

Textes et images dans les cultures de langue romane

Catherine PARAYRE, St. Catharines

Dans une société saturée d'images, quelles stratégies privilégient les auteur-e-s qui reproduisent des images dans leurs textes littéraires et quels sont les effets créés ? Quelles sont les nouvelles tendances dans la bande dessinée ? Quels sont les enjeux actuels dans les arts de la scène qui incluent du texte ? Quels peuvent être les enjeux de l'adaptation filmique ?

Dans nos contemporanéités, nous ne pouvons guère considérer le visuel et le textuel comme deux modes d'expression intrinsèquement différents, voire opposés. Bien au contraire, l'association de textes et d'images ouvre un riche imaginaire à la disposition de toutes les pratiques littéraires et artistiques et permet de conjuguer de grands thèmes de nos sociétés, qu'il s'agisse de la participation des femmes dans les marchés de la culture, de questions d'immigration, d'intégration et de transculturalité, ou encore de la place accordée aux minorités linguistiques.

Nos deux premiers articles portent sur les arts du spectacle (film et théâtre), suivis de deux articles consacrés à des textes littéraires (récit illustré de photographies et poésie visuelle). Les trois derniers articles étudient des bandes dessinées (au féminin pour l'un et transculturelles pour les deux autres).

Alors, bon voyage et bonne lecture !

Mihail Sadoveanus Roman „Baltagul“ und seine filmische Umsetzung durch Mircea Mureșan

Heinrich STEHLER, Frankfurt am Main

Im Gegensatz zur literarischen Adaption, die bei Erkennbarkeit der Vorlage inhaltliche, ideelle oder als Vers- bzw. Prosaversion formale Verschiebungen vornimmt, beruht die filmische Adaption zuerst einmal auf einem Wechsel des Zeichensystems, nämlich dem vom konventionellen oder arbiträren sprachlichen Zeichen (– Pasolini spricht vom „lin-segno“, also „segno linguistico“ –) zum pseudo-analogen Bildzeichen (– Pasolini: „im-segno“, also „immagine-segno“ –). Damit ist der Zusammenhang der *Intermedialität*, aus Julia Kristevas „Intertextualität“ abgeleitet, durch die Dialogizität der Zeichen gegeben.

Ich will hier nicht die Diskussion darüber aufgreifen, ob das filmische Bild eher dem Wort oder dem Satz *vergleichbar* ist – letzteres ist richtig –, sondern vielmehr darauf hinweisen, dass der Film ein *hybrides Medienprodukt* ist: Er kombiniert (oder montiert) bildliche, sprachliche und akustische Zeichen zu einem Ganzen, wobei das Bild – besser: die bewegten Bilder – allerdings apperzeptiv die Oberhand behalten. Nach Ignacio Ramonet entwertet das Bild den Ton, und das Auge triumphiert über das Ohr. (Vgl. Ramonet 1991:11)

Im Folgenden möchte ich mit Franz-Josef Albersmeier fünf Thesen aufstellen, die die massenmediale, also auch filmische Adaption von Literatur betreffen, um danach auf Mircea Mureșans Version von „Baltagul“ (Die Streitaxt, 1969) einzugehen.

1.) *allgemein zur Adaption*: „Bewegten sich Literaturbearbeitungen bis etwa 1900 im quasi ‚innerliterarischen‘ Spannungsfeld von Theater und Literatur, so treten sie seit der Erfindung der elektronischen Medien in potenzierte Form ‚intermedial‘ vernetzt auf: von der Literatur/vom Theater zu Film, Rundfunk und Fernsehen (und umgekehrt).“ (Albersmeier 1992: 171)

2.) *zum Begriff der „Werktreue“*: Es kam bei Literaturverfilmungen immer wieder zu Prozessen mit dem Vorwurf, der Film „verrate“ die Vorlage. Dahinter steht eine wertende Hierarchie, die das gedruckte Wort als höchste Autorität ansieht. Niemand kann aber dem Regisseur oder Drehbuchautor vorschreiben, *wie* er einen literarischen Text zu lesen habe. (Im traditionellen Literaturunterricht an der Schule wurde das allerdings so gehandhabt.)

3.) *zur Methode*: „Obwohl sich im Begriff ‚Literaturverfilmung‘ die Kontamination zweier unterschiedlicher Medien ausdrückt, muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass die Literaturverfilmung *in erster Linie Film* (und nicht ein buchliterarisches Subgenus) ist. [...] Nur mit dem vorhandenen und weiterzuentwickelnden Instrumentarium der Filmanalyse lassen sich Literaturverfilmungen synchron und diachron adäquat beschreiben und verstehen.“ (Albersmeier 1992: 172, Hervorhebungen im Original)

4.) *zum Objektbereich*: Wenn Literaturverfilmung „Film“ ist, heißt das nicht, dass die literarische Vorlage verzichtbar wäre. Sie kann sowohl Bindeglied zwischen unterschiedlichen filmischen Realisationen sein wie der vergleichenden Analyse von Darstellungsmodi und Wahrnehmungsmechanismen dienen. (Vgl. Albersmeier 1992: 172 f.)

5.) *zur mediengeschichtlich-kulturpolitischen Dimension*: „Das Kino befriedigte nicht nur die Distractionsbedürfnisse eines neuen Massenpublikums: der Aufstieg des Kinos zum Massenmedium leitete auch eine ‚Demokratisierungsbewegung‘ ein, zu der Theater und Literatur als Repräsentanten der offiziellen bürgerlichen Kultur [...] sich bis dahin nicht hergeben wollten.“ (Albersmeier 1985: 18)

Es mag deshalb auch nicht überraschen, dass sich die sog. „Volksdemokratien“ und späteren sozialistischen Republiken als diesem Bildungsauftrag verpflichtet ausgaben, wobei die verfilmte Literatur allerdings zweierlei Bedingungen unterlag: Einerseits stand sie im Zeichen der jeweiligen politischen Konjunktur, d. h. sie wurde (mehr oder weniger) von der Zensur kontrolliert, andererseits war die gängige Erwartungshaltung an die Filme die der „Werktreue“ im Sinne meiner zweiten These. *Die Autorität des geschriebenen Textes entspricht dem autoritären Staat.*

Beide Bedingungen erfüllt Mircea Mureșan, der neben Mihail Sadoveanu auch Liviu Rebranu („*Ion*“, 1980) filmisch umsetzte: „*Baltagul*“, als Buch 1930 erschienen, folgt 1969 der Direktive einer Aufwertung des nationalen literarischen Erbes gegenüber dem, wie es zuvor hieß, „internationalistischen“, und bleibt – trotz oder besser: *mittels* einiger technischer Neuerungen – der Vorlage treu.

Bei ihr handelt es sich um eine Prosa-Adaption der wohl bekanntesten und gemeinhin ethnopsychologisch gedeuteten rumänischen Ballade (Cântec bătrânesc), der „*Miorița*“ (Das Lämmchen, Schäfchen), in der zwei Hirten gegen einen dritten, aus der Moldau stammenden, einen Mordkomplott schmieden, vor dem ihn das Lämmchen warnt. Der Schäfer aber nimmt den eigenen Tod an und will ihn als Hochzeit in und mit der Natur inszeniert sehen. Sadoveanu (1880-1961) verlegt das Geschehen um den Sennen

Nechifor Lipan in die zeitgenössische Moldau der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts und ersetzt die nach dem Sohn suchende alte Mutter der Ballade durch eine selbstbewusste und eigeninitiative Frau von natürlicher Intelligenz, die Analphabetin Vitoria, Nechifor Lipans Weib, deren Weltsicht vorrangig in der *erlebten Rede*¹ (discurs indirect liber) mimetisch abgebildet wird.

Da es sich bei der Filmversion um eine rumänisch-italienische Koproduktion handelt, möchte ich zu deren Analyse den Filmtheoretiker und Filmemacher Pier Paolo Pasolini (1922-1975) heranziehen mit einem längeren Essay von 1965, also fast zeitgleich zu Mureşan: „Il ‚cinema di poesia‘“. Nicht eingehen werde ich dabei auf die Sprachphilosophie Benedetto Croce (1866-1952), bei dem Pasolini studiert hatte und dessen hegelianische Unterscheidung einer *Sprache der Prosa* von einer *Sprache der Poesie*² bei Pasolinis *Kino der Poesie* Pate gestanden hat.

Es geht hier unter anderem um die Frage, ob die *erlebte Rede* – Pasolini spricht von *indirekter freier Rede* – im (Autoren-) Film darstellbar ist, und zwar filmsprachlich, nicht sprachlich! „Ich werde“, schreibt er, „[...] fürs erste die Frage ‚Ist beim Film eine ‚Sprache der Poesie‘ möglich?‘ abwandeln in die Frage ‚Ist beim Film die Technik der indirekten freien Rede möglich?‘“ (Pasolini 1977: 60) Pasolini beantwortet sie mit „ja“ und spricht für den Film von der *freien indirekten subjektiven Perspektive*. Sie ist nicht identisch mit der sog. „point-of-view“-Technik, bei der das Auge der Kamera sich mit dem Blick der dargestellten Figur deckt. *Wie* von Vitoria Lipan *gesehen*, sind auf den Ikonen Säbel, Äxte, Speere; *wie* von Accatone *gesehen*, geht Stella über die dreckige kleine Wiese“ (Pasolini 1977: 63, Hervorhebungen im Original) – diese nur *subjektive Perspektive* ist für Pasolini die Verbildlichung der *direkten Rede*. Mureşan arbeitet oft mit der POV-Technik, wobei nicht vergessen werden darf, dass deren Identifizierung nur über die Einstellungsmontage möglich ist. Einer Einstellung der subjektiven Kamera (oder Perspektive) muss eine Ein-

¹ Sie nähert den allwissenden Erzähler und die Romanfigur derart an, dass sich die Grenzen des Erzählens verwischen und der Leser im Unklaren bleibt, wem er die Aussage zusprechen soll. Von der *direkten Rede* bleibt der Effekt des unmittelbaren Beteiligtseins gewahrt, allerdings ohne graphische Hervorhebung durch Anführungszeichen. Von der *indirekten Rede* wird das Personalpronomen der 3. Person (Sg., Pl.) übernommen, nicht aber die Verben des Sagens. Die Erzählzeit der *erlebten Rede* ist eine Verlaufszeit (zumeist Imperfekt), die die Handlung „von Innen heraus“ schildert. Marker können das Weglassen des Tätigkeitsworts sein, das Hinzufügen von Füllwörtern und Ausrufungs- oder Fragezeichen in der Interpunktion.

² in „L'Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale“ von 1902 und „Poesia e non-poesia“ von 1923.

stellung der objektiven Kamera vorausgehen; keine Fokussierung auf das Innenleben ohne eine Fokussierung auf das Außenleben! (Vgl. Jost 1983: 196)

Das Innenleben der Menschen ist für Pasolini „*die Welt der Erinnerung und der Träume*“ (Pasolini 1977: 51, Hervorhebung im Original), und er setzt sie gleich mit der Filmsequenz:

Jeder Rekonstruktionsversuch der Erinnerung ist eine ‚Folge von Imzeichen‘, das heißt im ursprünglichen Sinne eine Filmsequenz. [...] Und so ist jeder Traum eine Folge von Imzeichen, die alle Merkmale von Filmsequenzen haben: Großaufnahmen, Halbtotale, Details etc. etc. (Pasolini 1977: 51)

Diese onirische Qualität kennzeichnet auch die *freie indirekte subjektive Perspektive*, die für Pasolini – unter anderen Möglichkeiten - dem Gesetz der „*obsessiven Einstellung*“ folgt. Damit meint er:

Die sukzessive Annäherung von zwei insignifikant verschiedenen Gesichtspunkten an ein und dasselbe Bild: das heißt die Aufeinanderfolge von zwei Einstellungen, die das gleiche Stück Realität zeigen, zuerst von nah, dann von *ein wenig* weiter weg, beziehungsweise zuerst von vorn, dann *ein wenig* von der Seite, beziehungsweise schließlich direkt auf derselben Achse, aber mit zwei verschiedenen Objektiven aufgenommen. Daraus entsteht eine Eindringlichkeit, die zur Obsession wird, eine Art Mythos der substantiellen und beängstigenden autonomen Schönheit der Dinge. (Pasolini 1977: 67, Hervorhebungen im Original)

Obsessiv ist bei Mircea Mureşan die vom Vorspann bis zur Schlusssequenz durchgehaltene Einstellung des der untergehenden Sonne, d.h. der Mordzeit, entgegen reitenden Nechifor Lipan, und zwar mit dem Rücken zum Zuschauer und vor einem schwarzen Wasser. *Diese Einstellung fällt aus dem Erzählkontinuum heraus*; sie wird ständig wiederholt, durch Wechsel des Einstellungswinkels variiert und gipfelt bei der Überführung des Täters im Bild der untergehenden Sonne *ohne* den ihr entgegen reitenden Hirten. Übersetzen ließen sich diese Einstellungen in die *erlebte Rede* Vitoria Lipans, gespielt von der Italienerin Margarita Lozano: „Er wird bestimmt gestorben/ermordet sein!“ (mit dem Füllwort „bestimmt“ und dem Ausrufungszeichen zu Satzende.) Zu dieser obsessiven Einstellung hat Mureşan jene eher beiläufige Textpassage aus Sadoveanus „*Baltagul*“ wörtlich übernommen und bildlich

umgesetzt, wo Vitoria dem Dorfpopen von ihren unruhigen Träumen erzählt. Der erwidert:

- Lasă visurile. Îs mai mult înșelări.
- Câteodată poate-s înșelări; dar aicea îmi răspund mie. Cât chem și cât doresc, trebuie să-mi răspundă. L-am visat rău, trecând calare o apă neagră.
- Atuncea are să vie.
- Nu, era cu fața încolo.
- Acestea-s ale femeilor. De când vă bat eu capul și vă spun să nu credeți în eresuri. (Sadoveanu 1963: 28)

In der Übersetzung Harald Krassers:

- Lass die Träume. Das sind doch meist Täuschungen.
- Manchmal mögen sie wohl Täuschungen sein; aber hier geben sie mir Antwort. Ich rufe und wünsche so lange, bis sie mir antworten. Ich habe schlecht von ihm geträumt, er ritt durch ein schwarzes Gewässer.
- Dann wird er kommen.
- Nein. Er ritt mit dem Gesicht nach der anderen Richtung.
- Das sind Weibersachen. Seit wann hämmere ich euch in den Kopf, dass ihr solchen Aberglauben nicht ernst nehmen sollt. (Sadoveanu 1967: 27)

Für Pasolini bezeugen Autorenfilmer wie Antonioni, Bertolucci und Godard den Willen, den Zuschauer „die Kamera spüren (zu) lassen“ (Pasolini 1977: 73), und auch Mircea Mureșan praktiziert das, wenn er in der Eingangssequenz der Detailaufnahme der Augen Vitorias ruckartige schnelle Kameraschwenks folgen lässt, die sich wiederum als POV-Technik erweisen. „Der großen Maxime der Filmexperten, die bis Anfang der sechziger Jahre in Kraft war: ‚die Kamera nicht spüren lassen!‘ ist also die gegenteilige Maxime gefolgt.“ (Pasolini 1977: 73) Ohne Croce zu nennen, ordnet Pasolini letztere dem *Kino der Poesie* zu, die erstgenannte Maxime hingegen dem *Kino der Prosa*. Zusammenfassend heißt es:

Die Verwendung der „indirekten freien subjektiven Perspektive“ im Kino der Poesie ist [...] ein Vorwand. Sie dient dazu, indirekt – durch ein beliebiges erzählerisches Alibi – in der ersten Person zu sprechen. Die für die inneren Monologe der Alibifiguren verwendete Sprache ist

also die Sprache einer „ersten Person“, die die Welt auf eine im wesentlichen irrationalistische Weise sieht.³ Und die, um sich auszudrücken, folglich auf die auffälligsten Ausdrucksmittel der „Sprache der Poesie“ zurückgreifen muss. (Pasolini 1977: 76)

Ein signifikantes Detail zum Schluss: Pasolini gebraucht mehrfach in Verbindung mit dem „cinema di poesia“ den Begriff des *Formalismus*, und er betont, dass er ihn wertfrei gebrauchte. Wertfrei war der Terminus in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts mitnichten – in der stalinistischen Gesellschaft war er ein folgenschwerer Vorwurf, den die westlichen KP's, auch die Kommunistische Partei Italiens, widerspruchslos übernahmen. Für die sechziger Jahre stellt Pasolini hingegen fest: „Die neuen Filme einiger sozialistischer Republiken sind das erste und aufsehenerregendste Anzeichen für ein generell gewecktes Interesse dieser Länder am Formalismus westlichen Ursprungs [...].“ (Pasolini 1977: 76)

Das Produktionsdatum der „Baltagul“-Verfilmung durch Mircea Mureșan ist das Jahr 1969, das in Rumänien in die Stalinismus und Poststalinismus folgende kurze Zeit der Liberalisierung fällt, wo das Nationale (als „Nation“) und das Formale (als „Form“) wieder Recht auf Ausdruck hatten – in , wie es damals hieß, „friedlicher Koexistenz“ mit dem Westen. Das galt auf allen kulturellen Ebenen, auf dem Gebiet des Films so gut wie auf dem der Malerei, auf dem der Musik so gut wie auf dem der Literatur. Im Nachhinein stellt sich allerdings die Frage, ob und inwieweit der Akzent auf dem „Nationalen“ dem folgenden Nationalismus der Ceaușescu-Diktatur zuarbeitete.

Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef, 1985. *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*. Entwurf einer Literaturgeschichte des Films. Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Albersmeier, Franz-Josef, 1992. *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

³ Genau das lässt Sadoveanu Vitoria Lipan tun.

Heinrich Stiehler

- Jost, François, 1983. „Narration(s): en deçà et au-delà“, in: *Communications*, 38/1983, 192-212.
- Pasolini, Pier Paolo, 1977. „Das ‚Kino der Poesie‘“, in: Jungheinrich, Hans-Klaus/Kammerer, Peter/Moravia, Alberto/Pasolini, Pier Paolo/Prinzler, Hans Helmut/Schütte, Wolfram, 1977. *Pier Paolo Pasolini*. München (u.a.): Carl Hanser Verlag, 49-77.
- Ramonet, Ignacio, 1991. „L'ère du soupçon“, in: *Le Monde diplomatique*, 446/mai 1991, 11.
- Sadoveanu, Mihail, 1963. *Baltagul*. Roman. Bukarest: Editura pentru literatură.
- Sadoveanu, Mihail, 1967. *Nechifor Lipans Weib*. Bukarest: Literaturverlag.

Des mots flottants sur un plateau, des corps secoués sans paroles : Un théâtre qui lutte contre l'asservissement intellectuel d'un nouveau spectateur-lecteur

Cristina VINUESA MUÑOZ, Madrid

I Introduction

A en croire les nouveaux comportements communicationnels médiatiques et sociaux (twitter, twenty, facebook, chat, whatsapp, etc.), on aurait tendance à confirmer que la rapidité et l'efficacité ont remplacé tout autre mode de langage verbal et non verbal. La problématique relationnelle se déplace : l'important n'étant plus *ce que je dis* mais plutôt *en combien de temps est-ce que je le dis*. Dans ces conditions, la temporalité circonstancielle substituant le but, reléguerait le texte dans bien des cas à un rôle souvent encombrant car lent, et par ce biais, une fonction en voie d'extinction. Le texte écrit et/ou littéraire comme on l'entend au sens traditionnel, serait ainsi une rhétorique inusitée appartenant au passé. C'est pourquoi il est de plus en plus question d'abréviations, de signes mathématiques voire d'images. Afin d'éviter, par exemple, la (longue) phrase d'antan : « Je suis content », elle deviendrait :) ou encore « je suis triste » reviendrait à : (ou enfin « je t'embrasse » équivaldrait à XXX.

