons constaté, à des ressources rhétoriques ou à des jeux linguistiques afin de faire vraisemblable le récit et de bien caractériser la fonction actancielle du personnage en question; ainsi, la toponymie et la nominalisation sont des mécanismes pour reprendre les sons des langues indigènes,

lesquelles se déploient dans des récits graphiques, incluant également des formes pictographiques ou un symbolisme aux airs précolombiens. Ce *décorum* linguistique engendre une atmosphère d'ancienneté, de références exotiques à des langues mortes, détruites, ici vivantes sur d'autres mondes, énoncées par d'autres peuples parfois non humains.

Bien sûr, cette revue panoramique de la BD-SF nous montre que ces iconomythes sont le résultat d'une longue histoire de circulation et d'hybridation d'images. Nous devons les repérer afin de casser une quelconque essentialisation autochtone. Nous devons aussi comprendre que ces abstractions sont comme un idéal type, images d'images, échos d'échos anciens, elles n'ont pas à être analysées au regard d'une fausseté ou pas en rapport avec les faits historiques. Là n'est plus la question : les rites sacrificiels existaient dans une histoire religieuse et culturelle spécifique étalée sur des siècles, mais c'est leur fonction dans la bande dessinée qui nous intéresse. Leurs usages, leurs braconnages et leurs mondialisations sont à interroger en soi, comme marque d'un imaginaire circulatoire réducteur, dont les fonctions d'exotisation et de production d'altérité, viennent renforcer la sensation de civilisation bienfaitrice et (faussement) pacifique de l'Occident. Cela pourrait être présenté comme un processus de déculpabilisation coloniale, ou d'invisibilisation du fait colonial violent.

Il resterait à interroger la figure du métis amérindien dans la BD-SF, comme figure de médiation et de transition, ou de révolte et de devenir différent de l'affrontement entre l'altérité et l'Occident. Par ailleurs il faudrait observer la/les posture(s) des bédéistes Latino-Américains afin de voir si les processus d'altérité se maintiennent ou bien changent en fonction d'une création depuis le Sud. D'après nos recherches, échapper à la mondialisation pétrifiante des identités est difficile, y compris depuis les territoires réduits à des iconomythes.

Peaux blanches, masques noirs.
La figure de l'Autre colonisé dans le *Gaspard de la Nuit* de Johan De Moor et Stephen Desberg

Patrick Marcolini
Université Paul-Valéry, Montpellier³.
Laboratoire RIRRA21

À la fin des années 1980 et au tout début des années 1990 paraît aux éditions Casterman un fleuron tardif et méconnu de la bande dessinée franco-belge : les 4 tomes de *Gaspard de la Nuit*, scénarisés par Stephen Desberg et dessinés par Johan De Moor – intitulés respectivement *De l'autre côté du masque*¹, *Les Chasseurs dans la nuit*², *Le Prince des larmes sèches*³ et *Les Ailes de Naxmaal*⁴.

1 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1987. *De l'autre côté du masque (Gaspard de la Nuit 1)*, Paris-Tournai, Casterman.

2 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1989. *Les Chasseurs dans la nuit (Gaspard de la Nuit 2)*, Paris-Tournai, Casterman.

3 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1990. *Le Prince des Larmes Sèches (Gaspard de la Nuit 3)*, Paris-Tournai, Casterman.

4 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1991. *Les Ailes de Naxmaal*

Passés relativement inaperçus à l'époque, ils n'ont à notre connaissance jamais été réédités, et restent aujourd'hui difficilement trouvables sur le marché de l'occasion. Ils ont pourtant fini par constituer autour d'eux un public d'aficionados, des adultes qui les ont découverts généralement à la fin de l'enfance et en ont gardé un souvenir émerveillé, au point de les relire régulièrement. Il faut dire qu'en dépit de quelques petites faiblesses scénaristiques, l'univers fantastique qui y est mis en scène est tout à fait captivant, emmenant la jeune lectrice ou le jeune lecteur dans un véritable « pays des merveilles »⁵ qui n'est que le revers de notre propre monde. Cependant ce pays des merveilles est aussi celui des peurs et de la cruauté, comme nous allons l'exposer ici – et ce contraste brutal, permanent, entre le rêve et le cauchemar n'est pas le moindre des attraits de cette bande dessinée. Un autre point fort de cette série d'albums est son propos politique sous-jacent, qui nous intéressera ici dans la mesure où, relue d'un œil adulte, elle propose du racisme et du phénomène colonial un traitement critique qui tranche agréablement, même si ce n'est pas délibéré, avec une certaine doxa « postcoloniale » et/ou « décoloniale ».

Mais avant d'examiner le contenu de ces albums, disons un mot de leurs auteurs, qui sont passés tous les deux au rang de scénariste et de dessinateur confirmés, assez réputés dans le monde de la bande dessinée franco-belge. Le scénariste d'abord : d'origine belge, né d'un père américain et d'une mère française, Stephen Desberg a été l'élève de Maurice Tillieux et s'est d'abord illustré au service de ces deux séries phares de l'édition jeunesse chez Dupuis que furent *Tif et*

(*Gaspard de la Nuit 4*), Paris-Tournai, Casterman.

5 Le titre *De l'autre côté du masque* fait clairement référence au célèbre *De l'autre côté du miroir*, qui fait suite aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles*. D'autres allusions à ces œuvres apparaissent au fil des pages de la série, comme la présence récurrente d'un œuf sur pattes rappelant Humpty Dumpty.

Tondu (dont il a écrit les récits de 1977 à 1990) et *421* (une BD d'espionnage qu'il a créée en 1980 et dont il a tenu les rênes jusqu'à la fin, en 1992). Dans les années 1990-2000, Desberg se consacre plutôt à l'écriture de bandes dessinées destinées à un public d'adultes et d'adolescents, et signe ces grands succès que sont par exemple *L'Étoile du désert* (une série de western, débutée en 1996), *I. R.§.* (série policière et d'espionnage débutée en 1999), *Le Scorpion* (série de cape et d'épée, depuis 2000), ou encore *Black Op* (depuis 2005)⁶. Ses scénarios très efficaces lui ont valu la reconnaissance du grand public : le journal *Le Figaro* estimait en 2011 que s'étaient vendus l'année précédente plus de 400 000 exemplaires des séries dont il était le scénariste⁷.

Le dessinateur Johan De Moor, belge lui aussi, est en quelque sorte tombé dans le chaudron de la BD quand il était petit, puisqu'il est le fils du célèbre Bob De Moor, qui fut pendant longtemps l'ami intime et le bras droit d'Hergé. Formé au dessin à l'Institut Saint-Luc et à La Cambre à Bruxelles, Johan De Moor rentre en 1981 aux Studios Hergé pour travailler sur *Tintin et l'Alph-Art*, produit l'adaptation en dessins animés de *Quick et Flupke*, puis crée trois albums supplémentaires de cette série après la mort d'Hergé⁸. Dessiné à la fin des années 1980, *Gaspard de la Nuit* constitue pour lui un moment de transition : celui au cours duquel il se déprend progressivement de l'influence d'Hergé, pour inventer son propre langage graphique, très marqué par les

6 Cf. la biographie (fournie par les éditions du Lombard) et les données bibliographiques disponibles sur le site de la Bédéthèque de BD Gest⁷ : <https://www.bedetheque.com/auteur-47-BD-Desberg-Stephen.html> (consulté le 11 août 2021).

7 L'UTAUD, Léna, 2011. « Le palmarès des auteurs de bande dessinée », *Le Figaro*, numéro du 27 janvier.

8 Lire la notice « Johan De Moor » de la *Comicipedia* hébergée par la librairie-galerie Lambiek d'Amsterdam. URL : https://www.lambiek.net/artists/d/de-moor_johan.htm (consultée le 11 août 2021).

citations d'œuvres classiques de l'histoire de l'art, qu'elles soient empruntées à la peinture flamande ou aux avant-gardes. Sa série *La Vache* (1992-2002), créée en collaboration avec Stephen Desberg et récompensée par l'Alph-Art de l'humour au Festival d'Angoulême en 1995, est ainsi parsemée de détournements et de collages pleins de fantaisie. Depuis les années 2000, Johan De Moor s'est focalisé sur le dessin de presse⁹, ce qui lui a valu plusieurs prix, et sur la création de romans graphiques (citons par exemple *Cœur glacé* en 2014 avec l'écrivain Gilles Dal¹⁰).

Nous le disons plus haut, *Gaspard de la Nuit* est donc une œuvre de transition, un point d'infléchissement dans la trajectoire de Johan De Moor, et cela, rien ne l'illustre mieux que la juxtaposition des planches introductives du premier et du dernier album de la série : seules quatre années les séparent, mais on dirait qu'elles n'ont pas été dessinées par la même personne. La fameuse « ligne claire » de l'école franco-belge s'est progressivement brouillée, a gagné en profondeur et en émotion, le trait se faisant haché, nervuré, parfois même brumeux. Le goût du dessinateur pour les atmosphères nocturnes, mais aussi les pénombres, le clair-obscur, le tremblement de la lumière, s'y fait pleinement sentir. Et l'on peut déjà voir se former sa méthode originale faite d'emprunts visuels aux grands artistes de la tradition occidentale : personnages issus des *Balli di Sfessania* de Jacques Callot ou des œuvres de Jérôme Bosch et de l'école flamande de la première moitié du XVI^e siècle, paysages vénitiens tirés de Canaletto (l'un des personnages de la bande dessinée portant même son nom), etc.