Ce nouveau code langagier sous-tend une modification substantielle quant à la relation interhumaine à plusieurs niveaux. Tout d'abord au niveau collectif, faisant ainsi de l'immédiat et du performatif le critère principal (valable ?). Cela impliquerait que, si la demande et l'offre sont immédiatement assouvies par l'agilité du discours, on peut se demander si le contenu du message est appauvri et abaissé à un rang si ce n'est superficiel, du moins fonctionnel. Dans ces conditions, le motif de l'échange se réduit la plupart du temps à un besoin primaire, une pulsion n'impliquant du destinataire qu'une réponse de même nature. On serait donc amené à penser qu'à long terme, la rapidité empêcherait l'effort de la réflexion qui transforme toute pulsion en désir et par là, en sentiment. En effet, si nous tenons compte du fait que tout être humain possède en lui des pulsions, cet élément dynamique de l'activité psychique inconsciente¹, il devrait, pour éviter la nuisance à autrui (pulsion

¹ Petit Robert, Paris, 1972. p.1424

sexuelle non contrôlée par exemple) les maîtriser en les rationalisant. C'est précisément par un processus de rationalisation, en d'autres termes par un effort conscient, que celles-ci seront canalisées, reconduites et transformées en désir. C'est donc grâce au désir que l'être humain connaît et fait l'expérience du sentiment. C'est pourquoi, sans effort, il agirait en société par instinct, avec tous les dangers que cela implique. Mais cette modification s'opérerait aussi au niveau individuel, car si l'image privilégie le texte, là aussi, l'imagination serait en quelque sorte amoindrie par l'immédiateté du support visuel. Un spot publicitaire, une réclame lumineuse ou un gros titre de journal manipulent ou, du moins, influencent le spectateur et/ou lecteur et réduisent sa capacité d'autonomie et d'indépendance. En conséquence, son sens critique serait à la longue mutilé.

En définitive, si l'effort intellectuel disparaît, qu'en sera-t-il de la capacité de réflexion, d'imagination, de création, de désir et de sentiment humain dans la transmission et l'existence de l'Art ? Que deviendra l'individu ? Sans effort, la satisfaction de la trouvaille intellectuelle et émotionnelle n'est plus, et *a fortiori*, le désir disparaît². Une société sans désir est une société morte.

Il existe pourtant, dans cette vision apocalyptique, une lueur d'espoir. Il faudrait pour la percevoir nous tourner vers les arts scéniques et tout particulièrement vers une nouvelle génération de dramaturges qui font précisément leur principal enjeu de la lutte pour récupérer ce désir disparu. Comme le déclare Bernard Stiegler :

[...] le théâtre est l'entreprise même où l'enjeu serait moins de lutter contre le déchaînement des passions que contre la mort du désir. [...] Le théâtre comme passage à l'acte du peuple en tant que public, serait donc l'invention de son désir – et la re-transformation de ce qui est d'abord sa passivité pulsionnelle [...]. (Stiegler et al. 2006 : 15-17)

Stiegler va même plus loin en déclarant que l'origine de cette difficulté du peuple à penser, viendrait d'une organisation capitaliste et mondiale, et cette organisation serait à l'origine de la destruction du désir. C'est précisément dans ce sens que travaillent des dramaturges espagnols comme Angélica Liddell, Rodrigo García ou encore la jeune compagnie El Conde de Torrefiel dont le parcours fera l'objet principal de notre étude. C'est dans un souci de combattre la passivité ou l'aveuglement capitaliste que tous trois décident à

² Lire à ce propos *Le théâtre, le peuple, la passion* de Bernard Stiegler, Denis Guénoun, Jean-Christophe Bailly, 2006.

leur manière de récupérer la graphie sur scène. Il convient effectivement d'employer le verbe « récupérer », puisque l'utilisation des affiches ou des écriteaux n'est pas nouvelle, la seule différence étant que son usage a été actualisé selon les circonstances historiques, politiques, esthétiques et sociales actuelles. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il est prudent de voir comment les arts de la scène ont utilisé l'écrit sur le plateau depuis le Moyen-Âge, puisque cette pratique remonte en effet à cette époque-là. L'usage des pancartes jusqu'au quatorzième siècle est resté néanmoins ponctuel et possédait une valeur informative. La première source concernant l'usage d'un écrit sur scène remonterait au *Mystère de la Passion* joué à Mons en Belgique en 1501. Un des feuillets indique la somme versée pour l'utilisation d'écriteaux : « À Sr. Jehan Portier, prêtre, pour [...] avoir fait 98 brefs de grosses lettres des lieux sur le Hourt » (Cohen 1925 : 536) On peut donc supposer que ces 98 lettres informeraient le spectateur des 98 lieux de l'action. Les écriteaux auraient été principalement conçus à des fins didascaliques mais de façon sommaire, le but étant, dans ce genre de représentation religieuse, de prendre conscience davantage de la portée symbolique et religieuse que de la précision scénographique. Plus tard apparurent les graphies élisabéthaines (fin seizième siècle), variables, selon qu'il s'agissait d'un théâtre privé ou public. Pour l'un, il s'agissait d'informer à l'intérieur du palais princier ou à la cour le titre des pièces, pour l'autre, de situer spatialement les pièces. Cette dernière fonction était néanmoins peu utilisée, étant donné le grand nombre d'illettrés parmi les spectateurs. Les décors, quoique sommaires ou symboliques (toiles peintes le plus souvent), situaient davantage l'action. Il faudra attendre le théâtre de foire du dix-huitième siècle pour apprécier une nouveauté dans l'usage de la pancarte. Je m'appuierai pour cela sur les recherches fort intéressantes faites à ce sujet et recueillies par Alice Folco :

Après le départ des Comédiens-Italiens en 1697, les théâtres de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint Laurent s'emparent en effet de leur répertoire : constitués jusqu'alors de danses sur cordes, de numéros de jonglages ou de pantomimes, les spectacles s'étoffent de textes parlés et chantés. Leur très grand succès auprès de la population parisienne entraîne aussitôt des représailles de la Comédie-Française et de l'Académie royale de Musique qui cherchent à faire taire les forains au nom de leurs privilèges. [...] Les forains n'hésitent pas à parodier leurs adversaires et imaginent toutes sortes de ruses et de stratagèmes pour contourner les interdits auxquels ils se trouvent soumis. (Ryngaert et Martinez 2011 : 12)

C'est précisément dans la contrainte et la restriction que les forains décident d'accompagner leur jeu, forcément muet, par des écriteaux sur lesquels étaient inscrits leurs actions et les dialogues. Dès 1710, pour alléger la procédure, les répliques des vaudevilles sont soit aménagées sur des airs connus du public, soit disposées au-dessus de la pantomime sur des cartons. A ce propos, Folco ajoute une remarque d'Alain-René Lesage dans une note accompagnant la pièce *Arlequin roi de Serendib* (1713) :

Les écriteaux étaient une espèce de cartouche de toile roulé sur un bâton, et dans lequel était écrit en gros caractères le couplet, avec le nom du personnage qui aurait dû chanter. L'écriteau descendait du cintre, et était porté par deux enfants habillés en amours, qui le tenaient en support. Les enfants suspendus en l'air par le moyen des contrepoids déroulaient l'écriteau ; l'orchestre jouait aussitôt l'air du couplet, et donnait le ton aux spectateurs, qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes. (Ryngaert et Martinez 2011 : 12-13)

Ce dispositif est donc fondamental dans le nouveau regard porté à l'écrit. Ici, le texte devient un symbole de la rébellion où les spectateurs deviennent les co-acteurs du spectacle. Il s'agit dans une certaine mesure d'un premier geste dissident et politique. Passée l'étape réaliste où les écrits recouvrent une fonction de repères spatio-temporels, la scène symboliste du début de vingtième siècle réinvente l'écriteau faisant de ce support un appel à l'imagination (Ryngaert et Martinez 2011 : 18). C'est Aurélien Lugné-Poe, fondateur du Théâtre de l'œuvre à Paris, qui réintroduira l'écriteau comme instrument évocateur dans les mises en scène de son théâtre. Pour sa mise en scène d'*Ubu Roi* en 1896, son ami Alfred Jarry décide de placer dans un décor unique des pancartes qui auront pour objectif de solliciter l'imagination du spectateur. Pour éviter de représenter une scène de foule, il place par exemple, un écriteau où il inscrit : « ni un décor, ni une figuration, ne rendrait l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine » (Jarry 1972 : 1043). Mais comme le précise Folco, « L'emploi de l'écriture chez Jarry a une fonction métacritique. [...] Jarry met en scène l'acte même de la lecture, les processus psychiques qui président à la formation de sens. Il fait des spectateurs des lecteurs » (Ryngaert et Martinez 2011 : 18).

Le fait d'avoir à lire, à voir puis à imaginer, exige du spectateur une toute petite première mesure d'effort. Par ailleurs, si l'on se place du côté de l'artiste, l'écrit au théâtre peut aussi devenir un geste politique et didactique.

En effet, utiliser volontairement l'écrit, c'est revendiquer un autre moyen de langage au théâtre ; c'est renoncer aux formes traditionnelles de la mimésis aristotélicienne. L'acte même de la lecture au cours d'un spectacle conduit le lecteur à un décalage entre le temps scénique et le temps réel. Le lecteur est en quelque sorte éjecté de la scène et renvoyé à sa capacité réelle de lecture. Ce cours laps de temps qui empêche l'identification, montre chez l'artiste qui utilise cet outil, un rejet du réalisme psychologique prôné au dix-neuvième siècle. Brecht en sera le plus vif exemple. La littérisation du théâtre, qui fait de la scène un texte à élucider, constitue un des piliers du théâtre épique. L'objectif principal de ce type de théâtre est d'« indiquer combien il est nécessaire de penser » (Brecht 1972 : 442). La scène épique empêche ainsi l'abandon aux émotions, évite le sensationnel et oblige le spectateur-lecteur, en lisant la voix d'un narrateur et d'un auteur, à se positionner, à prendre parti, en définitive, à s'engager politiquement.

Cette nouvelle attitude que revendiquent certains auteurs du début du vingtième siècle, sera réappropriée et actualisée un siècle plus tard par des auteurs qui exigeront du spectateur, quels que soient les thèmes abordés, un examen critique et réaliste de la scène et de son contenu d'une manière plus vaste, de la machine théâtrale. Cette volonté de réfléchir et de se placer autrement vis-à-vis de la scène renforce cette idée de faire du spectateur un élément actif du spectacle, un créateur individuel de désir, un corps tout entier traversé d'émotions et de pensées conscientes. Tel est le propos d'Angélica Liddell, de Rodrigo Garcia et de la jeune compagnie Conde de Torrefiel.

II Un exemple précis : La scène espagnole et l'écrit sur scène

2.1 Angélica Liddell

Après avoir parcouru rapidement l'histoire de l'écrit sur scène et survolé ses quelques finalités (informatives, esthétiques, ludiques, didactiques et politiques) nous verrons dans les propos qui suivent, comment trois artistes ibères incorporent l'écrit à leurs spectacles, ainsi que les effets et les conséquences qui en résultent. Commençons tout d'abord par l'artiste Angélica Liddell, baptisée *l'enfant terrible de la scène espagnole* : Angélica González, plus connue d'abord sous le nom de Liddell Z00 en référence au film de Peter Greenaway Z00 réalisé en 1986, puis devenue Angélica Liddell, actuel pseudonyme et patronyme emprunté à Alice Liddell, muse de Lewis Carol. Le choix du nom de sa compagnie fondée en 1993 est révélateur d'un parti pris dans ses créations et d'une fonction bien définie de l'art dramatique en général. Elle appelle sa compagnie *Atra Bilis*, l'altrabile ou *bile noire*, connue

comme la quatrième humeur selon *la théorie des humeurs* d'Hippocrate. Elle est celle qui, provenant de la rate, provoque l'état de mélancolie. Si la mélancolie dans le sens antique permet de vivre le deuil, de se dépasser ou de trouver un sens à la vie, on constate que dans l'œuvre d'Angélica Liddell, cette mélancolie devient la ligne motrice. Loin de vouloir donner un sens à la vie, la mélancolie apparaît comme un garde-fou ironique ayant pour mission de maintenir un regard extrêmement amer sur le monde. Liddell se déclare « sociopathe sous contrôle » et considère la tradition théâtrale et l'avant-garde comme des carcans institutionnels dangereux et hostiles à la création. Ses pièces s'articulent autour d'une tension formée de pôles diamétralement opposés. Ces oppositions composent les obsessions du monde liddellien. La dramaturge considère la collectivité dangereuse surtout si celle-ci représente une quelconque forme d'autorité. Elle s'en prend à la famille qu'elle décrit comme un système pervers dans sa trilogie *El Tríptico de la aflicción 2001-2003* où elle dépeint, en trois volets, une fresque de relations familiales sadiques, cruelles et meurtrières. Nous pensons également à l'Etat, comme dans son texte *Perro Muerto en Tintorería: los fuertes*, qu'elle décrit comme un monstre pervers qui, au nom de la sécurité extrême et de la bienveillance du citoyen, n'est autre qu'un état castrateur et dictatorial menant à la répression morale des sentiments et à la destruction des émotions. Tout chez Liddell montre une haine de la collectivité organisée et de la race humaine. L'auteure confectionne la plupart du temps un théâtre apocalyptique formé de corps et de matières mutilées, sacrifiées montrant toute l'atrocité du monde et faisant de l'acte théâtral un exercice éprouvant aussi bien pour les acteurs que pour le public invité à y participer en silence. Liddell part du principe que le texte de théâtre, comme toute autre discipline artistique, est « un plaisir difficile » :

[...] Le public a du mal à écouter un texte, un texte dense, qui n'a pas de structure classique, il a du mal à rester attentif lorsqu'on lui offre une idée et non une anecdote ou une histoire, seulement une idée. C'est ce que je dis et je ne fatigue pas de le répéter, l'écriture est un plaisir difficile, comme une quelconque option artistique. [...] Nous devons utiliser tout type de moyens, nous devons lui procurer d'autres outils pour entrer en contact avec le monde [...] [Le public] ne peut

entrer dans un théâtre en continuant à voir le monde comme dans une série télé. (Liddell et Henriquez 2003 : 28)³

Liddell voit donc dans l'art un moyen d'éveiller les consciences, un outil qui puiserait les réponses justes et la réflexion dans la douleur et la souffrance. C'est pourquoi ses spectacles sont ponctués de scènes où l'écrit joue un rôle fondamental ayant trois principales fonctions, chacune convergeant vers un but commun, faire du spectateur un élément en constante réflexion et en souffrance. Il s'agit de provoquer dans un premier temps une réaction, afin ensuite d'éveiller les consciences pour, enfin, partager en osmose avec le public la souffrance nécessaire pour arriver à la Beauté de l'art véritable. Selon elle, seule la souffrance conduit à la vérité, car la souffrance ne trompe ni le corps ni l'esprit. Ce raisonnement quelque peu extrême conduirait selon l'artiste à l'authenticité artistique, et par ce biais à la Beauté. Pour cela, tous ses spectacles surgissent d'une expérience douloureuse autobiographique. La première fonction de ses écrits a donc l'intention de provoquer une réaction à travers un message poignant. Liddell est une artiste qui veut souffrir pour mieux comprendre l'injustice et le mal ; elle se veut porte-parole des marginaux. Son théâtre suppure et ses plaies ouvertes doivent être partagées avec le spectateur. Ses écrits dénoncent les injustices sociales et la souffrance morale. Les modalités graphiques sont différentes selon les spectacles : dans sa « performance » *Te haré invencible con mi derrota, Jackie*, l'auteure, qui se met également en scène, inscrit au couteau les mots « Hell » « Hate », « War » et « Pain »⁴ sur un violoncelle. Cet acte performatif de gravure, exécuté avec lenteur et soin pour montrer l'effort physique du geste, participe par la dilatation du temps de l'acte de gravure à la construction d'un imaginaire souffrant, où le public, soumis à cet univers et à cette temporalité « a-chronologique », participe de façon entière, intime et sensorielle. Dans sa pièce *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, elle écrit à la craie blanche sur le mur noir du fond de scène : *¿Hay algún hijo de puta que quiera matarme ?* (« Y a-t-il un fils de pute qui

³ « [...] Le cuesta al público escuchar un texto, un texto denso, que no tiene una estructura corriente ; le cuesta mantener la atención cuando le está proporcionando una idea, no una anécdota ni un argumento, sino una idea.

Es lo que yo digo, y no me canso de repetir, que la escritura es un placer difícil, como cualquier opción artística. [...] Tenemos que usar otro tipo de recursos, tenemos que proporcionarles otros medios de relacionarse con el mundo [...] No pueden entrar a un teatro para seguir relacionándose con el mundo a través de una teleserie. »

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=9QLGfG6MWzk> (7'45) CITEMOR, 31° Festival de Montemor-o-Velho. Sexta 24, Juillet 2009.

veuille me tuer ? »), phrase lapidaire, geste de rébellion et de provocation invitant les spectateurs fatigués, exaspérés ou pour le moins surpris à prendre part à une esthétique du désespoir. L'écrit joue donc dans cette première dramaturgie un rôle d'agent provocateur invitant le spectateur-lecteur à partager la souffrance de l'auteur.

2.2 Rodrigo García

Le cas du dramaturge Rodrigo García est bien différent. Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) est metteur en scène, auteur de théâtre et scénographe d'origine hispano-argentine. Il est également fondateur de la compagnie *La Carnicería Teatro*. Il habite en Espagne depuis 1986 et connaît un vif succès, principalement en Espagne et en France. Le Centre Dramatique National espagnol, le festival d'Avignon ou encore la Biennale de Venise, entre autres, l'ont chaleureusement accueilli. Il reçoit en 2009 le Prix Europe Nouvelle Réalité Théâtrale. Ses pièces sont à mi-chemin entre le théâtre, la danse et la performance. Son contenu est fortement politisé et son objectif est d'éveiller les consciences, non pas par la souffrance comme dans notre premier exemple, mais plutôt par la proximité, la violence et l'humour. Sa communication scénique est directe comme un coup droit, explicite dans ses références politiques et très physique. L'engagement du corps des acteurs est proportionnel à l'engagement social de ses œuvres. Il s'agit d'un tête-à-tête avec le public, où la scène reflète le visage dégradé et cynique d'une société de consommation moraliste et hypocrite. Ses pièces *After sun* (2000), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), (« J'ai acheté une pelle chez IKEA pour creuser ma tombe ») *Jardinería humana* (« Jardinage humain »), *Agamenón* ou encore *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003) (« Je suis rentré du supermarché, et j'ai flanqué une bonne raclée à mon fils »), ont connu un énorme succès. Rodrigo García a la particularité de faire d'un théâtre radical, anticonformiste, antisystème et antisocial, un objet hautement apprécié et populaire, vu majoritairement par la classe moyenne bourgeoise et intellectuelle qu'il critique pourtant féroce. Sa transparence, son humour et son cynisme poussé à l'extrême font de ses spectacles un efficace outil de réflexion sociale et politique. On retrouvera parmi ses axes de réflexion au moyen d'un discours brut et au premier degré : le système éducatif comme mécanisme aliénant de l'individu, la farce de l'ambition, le rejet du travail et l'éloge de l'oisiveté, la société de consommation, la défense de toute forme d'excès, le chaos et la contradiction comme expressions efficaces contre le conformisme et le système établi. Rodrigo García, dans bien des cas, a recours à la graphie pour établir avec le spectateur une communication de personne à

personne directe et intime. Pour privilégier cet éveil des consciences mentionné plus haut, García opère par double contradiction : une première d'abord quand il suggère la réflexion de manière solitaire dans *Approche de l'idée de la méfiance*. En l'absence totale de musique, dans le ralentissement des actions physiques et par le geste d'écriture, le spectateur est invité au recueillement, alors qu'il est au milieu d'une assemblée et que le théâtre possède par définition une dimension collective. Une seconde contradiction émerge ensuite dans le contraste provoqué entre le contenu direct, transparent, voire primaire des messages et la réflexion profonde qu'engage l'écrit sur scène. La lenteur des projections de ses spectacles, qui n'est autre que le rythme de la lecture appliquée, incite à la concentration, à la lecture attentive et à une meilleure *écoute* du texte. Ceci pourrait inciter la proximité, le rapport intime que recherche l'auteur avec le spectateur. Cependant, cette intention est par définition vouée à l'échec puisque c'est tout de même le metteur en scène et non l'auteur qui décide du temps de projection. La volonté de littéarité de l'écrit sur scène est empêchée par la condition scénique du théâtre. Enfin, le fait que la salle lise en même temps un énoncé tronque la proximité avec le spectateur. Il s'agit d'une contradiction par laquelle l'auteur établit une relation de *je à vous* et non de *je à tu*. Il existe, par ailleurs, dans l'utilisation de l'écrit sur scène, une volonté autre de proximité avec le spectateur. Dans un souci de redonner au texte son importance, il arrive que García dissocie complètement le geste et l'écriture. Il fait exister le texte en tant que parole désincarnée, s'éloignant du jeu naturaliste. L'action dramatique et le texte projeté sur l'écran deviennent deux personnages coexistants sur une même scène. Il s'opère un processus d'autonomisation de la parole. La séparation du geste et du mot est clairement décidée dans *Borges* (2002), où le livre publié contient deux parties, un monologue dit par le comédien puis une liste des « actions qui accompagnent tristement le texte » (García 2002 : 45). Le spectateur lit d'un côté le texte de l'auteur-metteur en scène à l'écran, accompagné de l'exécution muette de geste d'acteurs-danseurs. Nous sommes face à l'abandon de la notion de personnage ou d'interprétation. Le sens du spectacle naît de la tension produite par la relation en décalage de la graphie, du mouvement et du mutisme des corps des acteurs. Et lorsque ces corps parlent, ce sont des personnes et non des personnages qui énoncent le texte. Rodrigo García précise à ce sujet : « Les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquels je suis en train de travailler, auxquels je pense lorsque j'écris le texte. Il ne s'agit pas de personnages mais de personnes » (García 2001: 7).