9 Cf. DE MOOR, Johan, 2022. *Dessins d'humour*, Bruxelles-Paris, Casterman.

10 DE MOOR, Johan et DAL, Gilles, 2014. *Cœur glacé*, Bruxelles-Paris, Le Lombard.

Une parabole anticolonialiste

Le titre même de la série créée par Stephen Desberg et Johan De Moor est également un emprunt : comme on sait, *Gaspard de la nuit* (sans la majuscule à « nuit ») est un classique du romantisme français, un livre d'Aloysius Bertrand publié en 1842¹¹, qui inaugure le genre du poème en prose – une forme originale et novatrice à laquelle Charles Baudelaire devait par la suite donner ses lettres de noblesse. Cavaliers et arquebuses, dragons et diables, tours gothiques et ruelles du vieux Paris au clair de lune : toute une imagerie médiévale et fantastique s'y déploie, qui suscitera l'admiration de l'auteur des *Fleurs du Mal*, bien sûr, mais aussi de Mallarmé, de Maurice Ravel (qui en donnera en 1908 une transposition musicale), ou encore d'André Breton, qui dira de Bertrand qu'il était « surréaliste dans le passé¹² ».

Le *Gaspard de la Nuit* de Johan De Moor continue cette atmosphère onirique, et fait même souvent directement référence à des épisodes du recueil de poèmes d'Aloysius Bertrand. Comme lui, il peut se prévaloir d'être une « fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot » – puisque tel est le sous-titre du livre qui l'a inspiré. Mais le récit qui trame les quatre albums de la BD est assez différent. Résumons-le maintenant. Un garçon nommé Gervais, lointain cousin du Flupke de *Quick et Flupke*, va découvrir l'existence d'un univers parallèle au nôtre, le « monde de la Nuit »¹³, peuplé d'êtres à

11 BERTRAND, Aloysius, 2005. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* [1842], édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, Paris, Flammarion, collection GF.

12 BRETON, André, 1988. *Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 329.

13 Au fur et à mesure de la série, on note une évolution de son nom, l'orthographe « monde de Lanuit » s'imposant finalement, sans qu'une explication soit donnée.

l'apparence humaine, comme des chevaliers, des magiciens ou des gnomes, mais aussi de fantômes, de dragons, de papillons géants et de quantité d'autres animaux fantastiques.

La scène introductive prend place dans une grande ville anonyme du nord de l'Europe. Gervais ayant envoyé par mégarde l'un de ses jouets par-dessus les murs d'une propriété privée, il s'y introduit en vue de le récupérer. Dans l'une des pièces de la grande demeure habitée par un personnage plutôt inquiétant, il tombe sur une gigantesque collection de masques, qui brusquement se mettent à lui parler.



Figure 1. De Moor Johan et Desberg Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, De l'autre côté du masque*.
© Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

L'un des masques en particulier l'appelle à l'aide : il le supplie de le décrocher et de le ramener chez lui. Gervais s'exécute, mais il est poursuivi par le propriétaire des lieux, qui cherche à reprendre son bien, et peut-être même à se venger. Afin de lui échapper, et sur les conseils du masque lui-même, le garçon met ce dernier sur son visage : comme par magie, les deux intervertissent leur apparence, et voilà Gervais devenu Gaspard, jeune ressortissant du monde de la Nuit.

Grâce à cette nouvelle identité, et avec l'aide de chats dotés de pouvoirs magiques, il va pouvoir s'introduire dans cette réalité parallèle qu'est le monde de la Nuit, et découvrir à la fois

ses beautés et le drame qui s'y joue. En effet, alors que ce monde avait longtemps joui d'une vie paisible, innocente et joyeuse, les humains s'y sont introduits et l'ont plié à leur impitoyable loi, pour en extraire les richesses susceptibles d'enchanter leur grise et morne réalité. Comme le résume à grand renfort de symboles le récit qui nous est présenté dans l'un des albums : alors que les plantes magiques couvraient les paysages de fleurs merveilleuses, alors que les champignons donnaient des dragons et que les fontaines dessinaient des licornes, « les humains arrivèrent de leur monde, avec leur cortège de ouïs, de nons, de règlements », et déclarèrent : « Petits bonshommes, les plantes magiques, il faut les cultiver. Les dragons, il faut les dresser. [...] Les plus belles fleurs, nous vous les prendrons. Les dragons, les licornes, vous nous les amènerez¹⁴. »



Figure 2. DE MOOR Johan et DESBERG Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, De l'autre côté du masque*.

© Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

14 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1989. *Les Chasseurs dans la nuit*, op. cit., p. 35.

Les humains mettent ainsi le pays en coupe réglée, en veillant toutefois à laisser son souverain sur le trône : il s'agit de l'Enfant-Roi, un petit garçon naïf et inconstant, plus préoccupé de ses jeux que du bien-être de ses sujets, ces derniers ne lui en vouant pas moins une grande admiration.

Mais au moment où commence notre histoire, la révolte gronde parmi les habitants du monde de la Nuit. Une conspiration s'est en effet montée sous l'autorité d'un personnage menaçant nommé « le Duc ». Avec ses enfants, ce Duc a organisé une Ligue qui compte des partisans dans tout le pays. Leur objectif est de transformer la colère rampante d'une population opprimée par les humains en une véritable révolution, dont le cri de ralliement – « Nous sommes nous ! » – proclame la nécessité de se réapproprier une identité bafouée.



Figure 3. DE MOOR Johan et DESBERG Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, De l'autre côté du masque*.
© Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

Les albums successifs dépeignent ainsi la montée en puissance du Duc et de ses enfants, leur accession au pouvoir ainsi que la chute des humains : pourchassés, massacrés, ils se voient finalement contraints à un départ précipité.

S'ensuivent des scènes de liesse collective : le Duc est acclamé par la foule, tandis que l'Enfant-Roi, en dépit de sa légèreté, devient le symbole d'une forme de souveraineté retrouvée.

La victoire de la Ligue n'est toutefois pas la conclusion du récit : il manque au Duc de pouvoir s'emparer du trône afin de bénéficier des pleins pouvoirs. Pour ce faire, le Duc va faire assassiner l'Enfant-Roi, en laissant croire que ce meurtre a été commandité par les humains, qui auraient ainsi cherché à se venger de leur éviction. La disparition de l'Enfant-Roi et la vacance du pouvoir entraînent alors une véritable guerre civile : le moindre baronnet s'estime apte à diriger le pays, et n'hésite pas à affronter les autres prétendants au trône. Mais le Duc, fort de troupes nombreuses et lourdement armées, s'apprête à prendre le pouvoir et à éliminer toute opposition. Le monde de la Nuit risque ainsi de tomber aux mains d'un tyran sans scrupules.

Gervais, devenu Gaspard de la Nuit, ne se borne pas au rôle de spectateur. Il va se trouver étroitement mêlé à cette série d'événements : ayant constaté la duplicité du Duc et de ses enfants, il tente de faire échouer leurs plans, mais ne trouve d'autre recours que d'appeler à la rescousse un personnage jusque-là resté dans l'ombre : le Prince des Larmes sèches, qui règne sur l'Est désertique du monde de la Nuit.

Ce prince est un homme caractérisé aussi bien par sa noblesse d'âme que par le raffinement extrême de ses manières. Il est le parfait représentant d'une civilisation du désert que Johan De Moor et Stephen Desberg nous présentent comme un modèle de raffinement : elle a fait de l'usage et de la composition des parfums un langage dont la complexité dépasse celui des mots articulés. Gaspard ayant convaincu le Prince du danger qui pesait sur le monde de la Nuit si le Duc parvenait à s'emparer du trône, l'homme finit par lever une armée et par entrer dans la capitale en vainqueur.

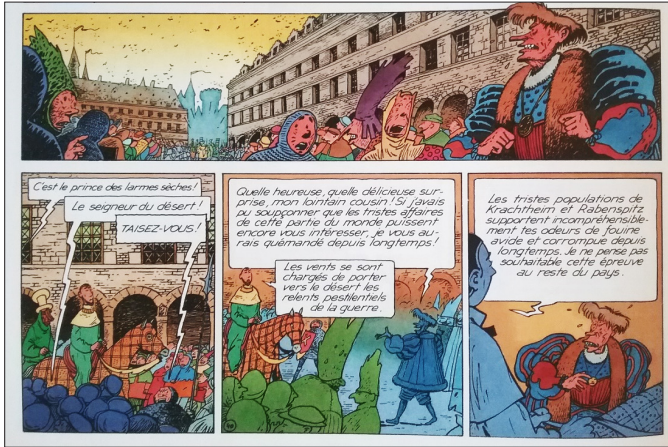


Figure 4. DE MOOR Johan et DESBERG Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, Le Prince des larmes sèches*.
© Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

Le Duc est défait, et l'une des dernières scènes du récit, assez terrible, le voit périr du supplice qu'il avait lui-même prévu pour Gaspard : être plongé à mort dans une cuve de bain pétrifiant, et ainsi transformé en masque.

Voilà donc une parabole dont la tonalité politique ne fait pas de doute : c'est en fait de la colonisation et de la décolonisation que nous parle cette BD, c'est-à-dire de l'occupation d'un pays par une puissance étrangère afin de le déposséder de ses richesses, et du processus par lequel la population de ce pays parvient à se libérer de cette domination en chassant l'occupant. La faune et la flore merveilleuses du monde de la Nuit métaphorisent les richesses minières et agricoles extraites du sol des colonies ; le travail forcé de ses habitants sous la férule des humains fait allusion à l'industrialisation des pays colonisés au profit des puissances occupantes ; et même le personnage de l'Enfant-Roi, laissé en place par les humains, est un bon exemple de la cooptation des élites locales par l'administration impériale – un procédé

classique des stratégies coloniales. De leur côté, le Duc et sa Ligue de même que le Prince des Larmes sèches représentent les protagonistes des luttes de libération nationale qui se sont déroulées au xx^e siècle.