Dans le travail de Rodrigo García, nous assistons à la monstration de la dynamique de l'effort du spectateur. En effet, il y a une volonté de destruction de la double énonciation (l'auteur parle puis fait parler les acteurs) en introduisant un double circuit composé d'un côté par le texte, comme espace d'expression authentique en ce sens qu'il n'a pas été habité par l'acteur, et de l'autre, des corps qui, par le fait de n'être pas des personnages mais des personnes, récupèrent leur identité réelle. García s'adresse ainsi directement à un spectateur qui devra s'efforcer d'élucider cette rupture, de la comprendre et d'accepter cette revendication de fond et de forme.

Nous pourrions, après les exemples de Liddell et de García, anticiper une première conclusion. Ainsi, ces deux dramaturgies témoigneraient d'une part à une récupération du texte, à une volonté de la part de l'auteur à redonner à l'écriture une nouvelle importance parfois oubliée par la suprématie de l'image des années 2000 et d'autre part, à vouloir établir une relation plus intime avec le spectateur lecteur : « [...] Le recours aux graphies sur scène manifesterait alors à la fois le désir de toucher profondément le spectateur et l'impossibilité d'éviter que l'expérience vécue par ces derniers ne s'estompe dans le temps » (Ryngaert et Martínez 2011 : 55).

2.3 El Conde de Torrefiel

Pour illustrer en dernier lieu l'émergence de la graphie dans le théâtre contemporain, nous nous intéresserons à une compagnie qui, par sa jeunesse et sa vivacité, réunit tous les propos jusque-là évoqués, en y ajoutant quelques autres encore plus novateurs. Il s'agit d'El Conde de Torrefiel⁵, compagnie espagnole fondée en 2008 par Tanya Beyeler (Suisse, 1980) et Pablo Gisbert (Espagne, 1982). Ils ont étudié l'art dramatique, la philosophie, mais s'intéressent également à la musique et à la danse contemporaine. Ils collaborent ponctuellement avec la compagnie de danse *La Veronal*. Ils sont auteurs, musiciens, danseurs et vidéastes. Leurs créations recherchent une esthétique visuelle et textuelle hybride où théâtre, danse et arts plastiques cohabitent. Qu'elles apparaissent sous forme de vidéos, de performances ou de pièces, les propositions scéniques travaillent la scène dans la temporalité immanente. Il s'agit d'une analyse synchronique de l'actualité, d'une interrogation en tant qu'*être-là* sur les hypothèses immédiates que nous impose notre temps. Renoncer au recul, se mouvoir dans le *hic et nunc*, telles sont les con-

⁵ Visiter le site :

<http://www.elcondedetorrefiel.com/>,

<http://www.elcondedetorrefiel.com/video%20antic.html>

traintes temporelles et formelles que se sont imposés ces jeunes artistes qui cherchent à répondre à une seule et même question : « Comment matérialiser artistiquement le contemporain et comment représenter cette réalité contemporaine sur scène ? »⁶

Pour ce faire, El Conde de Torrefiel focalise son attention sur la représentation concrète de la complexité du langage verbal et visuel en établissant des passerelles entre ces derniers. Ils cherchent à comprendre les connexions existantes entre la rationalité et le signifié des choses données par le langage, l'abstraction des concepts, l'imaginaire et le symbolique proportionnés par l'image. Ils considèrent l'image comme un contenant de signifiés, capable de déformer la réalité, son pouvoir de distorsion résultant de son rôle accumulatif de résidus historiques, culturels sous forme de symboles et de représentations. Autrement dit, l'image détournerait la réalité par son effet condensateur et symbolique. Leurs travaux les plus récents, axés exclusivement sur le vingt-et-unième siècle, attirent l'attention sur les formes de représentations en tant que possibilités esthétiques et sur l'influence et l'importance de la présence textuelle projetée sur scène.

Qu'elle soit projetée sur écran en simultané à la représentation ou en décalage, qu'elle soit dilatée ou fragmentée, El Conde de Torrefiel ne conçoit aucun spectacle sans la présence autonome d'une écriture lue au cours de leurs spectacles. Ils réfléchissent à la double problématique dramaturgique que peut impliquer la présence graphique sur scène. Il est question d'une part de la dramaturgie « propre », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Ryngaert qui s'interroge sur le temps scénique, ou temps de la représentation qui doit englober le temps de lecture, le rythme imposé par cette nouvelle donnée, et la question de la dramaturgie « relationnelle » qui sous-tend les enjeux existant entre le textuel et le non-textuel, le visible, le lisible et l'audible (Sermon et Ryngaert 2012 : 152). Depuis des années, cette compagnie travaille l'exercice de la lecture sur scène : « [...] l'exercice de la lecture sur scène confère un rythme, une intention et un travail qui n'est autre que celui du spectateur. Le spectateur devient acteur. C'est ainsi que se tissera une étrange approche entre le spectateur-lecteur et la pièce de théâtre »⁷.

⁶ ¿Cómo se materializa artísticamente la contemporaneidad y cómo traducir la realidad contemporánea en arte escénico? Entretien tenu par correspondance avec Tanya Beyeler le 29 janvier 2013.

⁷ « Leer en escena tiene algo super interesante porque es el espectador el que da ritmo, tono e intención a lo que está leyendo, es decir, hace todo el trabajo de un actor. Y así se construye una rara aproximación del espectador-lector a la pieza de teatro. » Entretien avec El Conde de Torrefiel, réalisé le 16 janvier 2013.

Cette pratique systématique révèle plusieurs intentions. La première vient rejoindre d'une certaine manière une des tendances actuelles du théâtre « ultra-contemporain ». Sans vouloir classer, prédire ou traquer le théâtre de ce nouveau siècle, on peut tout de même apprécier des mouvements significatifs dans les dramaturgies contemporaines. Nous avons, par exemple, le cas de nouvelles dramaturgies anglaises qui, selon les termes d'Élizabeth Angel-Pérez, vivent un renouvellement du théâtre verbal. L'expérience du théâtre *In-Yer-Face*, du *post-dramatique* et enfin du *Théâtre de la Catastrophe*, vient redéfinir le genre du théâtre politique pour donner vie au théâtre *Verbatim* :

[Ce nouveau théâtre] pose la question du rapport de la scène à la vérité et redéfinit le théâtre satirique et politique. [...] C'est en effet comme une exploration des traumatismes intimes, sociétaux et historiques [...] qui réinvestit du même coup les domaines de l'émotion et de la catharsis redéfinie. (Angel-Pérez 2012 : 60-61)

Cette définition pourrait, à quelques nuances près, aider à comprendre et à esquisser les contours d'un nouveau théâtre espagnol pour proposer une réflexion troublante sur les relations qui sont posées sur et par la scène et qui instaurent un nouveau lien entre la dimension de l'intime, du politique et de l'idée de vérité. El Conde de Torrefiel dans sa dernière création, *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), entrecroise en douze histoires les traumatismes et fantasmes quotidiens d'un groupe de jeunes gens noyés dans une société dictée par un fascisme capitaliste latent. Le spectateur ne comprend que par bribes, et uniquement après avoir vu la totalité du spectacle, que les dimensions politique et individuelle sont intimement liées. C'est précisément de cette influence subliminale et profonde de la sphère politique sur l'intime que cette pièce veut parler. El Conde de Torrefiel invite son lecteur, d'une part, à prendre conscience de ce phénomène et, d'autre part, à s'en détacher émotionnellement. Il s'agirait de témoigner d'un mal-être intime causé par un ordre global sans pour autant passer par l'identification ou la catharsis. Être sensible à la souffrance interne avec recul, tel est le paradoxe de ce nouveau théâtre. Ainsi, la dualité intime-détachement ne sera résolue selon eux que par le contrepoint scénique donné par la présence simultanée du geste de la lecture et de l'action dramatique. Dans cette fonction de détachement et de réflexion, la graphie joue un rôle fondamental. Les douze histoires présentées sur scène sont tantôt prononcées

par un narrateur placé dos au public, afin d'éviter une quelconque distraction visuelle ou influence, tantôt projetées sur un écran.⁸

Les témoignages les plus poignants, car il s'agit souvent de témoignages réels comme dans le Verbatim Theater (les prénoms sont les prénoms des acteurs, leur âge, leur identité, leur vécu sont également les leurs), sont volontairement projetés : « Parfois, il est plus utile de projeter sur l'écran les choses qui, prononcées directement par le biais d'un interprète peuvent paraître trop émotionnelles, niaisées ou intimes [...] »⁹.

A cette volonté de comprendre l'intime sans s'y identifier, s'ajoute le désir d'entreprendre en parallèle une mission de réactivation de l'imaginaire. Dans la plupart des cas, les projections seront accompagnées d'actions muettes, en décalage indépendant de l'énoncé lu par l'assemblée. Là encore, cette dialectique pousse le lecteur-spectateur à effectuer sa propre sélection, à confectionner les connexions estimées pertinentes et, en définitive, à repenser et reconstruire la narration : « En même temps, les corps sont présents, mais en trop, pour laisser le spectateur imaginer la scène que le texte dessine ; nous essayons d'activer constamment l'imagination du spectateur tout au long de la pièce [...] »¹⁰.

Enfin, la graphie joue un rôle tout à fait singulier dans l'esthétique et le rythme des pièces. El Conde de Torrefiel introduit dans son théâtre une série d'éléments qui contribuent à la réflexion comme le témoignage, mais il prétend également sensibiliser le spectateur, non pas par l'émotion ou le ressenti, mais plutôt par la plastique et l'ouïe. Pour cela, il est particulièrement attentif à l'atmosphère créée par le jeu de lumière et la musique omniprésente. C'est

⁸ « Hasta ahora, los textos en nuestras piezas han estado como voz en off o proyectados en escena y en el caso de ser dichos en escena por los intérpretes (como en *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke*) estos están de espaldas para no afectar con su expresión facial la percepción del espectador. » Jusqu'à maintenant, les textes de nos pièces ont été des voix off ou projetées sur un écran ou, quand ils sont dits sur scène, par un interprète (comme dans *Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke*), ceux-ci sont dos au public pour ne pas influencer par l'expression faciale la perception du spectateur. Entretien avec El Conde de Torrefiel, réalisé le 16 janvier 2013.

⁹ « A veces, resulta útil para decir aquellas cosas que dichas de manera directa a través de un intérprete pueden resultar demasiado emocionales “ñoñas”, íntimas [...]. » Entretien avec El Conde de Torrefiel, réalisée le 16 janvier 2013.

¹⁰ « Al mismo tiempo, los cuerpos estaban y sobraban al mismo tiempo, para dar paso al espectador a imaginar la escena que el texto está dibujando; intentamos que el espectador ocupe su imaginación constantemente durante el transcurso de la pieza [...]. » Entretien avec El Conde de Torrefiel, réalisée le 16 janvier 2013.

pour cette raison que les projections sont choisies avec soin dans le contenu, la longueur et le rythme de celles-ci. Les énoncés sont d'abord majoritairement longs afin d'éviter le langage médiatique et communicationnel courant évoqué dans l'introduction, puis projetés avec lenteur afin d'offrir au spectateur un temps dilaté favorisant le recueillement comme lors de l'écoute attentive d'une musique. D'ailleurs, leur conception des arts scéniques, fusion de danse, de théâtre et de performance, rappelle une partition musicale alternant récitatifs et arias. Les moments de réflexions donnés par la graphie sont comme des arias qui permettraient une envolée introspective, alors que les moments narratifs seraient autant de récitatifs permettant d'atterrir à nouveau dans le réel.

III Conclusion

Qu'elle soit conçue pour provoquer, pour éveiller la conscience, pour partager, établir un lien, sensibiliser, réfléchir, imaginer ou recréer, la graphie est devenue un élément omniprésent dans les dramaturgies du vingt-et-unième siècle. L'énoncé est devenu un signifiant crucial qui fait du spectateur un spectateur-lecteur qui doit désormais compter avec ce nouvel élément.

Cette relation scène-salle contribue également à une nouvelle perception et réception du théâtre où le spectateur est considéré désormais comme un élément participatif et responsable dans l'élaboration du sens. Le lien qui se noue dans ces récentes dramaturgies, transforme la conception du théâtre, qui n'est plus une question d'illusion mais une histoire de réflexion, de rêve éveillé où chacun conçoit selon son désir et sa propre trame tout en étant conscient que ce n'est au final qu'une illusion de liberté dirigée par un système omnipotent.

Références bibliographiques :

- Angel-Pérez, Elizabeth, 2012. « Nouvelles tendances du théâtre anglais contemporain », in : Gauthier, Brigitte, (dir.), 2012. *Théâtre Contemporain, Orient Occident : Volume II : Occident*. Série script, Montpellier. l'Entretemps, coll. « les points dans les poches », 60-78.
- Brecht, Bertolt, 1972. « Sur l'architecte scénique et la musique. Sur la littérarisation des théâtres », in : *Écrits sur le théâtre I*, traduit de l'allemand par

- Tailleur, Jean / Delfel, Guy / Perregaux, Béatrice / Jourdheuil, Jean. Paris : L'Arche.
- Cohen, Gustave, 1925. *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons, en 1501*. Paris : Honoré Champion.
- García, Rodrigo, 2001. *Notes de cuisine*, traduit de l'espagnol par Vasserot, Christilla. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- García, Rodrigo, 2002. *Borges*, trad. de l'espagnol par Vasserot, Christilla. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Jarry, Alfred, 1972. Lettre à Aurélien Lugné-Poe du 8 janvier 1896, in: *Questions de théâtre*, Œuvres complètes I. Paris : Gallimard.
- Liddell, Angélica / Henriquez, José, 2003. « Entramos a vivir y morir en el escenario », in: *Primer Acto* 321/2003, 28.
- Ryngaert, Jean-Pierre / Martinez, Ariane, 2011. Ouvrage collectif. *Graphies en scènes*. Montreuil : éditions théâtrales.
- Sermon, Julie / Ryngaert, Jean-Pierre, 2012. *Théâtre du XXIème siècle : commencements*. Paris : Armand Colin.
- Stiegler, Bernard / Bailly, Jean-Christophe / Guénoun, Denis, 2006. *Le théâtre, le peuple, la passion*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Madrid, 2 février 2013.

Narrer et montrer : histoire d'une concurrence dans *Blanchie* de Brigitte Haentjens

David BELANGER, Québec

Les développements rapides et transdisciplinaires sur le rapport entre le texte et l'image, les débouchés de ces recherches dans la sphère francophone mais également dans les mondes anglo-saxon et roman rendent difficile toute prise de parole sur la question – du moins pour un non-initié, habitué à disséquer le texte jusqu'à oublier qu'on ait pris la peine de l'illustrer, et que cette attention ne saurait être insignifiante. Un tel non-initié n'aurait d'ailleurs osé se prononcer sur cette délicate question n'eût été une œuvre fort particulière d'une artiste franco-ontarienne d'importance qui, entre autres mérites, offre ses propres mystères : *Blanchie* de Brigitte Haentjens présente un « récit troué » où les flous diégétiques se confrontent à des photographies au contexte ambigu. Comme l'œuvre s'offre à la manière d'une énigme, qu'elle rend indéfinissable le statut du texte et de l'image, qu'en l'occurrence elle se problématise en tant qu'iconotexte mais aussi et davantage en tant que récit doté d'un double langage – voire d'un double discours –, l'analyse s'impose d'elle-même. Et cette dernière peut même prétendre servir le champ de recherche auquel elle se prête : le dialogue textes-images de *Blanchie* saura, espérons-le, expliciter certains possibles de cette rencontre intermédiaire.

Question de cohabitation : quelques a priori

Jacques Morizot annonce en ouverture de son essai *Interfaces : textes et images* :

S'il y a une leçon plus large à tirer des pages qui suivent, elle réside dans la volonté de traiter à parité langage et image, d'y voir deux partenaires qui tantôt rivalisent, tantôt s'associent, qui se méfient l'un de l'autre et pourtant collaborent, qui ont besoin de marquer leur distance autant que de la minimiser. (Morizot 2004 : 15)

Il semble qu'on assiste à une telle joute au sein des pages de *Blanchie* : lorsque l'image apparaît, elle contredit le texte – le contexte – modélisant

l'acte même d'énoncer. Ainsi, les deux discours s'appellent et se rejettent ; ils tentent de se distinguer. On évite généralement l'*ekphrasis*, et si, comme le note Morizot, « le pouvoir du texte est de donner vie à l'image, de la faire exister en tant qu'entité sensible et signifiante » (2004 : 50), le texte ne s'exécute ici qu'*a contrario*. L'image, de fait, ne conquiert sa vie propre que contre l'énoncé qu'elle voisine. *Blanchie* souligne farouchement que malgré l'iconotextualité¹ de l'œuvre, il s'agit là de deux énonciations distinctes, réconciliables mais non réconciliées au fil des pages.

Écrit en vers, *Blanchie* porte pour mention générique « récit troué » ; passons par-dessus le terme « récit » qui, s'il désigne souvent le caractère biographique, ne l'oblige d'aucune façon. Cette dernière donnée, par ailleurs, n'apporterait que peu à notre réflexion et il semble que nous puissions faire l'économie d'une telle enquête. Troué, donc, le récit de cette femme, la narratrice, semble l'être par l'entrecroisement de trames narratives : celle de la rencontre d'un amant en Espagne d'abord, puis celle de la mort du frère en France, suite à un accident de motocyclette ; enfin apparaissent par moments les bribes d'une carrière artistique qui trouve son épanouissement à Montréal au Québec. D'autres trous aussi surgissent : l'identité de la narratrice comme celle des autres protagonistes se résume à un pronom, à une lettre ou à un statut – je, il, le frère. De la même manière, les photographies ne montrent nul visage, uniquement des corps et des paysages ; à cet égard, c'est sans doute ce qui cause les plus grandes brèches au sein du récit. Ces apparitions de photographies, de fait, fragmentent le temps chronique, imposent leur temps isolé, comme nous le dit Philippe Dubois :

[L]e fragment de temps isolé par le geste photographique, dès lors qu'il est ravi par le dispositif, [...] passe d'un coup définitivement dans « l'autre monde ». Et il se met à jouer une temporalité contre une autre. Il quitte le temps chronique, réel, [...], notre temps d'êtres humains inscrits dans la durée, pour entrer dans une temporalité nouvelle, séparée et symbolique, celle de la photo. (Dubois 1990 : 160)

Et c'est dans cette perte du repère temporel que se jouent les multiples fractures de *Blanchie*. En ce sens, reviennent, dans ce récit de Brigitte

¹ L'iconotextualité comme nous l'entendons en ces pages est celle présentée par Alain Montandon qui « consisterait en ce que des éléments de deux systèmes sémiotiques différents seraient interprétés comme appartenant à un même ordre ou à un même paradigme. » (1990 : 9)

Haentjens, les mêmes interrogations génériques sur le rapport texte et image : comment cohabitent-ils, quelle dynamique permettent-ils de déceler ? À cet exercice d'addition – voire de multiplication – le non-initié préférera sans doute observer la mise en concurrence des médias au sein de l'œuvre. Comme la photo fracture le texte, il n'est pas interdit que le texte fracture lui aussi le média photographique. Du coup, une interrogation pointée : qui sort gagnant d'une telle compétition médiatique ? Il ne s'agira pourtant guère de répondre à cette interrogation – évitons-nous quelques déceptions : notre étude s'attachera plutôt à poser différemment la question, d'abord sur l'axe temporel, ensuite, et corrélativement, nous verrons le rapport à l'histoire qui relie les deux supports. Enfin, nous questionnerons la finalité de l'œuvre : veut-on faire là un album ou un texte poétique illustré ?

Temps et contretemps

Difficile depuis le *Laocoon* de Lessing de ne pas placer texte et image au carrefour d'une opposition simplissime : le premier servirait le temps, la seconde, l'espace. W.J.T. Mitchell résume la situation, abordant le duratif sans le nommer :

La peinture considère qu'elle est uniquement destinée à la représentation du monde visible, tandis que l'objet de la poésie correspond avant tout au domaine de l'invisible, c'est-à-dire celui des idées et des sensations. La poésie est un art du temps, du mouvement et de l'action, la peinture un art de l'espace, de la stase et de l'action figée. (Mitchell 2009 : 98)

Le texte supporte, cognitivement, ce qui dure : l'événement (avec l'avant et l'après que cela sous-tend), le concept avec ses limitations, etc. L'image, au contraire, indiquerait un état, un instant – décisif le plus souvent – détaché de la durée ou dont la durée appartient au contexte de l'image plutôt qu'à son support intrinsèque. À cet effet, il semble intéressant d'aborder l'incipit de *Blanchie* en regard de ce présupposé. Ainsi, dès la première page :

Je l'ai rencontré dans une petite ville une
Station balnéaire banale et laide
Sur la côte bétonnée du Sud de l'Espagne
C'était juillet (B : 7)

L'histoire commence *là et à ce moment*, croit-on comprendre. L'instant capté par les photographies (B : 8-9) s'inscrit pourtant en faux avec cet énoncé : nul portrait de « P » rencontré, plutôt un paysage d'hiver puis un grand arbre dénudé tiré de ce dernier. À juillet correspond donc l'hiver, à l'Espagne du sud correspond ce nord, au « je » d'énonciation semble coïncider, dans la captation du paysage, une lentille givrée. Pour reprendre les termes de Roland Barthes, la photographie, qui « ne peut sortir de ce pur langage déictique » (Barthes 1980 : 16), montre le noème photographique, le « *ça a été* », mettant l'accent du coup sur la captation : « cela a été capté par un *operator* ». À cette monstration de la coupe photographique s'ajoute incidemment l'assemblage : les images font séquence, les arbres, décharnés mais majestueux, se juxtaposent sans causalité. Comme « le texte informe l'illustration, il la modifie [...], [e]lle est alors partie intégrante d'un tout » (Grojnowski, 2005 : 176), les premiers mots posés sous l'arbre font office de légende : « À Pâques cette année-là mon petit frère / s'était tué dans un accident de moto » (B : 9). Deux temporalités cohabitent ainsi dans *Blanchie*, Pâques et la perte du frère, juillet et – nous le devinerons plus loin – la rencontre de l'amant.

À partir de ces deux temps et de ces deux modes de représentation se tisse, au fil des pages, un système de signification essentiellement temporel. L'écriture passe ainsi de l'itératif – « Je ne fréquentais ma famille que / Lors de rares repas dominicaux » (B : 14) – au singulatif :

*Tu ne manges pas ? m'implore ma mère Il est
Pourtant bon mon gigot !
Mon père vide son verre de vin sans lever les
Yeux
Je ne réussis pas à articuler un seul mot (B : 15)*

Cette scène *illustre* le contexte – « une atmosphère / lugubre et délétère » (B : 14) –, illustration à laquelle s'ajoute une image : le même paysage d'hiver, un cimetière, une croix funèbre plantée dans la neige en premier plan. On croit comprendre : ailleurs, dans un autre temps, la croix marque la présence du fils et du frère mort, au centre même de la scène à laquelle il n'appartient pas. La famille existe avec cette absence, la subit, et l'omniprésence de cette absence se trouve *illustrée* par la photo. Voilà ce que le lecteur construit, intuitivement, à partir de cette juxtaposition. Le texte impose pourtant une désillusion : cette photographie *représente* mais ne se *réfère* pas au frère décédé. Tout cela n'est que montage, à un pas de la supercherie.

Reprenons, déjà : deux temps se voient au sein du récit, celui de la mort, de la perte, de Pâques, et celui de juillet, de la vie, de la sexualité. L'intrusion de la photographie induit un tiers temps : lorsqu'elle apparaît, nous ne voyons ni l'action narrée – pas de cuisine avec un gigot d'agneau, pas de scène d'amour en Espagne ni même de paysages traversés – ni, du moins avec évidence, une représentation du révolu ayant pour objet le frère. L'image du cimetière dans les premières pages suggère pourtant cette idée ; le texte, plus tard, nous détrompe : « Je n'ai jamais mis les pieds dans le cimetière / Où dort mon petit frère / Je suis restée dans la voiture / Le jour de l'enterrement » (B : 133). Les photos du cimetière deviennent, du coup, étranges : qu'y voit-on ? Ou, plus sûrement : qui perçoit ? Cette situation nous ramène à Barthes : « Le trait inimitable de la photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore *en personne* » (Barthes 1980 : 124). Quelqu'un *a vu* comme quelqu'un *parle* au cœur de *Blanchie* et force est de constater que cette double temporalité s'ajoute – mais ne se sur-imprime pas – à la double temporalité du récit. Que l'un de ces temps précède l'autre, que l'un englobe l'autre devient une question essentielle qui définit l'œuvre devant soi.

Ceci dit, cette dualité temporelle n'explique guère, loin s'en faut, l'espace du cimetière capté par la photographie. C'est qu'on constate vite que le cimetière des premières pages est « [l]e cimetière du Mont-Royal que je / photographiai sans me lasser » (B : 139). Si, comme le souligne encore Barthes – toujours lui – « le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps[,] d'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation » (Barthes 1980 : 138-139), on peut dire que le cimetière de *Blanchie* capte le temps de la visite à Montréal, de la reprise de la vie artistique, et que c'est ce temps précisément qu'on impose à l'autre temps, celui du début du deuil, en France, en famille.

On le voit bien, l'opposition entre l'espace et le temps, entre la photographie et le texte, apparaît inutile pour exprimer l'ensemble intermédiaire que constitue ce roman. Cette première constatation peut paraître ne découler que des questionnements adressés à l'œuvre : en plaçant le temps au centre de notre procès, on ne peut en venir qu'au raconté, l'image devient comme le texte, mais différemment, support de narration. Pourtant, il semble ne pouvoir en être autrement : l'image du cimetière rencontrée, comme plus tard celle du jeune homme recroquevillé dans les draps, doit faire sens, et cette recherche du sens ne peut être simplement esthétique ; elle devient narrative. Jan Baetens, sur la narrativité des photographies, souligne bien :

Pour comprendre le potentiel narratif de l'image fixe photographique, il ne suffit donc pas de souligner ses possibles relations avec l'esthétique de l'instant décisif [...]. En revanche, ce qu'il y a lieu de mettre en valeur, c'est la fonction dévolue, dans l'impulsion narrative, aux « vides » (creux, lacunes, incertitudes) que présente l'assise de la lecture narrative. C'est dans la mesure où une image montrerait moins, dirait moins, expliquerait moins, que sa densité narrative s'accroîtrait. (Baetens 2006 : 73)

L'instant décisif ne suffit plus, puisque la distinction durative entre photographie et texte ne permet pas de faire récit : l'instant décisif représente le récit, sans le raconter. L'image du gigot d'agneau – la nature morte dans l'assiette, le repas oublié, refroidi par l'art photographique et le noir et blanc – aurait remis de l'avant l'importance de cet « instant » qui aurait représenté l'action, spatialisé et illustré la passion du moment. Mais cette image n'existe pas, nous l'avons dit : nulle *ekphrasis* dans *Blanchie*. À la place : un cimetière, en décalage temporel – photographié beaucoup plus tard que l'action narrée – et en décalage spatial – il ne s'agit pas du lieu que le *spectator* imagine, puisque mal informé par le texte. La remarque de Baetens prend ici toute sa valeur : les photos du cimetière racontent davantage en ce qu'elles montrent moins ; elles trouvent leur autonomie dans ce contraste. Cette concurrence faite au texte amène les images à raconter le geste de prélèvement, la visite d'un lieu en une nouvelle époque, la capture impossible du vrai cimetière, de la vraie Mort. Étant donné qu'elle n'est plus exactement mimétique, c'est-à-dire « subordonnée à une tâche représentationnelle qui doit produire l'illusion plus ou moins forte de la chose même » (Morizot, 2004 : 55), l'image se signifie, se désigne, s'autonomise. Certes aidée par le texte, elle influence l'histoire plutôt que de s'y soumettre.

Délivrer un récit / capturer des images

Au-delà de la fracture temporelle, les deux médias s'opposent en ce que les histoires qu'ils servent – capturent, délivrent – s'inscrivent dans des registres distincts.

Il semble avéré, d'abord, que les photos mettent en scène le frère, jamais l'amant :

Je ne peux pas lui expliquer
Qu'il m'est désormais impossible

De photographier des moments intimes
Des corps nus ou fragmentés
Que sans mon frère toutes ces mises en scène
Me lèvent le cœur (B : 195)

Cette cassure dans l'art de la narratrice fait en sorte que la photo exprime un temps qui précède le décès du frère ou un temps qui explore ce décès – le cimetière, encore une fois. Les personnages masculins présents dans les images de *Blanchie* montreraient, par conséquent, le même être : « Mon frère couché de dos recroquevillé sur / lui-même / Comme un enfant égaré / L'image est gris pâle son corps nu vulnérable / Sur le drap froissé (Auto-portrait) » (B : 182). Ou encore, pour identifier le nu qu'on aperçoit : « Mon frère au cœur de mes photographies / Sujet docile de l'œuvre / Soumis à la mise en scène » (B : 62). Cette présence générale du frère dans les photos résonne évidemment avec le récit. Ainsi, à la première apparition de la photo du jeune homme en fœtus correspond la première démonstration de jalousie de l'amant : « Quand je le retrouvais il était inquiet / *J'avais peur que tu ne reviennes pas* me disait-il » (B : 66). Comme nous l'avons montré dès l'incipit, les deux temps – juillet et Pâques – se distinguent ; force est de constater que par-delà ceux-ci, les événements qu'ils signifient – la mort du frère, l'apparition de l'amant – se dispute l'attention de la narratrice. Cette compétition s'explique : « Parfois au milieu de l'amour mon petit frère / apparaît » (B : 73). Aux soumissions sexuelles de la narratrice, aux désirs de l'amant répondent des dessins de nus accroupis, comme dans ce passage : « Sa force quand il me nouait les mains dans le dos / Et me forçait à m'agenouiller » (B : 78). L'image d'un homme nu accompagnant ces vers montre bien, croyons-nous, ce « sujet docile de l'œuvre » que constitue le frère. Cette rivalité amoureuse invraisemblable – l'amant s'oppose au frère et, qui plus est, au frère mort – n'appartient pourtant pas à l'histoire : l'amant, jusqu'à un certain point, ne rivalise pas avec le frère, mais la narratrice, l'*operator* des photographies, celle qui dispose du livre, met en scène cette concurrence. Ainsi, coup sur coup, on traite de l'amant :

Puis un jour il me téléphona
Veut me revoir dit-il *je ne pense qu'à toi*
Je l'avais oublié ou bien faisais semblant [...]
Au téléphone il me fait rire
Il se montre léger badin (B : 99)

Et du frère :

Mon petit frère vivait tout près de chez moi
J'évitais maintenant sa rue les cafés
Où nous nous retrouvions parfois
Le dimanche matin
J'inventai des détours [...]
J'avais honte qu'il ne soit plus là comme si
Je l'avais tué de mes deux mains (B : 100)

L'oubli partiel de l'amant et l'omniprésence du frère contrastent durement : l'amant veut revoir la narratrice, la narratrice évite le souvenir du frère, elle invente des détours. Plus encore, elle a honte de l'absence du frère comme elle a honte de la présence de l'amant : « Quand il venait à Paris / Je le voyais en cachette / J'avais honte de lui » (B : 105). La narratrice investit ainsi cette opposition, elle la rend fructueuse, elle bascule de l'un vers l'autre. Une scène fait dériver cette concurrence de la seule subjectivité énonciative ; elle atteint de plein fouet le récit, par la photographie :

Il a découvert dans un livre les photographies
de mon frère
Il me demande *qui c'est* me fait une scène
Je lui dis qu'il est mort il ne me croit pas (B : 190)

Ce passage précipite la fin de la liaison. L'amant authentifie l'existence de cet autre qu'il avait toujours soupçonné. Contrairement aux dires de Barthes selon qui « si vivante qu'on s'efforce de la concevoir [...] la Photo est comme un théâtre primitif, un Tableau Vivant, la figuration immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (Barthes 1980 : 56), l'amant n'aperçoit que celui qui *a été* là, nu sous l'objectif, plutôt que celui qui *n'est plus*. Puisque « la photographie ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse*, jamais sur son existence » (Barthes 1980 : 135), elle peut être mésinterprétée ; elle sait proposer autre chose que ce qu'elle est, mais elle ne peut être niée. Du coup, l'amant nous confronte à notre propre posture : placés devant des photos déjà investies de sens – placées dans un contexte – nous cherchons à en comprendre l'histoire, la provenance, le but.

Au bout de la lecture, la plupart des photographies sont justifiées. Les trous qu'elles forment au cœur du récit, restent pourtant ; leur agencement,

leur décalage, leur contraste couvrent de mystère cette trame iconique comme pour saboter le prosaïsme du récit. Nous l'avons dit : les photos racontent à leur manière.

Notre trouble vient d'un manque. La narrativité d'une photographie, nous dit Baetens, trouve elle aussi racine dans ce blanc :

C'est parce qu'il manque des éléments à hauteur de la représentation visuelle que la perception de l'image, devenue plus active, tentera de venir à bout des problèmes de compréhension visuelle, le décodage narratif étant sans conteste une des voies les plus satisfaisantes d'un pareil traitement. (Baetens 2006 : 74)

Dans le contexte du livre, où texte et image se concurrencent, il ne viendrait à l'esprit d'aucun de trouver le sens de la photographie en lui-même ; le décodage, plutôt, s'effectue en lien avec le texte : la photo d'un homme en position de soumission ainsi que la photo d'un homme en position fœtale contrastent avec l'autorité de l'amant, et de ce contraste semble provenir le sens. Barthes, à cet effet, effectue une distinction bien connue entre deux attitudes du *spectator* face à la photographie : le *studium* et le *punctum*. Force est de constater qu'informé par un vaste contexte – les affects de la narratrice, les actions narrées – on est frappé dans *Blanchie* seulement par ce que Barthes lie au *studium* :

Reconnaître le *Studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en [s]oi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs (Barthes 1980 : 50-51).

Le texte constitue rapidement l'intention, l'*auctoritas* du sens ; captées par la narratrice, les photos deviennent des objets de son univers qu'elle dispose dans le livre dans le but de, afin de, parce que. Le jeune homme en fœtus exprimerait, du coup, le contraste formé par sa présence au sein du récit. Dans ce montage texte-image, le texte l'emporterait, mettant la photo au pas.

Dans sa fine analyse de la narrativité de la photographie d'après les travaux de Roland Barthes, Jean Arrouye souligne : « Le point de départ et le point d'articulation de la narrativité [dans la photographie] est le *punctum* » (Arrouye 1990 : 42). Le *punctum* est ce « détail » qui de « sa seule présence change [la] lecture [de la photo, de telle sorte] que c'est une nouvelle photo

que [l'on] regarde » (Barthes 1980 : 71). Il permet à l'image de « lanc[er] le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir » (1980 : 93) et du coup, ce *punctum* appartient essentiellement au *Spectator* :

Il n'y a en effet de sens que celui qu'on élit, qu'on constitue soi-même à partir des données multiples du spectacle enregistré par le photographe, de narration qui n'ait à s'enlever à partir de la « contingence » [...] de la photographie, qui ne soit autant, si ce n'est plus, le produit de ce « désir » du Spectator que Barthes ne cesse d'évoquer et d'invoquer, que de la décision de l'Operator, et donc il n'est de récit photographique que comme fait de lecture, c'est-à-dire de réverbération dans la sensibilité et l'affectivité particulières d'un individu des données d'un texte ou d'une image. (Arrouye 1990 : 41-42)

Sans doute que le problème constitutif de *Blanchie* n'est pas que la photographie ne sache raconter de façon autonome – ni montrer par elle-même –, mais plutôt qu'elle appartienne, pour ainsi dire, à la fiction. Son apparition constitue une transgression de la frontière fictionnelle ; il y a métalepse en ce sens que le perçu par la narratrice est perçu mimétiquement par le lecteur. En effet, tous ces « paysages jamais imprimés » (B : 40), ces photos de ville que le livre ne reproduit pas (B : 103), n'ont plus le même statut que le cimetière du Mont-Royal ou que le jeune homme en position fœtale. Les uns appartiennent à l'anecdote de la fiction et à la ventilation des actions ; les autres constituent des présences, comme des preuves qui parlent d'une certaine réalité. Grojnowski remarque que « la relation d'une photo avec un texte est le plus souvent aléatoire [...], les photos tendent à défictionnaliser le récit, à faire interférer la fable et le document, alors qu'inversement le récit les rend quelque peu fabuleuses » (2005 : 176-177). Nous voilà contraint à une pirouette : il se peut effectivement que les photos, plutôt que de concurrencer le texte sur son terrain – le duratif, la narration –, le fassent sur un plan plus essentiel, celui de la création. Elles accepteraient d'être racontées, elles se montreraient, ostentatoires mais nécessaires. Elles deviendraient finalité du livre en marche.

Le temps de *Blanchie* ne serait plus, en ce sens, celui de la mort du frère – imagé – ni celui de l'amant d'Espagne, mais celui de Montréal, de l'exil sans « billet de retour » (B : 261) et celui de la création.

Vers un métadiscours : suite et fin

Difficile itinéraire pour le non-initié qui a dû distinguer les supports – d’abord sur l’axe temps-espace puis, plus fructueusement, sur l’axe temps-temps –, et questionner leur interaction – ce que l’image fait au récit-texte, et ce que le texte permet à l’image. Le problème reste pourtant entier et sans doute la question peut-elle être répétée avec profit : que façonne le livre, un album photographique ou un récit narré ? Il y a de l’indicible dans cette dynamique texte-image, un angle mort essentiel que nous devons investir. Revenir aux sources – à l’énonciation, à la création – s’avère à cet effet plus que nécessaire.

Nous avons d’abord déterminé que l’image, confrontée au récit, devenait narrative ; elle présente son propre temps – de la captation –, mais montre moins et, du coup, raconte une histoire par son mystère. De ce constat temporel nous en sommes venu à cette évidence : bien que racontant, l’image, le plus souvent, ne raconte pas en elle-même, mais par effet de contraste ; sa rencontre avec le texte l’informe – nous, lecteur, en découvrons le *studium*. Une proposition obscure semble devoir être maintenant discutée : les images dans *Blanchie* ne racontent pas en elles-mêmes ; elles sont racontées.

Sans doute que toute trame narrative influe sur l’image qu’elle voisine. Cette hypothèse, pour globalisante qu’elle paraisse, trouve sa justification dans une belle évidence : à quoi bon mettre côte-à-côte texte et image si cela ne vise pas à créer une dynamique ? Ainsi en est-il du titre de l’œuvre d’art, de la légende en bandes dessinées, de la couverture du livre, etc. Soit. Mais sur l’axe de la durée qui, dans le roman, s’avère gérée par la narration, l’image peut-elle ne pas illustrer le raconté ou ne pas être racontée par le texte ? En définitive : peut-on penser une image capable de créer sa propre durée, qui ne saurait être phagocytée par la trame narrative romanesque ? Un exemple de ce parallélisme se trouve chez Clément de Gaulejac. Son recueil *Grande école* (2012) présente une suite d’anecdotes, le plus souvent dans une école d’art. Le tout est accompagné, ici et là, de dessins. Ces derniers s’inscrivent dans le projet du livre non pas en illustrant des anecdotes mais en produisant de nouvelles historiettes, lesquelles montrent des paradoxes qui se révèlent *dans l’esprit* du recueil tout en respectant les possibilités propres au dessin. Nous apercevons donc une demi-bicyclette, un téléphone emballé de sparadrap, un homme enfoui dans des spaghettis, etc. Narrativement, ces images ont un potentiel singulier qui n’appartient pas à l’écriture, mais à l’iconographie.

Deux éléments majeurs distinguent le projet de Gaulejac de celui de Haentjens. D’abord, le médium : le dessin, comme la peinture, est un art de

composition, une création plastique au potentiel fictionnel fort – il représente mais ne réfère pas nécessairement. Au contraire, « le médium photographique bloquerait [...] le passage à la *fiction*, que l'on sait être un puissant moteur ou générateur de narrativité » (Baetens 2006 : 69). L'existence de l'objet capté ne fait pas de doute ; celui de l'objet dessiné semble, au mieux, appartenir à un codé figuratif qui, lui, existe. Ensuite, on doit bien noter que Gaulejac propose une structure discontinue, le recueil, qui bien qu'homogène permet une indépendance entre ses parties – aucune durée commune ne lie les textes. Les images s'avèrent ainsi libres d'exister en dehors d'un texte propre sans pour autant s'arracher au contexte. Le projet du recueil de présenter une suite d'anecdotes trouve dans le dessin une manière différente de s'exprimer. Voilà une distinction fondamentale. Chez Haentjens, bien que nous ayons droit à un « récit troué », on ne peut éviter la durée romanesque qui hiérarchise les événements ainsi que les éléments non narratifs en son sein. Une ligne de temps claire impose son interprétation : le frère meurt, le deuil s'enclenche, la narratrice rencontre l'amant, elle se défait de l'amant, elle se remet à l'art de la photographie. À Montréal s'arrête l'histoire narrée, à laquelle appartiennent en partie les images. En partie parce que, si on nous permet de revenir à notre premier constat, l'image présentée aux côtés du texte mène certes à interpréter selon la narration – le *studium* –, mais elle n'en demeure pas moins issue de son temps, son tiers temps photographique. Et ce tiers temps n'appartient pas au roman.