Dans certains passages de la BD affleurent même des épisodes explicites, comme ce moment où l'un des humains confrontés au soulèvement des habitants du monde de la Nuit développe devant Gaspard tous les arguments classiques du discours colonialiste :

Gaspard : « Je... Je crois qu'ils veulent chasser les humains. Prendre leur liberté! »

L'humain : « Mais pourquoi ! Qu'auraient-ils fait sans nous ! Nous qui leur apprenions à découvrir leurs richesses... [...] Nous encourageons ceux qui aimaient faire des farces, nous écoutions ceux qui chantaient ; et nous avons eu des mutins, des musiciens, des comédiens ! »

Gaspard : « Ils ne veulent plus jouer et chanter pour vous ! Il faut que vous partiez ! »

L'humain : « Partir ? Mais que deviendront-ils sans nous ? »¹⁵

C'est le discours typique du colon paternaliste des années 1950 : les colonisés auraient en quelque sorte tout intérêt à soutenir l'entreprise coloniale, car elle vise au fond leur progrès matériel et moral.

Gaspard de la Nuit montre comment cette entreprise coloniale s'appuie sur une idéologie raciste, postulant une hiérarchie entre les humains et les habitants du monde de la Nuit, mais aussi, au sein même de ce monde, entre ses différentes populations ; et la BD décrit également la persistance tenace de cette idéologie après la fin de la colonisation. Ainsi le dernier album de la série montre-t-il comment Messire

15 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1989. *Les Chasseurs dans la nuit*, op. cit., p. 24.

d'Eno, l'un des serviteurs de l'Enfant-Roi, secrètement rallié à la cause du Duc, va tenter de maintenir les hiérarchies raciales léguées par le colon. Le Prince des Larmes sèches, devenu roi, déclare publiquement que « les privilèges des notables de l'ancien régime vont cesser, et [que] chacun, de quelque race que ce soit, recevra le poste qu'il mérite¹⁶ ». Ayant dit aussi son admiration pour les habitants les plus humbles du monde de la Nuit, il en nomme plusieurs à de hautes fonctions. Face à cette situation, Messire d'Eno se plaint de « voir des êtres de races médiocres et subalternes circuler librement dans nos palais », « des créatures disgracieuses et arrogantes accéder à des postes importants ». Il se fera donc l'artisan d'un retour à l'ordre ancien, puisque « ce roi mou venu du désert n'a pas la poigne qui doit serrer les rênes du pouvoir »¹⁷.

Si l'on se souvient que les deux auteurs de *Gaspard de la Nuit* sont de nationalité belge, et que cette bande dessinée a été publiée à l'enseigne de Casterman, fleuron de l'édition belge d'alors¹⁸, il apparaît assez évident que c'est le passé colonial de la Belgique qui est en fait le sous-texte de cette BD. On pense à la fois au Congo colonisé par la Belgique de 1876 à 1960, et au Rwanda qui fut placé sous protectorat puis sous tutelle belge de 1919 à 1962 – notamment sur la question des hiérarchies raciales subsistant après la colonisation, si l'on se souvient des violences entre Hutu et Tutsi au moment de l'indépendance. Si l'on se focalise sur le Congo, le processus qui va de la révolte du monde de la Nuit contre les humains

16 DE MOOR, Johan et DESBERG, Stephen, 1991. *Les Ailes de Naxmaal*, *op. cit.*, p. 5. Le fait que ce soit un roi qui prononce lui-même l'abolition des privilèges suite à une révolution peut paraître paradoxal ; si l'on songe qu'il symbolise l'indépendance retrouvée de son pays, peut-être y a-t-il là une sorte de mélange entre l'imaginaire de la Révolution française et celui de la Révolution belge, qui déboucha sur une monarchie.

17 *Ibid.*, p. 45.

18 Rappelons que Casterman a été racheté par le groupe Flammarion en 1999, qui a lui-même été racheté par Gallimard en 2012.

jusqu'à l'arrivée au pouvoir du Duc correspond grosso modo à la période historique qui, pour le Congo belge, va des émeutes en 1959 à Léopoldville au coup d'État du général Mobutu en 1965. Bien sûr, les deux séquences ne sont pas parfaitement superposables. Par exemple, si Patrice Lumumba, leader du mouvement indépendantiste, a bien été assassiné par le général Mobutu de la même manière que l'Enfant-Roi l'a été sur ordre du Duc, Lumumba ne bénéficiait pas d'une légitimité de type monarchique. Ce sont là, sans doute, les licences de la transposition imaginaire propre à la création artistique. Il n'en reste pas moins que dans les deux cas, au Congo comme dans le monde de la Nuit, la déclaration d'indépendance est suivie d'une guerre civile au terme de laquelle un dictateur s'installe à la tête de l'État. Stephen Desberg et Johan De Moor se livrent toutefois à une réécriture utopique de l'histoire, en imaginant la défaite finale de ce dictateur au profit d'un personnage se faisant le garant des promesses d'émancipation que le processus révolutionnaire portait en lui¹⁹.

Un antiracisme dialectique

Outre ces analogies historiques, ce qui incite à voir dans le récit de *Gaspard de la Nuit* une métaphore de l'histoire des colonies belges en Afrique luttant pour leur indépendance est aussi le rôle central conféré au masque dans son scénario, qui renvoie à la place qu'occupe cet objet dans l'imaginaire occidental, où il incarne l'art africain traditionnel. C'est bien un masque qui ouvre et clôt le récit, qui permet à un humain de se glisser dans la peau d'un habitant du monde de la Nuit, et qui donne son titre au premier album. Et ce sont encore des masques, accompagnés de fétiches et statues d'allure africaine,

19 S'il fallait risquer une comparaison, c'est comme si Pierre Mulele, proche de Patrice Lumumba qui avait organisé une révolte contre le gouvernement en 1964, avait finalement réussi à se rendre maître du Congo contre Mobutu.

qu'on retrouve tout au long des albums, apportant une touche assez étonnante – mais finalement harmonieusement maniée – à l'imagerie médiévale de cette BD. De façon plus significative encore, le masque qui est visuellement mis en exergue de la série, par sa présence sur la couverture du *Prince des Larmes sèches*, n'est pas celui de Gaspard mais un exemplaire directement inspiré des « masques en forme de cœur » utilisés chez les populations habitant de la côte atlantique du Gabon jusqu'au lac Tanganyika, dans une zone qui correspond à peu de choses près à l'ancien Congo belge²⁰.



Figure 5. DE MOOR Johan et DESBERG Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, Le Prince des larmes sèches*. © Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

20 Comparer le masque présent en couverture de cet album avec ceux représentés dans l'article de François Neyt, « Les masques en forme de cœur des zones forestières en Afrique centrale », *Afrique. Archéologie & Arts*, n°7, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/aaa/598> (consulté le 11 août 2021).

À côté de ces éléments matériels et symboliques, n'oublions pas non plus la résonance particulière de la thématique du masque dans la réflexion sur le colonialisme, à travers le titre du célèbre ouvrage de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, publié en 1952²¹. Il est difficile de dire si cette référence est volontaire ou non de la part des auteurs. Quoi qu'il en soit, elle permet de traiter plus profondément la délicate question de la représentation de l'Autre colonisé.

Comme l'a souligné le philosophe congolais Valentin-Yves Mudimbe, le colonialisme n'existerait pas sans une « bibliothèque coloniale », c'est-à-dire

l'épistémè formée par les récits et les écrits d'explorateurs, de voyageurs, de missionnaires, d'anthropologues, de philosophes, d'administrateurs coloniaux, de curateurs de musée, d'exposition coloniale, etc., au point culminant de l'impérialisme.

En effet, cette bibliothèque coloniale

représente un ensemble de connaissances construit dans le but explicite de traduire et de déchiffrer fidèlement l'objet africain. Mais en fait elle a réalisé un projet politique dans lequel l'objet était supposé dévoiler son être, ses secrets et son potentiel à un maître qui pourrait en fin de compte le domestiquer²².

Dans le cas de l'Afrique, le portrait de l'Autre non occidental que dessine cette bibliothèque coloniale est bien connu : c'est celui du *primitif* ou du *sauvage*, dont les attributs sont finalement ceux de l'enfant : innocence, naïveté, spontanéité, joie de vivre, fantaisie, mais aussi amoralité, impulsivité et

21 FANON, Frantz, 2015. *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Points/Seuil.

22 MUDIMBE, Valentin-Yves, 1994. *The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press / London, J. Currey, p. xii. (Nous traduisons.)

cruauté, dans tous les cas un être au comportement imprévu et pour tout dire irrationnel.