Blanchie est traversé par l'incapacité de dire : « Sur le trottoir devant le boulanger / Je me cogne contre Cathy l'amie de mon frère / Et reste interdite incapable de dire un mot » (B : 120). Plus loin : « Je ne peux évoquer mon frère tant ma gorge se / serre / Maintenant je pleure parfois » (B : 144). Cette difficulté, on le note, concerne le décès du frère ; la narratrice s'avère explicite dès les premières pages : « Depuis je ne pouvais plus travailler ni / Écrire ni penser ni surtout / Photographier » (B : 11). Il n'est pas étonnant à cet égard que ce dire, cette scène d'énonciation, reste inaccessible dans l'Histoire. Dans le cadre d'un récit aoristique, cette absence ne saurait pousser à l'interrogation ; or, statutairement, la photographie montre, par sa seule existence, sa production, son studio, son façonnement. Une asymétrie survient du coup, dans laquelle la photo semble posséder un ascendant sur le texte : elle est véritable expression, geste artistique présenté au sein du livre et par-là, projet à l'œuvre. Traitant des photos produites en contexte commercial, la narratrice souligne : « Ainsi j'étais invisible / Je m'effaçais avec soin » (B : 30). Cette pratique de la photographie trouve son pendant dans le livre : les photos y sont investies d'une présence, d'une véritable énonciation, et cette dernière

appartient en propre à la narratrice. Elle suit, en l'occurrence, un projet proposé : « *Sers-toi de tout ça pour tes photos* me suggère M / *Anjourd'hui c'est la grande mode l'autofiction* » (B : 150). La vie, la narration de cette vie semblent nourrir la photographie ; dans le texte, pourtant, on confond les deux : « *Je ne peux pas croire que toi une fille si / intelligente en soit rendue à ça / Dit ma mère et je ne sais pas si elle parle des / photos publicitaires / ou de ma vie* » (B : 154).

Vie et photographies se confondent, mais texte et image semblent ne pas pouvoir jouir du même statut : le premier, non problématisé, revêt des atours de transparence, il est le canal direct vers la vie – la vie qui dure dans le verbe –, alors que la photographie, discutée, critiquée ou problématisée, devient l'art à faire, la finalité de l'œuvre.

Amené, ici en fin de parcours, à discuter de *l'image racontée par le texte*, on doit bien modifier un peu la formule : *le texte, dans Blanchie, servirait plutôt à justifier la photographie*. À cet effet, Arrouye montre bien que le *punctum*, point de départ de la narrativité photographique, « reste cependant intimement lié, de façon plus ou moins poignante ou pointue selon le cas, à l'expérience et à la culture personnelle du *spectator* » (Arrouye 1990 : 43). Le danger alors serait « que les histoires photographiques ne soient habitables que par celui qui les construit » (1990 : 43). Le texte narratif sert donc à expliciter les affects du *spectator* et à rendre habitable son histoire pour qu'ainsi, ce qu'Arrouye voit comme la supplantation de « l'aoriste de l'événement photographié » par le « futur antérieur de l'image revisitée » (Arrouye 1990 : 44) soit évité. En effet, avec *Blanchie*, nous avons droit au récit de l'*operator* produisant les photos et aux affects du *spectator* les disséminant dans le texte.

Cette constatation, peu audacieuse sans doute, conclut tout de même notre recherche. Voilà à quelles extrémités peut mener une méthode soustractive : alors que nous désirions observer les concurrences médiatiques entre texte et images dans *Blanchie*, il s'avère que nous avons plutôt soumis trois hypothèses de collaboration des médias au sein de l'œuvre. Une collaboration platement chronotopique – pour reprendre la formule de Bakhtine – a ouvert notre réflexion : le texte décrit un espace-temps, l'image en décrit un autre, tous deux mis côte-à-côte se nourrissent et se réfutent. Une collaboration sur la base de l'énonciation a ensuite été mise à l'examen : l'énoncé textuel servirait à instruire un *studium*, afin que le lecteur puisse savoir déchiffrer l'image en fonction des intentions de son photographe. Enfin, et puisqu'arrivée en dernier cette hypothèse paraîtra plus convaincante, nous avons évoqué une collaboration d'ordre métaphictif : l'image serait la fin artistique de l'œuvre, le texte servirait à en expliciter la genèse. L'intérêt d'une telle pratique soustractive qui ose mettre côte-à-côte trois hypothèses –

lesquelles s'excluent plutôt qu'elles ne s'instruisent – réside sans doute dans la liberté d'exploration qu'elle permet. Nous avons pu, ainsi, mesurer le mystère de l'iconotexte, supposer des interactions sans devoir arbitrairement arrêter le sens à l'une d'entre elles. Cela aura au moins su rendre évidents les possibles narratifs de cette concurrence.

D'aucuns se seraient d'ailleurs empressés de souligner l'enjeu biographique du livre, un enjeu que nous avons d'ores et déjà récusé mais qui reste, convenons-en, bien présent. Le noème photographique – « ça a été » – appelle cette réflexion et rien ne la décourage au fil du texte, au contraire. Pourtant, nous l'avons évitée. Les raisons semblent évidentes et ont trait directement au projet à l'œuvre : la tentation eut été trop forte de retourner au statut cognitif des supports, de résumer la photographie à cette preuve référentielle et le texte, à cette fiction authentifiée. Nul doute : il y a de ça. Mais pas que ça. Il fallait accepter, dans cette étude, que ces récits bâtis sur « les apparences de la photographie » soient, comme nous le dit Arrouye, « discours d'irréalité » (Arrouye 1970 : 47) et que, par le fait même, nous puissions en disséquer la forme sans en blesser la chair.

Bibliographie

Œuvres citées

Gaulejac, Clément de, 2012. *Grande école*, Montréal : Quartanier.
Haentjens, Brigitte, 2008. *Blanchie*, Sudbury : Prise de parole.

Sources

Arrouye, Jean, 1990. « Narrativité photographiques ou l'Animadversion de Barthes », in : *Les cahiers de la photographie*, 25/1990, 40-47.
Baetens, Jan, 2006. « Une photographie vaut-elle mille film ? », in : *Protée*, 34.2-3/2006, 67-76.
Barthes, Roland, 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Gallimard.
Dubois, Philippe, 1990. *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan.
Grojnowski, Daniel, 2005. « Le roman illustré par la photographie », in : Liliane Louvel, Liliane / Scepi, Henri (dir.), *Texte/image. Nouveaux problèmes*, Rennes : PU de Rennes, 171-184.

David Bélanger

Mitchell, W.J.T., 2009. *Iconologie. Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Boidy, Maxime / Roth, Stéphane, Paris : Les prairies ordinaires.

Montadon, Alain (éd.), 1990. « Préface », in : *Signe/texte/image*, Meyzieu : Césura Lyon, 7-11.

Morizot, Jacques, 2004. *Interfaces : textes et images*. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique, Rennes : PU de Rennes.

Poésie à regarder : question de langue chez quelques auteur-e-s occitan-e-s contemporain-e-s

Catherine PARAYRE, St. Catharines

La poésie visuelle pratiquée avec succès de nos jours des deux côtés de l'Atlantique s'enorgueillit de riches traditions combinant l'image et le texte dans de très nombreuses cultures, depuis les inscriptions gravées sur des fresques et les enluminures médiévales jusqu'à l'illustration de romans et aux calligrammes. Ce qui la distingue, c'est qu'elle « ne devrait pas être 'lue'. On devrait la laisser 'faire une impression', d'abord par la forme générale [...] et, ensuite, par chaque mot perçu au hasard dans cette totalité » (Solt 1968, ma traduction). Cette poésie expérimentale s'exprime dans divers mouvements qui « explorent l'espace », parmi eux la poésie concrète (« travaillant le matériau linguistique pour le transformer en structure ») et la poésie objective (« dans l'arrangement visuel, graphique, sculptural et musical ») (Garnier 1963, ma traduction). En France, elle s'inspire du dadaïsme et du lettrisme ; son représentant le plus connu est Pierre Garnier qui, utilisant le terme « spatialisisme », publie en 1962 son « Manifeste pour une nouvelle poésie visuelle et phonique » dont l'objectif est de bouleverser le langage pour mieux exprimer l'espace (Solt 1968). La création occitane n'échappe en rien à ces tendances les plus nouvelles dans nos sociétés visuellement saturées. Toutefois elle ne s'éloigne pas non plus d'anciens enjeux de la littérature occitane, à savoir sa propre tradition littéraire et son déclin sociolinguistique. L'analyse montrera que la poésie visuelle occitane est non seulement une marque de contemporanéité à la même mesure que celle de littératures dominantes, mais aussi une expression particulièrement adaptée au devenir de la langue occitane. Les exemples choisis sont tirés de la revue de création littéraire *Oc* dans les années 2009-2011.

1. Visualités d'aujourd'hui

La poésie visuelle, telle qu'elle est connue aujourd'hui, ne s'inscrit pas en opposition aux formes plus conventionnelles :

Dans toute poésie écrite ou imprimée, une partie de l'effet créé est nécessairement visuel. Le vers, la longueur, la texture ouverte ou close, les mots longs ou courts, la ponctuation minimale ou exagérée, l'utilisation des majuscules, les points d'exclamation, la rime – tout cela produit des variations d'effets caractéristiques et entraîne des réactions différentes chez le spectateur avant même qu'il devienne lecteur au sens strict. [...] Une poésie visuelle plus engagée consiste tout simplement à mettre en relief et à développer un élément visuel déjà existant dans l'effet esthétique. (Bradford 2011 : 121, ma traduction ; voir Bohn 2001 : 15-20)

En somme, la poésie visuelle, dans son acception la plus large, comporte des typographies différentes dans un même poème et une disposition des mots affranchie des contraintes conventionnelles, et, dans un sens plus restreint, des éléments visuels que la voix ne peut en aucun cas reproduire, par exemple, un calligramme, un collage, un dessin ou des caractères typographiques inhabituels (ponctuation, traits d'union, etc.). Certes, la disposition et/ou la typographie d'un poème peut souvent être communiquée, même imparfaitement, par la voix, que ce soit dans des pauses ménagées afin d'insister sur la séparation des mots sur la page, aussi insolite soit-elle, ou par des intonations contrastées pour rendre compte des différentes polices, tailles des caractères, des gras et des italiques utilisés dans le poème. En revanche, les éléments rangés dans la deuxième catégorie ne peuvent en aucun cas être exprimés à l'oral si ce n'est par une description que le texte n'inclut pas et qui, de toute manière, ne saurait rendre la complexité de la composition visuelle. *Oc* en contient un exemple probant dans son numéro de 2011. Dans « Oda au cristal escoladis », Jean-Frédéric Brun place côte à côte son poème en occitan, un calligramme aisément identifiable, et sa traduction en français sous la forme d'un seul paragraphe ponctué selon les règles d'usage. En voici la première phrase : « *Lui prodiguerions-nous les caresses de notre langue, rude sagesse beau secret, tout emplî du mystère des élixirs ?* » (Brun 2011 : 171). Le ton est érotique, mais il nous faudra continuer la lecture pour comprendre que la cause de cette sensation n'est pas d'ordre sexuel. Dans la version occitane, la même question est posée :

Lo lenguejariam
rusta saviesa
bèu secrèt
misterible
dels jussèus (Brun 2011 : 170)

Surtout, la forme du calligramme – une bouteille – a déjà trahi de quoi il s'agit. La sensualité exprimée est celle du goûteur de vin qui se régale d'un bon verre. Le calligramme met de suite un intertexte en évidence, la célèbre bouteille représentée dans *Le cinquième livre* de François Rabelais, que Panurge compare aux « bouteilles cristallines de nos pays » (Rabelais 1994 : 1511). Les premiers mots de cette *carmina figurata* (Rabelais 1994 : 1508) soulignent l'effet thérapeutique du vin : « Sonne le beau mot, je t'en prie, / Qui me doibt oster de misereres » (Rabelais 1994 : 1509). La version qu'en donne Brun, révèle également « l'enflambement la gaug » (Brun 2011 : 170) / « le feu naissant, la joie » (Brun 2011 : 171) nés des plaisirs de l'événement. Mais avant tout, la version occitane est une variation rabelaisienne qui érotise l'alcool et en fait de la sorte autre chose qu'une « divine liqueur » (Rabelais 1994 : 1509).

En premier lieu, la poésie visuelle, en favorisant la spatialité bien plus que la temporalité des formes plus traditionnelles – avec vers, rythmes et rimes qui s'enchaînent –, crée le silence (voir Bradford 2011 : 118-119). Le regard de la lectrice se pose d'abord sur le centre de la page, puis sur les marges, se penche sur ses images ou sur les dessins, cherche ensuite le texte, le déchiffre – car il s'agit souvent d'un décodage chaque fois que le texte n'est pas linéaire – pour, finalement, après ce travail d'observation, en saisir la globalité (Bohn, *Modern*, 28-30). A cette première réaction suit l'analyse qui met alors en place les morceaux de ce jeu de patience. Une fonction importante de la spatialité est donc de « ralentir le regard [et] d'empêcher l'élan littéraire du début à la fin, forçant ainsi l'attention aux marges et au centre » (Caws 1989 : 167, in : Bohn 2001 : 23, ma traduction).

Deuxièmement, « les fonctions poétiques et référentielles ont tendance à se confondre dans la poésie visuelle » (Bohn 2001 : 22, ma traduction), car « le lien entre le signifiant et le référent est plus fort que celui qui rapproche le signifié du signifiant ou le signifié du référent » (Whiteside 1987 : 28, in : Bohn 2001 : 22, ma traduction). Par exemple, lorsqu'Olivier Lamarque inclut un cercle noir dans son poème (« las particions », Lamarque 2011 : 101), le référent est le dessin sur le papier et le signifiant, un « cercle noir ». Attirant automatiquement le regard de la lectrice en raison de sa taille et de sa singularité dans une œuvre autrement textuelle, il n'est pas coupure de sens, mais plutôt créateur de polysémie, car la lectrice ne manquera pas de chercher – et d'établir – des liens entre le cercle noir et le contenu textuel. Ceux-ci seront multiples, voire contradictoires, étant donné que le dessin introduit un nouveau code, autre que linguistique. La relation entre le signifiant et le référent, dans et hors du contexte, précipite ou conduit alors à la multiplication de liens entre le signifié et le signifiant de même qu'entre le signifié et le référent. Chez

Lamarque, le rond noir peut être compris comme une aporie, c'est-à-dire une interruption dans la chaîne sémiotique que forment les mots ; comme une illustration – voire la réalisation – de ce que les mots contiennent ; ou comme une variation dans les formes géométriques noires ou blanches (carrés, rectangles et triangles) que l'on rencontre dans plusieurs numéros de la revue, car l'auteur, membre de la rédaction d'*Oc*, est en pleine connaissance de ce qui y est publié. De la sorte, l'« ambiguïté » (Bohn 2001 : 29) s'amplifie :

[La poésie visuelle] explora y explota todas las posibilidades del lenguaje tomado como materia : el uso connotativo de sus signos gráficos, su distribución en un sentido espacial, la fragmentación de otros elementos expresivos no idiomáticos como el dibujo y la impresión o estampa de ciertos objetos, creándose así un arte combinatoria. [...] El poeta se hace calígrafo, dibujante, en suma : constructor. La estética se funde y confunde con la técnica. (Mitre 1974 : 675, in : Bohn 2001 : 24)

La poésie visuelle demande donc la participation active et créative de la lectrice (Goldenstein 1986 : 160 in : Bohn 2001 : 24), qui devient détective, interprète, spectatrice et, dans les cas très nombreux où le poème exige que la page soit tournée dans tous les sens afin de faciliter l'observation, véritable actrice du déchiffrement. Ainsi tombe la « tour d'ivoire » habitée de poètes-mages qui réclament le don de percevoir mieux que quiconque la poéticité du monde. Grâce au visuel, la lectrice laisse libre cours à son imagination. On est loin des révolutionnaires de la langue tels qu'Arthur Rimbaud, entre autres, qui se proclamait guide averti : « Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu » (Rimbaud 1972 : 251). L'auteur de poésie visuelle abandonne volontiers ce rôle aux lecteurs – autant que possible. Il donne à voir plutôt qu'il n'est voyant ; il éveille les sens et leur donne figuration plutôt qu'il ne les dérègle. Autrement dit, la lectrice doit d'abord se perdre dans les mots, les lettres, les signes et les images pour mieux y développer sa capacité analytique et créative ; c'est à elle qu'échoit le rôle d'accommoder les morceaux du poème qui lui est offert.

Finalement – et c'est le point le plus important à souligner pour les propos développés dans ces pages – la poésie visuelle, quelle qu'en soit la forme, est plastique, artificielle. Elle met en évidence que tout poème est une construction choisie ; elle est « artifice radical » (Perloff 1991 : 27-28, in : Bohn 2001 : 23), qualité cultivée dans l'ensemble de la culture contemporaine (voir

Drucker). Les poètes visuels occitans s'inscrivent dans cette contemporanéité tout autant que dans ses avant-gardes et ses renouveaux. Si l'on a pu penser, il y a encore quelques décennies, que la littérature occitane se faisait à l'ombre de la littérature française dominante en empruntant ses modèles (Gardy 1992 : 11), la marginalisation – qui perdure – ne l'empêche plus d'être, simultanément aux littératures dominantes, versée dans les orientations les plus audacieuses.

2. *Oc* et ses poèmes visuels

Fondée par Ismaël Girard en 1923, la mission de la revue *Oc* est la suivante :

Tout son parcours fait écho au message de son fondateur : 'Nous appartenons au monde'. [...] Cette revue témoigne d'abord de la vitalité créatrice de tout l'espace occitan dans le concert des littératures du monde. [...] elle est [...] un terrain privilégié d'expérimentation novatrice pour des auteurs qui ont choisi de poursuivre l'aventure commencée en Europe avec les Troubadours. C'est dans *OC* qu'ont été publiés les textes majeurs des grands écrivains occitans contemporains. (*Oc*, site de la revue)

La revue publie des poèmes, des nouvelles brèves, des photographies et des dessins, et les répartit selon la langue, majoritairement l'occitan et, à un moindre degré, dans sa section « Germanor », le catalan. Les dernières pages de chaque numéro comportent des comptes rendus critiques. Parmi d'autres auteurs occitans, on y lit, au cours des années 2009-2011, Frank Bardou, Sarah Bataille, Jean-Frédéric Brun, Krimo Chelef, Michel Destieu, Danièle Estebe-Hoursiangou, Philippe Gardy, Frédéric Fijac, Serge Labatut, Olivier Lamarque, Aurélie Lassaque, Sarah Laurens, Béatrice Libert, Alain Maury, Gabriel Mwènè Okoundji, Bruno Peiràs, Jacques Privat, Jean-Pierre Tardif ou encore Pierre Venzac. Divers types de poésie visuelle y sont représentés selon la disposition des mots sur la page, leur ponctuation, la taille et police des caractères, la présence de dessins et de symboles visuels, et selon que l'écriture s'inscrit dans une œuvre d'art (par exemple, mais pas exclusivement, dans un collage). Cette poésie fait largement appel à l'intertextualité. Par exemple, dans « Tinta sus libre », Serge Labatut rend l'intertextualité intermédiaire. Exactement comme le titre l'annonce, son procédé consiste à couvrir d'encre la page d'un livre – en italien – tant et si bien que seules quelques syllabes en bord de

page demeurent visibles. L'encre, opaque, est portée à larges traits irréguliers. On y distingue quelques griffures et, en relief, des lignes plus épaisses. L'apparence de la tache d'encre et l'effet de chaos qui en résulte, pourraient être décrits comme : « uno mescladisso negro e vivo, de-longo viravo en re-voulunant » (Arbaud 1926 : 200), expression extraite de *La bête du Vaccarès* de Joseph d'Arbaud. Le récit de d'Arbaud témoigne, dans les mots d'un moine défroqué du moyen âge, de l'effroi de ce dernier quand il se prend d'une étrange amitié pour le dernier faune antique ayant survécu à la christianisation qui, lors d'une dernière révolte, entraîne dans un marais toutes les bêtes confiées à la garde de l'ancien moine, dans une folle débandade qui tourbillonne et s'enfonce dans la nuit. La tache d'encre de Labatut pourrait bien être un avatar de la bête de d'Arbaud. Alors que le vieux moine trace à l'encre son histoire sur un grimoire, Labatut fait une tache d'encre, également palimpseste, sur une feuille de papier. Dans un exemple entièrement différent, mais révélateur des pratiques de nos poètes, Jacques Privat fait écho à un poème de Jacques Prévert dans « Las partisons – lo luòc enluòc, café » : « quand ne soi / al / dotzen / cafè / de la / mati nada / –sens talhs lo café– / lo / silenci » (Privat 2010 : 22). « Déjeuner du matin » de Prévert évoquait déjà une semblable situation : « Il a mis le café / Dans la tasse / Il a mis le lait / Dans la tasse de café / [...] / Et il a reposé la tasse / Sans me parler » (Prévert 1972 : 147).

Néanmoins, la poésie visuelle ménage généralement une plus large ambiguïté et une plus grande liberté d'interprétation que celle de la simple intertextualité, comme l'exemplifie un motif récurrent dans nos poèmes d'*Oc*, dont on ne sait s'il est le produit de la volonté des auteurs, de la politique éditoriale, des contraintes et/ou possibilités techniques ou tout simplement du hasard. Il s'agit de la reprise dans plusieurs créations de formes géométriques noires ou blanches – carrés, triangles, cercles, rectangles – dont la couleur et la forme sont parfois thématiques dans le texte. D'une part, la lectrice est conviée à élargir le sens au-delà du texte. Elle se souviendra peut-être qu'à la télévision française, le carré blanc, plus tard un rectangle blanc, signifiait dans les années soixante et soixante-dix qu'une émission (violente ou pornographique) n'était pas adaptée au grand public, invitant ainsi les spectateurs à une censure sélective. Au cours du vingtième siècle, le triangle a aussi été signe de discrimination, en particulier dans les camps de concentration de la deuxième guerre mondiale. Par exemple, les soi-disant « asociaux » arboraient un triangle inversé noir. Quant au blanc et noir, il peut tout aussi bien signaler une opposition tranchée qu'une série de clichés ou, de façon plus controversée, un jugement de valeur. Mais ce type d'associations n'épuise en rien

l'imaginaire des formes. En bref, les poèmes considérés sont animés par deux grands thèmes pour lesquels on peut reprendre le titre (illustré de formes géométriques en noir et blanc) de deux sections du numéro 92-93 de la revue : « lum de paraula » et « ieu, que soi ? ». Grâce aux éléments visuels, les scénarios se multiplient. Par exemple, faisant se chevaucher des rectangles tracés à l'encre noire dont émergent des striures blanches, Krimo Chelef thématise son œuvre par le mot « BLACK » (Chelef 2010 : 1), simple mais chargé d'une longue histoire de connotations. Il développe ce travail, auquel il ajoute le thème du sacrifice grâce à l'inscription « INRI », dans « Missa sine nomine » (Chelef 2011 : 167-169). Dans « installacion 410 » de Lamarque et « Roergue Yes » de Sarah Bataille apparaissent, parmi d'autres formes géométriques, des carrés blancs : le premier texte les organise en un diagramme dont le contenu textuel (portant sur les enjeux d'une « cultura verticala »), finit par se vider (Lamarque 2011 : 18-19) ; le deuxième rassemble des carrés et des triangles apposés sur une ancienne publicité pour des excursions en train avec arrêts à Naucelle, Luc, Parayre (sic) et Rodez, quatre gares rouergates dont l'une, Paraire, est le lieu où débute *La grava sul camin* (1956) de Jean Boudou, grand chantre de l'occitan. Alors que Boudou déplorait la mort annoncée de la langue, Bataille finit sur un encouragement : « I ANIREM TOTES » (Bataille 2011 : 89). Dans « composicion 07-11 », Labatut agence une fresque photographique de carrés dont les contours se fondent dans les vagues striures horizontales et verticales qu'ils contiennent (Labatut 2011 : 138). Pierre Venzac, en écho à ces poèmes, inclut un carré noir dans des dessins à l'encre qui, dans leur ensemble, favorisent de sensuelles courbes (Venzac 2011 : 43). Quant au carré noir figurant au centre de « negre es negre » de Denis Castagnou (Castagnou 2011 : 109), il fait référence, entre autres, à la pratique de l'artiste aveyronnais Pierre Soulages (dont le poète cite le nom), en particulier à sa conceptualisation de ce qu'il appelle l'outrenoir : « *Ce que je fais, ce n'est pas du noir, c'est autre chose* » (Noce 2013). Le poème, manuscrit et dessiné, qui manifeste au plus les significations et ambiguïtés de différentes formes géométriques, est « 106,2 x 106,5 » de Privat. Sans jamais révéler de thématique précise, il y est question d'écriture, des sculptures d'Alberto Giacometti, de colonnes helléniques, de pyramides, de l'alphabet grec, du passé antique et du futur, de voix, de triangles pointus et de nombreux carrés, y compris un « cairat negre » (Privat 2009-2010 : 17) et un « cairat negre antic » (Privat 2009-2010 : 19). Le titre suggère les mesures d'un tableau ironiquement visualisé sur la page par un minuscule carré noir (Privat 2009-2010 : 7). Dans ce poème, la lectrice se perd en supputations et en tentatives de déchiffrement

vouées à l'échec, alors même que le texte et les dessins regorgent de références et de motifs.

3. Le visuel *clus*

Une autre point commun de ces poèmes est, pourquoi s'en étonner, leur thématisation et illustration des conditions sociolinguistiques de l'occitan et, en cela, il ravive et reconsidère un débat crucial de la littérature de cette langue dans les années soixante et soixante-dix, à savoir sa disparition éventuelle. Sans doute l'auteur le plus émouvant sur le sujet et celui qui a le plus thématisé cette transformation sociolinguistique a-t-il été Jean Boudou (1920-1975), dont les romans forment un plaidoyer déchirant en faveur de la langue et de ses derniers locuteurs. Comme le remarque William Calin, alors que la pratique de l'occitan s'affaiblit, la plupart des auteurs délaisseront par la suite cette question : « La situation actuelle – depuis de nombreuses décennies – offre le paradoxe d'une littérature florissante à son meilleur alors que la langue elle-même est sur le point de mourir ou, du moins, se trouve à son nadir » (320, ma traduction). En ce début du vingt-et-unième siècle, la littérature occitane militante, celle des Robert Lafont et des Jean Boudou, ne se rencontre guère. On lui préfère le genre policier, l'(auto-)biographie et les mémoires, la poésie, le roman expérimental, etc. Pour de nombreux auteurs, il ne s'agit plus de faire connaître la langue et son sort, mais de l'écrire et d'en apprécier la fécondité tant qu'il reste encore ce bonheur. Alors que le public s'amenuise, il devient fondamental de faire plaisir aux derniers lecteurs. A présent, l'occitan est pour de nombreux auteurs une langue factice, plastique, reconstruite, artificielle, mais également hermétique, une langue d'initiés, souvent par la voie scolaire et académique et non par le vécu.

Or, cette problématique de la plasticité a été véhiculée comme une caractéristique essentielle de la littérature occitane, quasiment comme un héritage d'occitanité littéraire et le bagage littéraire des premières origines à adapter ou à accommoder selon les circonstances. Il s'agit du *trobar clus* des troubadours. Alors que le *trobar leu* est « simple et sans atours rhétoriques », le *trobar clus* est « basé sur l'obscurité de ses métaphores et la clôture du sens » (Zumthor 1995 : 14, ma traduction) ; son « langage lui-même fait l'objet d'une recherche qui aboutit le plus souvent à un hermétisme calculé. [...] Le sens se dévoile à partir de quelques termes clés, mais avec des écarts qu'il est difficile d'apprécier » (« Moyen-Age – Poésie lyrique »). De nos jours, il est perçu comme une poésie énigmatique et savamment composée. Tentons ici un exercice d'accommodation, au risque peut-être de paraître réductrice, risque

volontiers encouru, car la poésie visuelle projette des constellations littéraires et artistiques bien plus qu'elle n'illustre des formules précises. Il s'agit donc d'établir des points de rapprochement dans la littérature et l'imaginaire occitans, et non d'éprouver d'exactes équivalences. Plutôt que d'emprunter des termes d'autres littératures, j'emploie le terme de visuel *clus*, disponible dans le répertoire de l'occitanité, pour caractériser certaines pratiques de l'écriture occitane contemporaine puisqu'elle aussi repose sur de complexes réseaux d'associations et d'images dans une langue d'initiés, du moins semble-t-il, codifiée selon des critères littéraires et culturels élaborés – et, sans doute, d'un abord difficile.

Tout d'abord, ce visuel *clus* est une poétique de l'exclusion dans le sens où une partie du contenu s'efface après avoir été suggérée ou cachée sous l'encre noire qui la recouvre. Outre « Tinta sus libre » de Labatut, on peut citer « las partisons » de Privat dans lequel un vers est démonstrativement noirci, donc illisible (Privat 2010 : 30), et, dans une variation intertextuelle, « las particions » de Lamarque dont une strophe est barrée mais demeure lisible (Lamarque 2011 : 99). De même, « negre es negre » de Castagnou est un habile collage composé d'un fond dont les mots apparemment en occitan sont indéchiffrables car ils sont partiellement couverts d'un morceau de papier. Ce fragment est lui-même couvert d'un carré noir autour duquel est organisé un texte en français parfaitement lisible (Castagnou 2011 : 109). Une telle stratégie de cache-cache littéraire invite la lecture tout autant qu'elle la rebute ou même la censure. Ces poèmes se déploient à deux niveaux, d'une part dans les mots et, d'autre part, dans les rayures ou biffures qui, à leur tour, ne manquent pas de stimuler d'autres mots, les nôtres, pour tenter de déchiffrer le poème, en comprendre la dynamique et faire fi de l'exclusion linguistique exercée par les ratures.

Outre ce visuel *clus* de l'ex-*clus*-ion se distingue une technique visuelle très prisée qui consiste à matérialiser un code accidentel ou essentiel à l'organisation du texte. Dans « Una istòria », Privat énumère les différents passages de son texte par ordre alphabétique, toutefois abandonné à la lettre « f » pour continuer par une énumération en graphie grecque (alpha et oméga), elle aussi bientôt délaissée sans être remplacée (Privat 2009 : 6-8). Alain Maury dans « De la porta » (Maury 2009-2010 : 35) et Privat dans « 106,2 x 106,5 » (Privat 2009-2010 : 6) offrent chacun une adaptation des mots mêlés tels que les affectionnent les cruciverbistes, à l'exception qu'aucun mot ne saurait être démêlé (décodé) chez les deux poètes, gardant ainsi l'énigme intacte. Maury propose un code d'un autre genre, lui aussi indéchiffrable, dans « Brigas d'Otra-Vila » lorsqu'il alterne, dans une liste de mots

inventés, majuscules et minuscules, ainsi que des caractères en gras et d'autres en graphie normale (Maury 2009 : 29). Comme dans le *trobar clus*, la codification visuelle de ces poèmes se révèle savante, semblable à un rituel initiatique qu'il faudrait accomplir avec succès pour avoir accès à la poésie en jeu.

Les derniers exemples de ce visuel *clus* contemporain portent sur le contenu plutôt que sur la forme. Deux textes de Lamarque sont particulièrement évocateurs de liens avec la poésie des troubadours. Dans « Un gos tornat », deux thèmes réputés pour être caractéristiques de la création médiévale occitane, à savoir, le motif du jardin et de la nature ainsi que l'expression érotique, voire obscène, sont repris en alternance – et en pleine ironie – et laissent deviner une anecdote sans toutefois l'explicitier. Tout au plus peut-on justement se remémorer les chansons des troubadours, en simples allusions et non en tant qu'intertextes confirmés. Inséré dans la partie du numéro intitulée « ieu, que soi ? », le poème, pour traiter de l'existentialisme promis à un tel thème, rappelle les bestiaires médiévaux, parfois accompagnés d'images, qui prêtaient volontiers des qualités et travers humains à des animaux. Chez Lamarque, il s'agit d'un chien errant qui, dans certaines phrases, laisse le pas à un homme. Peut-être même est-il l'homme, mais cette métamorphose reste obscure. La visualité du poème s'inscrit dans les mots qui envahissent la page. Les caractères deviennent énormes ; quelques mots et la page est remplie. De plus, une longue série de virgules géantes coupe le texte et devient pratiquement un motif visuel composé régulièrement sur le fond blanc du papier. L'anecdote n'est guère informative : un homme-chien (peut-être) traîne, désœuvré, alors que le temps s'égrène. A cette scène fait suite un passage potentiellement érotique ou pornographique. Deux phrases de taille immenses lui succèdent et font mention d'un trajet à Montpellier annulé grâce à une fausse excuse. La dernière partie s'appelle « Conversation » ; elle assigne aux lecteurs un résumé, l'écriture de phrases comportant certains mots, tous appartenant au registre du sous-bois (champignons, scarabées, etc.), et un sujet de réflexion sans grande envergure. Petit à petit une lecture occitane s'impose. La « Conversation » ressemble aux activités de compréhension de texte que l'on trouve fréquemment dans les manuels d'apprentissage d'une langue à un niveau encore débutant, par exemple l'occitan puisque c'est ainsi qu'il s'apprend de nos jours. Pour sa part, l'anecdote du chien-homme prend une tournure sociolinguistique dans le passage écrit en gros caractères. On y parle d'une « lenga zerò » et du refus de faire de fausses déclarations à Montpellier, ville pour laquelle le narrateur ne veut pas quitter son village (Lamarque 2009 : 64). Suivant une série de virgules apparaît le verdict : le narrateur se sent abandonné par la démocratie (Lamarque 2009 : 65). Certains lecteurs substitueront

sans doute la langue occitane à la langue zéro et entreverront alors dans le poème l'état actuel de la langue, coupée du vécu, artificielle, voire scolaire, et, surtout, condamnée. Le visuel *clus* de Lamarque est énigmatique, mais aussi fini, disparu, fermé à tout jamais dans une langue qui s'épuise. Il en va de même dans « las particions », qui reprend « las partisons – lo luòc enluòc, café – » de Privat, sauf que la nouvelle mouture, plutôt que de s'appuyer directement sur « Déjeuner du matin » de Prévert, débute par un rébus sur le terme « clau » (« clé », « clos ») – « clau. / clau pas. / cap de. / tot. / lo tot te clau. / lo cap claufit. » – et s'achève sur le même thème, clôturant le poème par la mention du café : « la clau. / dura. / [...] / arrenca-la. / escampa-la. / dins tot aquò qu'es pas claufit dins lo café. » (Lamarque 2011 : 98 ; 101). Au lieu de décrire la dégustation du café, le deuxième poème insiste sur un existentialisme indicible, une sorte d'humanité pensive tournée sur elle-même, prisonnière d'un huis-clos. Les métaphores employées développent l'impact d'un isolement insupportable dans un lieu sombre et silencieux. Le plafond est bas, remarque le poète. Ses pensées s'effritent. La femme aimée manque et les repères habituels tombent sous le coup d'une « anestesia » (Lamarque 2011 : 100). Avec le poète, c'est toute une culture qui s'effondre, résumée laconiquement et ironiquement : « 1804 : / mòrt de Emmanuel / Kant. / 2009 : / mòrt de Michael / Jackson. » (Lamarque 2011 : 100). En gros, enfermé dans une « direccion circulara » (Lamarque 2011 : 100), le poète n'avance plus dans sa quête. Sur la table, sa tasse de café s'est renversée ; une tache sombre se forme, visualisée dans le poème par le point noir déjà discuté ; l'esprit du poète, accompagné de « l'armada de Maò Tse-Tung » (Lamarque 2011 : 100), s'insurge contre la médiocrité, mais la clé (de l'isolement et de l'enfermement ?) est difficile à manier et il la jette loin du café. Le visuel *clus* est ici un signe qui ferme à jamais la porte d'un somptueux passé littéraire.

Conclusion

Alors que l'occitan n'est plus langue de communication depuis quelques décennies, alors que ses derniers locuteurs natifs sont sur le point de disparaître, la littérature s'adapte, se rebiffe patiemment contre sa mort annoncée. Ses auteurs écrivent encore et la relève introduit de nouveaux thèmes et utilise les médias de sa génération. Ceux, parmi eux, qui choisissent l'écriture visuelle cultivent une écriture *clus* portée par l'histoire littéraire et par leur prédilection pour le visuel de notre époque, pour nous offrir un langage en constellations, plutôt qu'une langue de communication. Constellations d'images – rhétoriques et visuelles – et de mots, bribes, intertextes, codes divers, allusions,

formes, tout un bric-à-brac de qualité qui hausse la langue à l'avant-garde littéraire : « Une constellation est la figuration la plus simple en poésie, puisque son unité de base est le mot ; elle regroupe d'autres mots comme s'il attirait des étoiles pour former un amas [...]. Dans la constellation, quelque chose naît au monde. C'est une réalité à part entière et non un poème sur une chose ou autre » (Gomringer 2013, ma traduction).

Ouvrages cités

- Arbaud, Joseph d', 1926. *La bête du Vaccarès*. Paris : Grasset.
- Bataille, Sarah, 2011. « Roergue Yes », Technique mixte sur papier trouvé, in : *Oc* 98-99-100-101/2011 : 89.
- Bohn, Willard, 2001. *Modern Visual Poetry*. Neward / Londres : U of Delaware P / Associated UP.
- Bradford, Richard, 2011. *Graphic Poetics : Poetry as Visual Art*. Londres / New York : Continuum.
- Brun, Jean-Frédéric. 2011. « Oda au cristal escoladís », in : *Oc* 98-99-100-101/2011, 170-171.
- Calin, William, 2000. *Minority Literatures and Modernism : Scots, Breton, and Occitan, 1920-1990*. Toronto : U of Toronto P.
- Castagnou, Denis, 2011. « negre es negre », Technique mixte, in : *Oc* 98-99-100-101/2011, 109.
- Caws, Mary Ann. 1989. *The Art of Interference : Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*. Princeton : Princeton UP.
- Chelef, Krmo, 2010. "BLACK", in : *Oc* 95/2010, 1.
- , 2011. "Missa sine nomine", in : *Oc* 98-99-100-101/2011 : 167-169.
- Drucker, Johanna, 2005. *Sweet Dreams : Contemporary Art and Complicity*. Chicago : The U of Chicago P.
- Gardy, Philippe, 1992. *Une écriture en archipel*. Eglise-Neuve-d'Issac : Fédérop.
- Garnier, Pierre, 1963. « Position I of the International Movement », in : UbuWeb Papers. *UBU Web*, in : www.ubu.com [05.01.2013].
- Goldenstein, Jean-Pierre, 1986. « La lecture au défi : remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie », in : Brunel, Pierre et al., (dirs.), 1986. *En hommage à Michel Décaudin*. Paris : Minard, 157-164.
- Gomringer, Eugen, 1954. « From Line to Constellation ». UbuWeb Papers. *UBU Web*, in : www.ubu.com. [05.01.2013].
- Labatut, Serge, 2011. « composition 07-11 », in : *Oc* 98-99-100-101/2011, 138.
- , 2009-2010. « Tinta sus libre », in : *Oc* 94/2009-2010, 1.
- Lamarque, Olivier, 2010. « installacion 410 », in : *Oc* 95/2010, 18-22.

- , 2011. « las particions », in : *Oc* 98-99-100-101/2011, 98-101.
- , 2009. « Un gos torna », in : *Oc* 92-93/2009, 63-66.
- Maury, Alain, 2009-2010. « Brigas d'Otra-Vila », in : *Oc* 94/2009-2010, 28-30.
- , 2009. « De la porta », in : *Oc* 91/2009, 34-35.
- Mitre, Eduardo, 1974. « Los ideogramas de José Juan Tablada », in : *Revista Ibero-americana* 40/1974, 675-679.
- « Moyen-Age – Poésie lyrique », in : *Encyclopédie Universalis*, in : www.universalis.fr/encyclopédie/trobar-clus [15.01.2013].
- Noce, Vincent, 2013. « Je ne dépeins pas, je peins ». *Libération*, in : http://next.liberation.fr/arts/2013/01/18/soulages-je-ne-depeins-pas-je-peins_875063 [18.01.2013].
- Oc, in : http://www.ocrevista.com/spip.php?page=sommaire&id_article=8 [10.12.2012].
- Perloff, Marjorie, 1991. *Radical Artifice : Writing Poetry in the Age of the Media*. Chicago : U of Chicago P.
- Prévert, Jacques, 1972. « Déjeuner du matin », in : *Paroles*. Paris : Gallimard, 147-148.
- Privat, Jacques, 2009-2010. « 106,2 x 106,5 », in : *Oc* 94/2009-2010, 6-19.
- , 2010. « las partisons – lo luòc enluòc, café – », in : *Oc* 96-97/2010, 22-35.
- , 2009. « Una història », in : *Oc* 91/2009, 6-8.
- Rabelais, François, 1994. *Les cinq livres*. Paris : Poche.
- Rimbaud, Arthur, 1972. « Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 », in : Adam, Antoine, (dir.), 1972. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 249-254.
- Solt, Mary Ellen, 1968. « From Concrete Poetry : A World View. Indiana UP ». UbuWeb Papers. *UBU Web*, in : www.ubu.com. [05.01.2013].
- Venzac, Pierre, 2011. « quatre tercets calligraphiés suivis de cinc tintas de viatge », in : *Oc* 98-99-100-101/2011, 42-45.
- Whiteside, Anna, 1987. « The Double-Bind : Self-Referring Poetry », in : Whiteside, Anna / Issacharoff, Michael, (dirs.), 1987. *On Referring in Literature*. Bloomington : Indiana UP, 14-32.
- Zumthor, Paul, 1995. « An Overview : Why the Troubadours ? », in : Akehurst, F.R.P. / Davis, Judith M. (dirs.), 1995. *A Handbook of the Troubadours*. Berkeley : U of California P., 11-18.