Dans cette véritable fable anticolonialiste qu'est *Gaspard de la Nuit*, l'opposition mise en place entre les humains austères et dépourvus de fantaisie, et un peuple de la Nuit pétillant, plein de joie et de poésie, et gouverné par un Enfant-Roi versatile, pourrait laisser craindre une vision des peuples africains qui reste prisonnière d'un regard colonial et raciste, dont les polarités seraient simplement inversées : les auteurs semblent en effet suggérer que l'irrationalité du « primitif », preuve de son infériorité supposée, fait au contraire sa supériorité sur l'Occidental. *Gaspard de la Nuit* reconduirait donc les ambiguïtés du primitivisme propre à l'art moderne occidental. Comme le fait remarquer Philippe Sabot dans un article sur les rapports entre surréalisme et primitivisme :

Alors que, du point de vue occidental, qui coïncide alors avec le point de vue colonial, le primitif se trouvait dévalorisé, renvoyant à quelqu'un ou à quelque chose de moins complexe ou de moins avancé que ce à quoi on le compare (le civilisé, incarnation du « progrès » de l'esprit), le propre du primitivisme est de contester ce mode d'évaluation en mettant en question la supériorité supposée du point de vue occidental et en se proposant à l'inverse de revaloriser la figure du primitif²³.

Mais en même temps, cette revalorisation ne conteste pas fondamentalement la conception de ce primitif « comme un type humain singulier, situé au début du développement social, culturel et psychologique de l'humanité²⁴ ». Or cette conception est solidaire d'une représentation de l'homme

23 SABOT, Philippe, 2003. « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos. Savoirs et textes* n°3, URL : <http://journals.openedition.org/methodos/109> (consulté le 12 août 2021).

24 *Ibid.* Cf. aussi, sur ce sujet, DAGEN, Philippe, 2019. *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

occidental comme aboutissement de l'évolution et sommet de la civilisation, représentation imaginaire qui légitime donc la colonisation de l'Afrique par les puissances européennes.

Mais face à la bibliothèque coloniale a aussi émergé ce qu'on pourrait appeler une *bibliothèque anticoloniale* ou *postcoloniale*. Nous proposons ce terme pour désigner une autre *épistémè* formée par les éléments suivants : les écrits militants des intellectuels ayant soutenu les luttes de libération nationale dans le Tiers-Monde (par exemple, en langue française, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Aimé Césaire, etc.); les récits officiels de la colonisation et de la décolonisation portés par les régimes issus des indépendances; les productions académiques des chercheurs appartenant au champ des études postcoloniales; et enfin les discours portés à l'heure actuelle par les activistes politiques de la mouvance décoloniale. Du fait que les prises de partis politiques y prévalent fréquemment sur l'analyse objective des faits sociohistoriques, cette bibliothèque postcoloniale tend à unifier, et donc à *amalgamer* tous les protagonistes de la résistance à l'oppression coloniale ou au racisme hérité de la période coloniale, et ce quelles que soient les différences entre eux du point de vue de leur classe sociale, de leur culture d'origine, de leur rapport à cette culture, de leur positionnement politique, etc. Cet amalgame procède souvent par le biais de l'assignation de ces protagonistes au statut univoque de victime, ou au contraire par leur promotion au statut tout aussi univoque de héros. Dans ses formes les plus extrêmes, cet amalgame va jusqu'à les englober dans des catégories identitaires aussi générales que floues et finalement privées de sens. Ainsi, par exemple, celles de « non-blancs » ou de « racisés », pour reprendre des expressions qui circulent désormais aussi bien dans le champ académique que sur la scène politique.

Le *Gaspard de la Nuit* de Desberg et De Moor évite ces écueils en mettant en scène des figures diversifiées de l'Autre colonisé. Afin d'expliquer comment cette série d'albums

parvient à se départir des représentations racistes inhérentes au legs colonial, faisons un petit détour par les analyses du racisme développées par Joseph Gabel. Ce sociologue et psychiatre fut une référence incontournable du marxisme des années 1960-1970. S'il s'est imposé dans l'histoire des idées comme l'un des principaux penseurs de la réification, on oublie souvent qu'il a posé dans son maître livre, *La fausse conscience*, les bases d'une théorie critique du racisme dont ses *Réflexions sur l'avenir des Juifs* proposeront vingt ans plus tard un développement abouti²⁵. On doit à Joseph Gabel d'avoir montré comment le racisme, en tant qu'idéologie, relève fondamentalement d'une perte de la saisie *dialectique* du réel. Pour comprendre ce que Gabel entendait par là, il faut rattacher son usage du concept de dialectique à la philosophie de Hegel, et se souvenir de l'influence déterminante qu'exerça sur lui l'hégélo-marxisme, en la personne de György Lukács, le célèbre auteur d'*Histoire et conscience de classe*²⁶. Pour résumer les choses de façon rapide et nécessairement schématique, l'un des points fondamentaux de l'hégélo-marxisme sur le plan méthodologique est qu'on ne peut comprendre le réel dans toute sa richesse et sa complexité que si on le saisit de manière dialectique, c'est-à-dire – suivant la leçon hégélienne qui postule qu'« une chose n'est vivante que pour autant qu'elle renferme une contradiction²⁷ » – comme un élément divisé, travaillé de l'intérieur par des oppositions, des antagonismes dont le conflit est source de mouvement

25 Cf. GABEL, Joseph, 2022. *La fausse conscience, et autres textes sur l'idéologie* [1962, 1969], Paris, L'échappée, notamment le chapitre « Structure schizophrénique de l'idéologie raciste » (p. 139-151), et GABEL, Joseph, 1987. *Réflexions sur l'avenir des Juifs. Racisme et aliénation*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

26 LUKACS, Georg [Lukács, György], 1960. *Histoire et conscience de classe* [1923], trad. K. Axelos et J. Bois, Paris, Minuit.

27 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1971. *Science de la logique* [1812-1816], trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, vol. III, p. 68-69.

et de transformation. Pour donner un exemple trivial, parler de la « société française » en général n'a pas de sens si l'on n'identifie pas ce qui la constitue en une totalité dialectique : les oppositions qui la tiraillent du point de vue des écarts de salaires, des rapports entre classes, des positions variées de ses membres dans la hiérarchie sociale ou sur le territoire, des différences entre groupes sociaux en termes d'origines culturelles, d'opinions politiques, etc. – toutes ces déterminations produisant, par leur interaction et leur entrechoc, une histoire qui les transforme à leur tour.

Or le racisme, explique Gabel, consiste en une perception dédialectisante de l'Autre. En effet, « la totalité dialectique concrète que forme tout groupement ethnique (riches et pauvres, croyants et agnostiques, conservateurs et révolutionnaires, etc.) est dissociée et homogénéisée²⁸ » par la conscience raciste : dissociée de manière à en extraire un spécimen stéréotypé, et homogénéisé dans la mesure où ce spécimen vaudra pour l'ensemble du groupe. Ainsi de l'image du « Juif riche », banquier, milliardaire ou spéculateur, récurrente dans les représentations antisémites. Face à la perception raciste, antidialectique et dépersonnalisante, de certains groupes sociaux « comme une masse indifférenciée composée d'atomes interchangeable », Gabel invoquait « *la nécessité d'une éducation dialectique [...] du public*²⁹ ». Citons-le :

Une éducation dialectique de l'opinion, même si elle ne concerne pas directement le problème de la discrimination ethnique, constitue [...], de par sa nature même, une bonne médication spécifique de l'idéologie raciste et même de l'aliénation en général³⁰.

28 GABEL, Joseph, 1987. *Réflexions sur l'avenir des Juifs. Racisme et aliénation*, op. cit., p. 59.

29 *Ibid.*, p. 47-48.

30 *Ibid.*, p. 49-50.

La raison en est qu'elle permet de « combattre le racisme au niveau de sa structure même³¹ ».

En quoi cet antiracisme dialectique pourrait-il consister ? Johan De Moor et Stephen Desberg n'ont très probablement jamais lu Joseph Gabel, mais leur *Gaspard de la Nuit* en donne une idée assez précise appliquée à la bande dessinée, tout en évitant le caractère souvent assommant des œuvres à vocation didactique. En effet, cette BD évite les simplifications en montrant le parti de l'Autre colonisé comme *scindé*, divisé, parcouru de tendances contradictoires, certaines animées des meilleurs sentiments, d'autres au contraire assoiffées de pouvoir et sans scrupules. D'un côté, nous avons le Prince des Larmes sèches, figure du souverain pondéré, tolérant et raffiné. Il n'a pas d'autre ambition que celle de gouverner selon la justice, à rebours de ce que pratiquaient les humains. De l'autre, nous avons le Duc et sa Ligue, usant de l'intimidation, dévorés d'ambition et privilégiant l'usage de la force brute, dont ils ont le monopole, pour trancher tous les litiges. On pourrait certes voir dans cette disjonction une forme de manichéisme. Mais à l'intérieur même de chacun de ces camps, les personnages des indigènes du monde de la Nuit ne forment pas un bloc monolithique. Ainsi, par exemple, la fille du Duc, Bali, balance-t-elle entre le machiavélisme de son père et l'idéalisme de Gaspard, dont elle tombe peu à peu amoureuse. Gaspard lui-même, c'est-à-dire l'authentique habitant du monde de la Nuit et non le garçon humain qui va endosser son identité, apparaît comme un personnage non dépourvu d'ambiguïtés, puisque dans le premier album de la série, ses congénères le regardent avec méfiance, pour une raison qui ne sera d'ailleurs jamais exposée. L'indigène n'est donc ni cet être nonchalant ou sanguinaire selon son humeur que dépeint la bibliothèque coloniale, ni cette victime transmuée en héros rédempteur dont la bibliothèque

31 *Ibid.*, p. 48.

postcoloniale nous fait le portrait. À distance de ces deux stéréotypes, De Moor et Desberg *dialectisent* la figure de l'Autre pour retrouver sa réalité profonde derrière l'écran des représentations idéologiques. Et cette dialectique va jusqu'à subvertir l'opposition entre colons et colonisés, humains et peuple de la Nuit, à travers le personnage intermédiaire du masque à double face³².