Sa vie est tout à fait fascinante : la bande dessinée au féminin par Pénélope Bagieu

Kevin PAT FONG, Kingston

Propulsée au rang de célébrité grâce à sa bédé-blog intitulée *Ma vie est tout à fait fascinante*¹ Pénélope Bagieu – scénariste et dessinatrice – continue à séduire tout un public avec ses bandes dessinées. Grâce à son journal intime illustré en ligne, Bagieu parvient à se créer une communauté de lecteurs fidèles et un statut culte parmi les internautes, fans de ses travaux. À la suite du succès remporté par ses bandes dessinées *Cadavre exquis* (nominée au Festival d'Angoulême en 2011) et la trilogie *Joséphine*, sa popularité, consolidée par sa fréquente présence à travers de multiples médias tels qu'Internet et la presse, ne cesse de croître, faisant de l'auteure une des créatrices de bandes dessinées les plus appréciées et connues de sa génération. En particulier, les travaux de Bagieu mettent en perspective le nouveau rôle de la femme, comme personnage et comme bédéiste, dans l'univers de la bande dessinée.

Récemment, elle s'est ralliée au rang des rares dessinatrices et scénaristes femmes à être reconnues pour leur créativité et leurs travaux indépendants. En effet, même si les personnages féminins et les lectrices du média sont abondants, les bédéistes femmes sont moins nombreuses et occupent rarement des positions d'influence dans cette industrie². Outre la question d'accessibilité, les ouvrages de Bagieu soulèvent la question des stratégies privilégiées par les bédéistes femmes et de leurs enjeux dans le monde de l'art séquentiel. Dans les trois volets de la série *Joséphine – Joséphine* (2008), *Même pas mal* (2009), *Joséphine change de camp* (2010) – l'auteure met l'accent sur les clichés attribués aux femmes de notre société actuelle (des Parisiennes pour être plus

¹ Bagieu, Pénélope, 2013. *Ma vie est tout à fait fascinante*. <http://www.penelope-jolicoeur.com/>

² Il n'existe malheureusement aucune ressource officielle disponible en ce moment pour confirmer cette déclaration mais une recherche approfondie sur chaque maison de publication majeure de bande dessinée montre que les créateurs et dessinateurs hommes sont définitivement plus nombreux. Il faut aussi ajouter que l'article se concentre essentiellement sur le marché occidental (européen et nord-américain). Le monde du « manga » aurait pu être inclus dans l'étude mais dû aux enjeux différents (politiques et culturels dans le cas du manga), nous mettrons l'accent sur le milieu occidental.

précis). Dans un premier temps, nous expliquons ce choix par le fait que Bagieu veut et doit satisfaire l'horizon d'attente de ses éditeurs et d'un lectorat féminin. Mais dans un second lieu, grâce à une approche humoristique, nous estimons qu'elle met en évidence les stéréotypes liés aux femmes pour ensuite les combattre et les déconstruire par l'autodérision. Adoptant l'humour comme sa stratégie d'approche, Bagieu récupère ainsi un champ d'action traditionnellement réservé aux hommes dans le but de promouvoir et revitaliser la participation des femmes dans la bande dessinée. L'objectif principal de la présente analyse consiste à étudier et à apporter certains facteurs de renouvellement dans l'art de la bande dessinée à partir des diverses approches employées par Bagieu. L'analyse de *Ma vie est tout à fait fascinante* et de la trilogie *Joséphine* nous permettra de cerner la potentialité des rôles que la femme pourrait occuper dans ce média.

De *Ma vie est tout à fait fascinante* à *Joséphine*

Lancée en février 2007, la bédé-blog n'était à l'origine qu'un outil de pratique et de publicité, dans la même veine qu'un portfolio pour artiste, un projet personnel et récréatif plutôt que lucratif. Comprenant au départ des illustrations simples d'une page – avec peu de cases et de vignettes – la bédé-blog a depuis évolué vers une version plus longue, complexe, littéraire et intime. Profitant de l'interface et de la mise en page des navigateurs d'Internet, la bédé-blog de Bagieu quitte la sphère traditionnelle du point de vue de la technique et du média de la bande dessinée et promeut les bienfaits de l'auto publication³. Cinq ans plus tard, le blog, toujours actif et mis à jour assez régu-

³ Sans entrer dans les détails, *Ma vie est tout à fait fascinante* mérite d'ailleurs plus d'attention pour les renouvellements qu'elle apporte non seulement à la bande dessinée mais au genre autobiographique. Avec la possibilité de répondre directement aux lecteurs, des hyperliens connectant d'autres idées et les vraies photos facilement téléchargées en ligne, Bagieu profite d'un système qui renforce le lien entre l'auteure et ses lecteurs. Pour élaborer sur cette notion et les diverses options du « pacte autobiographique », voir Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975) et son article « Peut-on innover en autobiographie » (1988). Pouvant prouver sans aucun problème l'authenticité de ses opinions et des faits vécus, Bagieu bénéficie d'une relation solide et crédible avec ses nombreux fans, montrant que la bande dessinée et Internet peuvent opérer à plusieurs niveaux pour éviter la stagnation du média dans une société qui se fie de plus en plus à la technologie. Bagieu a récemment inclus sur son site une nouvelle rubrique contant ses voyages dans d'autres pays et régions du monde. En illustrant ses aventures, elle mélange l'autobiographie, la littérature des voyages – un genre prisé par les écrivaines victoriennes – et finalement Internet. Donc, un travail d'analyse plus en profondeur sur *Ma vie est tout*

lièrement, reçoit en moyenne 30 000 visiteurs par jour et a été adapté, avec grand succès, en un album⁴.

Grâce au succès remporté par sa bédé-blog, Bagieu a été approchée par le magazine suisse *Femina* pour revitaliser sa section de bande dessinée, ce qui a éventuellement mené à la création du personnage de *Joséphine* et a consolidé la réputation de Bagieu comme jeune bédéiste prometteuse. Dans un premier volume publié en 2008, *Joséphine* remporta un succès instantané dès sa sortie. S'inspirant de sa vie et de celle des ses amies, Bagieu illustre et raconte avec humour et satire les périples de son personnage fictif d'une trentaine d'années en proie à des crises quotidiennes, telles que l'incapacité de trouver le prince charmant, les drames au bureau et les relations tendues avec les parents. Considérée comme la « Bridget Jones » de Paris, *Joséphine* – qui devient par la suite une trilogie – compte parmi ses fans des milliers de femmes et étonnamment un nombre grandissant d'hommes. Malgré le nombre croissant de projets de bande dessinée accumulés par Bagieu, cette dernière continue son travail en ligne afin de privilégier un contact intime avec ses lecteurs fidèles à travers sa bédé-blog⁵. Elle s'obstine à préserver cet espace de détente pour expérimenter avec plusieurs concepts innovateurs et pour promouvoir son travail.

Les femmes du frigo et la question de l'accessibilité

Pour revenir à l'industrie de la bande dessinée, il faut comprendre que le parcours de Bagieu est rare, surtout parmi les femmes qui veulent percer dans

à fait fascinante pourrait porter ses fruits mais pour l'article, nous nous concentrerons davantage sur les travaux de Bagieu dans sa globalité.

⁴ L'article de Morgane Le Dref, « La vie 'fascinante' de Pénélope Jolicœur, héroïne virtuelle » publié dans *Le Monde* (2008) nous donne un bon aperçu du succès remporté par Bagieu parmi les lecteurs.

⁵ Notons qu'au moment où Bagieu a commencé à travailler sur *Joséphine*, les personnages de sa bédé-blog sont devenus des personnages anthropomorphiques. Bagieu n'a jamais donné de raison concrète pour cette décision mais beaucoup d'indices nous donnent à penser qu'elle voulait dissocier son personnage fictif de Joséphine d'elle-même dans son journal intime. Par ailleurs, elle est illustrée comme un renard (avec des traits humains) et les autres personnages en une très grande diversité d'espèces animales. Sur l'usage des personnages anthropomorphiques dans la bande dessinée et sur leurs enjeux, voir le livre de Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* (1989), qui offre un excellent travail d'étude du texte de Spiegelman, *Maus*.

ce monde. Jusqu'à présent, les femmes impliquées dans ce média suivaient un code restreint, réservé pour elles par des bédéistes hommes pour les lecteurs hommes. Ceci rappelle ce que la théoricienne féministe Judith Butler désigne comme la performativité du genre sexuel⁶. Certes, il existe des ouvrages faits pour les femmes par les femmes mais ces œuvres sont rarement considérées comme les piliers de l'industrie de la bande dessinée. Souvent perçues comme des ouvrages réservés à une niche du marché, elles sont difficilement prises au sérieux par les critiques et par les lecteurs de l'art séquentiel.

Afin de sensibiliser les lecteurs à ce sujet, la bédéiste Gail Simone avec d'autres fans de bande dessinée lancèrent le site intitulé *Women in Refrigerators*⁷ en 1999 pour analyser la liste de personnages féminins qui ont été assassinés, mutilés, torturés et tués dans l'intrigue ou « plot device⁸ » de bandes dessinées afin d'avancer un dénouement privilégiant un super-héro. Alors que le but initial du site était d'aborder cette liste disproportionnée, son agenda prit une tournure différente quand ce mouvement populaire commença à inciter des discussions intellectuelles concernant la représentation de la femme dans un média masculin. Le cœur du problème n'étant plus la liste des personnages, l'attention était désormais accordée aux écrivains et éditeurs – composés principalement d'hommes – qui avaient conçu et fabriqué ces intrigues. Réduits à des objets sexuels ou de quête pour les hommes, les personnages féminins ont rarement eu la chance de s'imposer et d'occuper une place importante parmi la distribution des protagonistes. Cette approche a marginalisé sans aucun doute un fort potentiel du lectorat féminin ainsi que des créatrices talentueuses qui auraient pu changer et renouveler le média.

Alors que certains bédéistes hommes ont réagi d'une manière négative, d'autres ont offert leur soutien. Beaucoup accusèrent Simone d'avoir des enjeux cachés, car, peu après, elle fut embauchée par Marvel Comics en 2002⁹, ce qui lui ouvrait la porte vers une riche et prometteuse carrière de

⁶ Concept développé par Judith Butler dans *Gender Trouble* (1990), puis dans *Bodies that Matter* (1993), la notion de la performativité du genre sexuel s'appuie sur l'idée que le genre sexuel et la sexualité sont construits culturellement à travers le temps par des actes répétitifs et imposés dans un cadre binaire établi par l'hétérosexualité alors que cela aurait dû être le contraire. S'inspirant de Freud, Lacan, Foucault et Derrida, Butler tente de déconstruire la performativité et de trouver à l'intérieur même du concept, des stratégies de résistance pour combattre cette hiérarchisation du sexe.

⁷ Pour consulter la liste, voir le site <http://lby3.com/wir/>

⁸ Il n'existe malheureusement pas de terme technique pour l'équivalent de ce mot en français. À noter que plusieurs experts et critiques ont suggéré « accessoire pour intrigue ».

⁹ Simone a été embauchée en 2002 par Marvel Comics pour travailler sur le personnage « Agent X ».

bédéiste. Mais peu importent les motivations de Simone ; la réalité reste que les femmes n'avaient jamais occupé de rôle directement lié à la partie créative d'une œuvre.

L'expérience des « femmes du frigo » nous a appris en quelque sorte qu'il fallait une méthode subtile et non-conventionnelle pour susciter l'attention du public. Par ailleurs, la cause du site WIR n'aurait simplement pas trouvé de place à la télévision ou à la radio, car le sujet de la représentation et du traitement des femmes dans le milieu de la bande dessinée ne fera jamais la une, surtout quand on sait que WIR est un mouvement populaire appuyé par des fans et gens ordinaires. Certes, les cyniques diront que Simone est un aimant à controverse et a su manipuler l'opinion publique. Mais en fin de compte, cette cause n'aurait pas pu être soulevée, discutée et disséminée¹⁰ sans Internet. En fait, la question de l'accessibilité est un sujet clé dans la discussion de la bande dessinée au féminin. Comme l'exemple de Simone le prouve, il faut passer par d'autres voies de communication pour se faire entendre. Il en va de même pour Bagieu qui s'implique, outre sa bédé-blog, dans d'autres projets en ligne, notamment par l'entremise du site *MadMoiZelle* où elle anime régulièrement des rubriques sur la bande dessinée intitulées *Chroniques BD*¹¹. Fréquemment consultée et interviewée par d'autres blogues sur les questions de la bande dessinée au féminin, Bagieu charme le public par son ouverture d'esprit et son sens de l'humour tout en privilégiant les interactions avec diverses communautés en ligne et en restant active. La combinaison de deux médias n'est pas un phénomène nouveau, mais le succès remporté par la bédé-blog et *Chroniques BD* montre qu'avec un bon réseautage et une excellente relation avec les fans, une carrière de bédéiste femme est possible du moment qu'on exploite d'autres possibilités pour se faire remarquer et s'exprimer.

Joséphine – une épée à double tranchant ?

Pour une femme, percer dans l'industrie de la bande dessinée est un défi en lui-même mais la bataille principale réside dans le contenu d'une bande dessinée écrite et illustrée par une bédéiste femme. Ayant comme concept la

¹⁰ Il faut ajouter que Simone s'attachait au marché américain de l'univers des bandes dessinées avec super-héros. Toutefois, cette observation ne se limite pas seulement à une démographie spécifique, car si nous jetons un rapide regard sur le marché européen et japonais, nous trouvons le même résultat.

¹¹ Ses vidéos sont disponibles sur le site <http://www.madmoizelle.tv/v3/category/chroniques-bd>

narration et l'illustration d'un personnage d'environ trente ans dans des situations rencontrées par les femmes de tous les jours, *Joséphine* se voit immédiatement étiquetée de bande dessinée pour femme : aimant le drame, dépendante, bavarde, impulsive, jalouse, Joséphine aborde dans ses mésaventures les problèmes superficiels qu'une Parisienne aisée au bord de l'ennui subit dans sa vie quotidienne. De plus, *Joséphine* a été spécifiquement conçue pour un magazine de femmes, ciblant ainsi un lectorat spécifique. Pour emprunter le terme de Hans-Robert Jauss, le personnage de Joséphine est fait sur mesure pour satisfaire l'horizon d'attente¹² des lectrices du magazine *Femina*. D'une part, Bagieu profite de cette occasion pour exhiber ses talents mais, en même temps, elle perpétue les clichés associés aux femmes bédéistes et à leurs œuvres, c'est-à-dire qu'elle écrit et illustre des sujets de femmes destinés aux femmes, limitant ainsi les choix en termes de créativité et renforçant cette étiquette de la bande dessinée au féminin. À première vue, Joséphine est objet de dérision et n'apporte en aucun cas une amélioration aux sorts et traitements des femmes dans la bande dessinée.

Cependant, Joséphine n'est en aucun cas un personnage dénigré et pathétique. Au contraire, malgré tous ses défauts, elle parvient régulièrement à se sortir de situations compliquées et malencontreuses. Maladroite mais pas stupide, elle fait souvent preuve d'ingéniosité pour résoudre ses problèmes même si ses solutions ne sont pas nécessairement les meilleures. Pour ainsi dire, elle est une héroïne malgré elle, peut-être pas à l'image d'une femme forte, émancipée et courageuse mais comme un personnage que nous pouvons comprendre et avec lequel nous pouvons sympathiser. Tout cela est en grande partie rendu possible grâce à l'emploi de l'autodérision – un atout que possèdent les bandes dessinées de Bagieu pour inclure un lectorat plus large.

¹² Dans *Pour une esthétique de la réception* (1978), Hans-Robert Jauss nous incite à considérer le rôle du lecteur dans l'analyse d'un texte. En étudiant ce qu'il nomme la « triade » – l'œuvre, l'auteur et le public – nous arrivons à mesurer l'historicité d'un texte (incluant objectivité et subjectivité) grâce à un écart esthétique déterminé par l'horizon d'attente qu'un lecteur perçoit par rapport à une œuvre. L'horizon d'attente agit comme un système de références et procure plusieurs pistes et notions à un lecteur pour qu'il puisse apprécier ou critiquer une œuvre. L'exemple que Jauss mentionne est *Don Quichotte* de Cervantès qu'il analyse à partir de trois facteurs : l'expérience du public avec le genre (roman de chevalerie), la forme et la thématique d'œuvres antérieures (les expériences du lecteur vis-à-vis de ce genre) et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (comment s'identifier avec l'œuvre).

L'humour, le champ d'action des femmes

Lors d'un entretien donné à l'occasion du festival de Web Fiction *Click Clap* en 2012 et concernant la relation entre l'humour et le genre sexuel, Bagieu avoue détester l'idée que l'humour est un champ d'action réservé aux hommes. À son avis, l'humour est considéré comme un trait de caractère du chromosome Y en grande partie à cause de la notion populaire que les femmes ne possèdent pas le recul et le cynisme nécessaires pour exploiter l'humour dans les interactions et contextes sociaux. Pour ajouter à son argument, la bédéiste critique l'idée que la fille « marrante » et « amusante » est souvent perçue comme une personne qui cache nécessairement un défaut ou qui cherche à compenser un trait de caractère fautif tandis que pour l'homme, faire le comique est un acte performatif qui le rend plus intéressant et mieux acceptable. Ainsi, en s'emparant de l'humour et en le plaçant dans le champ d'action des femmes, Bagieu lutte dans ses bandes dessinées contre les actes performatifs de la société contemporaine¹³.

L'autodérision

L'autodérision, ou « self-directed humor¹⁴», est une forme d'humour qui permet de se moquer de soi-même ou de son groupe pour des raisons diverses. D'après les psychologues Lampert et Ervin-Trip, elle permet à l'individu d'agir avec légèreté sur ses problèmes ou insuffisances en les partageant avec un groupe (Lefcourt 2001 : 162). Grâce à ce genre d'humour, l'individu réussit dans un premier temps à gérer son propre stress et à obtenir le soutien et la sympathie d'autrui sans se montrer pitoyable. Lampert et Ervin-Trip¹⁵ observent qu'en général, les femmes pratiquent plus l'autodérision, plus souvent que les hommes, étant donné que l'homme ne pratique l'autodérision que dans les groupes mixtes. Cela peut être expliqué

¹³ Il faut noter qu'elle n'est certainement pas la première ou la seule bédéiste femme à incorporer l'humour dans ses œuvres – une mention spéciale doit être faite à *Persepolis* de Marjane Satrapi, bande dessinée à caractère autobiographique et historique contant la vie de la scénariste et dessinatrice iranienne.

¹⁴ Terme employé par le psychologue Herbert M.Lefcourt dans *Humor. The psychology of Living Buoyantly* (2001), ainsi que par les chercheurs auxquels il fait référence dans son ouvrage pour définir l'autodérision.