En guise de conclusion, examinons par avance une objection qui pourrait nous être faite. Tout au long de la série *Gaspard de la Nuit*, les habitants du monde de la Nuit – du moins ceux qui ont une apparence humaine – sont figurés par Johan De Moor comme des Occidentaux à la peau blanche, ressemblant même, plus précisément, à des Flamands du Moyen Âge ou de la Renaissance, tels qu'on peut les voir dans les œuvres d'art de ces époques. N'y aurait-il pas là une forme d'« invisibilisation » paradoxale de ces populations africaines colonisées auxquelles les auteurs font discrètement référence? Ce *hiatus* dans la représentation ne montre-t-il pas qu'en dépit de leur bonne volonté et de l'orientation de leur propos, De Moor et Desberg restent pris dans ce que les études postcoloniales appellent la « blanchité » hégémonique, et donc soumis à une forme d'impensé eurocentrique, colonial et raciste? Il nous semble que c'est précisément l'inverse qui est vrai : c'est justement en présentant les Africains sous les traits de Flamands du Moyen Âge ou de la Renaissance que nos deux auteurs subvertissent, *en annulant sa pertinence*, le critère de la couleur de peau, et plus généralement le critère de la visibilité somatique de la différence, qui sert toujours de base à l'idéologie raciste, quel que soit le côté de l'échiquier politique où elle se situe.

32 Cette réversibilité du masque est exploitée jusqu'au terme de la série, où le masque, qui était dans les trois premiers albums l'allié de Gervais/Gaspard, se transforme brusquement en son ennemi.



Figure 6. DE MOOR Johan et DESBERG Stephen, 1987. Extrait de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit, Les Chasseurs dans la nuit*.

© Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman.

**Critique d'une société au contact de l'étranger :
dérive colonialiste, ultra-capitalisme et leçon
écologique dans le premier cycle d'*Aquablue*.**

Rodrigue Buffet
Université de Montréal (Québec-Canada)

Aquablue

Aquablue est une série de bande dessinée française de science-fiction. Celle-ci compte aujourd'hui seize volumes publiés en l'espace de presque trente ans entre 1988 et 2017. Créée par Thierry Cailleteau (scénario) et Olivier Vatine (dessin), cette série d'actions aborde notamment les thèmes du colonialisme et de l'écologie dans une fiction futuriste.

Dans le premier cycle (5 volumes) de la série, les habitants d'Aquablue, planète dominée par les eaux, font face à des envahisseurs terriens venus exploiter les ressources de leur monde, le tout dans un futur proche. Puisant leur inspiration à la fois dans l'histoire occidentale et dans les fictions,

les auteurs désiraient dans ce premier cycle traiter « une thématique écolo, une histoire de colonisation¹ ».

Le début du premier volume (paru en 1988) nous décrit rapidement comment le héros, alors bébé, devient orphelin lors de l'explosion d'un vaisseau spatial. Sauvé par Cybot, son robot-nurse, Wilfrid Morgensten alias Tumu-Nao, son nom d'adoption sur Aquablue, passe les huit premières années de sa vie dans l'espace à suivre l'éducation de celui-ci. Après un atterrissage difficile sur Aquablue, planète recouverte à 97 % d'océans, ils sont accueillis par des autochtones. Cybot tombe accidentellement à l'eau et est hors service laissant Nao sous la responsabilité du chef de la tribu. Dix ans plus tard, des Terriens arrivent sur la planète. En effet, la Texec, un consortium multiplanétaire, a obtenu la concession d'Aquablue pour y installer des complexes hypergénérateurs, et a engagé une milice privée, pour se charger du « problème indigène ». Celle-ci est dirigée par Ulla Morgenstern, la propre tante de Nao, considérée comme morte, qui a créé sa milice grâce à l'héritage de son frère (le père de Nao). Décidée à se débarrasser rapidement des autochtones, elle gagne en motivation lorsqu'elle découvre la réelle identité de Nao. En effet, celui-ci est l'héritier légitime de la fortune Morgensten. C'est le début d'une lutte décrite dans les cinq premiers volumes de la série.

Cette lutte oppose ainsi un consortium d'origine terrienne aux autochtones d'une planète éloignée. Elle permet aux auteurs de mettre en relief les dérives de notre société occidentale tout en prônant des valeurs de tolérance et de respect de la nature. Cette guerre entre Terriens colonisateurs et une civilisation étrangère est l'occasion pour Thierry Cailleteau et Olivier Vatine, de dénoncer certains travers de

1 *Interview de Thierry Cailleteau & Olivier Vatine, Aquablue*, <http://www.bdparadisio.com/Intwcailleteau.htm>.

notre société, d'évoquer certains des pires épisodes de notre histoire, tout en faisant passer un message proécologique.



Figure 1. *Aquablue*, Intégrale premier cycle, de Thierry CAILLETEAU, Olivier VALENTINE et Ciro TOTA.
© Éditions DELCOURT, 1999. L'Univers d'*Aquablue* est une création de T. Cailleteau et O. Vatine.

L'étranger

La civilisation étrangère est ici incarnée par les habitants des archipels d'Aquablue. De type humanoïde, leur relation à l'eau est visible par la présence de branchies à la place des oreilles et l'absence de protubérance nasale (seuls deux trous se situent à l'emplacement du nez). La caractéristique première permettant de les identifier comme étrangers est évidemment leur couleur de peau. Pour les placer loin des humains, les auteurs ont fait le choix du bleu, en accord probablement avec leur environnement, la mer. Leur société de type tribale, est proche de ce que l'on peut trouver sur Terre, puisque la présence d'un chef, d'un sorcier, et leur

rapport à la nature, nous rappellent immédiatement certaines populations traditionnelles de notre environnement et de notre histoire (Amérindiens, tribus du Pacifique, etc.).

Ces autochtones sont d'un abord pacifique puisqu'ils accueillent amicalement Nao et Cybot, puis Maurice Dupré, un ethnologue venu les observer, cela avant de se confronter aux armées terriennes. Nao est d'ailleurs élevé comme l'un des leurs, jusqu'au jour de la cérémonie sanctionnant son passage à l'âge adulte. Le jeune orphelin, qui se révélera être l'héritier d'une grosse fortune sur Terre, est à partir de ce moment, le leader qui mène la lutte contre la Texec et ses mercenaires.

Lorsqu'on évoque le jeune héros de la saga, on ne peut s'empêcher de penser à Tarzan, lord Greystoke, le héros de Edgar Rice Burroughs². L'apparence de Nao semble également être un clin d'œil à un autre personnage célèbre de la bande dessinée (BD), Rahan³, dont il partage le pagne et le couteau à la ceinture, ainsi que la longue chevelure blonde, donnant un effet de citation visuelle.

Les autochtones d'Aquablue vivent en parfait accord avec la nature. Ils vivent de la pêche, et vénèrent une sorte de baleine, Uruk-Uru. Hormis leurs embarcations légères en bois, ils utilisent comme transport des sortes de tortues domestiquées. Ils les utilisent également pour combattre les mercenaires terriens.

Cette confrontation entre colons terriens et cette civilisation, étrangère du point de vue du lecteur, est l'occasion pour les auteurs de pointer certains problèmes de notre civilisation. Sans aucun doute, c'est l'étrangeté de notre histoire coloniale qui veut être présentée, il s'agit d'un renversement de l'altérité qui semble vouloir être opéré.

2 BURROUGHS Edgar Rice, 1914. *Tarzan of the Apes*, Chicago, A. C. McClurg.

3 LÉCUREUX Roger (Scénario) et CHÉRET André (Dessin), 2012-2013. *Rahan, fils des âges farouches*, intégrale en 67 volumes, Altaya.

Problèmes de notre civilisation

Une des plus flagrantes tares attribuées aux « méchants » incarnés par la Texec et ses sbires, est le racisme, celui qui est un des piliers de la colonisation, en infériorisant les peuples et civilisations dites traditionnelles. C'est aussi un problème récurrent de notre civilisation, en témoigne l'augmentation des actes racistes en France en 2019 (+38 % pour les violences et atteintes criminelles à la personne)⁴. Plus récemment, les émeutes de l'été 2020 aux USA et le mouvement *Black Lives Matters*, né en 2013, nous ont rappelé combien le racisme était omniprésent dans la société occidentale. Rappelons que les émeutes étaient liées aux violences policières contre les noirs et plus particulièrement à l'assassinat de Georges Floyd.

Dans *Aquablue*, au contact de ces étrangers aux caractéristiques liées à la mer, les mercenaires utilisent un panel d'insultes assez évocateur : « peaux de harengs », « faces de morue », « faces de mérrou », « peaux de merlan ». Précisons tout de même que ce comportement se retrouve uniquement chez les gens de la Texec et les mercenaires. Lors de l'intervention de la Légion étrangère, dans les volumes 4 (paru en 1993) et 5 (paru en 1998), les légionnaires restent respectueux de leurs adversaires.

Sans aller aussi loin que le racisme théorisé, beaucoup de protagonistes de l'histoire, jugent rapidement les autochtones d'Aquablue les considérant comme des sauvages, ou du moins des êtres moins évolués. Ainsi, le président de la Texec, en plus d'essayer de forcer Mi-nuee (la fiancée de Nao) à une relation charnelle (il était curieux d'essayer avec une de ces « créatures »), déclare dans le volume 4 (1993) : « la Texec s'est fait ridiculiser par une bande de sauvages ». Lors du premier contact entre mercenaires et autochtones, la réaction est

⁴ Source : Commission nationale consultative des droits de l'Homme, *La lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la xénophobie. Année 2019*, disponible en ligne sur <https://www.cncdh.fr>.

identique : « t'as vu comme elles sont mignonnes les petites sauvages par ici ! J'ai bien envie de m'amuser un peu avec celle-là avant de l'amener au chantier ». Notons ici que l'érotisation des corps colonisés est un phénomène connu et récemment mis en lumière : « Partout, la domination a produit des images et des imaginaires essentialisant et objectivant des corps "indigènes" présentés comme "naturellement" offerts aux explorateurs, aux voyageurs et aux colonisateurs »⁵. Plus loin dans ce volume, lors de leur première grande confrontation avec les autochtones, les mercenaires les sous-estiment grandement, subissant ainsi de fortes pertes malgré le rapport de force très favorable. Ce « complexe de supériorité » se poursuit encore de nos jours alors que de nombreux travaux ont répertorié les politiques, idéologies, lois de ségrégations et condescendances coloniales, reposant sur une supériorité supposée des empires occidentaux.

Ce jugement arrogant sur la population autochtone d'Aquablue n'est pas le monopole des « méchants » de l'histoire puisque dans le volume 2 (paru en 1989), lorsque Nao est engagé dans un parc d'attractions nautique sur Terre, alors qu'il a besoin de fonds pour repartir sur Aquablue, il est présenté comme « le sauvage homme-poisson ». Même Maurice Dupré, pourtant du côté de Nao et des siens, met en avant la technologie de sa civilisation en opposition aux habitants d'Aquablue, qui sont juste des pêcheurs, lorsqu'il essaie de convaincre le jeune homme de l'accompagner sur Terre : « tu en as sûrement vu de dures ici ! tu n'es pas né pour être pêcheur, tu viens d'une planète où il y a l'eau courante, l'électricité, l'atome, l'intelligence artificielle ».

Mais la principale critique des auteurs sur notre société reste l'ultra-capitalisme et les risques de dérives. En effet,

5 Collectif : BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, TARAUD Christelle, THOMAS Dominic, (dir.), 2018. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, p. 12.

la Texec, présentée comme un consortium multiplanétaire, semble avoir obtenu la concession d'Aquablue par la corruption et est prête à tout pour engranger des bénéfices. Dans le volume 5 (1998), Ulla Morgenstern précise qu'une fois débarrassée du « problème indigène » et du contrôle de la Légion, « la Texec et les brigades privées Morgenstern pourront alors presser Aquablue comme un citron ». Le sort de la planète et de ses habitants ne l'intéresse pas puisque dans le volume 3 (1990) elle ordonne au capitaine d'un sous-marin d'utiliser son missile à tête nucléaire pour se débarrasser d'un vaisseau pirate dans l'atmosphère d'Aquablue, provoquant la mutinerie du militaire : « vous êtes folle ! une charge nucléaire de 900 mégatonnes va bien vous en débarrasser mais vous allez détruire toute vie sur cette planète ! ». L'argument de la tante de Nao est alors équivoque : « nos centrales peuvent fonctionner en atmosphère artificielle ! C'est cela seul qui importe ! Exécution ! ». La seule obsession de la Texec dans l'histoire est de faire des bénéfices dans leur investissement sur Aquablue. Même lorsque des pirates interviennent dans le volume 3 (1990), et prennent en otage leurs représentants sur Aquablue, le premier réflexe du président et de son entourage est de calculer le coût et la possibilité de faire des bénéfices : « Les chiffres sont clairs ! Il a bien évalué ses prétentions : il nous saigne tout en nous laissant la possibilité de faire quelques bénéfices avec Aquablue... et surtout de récupérer notre investissement ! ».

Après avoir évoqué le capitalisme à outrance, les auteurs pointent brièvement du doigt les inégalités sociales. Ainsi, lors de la visite de Nao sur Terre pour revendiquer ses droits à l'héritage familial, et après qu'il se soit émerveillé de la beauté de la ville, riche et moderne, Dupré lui répond : « C'est la façade d'Europolis, Nao. Ce qu'on montre aux chefs d'État en visite et aux aérocar de touristes ! Mais n'oublions pas qu'il y a quantité de taudis et de misère autour des beaux quartiers ! Je te ferais voir ça aussi ! ». Ce commentaire est

d'actualité dans toutes les grandes villes des pays riches, en Europe comme partout dans le monde, où richesse et pauvreté se côtoient inmanquablement. Auparavant, alors que Mi-nuee et son père veulent accompagner Nao sur Terre, pour défendre leurs droits, Dupré les dissuade, expliquant qu'ils seraient bloqués avant d'arriver. Il avertissait que les lois sur l'immigration en vigueur n'étaient qu'un « avant-goût de la bêtise humaine ». Inutile de préciser que ce sujet était d'actualité lors de la parution de la série et le reste aujourd'hui encore.

Cette visite de Nao sur Terre est l'occasion de rappeler l'importance de la liberté et de l'indépendance de la presse, puisque le reportage qui devait permettre de mettre à mal la Texec n'est pas diffusé grâce au contrôle de la multinationale sur les médias : « je te rappelle qu'une société nommée Texcom détient la majorité des parts de Cosmomédia...c'est un satellite de la Texec... ». Ce reportage promettait pourtant de dénoncer les abus du consortium sur Aquablue, en faisant référence à l'histoire de l'humanité : « L'homme d'aujourd'hui dans sa conquête des étoiles commettra-t-il les mêmes erreurs que son aïeul du XVIII^e siècle colonisant le tiers-monde ? ».

Un passé à ne pas oublier

Les références à certains des épisodes les plus sombres de notre histoire sont assez nombreuses dans Aquablue. Ainsi le contact avec l'étranger d'Aquablue est l'occasion pour l'Humain de réitérer les mêmes erreurs que son ancêtre occidental avec les étrangers des autres continents.

C'est en premier lieu aux Amérindiens que l'on pense lorsque l'on découvre le traitement infligé aux habitants d'Aquablue. En effet, dans un premier temps, la Texec et les brigades privées Morgenstern, après leurs premiers succès contre les autochtones, essaient de saper les valeurs de leur civilisation, leur offrant quelques vices bien humains, tels que

l'alcool : « Encore quelques livraisons et les fiers guerriers qui nous ont donné tant de fil à retordre ne seront plus qu'une bande de clochards prêts à vendre leur femme et leur harpon pour un verre d'eau de feu ». Les mercenaires font encore preuve de condescendance en proposant d'offrir aux autochtones quelques babioles : « Ajoutez à cela quelque T-cola et un lot de montres réveils pour convaincre les plus méfiants des bienfaits de la civilisation et Aquablue sera totalement pacifiée ».

En réaction à cette perversion de leur société, les habitants des archipels d'Aquablue qui sont au contact des colons, devront s'exiler plus loin, dans des territoires moins accueillants, nous rappelant également le traitement infligé aux Amérindiens. La tribu de Nao se retrouve ainsi dans le froid, avec peu de nourriture à chasser. Cet épisode nous rappelle encore le traitement subi par les Indiens d'Amérique du Nord. En effet, au XIX^e siècle, la chasse systématique des bisons a été prônée par le général Philip Shéridan, afin d'affamer les autochtones. Beaucoup de déportations de tribus eurent lieu en Amérique du Nord, l'une des plus célèbres étant le fameux épisode de « la piste des larmes » durant lequel plusieurs peuples amérindiens furent déplacés entre 1831 et 1838 en application de l'*Indian Removal Act*, et plus d'un quart d'entre eux trouva la mort en route, de froid de faim ou d'épuisement.

Sur Aquablue, lorsque les canonniers mercenaires « s'échauffent » en pilonnant le village de la tribu de Nao, alors que les guerriers sont sur le champ de bataille, on ne peut s'empêcher de penser aux massacres de tribus durant les guerres amérindiennes. Durant celui de Sand Creek par exemple, approximativement 150 Indiens auraient été tués dont une centaine de femmes et d'enfants. Les troupes de la Texec et de Morgenstern n'iront pas aussi loin que leurs ancêtres dans un premier temps. En effet, il faut attendre les volumes 4 (1993) et 5 (1998) pour voir ceux-ci avoir recours

aux solutions les plus extrêmes pour traiter le problème indigène : camps de concentration et expériences sur les prisonniers afin de développer un virus terrible qui permettrait d'exterminer une bonne fois pour toutes la population locale. La proposition de l'envoyé de la Texec est lourde de sens : « je vois plutôt ces pauvres indigènes décimés par un virus mortel que nous aurions malencontreusement apporté avec nous. Ce sera plus efficace ! et plus discret ».

Ceci nous rappelle le destin des Amérindiens, décimés en grande partie par des maladies apportées involontairement par les Européens, telles que la coqueluche, la variole, ou la peste. On peut aussi avoir une pensée pour le fameux épisode des soldats britanniques offrant des couvertures infectées par la variole aux Indiens. Mais la volonté de génocide nous amène à des épisodes plus récents de notre histoire. On peut penser aux expérimentations japonaises de l'Unité 731⁶, qui, durant une douzaine d'années auraient provoqué la mort de près de 10 000 personnes dans leurs expériences en laboratoire et seraient responsables de près de 500 000 morts en Chine selon un rapport de 2002. Mais la référence qui vient surtout à l'esprit est évidemment celle évoquée nominativement : « jusqu'à ce que nous ayons imaginé une solution finale pour nous débarrasser de tout ce monde-là ». Les auteurs ont ici fait le choix d'utiliser un vocabulaire évocateur, qui rappelle à tous les heures sombres de la Shoah durant la Seconde Guerre mondiale. C'est bien un génocide que propose le représentant de la Texec, et ce par l'intermédiaire d'un savant, le Dr Fershid, qui n'est pas sans nous rappeler les médecins nazis des camps de la mort dont le plus célèbre, Josef Mengele, officiait à Auschwitz⁷.

6 Sur le sujet, lire HARRIS Sheldon, 1994. *Factories of Death: Japanese Biological Warfare 1932-45 and the American Cover-Up*, Routledge.

7 Voir LONGERICH Peter, 2010. *Holocaust : The Nazi Persecution and Murder of the Jews*, Oxford, New York, Oxford University Press.

Les expérimentations ont d'ailleurs lieu sur des habitants d'Aquablue, le Dr Fershid se montrant enthousiaste des effets de son virus sur le métabolisme de ces étrangers. Il s'appliquera à essayer de le rendre contagieux, et en subira les conséquences, juste retour des choses que nous proposent les auteurs dans le dernier volume (5, 1998).

En plus des critiques sur notre société, des évocations de ses dérives et de nous rappeler les horreurs commises auparavant au contact d'étrangers, les auteurs font passer un message proécologie qui est une des caractéristiques fortes de la saga.

Un message écologique

En effet, fidèles aux notions du bien et du mal, les auteurs nous présentent les habitants d'Aquablue, tribu vivant en harmonie avec la nature et leur environnement, comme les « gentils » de l'histoire, en opposition aux colons terriens, non respectueux de la nature et prêts à tout pour faire des profits : les « méchants ». De plus, dans le volume 3 (1990), un équipage de pirates apparaît, mené par Angus Loschshore, passionné de chasse, qui a presque perdu la vie en chassant une créature mythique, un mégophias, sorte de créature géante et pacifique de l'espace. Le pirate utilise le corps du monstre pour en faire son vaisseau, et on le voit trôner fièrement au milieu des trophées dans sa chambre. Le personnage, neutre au départ, se démarque rapidement par ses alliances changeantes et son manque de moralité, étant prêt à toutes les trahisons contre de l'or. L'image du chasseur est ainsi associée à une personne sans morale, peu respectueuse de la parole donnée et prête à tout pour arriver à ses fins. Les animaux ont d'ailleurs choisi leur camp dans la guerre pour Aquablue, puisque dès la première rencontre entre Nao et les mercenaires, Mi-nuee est sauvée d'un viol par son animal de compagnie, un petit mammifère. Peu après, lors de la première grande bataille,

Nao et ses amis sont sauvés par l'intervention in extremis d'Uruk-Uru, sorte de monstre marin à mi-chemin entre la baleine et la raie géante. Plus tard, sur Terre, alors que Nao travaille dans un Marineland, il se lie d'amitié avec Tony, une orque qu'il libère plus tard avec les autres animaux du parc, ne supportant pas de profiter de leur captivité. Tony rembourse sa dette peu après en sauvant Mi-nuee de la mort, et en la ramenant auprès de Nao.

Mais c'est dans les deux derniers volumes du premier cycle (4, 1993 et 5, 1998) que les auteurs présentent leur argument principal proécologie : une civilisation ultra-avancée technologiquement, qui habite dans les profondeurs des océans d'Aquablue. Celle-ci se présente visiblement comme un modèle à suivre pour les auteurs qui ne manquent pas l'occasion de présenter les choix effectués par celle-ci face à différents problèmes que l'Humanité connaît fort bien.

Plusieurs sujets touchant notre civilisation sont en effet rapidement évoqués. La parité, plus que jamais d'actualité, dans notre société, est à l'honneur puisque ce peuple avait deux dirigeants, un mâle, et une femelle, sans qu'ils forment nécessairement un couple, pour les diriger. Ce peuple est peu nombreux puisqu'il tenait à le rester en contrôlant sa natalité. Ce serait cet eugénisme instinctif qui les aurait placés en tête dans l'échelle de l'évolution. On ne peut que sourire à cette évocation alors que l'humain semble avoir complètement perdu le contrôle de sa natalité passant de 2,6 milliards d'individus en 1950, à 5 Milliards en 1987, puis 6 Milliards en 1999, 7 en 2011 et presque 8 actuellement (7,7, chiffre ONU).

Cette civilisation, dont les autochtones d'Aquablue descendent, vit en harmonie avec la nature tout en étant ultra avancée technologiquement. On devine ici la volonté des auteurs de nous convaincre que les deux options ne sont pas incompatibles. Peuple aquatique, il maîtrise toutes les technologies concernant l'eau. On voit notamment

une immense centrale hydrocinétique aux abords de leur capitale. L'hydrocinétique est l'énergie mécanique résultant du mouvement des marées, de la houle ou des courants marins exploitée pour la production d'électricité. Notons que nous savons déjà exploiter l'énergie des marées, des courants marins, et des vagues pour produire de l'électricité. Seuls manquent les fonds d'investissement et les recherches sur l'impact environnemental pour développer ces modes de production d'énergie. Une étude de potentiel pour des hydroliennes, montre que le site de Raz-Blanchard, au large du Cotentin, a une capacité de 2000 MW (environ une centrale nucléaire) ce qui permet d'envisager positivement l'avenir⁸. L'Occident s'est rarement inspiré des sagesses politiques ou technologiques des sociétés traditionnelles, considérant leurs primitivités plutôt que leurs modernités ou leurs sagesses ancestrales en avance sur la catastrophe écologique.

Le représentant de cette civilisation ultra moderne raconte comment leurs ancêtres, arrivés au sommet de leur évolution, ont été divisés entre ceux qui désiraient conserver leur civilisation comme telle, et ceux qui voulaient se multiplier et conquérir la surface d'Aquablue. Ceux qui se multiplièrent à la surface devinrent rapidement trop nombreux et décidèrent d'aller s'installer sur une planète similaire mais avec plus de surface : la Terre! Le projet nommé Atalanta, fût un échec et la totalité des vaisseaux, à l'exception d'un, se perdirent avant d'arriver. (mythe de l'Atlantide). Cet épisode, en plus d'être plein d'ironie, avec des Terriens arrogants et racistes envers un peuple qui partage peut-être les mêmes ancêtres, est sans doute à mettre en parallèle avec certains fantasmes de conquête spatiale. La civilisation qui s'en sort le mieux est finalement celle qui choisit de ne pas s'étendre hors de son monde, référence probable à notre civilisation et sa volonté constante d'expansion. Même ceux qui sont à la surface,

8 Source : <https://www.enerzine.com/>

perdent leur capacité à communiquer télépathiquement (ce que font les habitants des mers d'Aquablue) et retombent peu à peu à l'état sauvage, repartant de presque zéro. Ceux des océans restent la civilisation mise en valeur par les auteurs puisqu'ils avaient choisi, avant que ne se déclenche cette guerre qui les incite à intervenir, de respecter le choix de leurs frères (qui préféreraient vivre par eux-mêmes sans aide) et n'interféraient pas avec le cours normal de leur évolution.

Cette civilisation aquatique va être l'ultime allié de Nao et ses amis et va leur permettre de gagner définitivement la guerre d'Aquablue. La stratégie de guerre utilisée est également révélatrice de l'esprit pronature et proécologie de la série : Ils vont sur les lunes d'Aquablue pour utiliser une machinerie (qu'ils avaient mise au point auparavant pour faire émerger quelques terres pour leurs « frères ») et influencer sur leurs orbites. Le but étant de dérégler le climat sur Aquablue, le temps de provoquer une immense tempête qui balayera tout sur son passage et obligera les colons à quitter la planète, alors que les habitants de la surface sont mis à l'abri dans les cités sous-marines des nouveaux intervenants. L'aspect pacifique de la civilisation sous-marine d'Aquablue est également mis en avant, peut-être pour nous rappeler la différence avec nos pays les plus avancés technologiquement, qui sont aussi les plus avancés militairement. Notons ici une idéalisation des années 1980/1990 de ces auteurs puisqu'il existe également des sociétés traditionnelles très guerrières et très agressives (par exemple l'ensemble culturel des Papous de Nouvelle-Guinée, plus de 300 tribus qui ont souvent été en guerre). Peut-être les auteurs oublient-ils le lien entre les sociétés traditionnelles, et les sociétés dites modernes, les premières étant à l'origine des secondes, dans l'histoire, et la violence, la ségrégation, la discrimination, les inégalités, existent également dans les sociétés traditionnelles. La différence se joue dans l'expansion, des Incas par exemple, et donc des Espagnols, Européens, etc.

Conclusion

On le voit, le premier cycle d'Aquablue, est l'occasion pour Thierry Cailleteau et Olivier Vatine, de porter un jugement sur certains points noirs de notre civilisation. Dans cette série de BD de science-fiction, l'Homme, au contact de l'étranger, incarné par une civilisation d'une planète lointaine, retombe dans les travers de ses ancêtres colonisateurs. Plusieurs références à certains des pires épisodes de notre histoire sur fond de racisme et d'intolérance, nous rappellent combien il est important de tirer les leçons du passé. Les auteurs s'inscrivent peut-être volontairement dans le genre d'une science-fiction anticoloniale et anti-impérialisme déjà aperçue dans des œuvres comme *Star Wars* (contexte post-Vietnam en 1977) et *Dune* (contexte des guerres d'indépendances des années 60).

La critique de la société occidentale moderne (parution en 1988-1998 mais toujours d'actualité) est également facilement discernable dans ce premier cycle. Les multinationales sont évoquées avec la Texec, qui est chargée d'exploiter Aquablue, et qui est prête à tout (assassinat, kidnapping, génocide) pour faire fructifier son investissement. De nombreux maux sont également évoqués, comme la lenteur de la justice, le fossé richesse/pauvreté, la corruption, l'exploitation de la faune à des fins de divertissement.

Ce dernier aspect est à ajouter à l'inspiration « Écologiste » de l'œuvre, qui exalte le lien à la nature de la population autochtone d'Aquablue, qui se désole de voir leur planète vouée à la destruction afin d'assouvir les besoins et envies fantasques des envahisseurs « civilisés ». La leçon d'écologie va jusqu'au dénouement de l'œuvre en nous proposant un modèle de symbiose écologie/technologie.

Thierry Cailleteau, le scénariste d'Aquablue, n'a jamais caché son attachement aux notions de bien et de mal. La série est l'occasion pour lui de promouvoir des valeurs de

tolérance, d'acceptation de l'autre, de pacifisme et d'écologie dans une histoire où l'extraterrestre n'est pas l'étranger envahisseur mais la victime.

Les auteurs

Rodrigue Buffet est chargé de cours à l'Université de Montréal, Québec-Canada, où il enseigne l'histoire du Moyen Âge. Ses recherches portent principalement sur le contexte des croisades et plus précisément sur l'ordre du Temple et l'ordre de l'Hôpital, deux ordres religieux-militaires. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2022, *Templiers et Hospitaliers au Moyen Âge : des frères d'armes*, se focalise sur les relations entre ces deux ordres durant leurs deux siècles de vie commune et s'attache à corriger l'idée d'une rivalité trop souvent mise en avant dans l'historiographie des croisades. S'inscrivant aux frontières de l'histoire comparée et de l'histoire croisée, sa thèse se focalise sur les hommes de ces ordres plutôt que sur les institutions. Passionné de livres, de bande dessinée et de science-fiction, il apprécie les échanges pluridisciplinaires.

Daniele Comberinati est Maître de conférences – HDR en italien à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, il est membre du laboratoire ReSO (Recherches sur les Suds et les Orient). Il s'occupe de littérature de la migration (il

est l'auteur notamment de *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia [1989-2007]*, Bruxelles, Peter Lang, 2010), de littérature de voyage ("Affrica". *Il mito coloniale italiano attraverso i libri di viaggio di esploratori e missionari dall'Unità alla sconfitta di Adua [1861-1896]*, Firenze, Cesati, 2013), de science-fiction (*Italian Science Fiction: the Other in Literature and Film*, New York, Palgrave MacMillan, 2019 et *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, 2020, avec Simone Brioni) et de bande dessinée (*Un autre monde est-il possible? Bande dessinée et science-fiction en Italie de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui*, Quodlibet, 2019).

Il a publié les romans *Vie di fuga* (2015, Besa, traduit en français en 2018) et *Colpo di stato nella San Marino rossa* (2018, Besa).

Iris Delhoum est titulaire d'une licence de Lettres et Sciences Humaines et d'un Master en Littérature comparée effectués à l'Université de Montréal. Elle entame en 2019 un doctorat sur la représentation de l'altérité en bandes dessinées, à travers l'étude de *Corto Maltese* et *Buddy Longway*. De retour en France après deux ans de recherches, elle complète sa formation avec un Master en Édition et décide de se consacrer à son travail à plein temps. Elle est désormais éditrice aux éditions Agone.

Vinod Kumar est docteur en Littérature française. Sa thèse à l'université Rennes 2, soutenue en février 2020, sous la direction de Benoît Conort, s'intitule *Les représentations des « Indes » coloniales dans la bande dessinée contemporaine d'Europe francophone*. Alors à l'École Doctorale ALL (Arts, Lettres, Langues), Vinod Kumar est actuellement rattaché au laboratoire CELLAM (Centre d'Études des Langues et Littératures Anciennes et Modernes) de l'Université Rennes 2. Il est professeur certifié d'anglais au collège Notre-Dame du Vieux-Cours à Rennes.

Alicia Lambert est doctorante en littératures à l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres de l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Elle fait partie des centres de recherche ECR (Écriture, création, représentation) et ACME (groupe de recherche en bande dessinée). Son projet doctoral, soutenu par une bourse FNRS-FRESH, examine les gestes décoloniaux dans la bande dessinée ultracontemporaine. Soit des gestes artistiques qui permettent un décentrement vis-à-vis de l'imaginaire colonial belge. L'étude se base sur un corpus de bandes dessinées récentes (2000-2022), notamment les œuvres de Barly Baruti, Jean-Philippe Stassen, Anton Kannemeyer, Nicolas Pitz et Nicolas Wouters. Elle est l'autrice de "(Un)drawing Belgium's colonial monuments: Comics' engagement with decolonial debates" avec Véronique Bragard, article paru dans *Memory Studies* (2021), de "(Mis) Leading the Reader: Decolonising Adventure Comics in Baruti and Cassiau-Haurie's *Le Singe jaune*" à paraître dans *European Comic Art*, ainsi que « Redessiner l'archive familiale : Mise en tensions graphiques dans *Les Jardins du Congo* de Nicolas Pitz et *Elle ne parlait jamais du Congo* de Nicolas Wouters », à paraître dans *Nouvelles Études Francophones*.

Marion Le Corre-Carrasco est professeur agrégée d'espagnol, maîtresse de conférences, Habilitée à Diriger des Recherches à l'université Lumière-Lyon 2, elle est membre du laboratoire PASSAGES Arts & Littérature XX-XXI. Spécialiste de peinture hispanique et littérature espagnole contemporaine. Publications récentes : « Franchissement et affranchissement dans la peinture espagnole du siècle d'or » in *Bulletin Hispanique*, tome 124, Presses Universitaires de Bordeaux, 2022; codirection *Vélaquez, histoire et fiction*, Lyon, éd. Villa Hispánica, 2021; « Le Greco : être artiste et peindre dans l'Espagne post-tridentine » in *La composition au CAPES 2021 d'espagnol – Le tout-en-un*, Paris, Armand Colin,

2021 ; codirection *Convergencias en las Artes*, Madrid, Barco Ebrio, 2020.

Vincent Marie est né en 1977 à Saint-Malo. Titulaire d'un doctorat liant histoire et bande dessinée, commissaire d'expositions, directeur de publication, cet agrégé d'histoire enseigne aussi le cinéma au lycée Philippe Lamour de Nîmes et la sémiologie de l'image à l'Université de Montpellier 3. Il a notamment été co-commissaire de l'exposition *Albums. Des histoires dessinées entre ici ou ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, au Musée de l'Histoire de l'Immigration en 2013, ainsi que corédacteur du catalogue d'exposition (Futuropolis/Musée de l'Histoire de l'Immigration, 2013). Avec *Bulles d'exil* (2014), son premier documentaire sur les liens entre immigration et bande dessinée, il explore l'imaginaire historique de la Grande Guerre avec *Là où poussent les coquelicots* (2016). En 2019, il poursuit sa réflexion sur le passé visuel de l'histoire en réalisant un documentaire sur la *Retirada Bartoli, le dessin pour mémoire*. Il coréalise avec son frère *Les Harmonies invisibles* (2021) autour duquel il travaille à l'illustration d'un conte inuit, des reportages sous forme de carnets de voyage et un livre d'images. En 2022 pour l'anniversaire des accords d'Évian, il réalise pour France 3 le documentaire *Nos ombres d'Algérie*.

Flavio Paredes-Cruz est un journaliste équatorien spécialisé dans le domaine de la culture. Il est également doctorant en Études culturelles à l'université Paul-Valéry Montpellier3 sous la direction d'Éric Villagordo. Sa thèse porte sur les imaginaires de la bande dessinée des Amérindiens du Sud et les *iconomythes* qui les constituent. Il est membre du laboratoire du RIRRA21 (Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme Au XXI^e siècle). Il co-dirige avec Alain Chante et Éric Villagordo le programme de recherche BD-Csuds (RIRRA21 et Maisons des Sciences de l'Homme

Suds) qui s'intéresse aux relations Nord-Sud dans l'imaginaire des représentations de la bande dessinée.

Mélissa Rollinger est doctorante en arts plastiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier³. Elle est membre du RIRRA21 (Représenter, Inventer, la Réalité du Romantisme Au XXI^e siècle). Elle est Luxembourgeoise. Sa thèse en cours sous la direction de Valérie Arrault, s'intitule *Prostitution, abolition, égalité* et s'intéresse aux représentations de la prostitution dans les arts visuels.

Éric Villagordo est Professeur des Universités en arts plastiques et sociologie de l'art à l'Université Paul-Valéry Montpellier³. Directeur adjoint et membre du RIRRA21 (Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme Au XXI^e siècle). Il co-dirige avec Alain Chante et Flavio Paredes Cruz le programme de recherche BD-Csuds (RIRRA21 et Maisons des Sciences de l'Homme Suds) qui s'intéresse aux relations Nord-Sud dans l'imaginaire des représentations de la bande dessinée, d'un point de vue éditorial, auctorial et sociologique. Actuellement, avec un groupe de chercheurs il se centre particulièrement sur la relation complexe entre racisme et bande dessinée.



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : décembre 2023