¹⁵ Les travaux de Lampert et Ervin-Trip sont mentionnés dans la conclusion du livre de Lefcourt dans le chapitre concernant « le Sexe et l'humour : prédictors interactifs de santé » (Lefcourt 2001, 51-163).

par le fait que l'humour des hommes est souvent agressif et compétitif tandis que l'humour des femmes a tendance à être plus ouvert et implique le partage de l'expérience. En faisant de Joséphine un personnage d'autodérision et de caricature, Bagieu déconstruit la performativité, montrant que la femme peut utiliser l'humour avec plus d'efficacité et d'inclusion que les hommes. Pour élaborer sur cette idée d'inclusion, le psychologue Herbert M Lefcourt ajoute que l'humour offre une meilleure alternative pour gérer les situations de stress car il favorise l'entente et la coopération :

Ici, nous pouvons voir l'effet que produit l'humour chez les gens en les unissant pour qu'ils ne se sentent pas isolés et oubliés et pour rabaisser la morale de ceux qui sont les cibles de l'humour. Ce pouvoir de l'humour à inciter l'amitié apporte avec lui le réconfort d'appartenir à un groupe social, dans une intimité qui peut soutenir et maintenir un individu face à la souffrance et la terreur. (Lefcourt 2001 : 139, ma traduction)¹⁶

Dans ses propres mots, en faisant de Joséphine son anti-moi, Bagieu prend du recul pour l'autocritique et pour analyser les comportements des femmes dans la société contemporaine sans vraiment prendre une position d'opposition ou d'agressivité.

Le sémioticien Umberto Eco explique dans *Lector in Fabula* (1979) que la stéréotypie ou sa déconstruction intervient seulement quand le « lecteur modèle » maîtrise un dictionnaire de base (le lexique de la langue utilisée) et possède une compétence encyclopédique comprenant des scénarios préfabriqués. Donc, comme pour l'horizon d'attente de Jauss, le lecteur modèle doit être familier avec le sens de l'humour que propose Bagieu afin d'apprécier les subtilités de la bande dessinée. En faisant des clichés sur les femmes le thème central et comique de *Joséphine*, Bagieu invite ses lecteurs à s'investir dans l'histoire de son personnage pour mieux l'apprécier ou même la critiquer.

Dans « Joséphine investit dans un coach », Bagieu place Joséphine face à une entraîneuse physique. Face au physique athlétique, séduisant et bronzé du coach, Joséphine ne tient pas le coup. Faisant tout pour éviter l'évidence, Joséphine tente de la convaincre qu'elle doit travailler sur d'autres parties de

¹⁶ Here, we can see the power of humor to unite people so that they do not feel isolated and forgotten and to reduce the morale of those who are the targets of humor. This power of humor to elicit friendliness from others brings with it the solace that belonging to social groups can offer, the closeness that can sustain people as the face suffering and terror.

son corps : « je n'ai pas VRAIMENT besoin de maigrir » ou « Je voudrais un peu me tonifier de là » – une tentative qui échoue lamentablement mais avec hilarité, car lançant un regard critique sur le postérieur et les hanches de Joséphine, le coach lui prescrit : « On va commencer par une trentaine de séances de vélo ». Loin d'être laide, Joséphine est de la sorte comparée à l'entraîneuse. Le corps du coach représente le corps idéal tant prisé par les femmes d'aujourd'hui. L'entraîneuse est le stéréotype de la femme active et athlétique contemporaine – bronzée, portant de petits shorts et un soutien-gorge sportif, en forme comme le veut la performativité contemporaine. Joséphine est au centre de la blague mais l'autodérision nous permet aussi de nous moquer des demandes parfois irraisonnables de la société par l'entremise de l'image de la femme athlétique fréquemment surreprésentée sur les couvertures des magazines, dans la publicité, à l'affiche des films et à la télévision.

De même, l'épisode au supermarché dans le volume deux, *Même pas mal* (Bagieu 2011 : « Joséphine en détresse »), déconstruit avec humour le mythe du Prince charmant. Joséphine, sous le charme de l'agent de sécurité, tente d'attirer son attention. Jouant le rôle de la dame en détresse, elle fait semblant de s'évanouir pour recueillir l'attention de son Prince charmant. Mais la case finale délivre le coup de grâce dans une conclusion inattendue et hilarante : les deux agents de sécurité, visiblement peu impressionnés, remarquent à la vue de Joséphine : « Ivre morte à 11h ! Ça me fait de la peine... Pauvre France ! ». Dans ces vignettes, Bagieu joue avec deux stéréotypes. D'un point de vue pragmatique, jouer la femme faible et fragile n'est plus un comportement qui génère les mêmes réactions de compassion qu'auparavant – une notion avec laquelle le lecteur modèle est sans doute familier. La dame en détresse est, en premier lieu, une construction de l'homme dans le but de valoriser la masculinité. D'autre part, l'agent de sécurité est perçu d'emblée comme un objet sexuel. Bagieu s'amuse du stéréotype du « beau black » au corps sublime et musclé à la manière des strip-teaseurs. Bagieu s'empare du cliché que seul l'homme perçoit la femme comme un objet sexuel et le démystifie. Certainement conscients des scénarios qui nous sont inculqués depuis l'enfance et l'adolescence, nous ne pouvons nous empêcher de trouver cette scène amusante et ironique.

Ces deux exemples nous montrent comment Bagieu n'hésite pas à se moquer des femmes pour combattre la performativité dans la société et dans la bande dessinée. L'humour ne la place pas dans un rôle d'opposition étant donné que l'autodérision est une manière d'assumer ses propres défauts. Elle encourage ainsi les lectrices à ne pas avoir peur de rire d'elles-mêmes. Cette

stratégie la met aussi dans une position favorable pour recevoir une réaction plus positive et constructive auprès du lectorat masculin.

Bagieu / Simone

En comparaison avec les travaux d'autres bédéistes femmes, Bagieu se sent entièrement à l'aise avec des thèmes féminins écrits et dessinés principalement pour un lectorat féminin. À l'inverse, Gail Simone préfère se forger une réputation solide en créant des super-héroïnes ou des personnages féminins dominants pour le lectorat masculin, toutefois avec la ferme intention de populariser ce genre parmi les lectrices. En voulant jouer avec la performativité, Simone s'aligne sur les attentes des lecteurs tout en ajoutant sa propre touche féminine¹⁷ qui se manifeste dans des personnages aussi distingués et forts que leurs homologues masculins. En faisant de ses personnages les égales des protagonistes masculins, Simone ménage et bouleverse le genre populaire des bandes dessinées d'action tant prisé du lectorat masculin pour incorporer des idées ayant pour but de briser les barrières traditionnelles et de valoriser le rôle de la femme forte et intelligente.

Toutefois, ces personnages féminins sont souvent représentés de manière trop accomplie. Elles sont aussi fortes, dominantes, puissantes et intelligentes que leurs compères masculins, au point qu'elles en sont intimidantes. Simone est parvenue à encourager les lectrices à s'intéresser à la bande dessinée mais elle est consciente d'écrire avant tout pour un groupe dominé par les hommes. Si nous poussons l'analyse, nous pouvons dire que ces personnages de super-héroïnes deviennent presque une forme de fétiches pour les hommes avec des corps parfaits capables de dominer un adversaire, contribuant à une forme différente de performativité du genre sexuel.

Par opposition, Joséphine est une femme ordinaire, consciente du fait qu'elle n'est pas parfaite – moralement et physiquement. Elle sait comment corriger ses défauts mais elle refuse de le faire, par paresse, fierté ou simplement par manque de volonté. La majorité de ses problèmes sont provoqués par elle-même. Victime de son temps et de son entourage, notre héroïne commet sans cesse les erreurs qu'une fille de quinze ans ferait et elle parvient avec beaucoup de difficulté à faire la transition vers le monde adulte. Mais l'autodérision nous invite à sympathiser avec le sort de Joséphine au lieu de s'apitoyer sur elle. À la différence des personnages de Simone, Joséphine n'a

¹⁷ Pour une meilleure idée des travaux de Simone sur ce propos, consulter *Birds of Prey* ou *Wonder Woman* – deux bandes dessinées de la maison d'édition DC Comics.

rien d'extraordinaire et montre que les femmes dans la bande dessinée n'ont pas besoin de prouver quoi que ce soit pour mériter leur place.

En somme, la comparaison entre les approches et représentations de Simone et de Bagieu ouvre à juste titre un débat sur la direction que devraient prendre les bédéistes femmes qui aspirent à une carrière dans l'industrie de la bande dessinée. D'une part, on voudrait défier l'homme dans sa propre arène. D'autre part, on propose de se concentrer sur le matériau dont on dispose pour le manipuler et espérer avancer. Chaque stratégie a ses qualités mais l'important, c'est que ces deux créatrices parviennent toutes les deux à tenir une place respectable dans le monde de la bande dessinée. Comme Stuart Hall le dirait dans sa théorie des « relations de la représentation¹⁸ » et du discours sur l'accessibilité au pouvoir ou aux privilèges dans les médias, peu importe le contenu ou les conséquences évoqués par les produits, la stratégie réside à être représenté coûte que coûte, car le message et l'intention sont parfois plus importants que le résultat lui-même. Que nous apprécions ou pas les travaux de Bagieu, nous ne pouvons dénier l'importance de sa contribution à la cause de la bande dessinée au féminin.

Conclusion

La situation de la bande dessinée évolue sans cesse grâce à une reconnaissance et appréciation grandissante pour l'art séquentiel. N'étant plus reléguée au rang de divertissement, la bande dessinée apporte une nouvelle plateforme pour s'exprimer et rivalise avec d'autres médias en termes de popularité et d'efficacité. Le sujet de la bande dessinée au féminin trouve sa place dans les discussions en cours. Autrefois dominée par les hommes, la bande dessinée ne se limite plus à un lectorat masculin. Comme chaque autre forme de média, la question d'accessibilité par des groupes non-dominants reste un débat pertinent. Influencer l'industrie de la bande dessinée n'est malheureusement pas encore à la portée des bédéistes femmes mais ces dernières ne manquent pas de ressources et de stratégies pour tenter de revendiquer leur présence et leurs contributions au média. Le travail de comparaison entre l'approche de Simone et de celle de Bagieu n'avait pas pour objectif de déterminer la meilleure stratégie à adopter mais de montrer ce qu'elles ont en commun. Les deux scénaristes et artistes devaient trouver leur propre voie pour se faire un nom auprès des lecteurs. Bagieu est toujours à la disposition

¹⁸ Cette théorie est explorée plus en profondeur dans *Race, Culture and Difference* (1990) de Stuart Hall.

de ses fans à travers sa bédé-blog et d'autres réseaux sociaux, tout comme Simone. Plus récemment, les bédéistes femmes d'Amérique du Nord se sont réunies pour promouvoir un projet vital nommé *Womanthology*¹⁹ - une anthologie réunissant les travaux de Gail Simone, Devin Grayson ou encore Fiona Staples, ainsi que d'autres projets des aspirantes bédéistes femmes pour célébrer et encourager le rôle de la femme dans l'art séquentiel. Grâce à la campagne de *Kickstarter*²⁰ que les artistes et scénaristes ont établie, le projet a été rendu possible. En exploitant les réseaux sociaux disponibles en ligne, les fondateurs ont pu informer le public et récolter la somme requise pour financer le projet. Visant non seulement des contributrices, *Womanthology* a reçu le soutien d'un grand nombre de bédéistes hommes ainsi que des fans de bande dessinée. La bataille pour une meilleure contribution de la femme dans la bande dessinée se poursuit désormais avec plus d'optimisme.

Bibliographie

- Amossy, Ruth / Herschberg-Pierrot, Anne, 1997. *Stéréotypes et clichés : Langue, Discours, société*. Paris : Nathan.
- Bagieu, Pénélope, 2008. *Ma vie est tout à fait fascinante*. Paris : Gawsewitch.
- , 2008. *Joséphine*. Paris : Gawsewitch.
- , 2009. *Même pas mal*. Paris : Gawsewitch.
- , 2010. *Joséphine change de camp*. Paris : Gawsewitch.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York / Londres : Routledge.
- , 1993. *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. New York / Londres : Routledge.
- Eisner, Will, 2008. *Comics and Sequential Art : Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York / Londres : Norton.

¹⁹ Pour en savoir plus, visiter le site <http://womanthology.blogspot.ca/2011/06/who-we-are.html>

²⁰ *Kickstarter* est une plateforme de financement pour des projets créatifs. Les individus ou groupes indépendants voulant récolter des fonds pour leurs projets, peuvent les afficher sur le site et partager avec le public leurs objectifs en termes de délai ou de la somme désirée. Les internautes peuvent contribuer en ligne sous forme de « promesse » (une somme d'argent) s'ils soutiennent l'idée. Si le propriétaire du projet ne parvient pas à obtenir les fonds nécessaires avant la date limite qu'il ou elle a fixée, les donateurs n'auront pas à payer la somme qu'ils avaient promise.

Kevin Pat Fong

- Hall, Stuart, 1990. *Race, Culture and Difference*. Dirs. Rattansi, A. / Donald, J. Londres : Sage.
- Jauss, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Le Dref, Morgane, 2008. « La vie 'fascinante' de Pénélope Jolicœur, héroïne virtuelle ». *Le Monde*. 14/15 septembre 2008.
- Lefcourt, Herbert M., 2001. *Humor. The Psychology of Living Buoyantly*. New York : Kluwer Academic/Plenum.
- Lejeune, Philippe, 1996. *Le pacte autobiographique* (1965). Paris : Seuil.
- . « Peut-on innover en autobiographie ? ». *L'autobiographie. V les rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*. Paris : Belles-Lettres, 1988.
- Witek, Joseph, 1989. *Comic Books as History : The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson, Miss. : UP of Mississippi.

Sites Internet

- Bagieu, Pénélope, 2013. Ma vie est tout à fait fascinante:
<http://www.penelope-jolicoeur.com/>
- Click Clap, 2012. Les clichés selon Pénélope Bagieu :
http://www.dailymotion.com/video/xntqrz_les-cliches-selon-penelope-bagieu-click-clap_creation#.USUazx35zSk
- MadmoiZelle, 2013 : www.madmoizelle.tv/v3/category/chroniques-bd
- Womanthology, 2012:
<http://womanthology.blogspot.ca/2011/06/who-we-are.html>
- Women in Refrigerators, 2013: <http://lby3.com/wir/>

La bisociation comme stratégie d'innovation chez Guy Delisle

Sylvain RHEAULT, Regina

Se distinguant non seulement par l'excellence mais aussi par l'originalité de son travail, Guy Delisle, d'origine québécoise, a gagné le Fauve d'Or du meilleur album en 2012 pour son œuvre *Chroniques de Jérusalem* au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. La récompense est d'autant plus impressionnante quand on sait que l'industrie de la bande dessinée est pour ainsi dire saturée d'excellentes créations. Quelle est donc la recette secrète qui a permis à Guy Delisle de remporter ce grand honneur ?

Sa production présente une grande variété de genres, mais pour les besoins du présent article, l'analyse se concentrera sur ses quatre œuvres de voyage à caractère autobiographique. Il s'agit de *Shenzhen* (2000) et *Pyongyang* (2003) publiées chez L'Association, puis *Chroniques birmanes* (2008) et *Chroniques de Jérusalem* (2011) publiées chez Delcourt dans la collection Shampooing dirigée par Lewis Trondheim. Quand on aborde pour la première fois ce corpus, on a l'impression d'avoir affaire à un genre complètement nouveau. Ces quatre albums ne ressemblent à rien de ce qui a été publié précédemment, et pourtant on n'est pas complètement en terrain étranger. On semble retrouver des éléments familiers, mais sans bien saisir pourquoi.

Ces impressions de déjà-vu et de jamais-lu nous ont incité à chercher une théorie d'analyse capable de combiner l'ancien et le nouveau. Nous pensons que les innovations chez Guy Delisle pourraient être le résultat de « bisociations », terme emprunté à Arthur Koestler. Koestler cherchait à créer une théorie unificatrice pour couvrir à la fois les actes créateurs de l'humoriste, du chercheur et de l'artiste, et utilise le terme de « bisociation » pour décrire le phénomène d'étincelle qui génère l'acte de création. Dans *Le cri d'Archimède (The Act of Creation)*, Koestler explique que l'acte de création ne part jamais de rien. Il faut, à l'origine, deux matrices. Une matrice, c'est : « toute aptitude ou habitude, tout système de comportement ordonné, gouverné par un 'code' de règles fixes » (Koestler 1965 : 24). La « bisociation » résulte d'un rapprochement : « Lorsque deux matrices indépendantes de perception ou de raisonnement interfèrent, le résultat (j'espère le montrer)

sera soit une *collision* aboutissant au rire, soit leur *fusion* en une nouvelle synthèse intellectuelle, soit leur *confrontation* dans une expérience esthétique » (Koestler 1965 : 32). C'est donc l'intersection de deux matrices qui génère la création. Notre hypothèse, inspirée par Koestler, c'est que l'originalité des œuvres de voyage à caractère autobiographique de Guy Delisle peut s'expliquer au moyen de bisociations. Les œuvres du corpus, de manière parfois évidente et parfois discrète, associent des matrices pour créer des effets de collision, de fusion ou de confrontation. L'analyse au moyen de la théorie de Koestler consistera à repérer chez Guy Delisle des matrices pour différents matériaux de l'œuvre et d'y observer les phénomènes de bisociations. Parmi les aspects des albums de Guy Delisle qui semblent prometteurs, on analysera le genre, la culture, la temporalité et le dessin. On s'appliquera à observer pour chacun de ces aspects le résultat des bisociations et à apprécier les innovations qui en découlent.

Pour les besoins du présent article, comme il est important de distinguer le personnage de l'auteur, le personnage sera désigné par « Guy » et l'auteur par « Delisle ». De même, on se référera aux albums au moyen des acronymes suivants : SZ pour *Shenzhen*, PY pour *Pyongyang*, CB pour les *Chroniques birmanes* et enfin CJ pour les *Chroniques de Jérusalem*.

Bisociation des genres autobiographique et journalistique

Traditionnellement, dans le marché franco-belge, sauf rares exceptions, la bande dessinée se déclinait en deux genres : l'aventure à la Tintin et l'humour comme dans *Astérix*. Il est vrai qu'au sein de ces genres il existait une multitude d'univers, comme le western, la science-fiction, le drame historique, mais le traitement narratif se limitait malgré tout à l'humour et à l'aventure. En Amérique du Nord, c'était encore pire. Depuis la parution de *Superman* aux États-Unis en 1938, le genre du super-héros a presque complètement dominé le médium américain du « comic book ». En 1986, Art Spiegelman publie *Maus*, une œuvre monumentale reconnue mondialement. Art Spiegelman y décrit sa relation avec son père, un survivant des camps de concentration nazis. La rupture avec les genres traditionnels était rien de moins que totale. Scott McCloud, dans *Understanding comics* (McCloud 1993 : 6), rappelle que la bande dessinée n'est pas un genre en soi mais un médium, donc un véhicule capable d'accueillir des genres. Il était maintenant devenu évident qu'on pouvait faire autre chose en bande dessinée que des histoires de super-héros, de l'aventure ou de l'humour. De nouveaux genres sont apparus

et il en existe aujourd'hui toute une variété. Voyons lequel, ou lesquels, Delisle a pu choisir.

Delisle utilise le terme « chroniques » dans l'intitulé de deux de ses albums. *Le Robert* en donne trois définitions: « Recueil de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession. [...] L'ensemble des nouvelles qui circulent. [...] Partie d'un journal consacré à un domaine particulier ». Puisque le mot « chroniques » est accordé au pluriel, c'est la première définition qui prime. Il est vrai que Delisle discute aussi de la résistance courageuse de la lauréate du prix Nobel Aung San Suu Kyi (CB) et qu'il couvre à sa façon l'opération « plomb durci » contre la bande de Gaza en 2008, ce qui pourrait correspondre en partie aux deux autres définitions. Cependant, le choix du titre pourrait apparaître inexact, voire pompeux si on considère que Delisle élève au rang de « faits historiques » une sieste avec son fils dans CB (8) ou l'achat d'une boîte de « Shredded Wheat » dans un supermarché israélien dans CJ (54). L'usage de « chroniques » semble convenir faute de mieux. Alors à quels genres a-t-on affaire ?

L'analyse consiste à identifier d'abord deux matrices. Dans les quatre œuvres du corpus, on peut identifier l'autobiographie et le journalisme, ou plutôt, un genre à caractère autobiographique et un genre à caractère journalistique. Quelques mots, d'abord, sur ce qui peut constituer le caractère autobiographique d'une œuvre. Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* établit comme critère que l'auteur d'une œuvre en soit aussi un personnage et le narrateur du texte. La définition s'applique à la bande dessinée puisque le médium se passe aisément d'un narrateur. En effet, le personnage, par sa présence même dans la case, assume la première personne (« je ») de la narration. Il y a aussi cette particularité propre à la bande dessinée que l'auteur y est à la fois « dessinateur » et « scénariste ». D'autre part, le personnage central, c'est Guy pour SZ et PY, mais c'est la cellule familiale de Guy dans CB et CJ. C'est intéressant parce que c'est justement pour ces deux derniers albums que Delisle utilise le mot « chroniques » dans le titre, comme s'il s'agissait de rapporter les faits importants de la petite société que constitue une famille. Au sein de tous les genres où l'auteur parle de soi, il faut mentionner le journal, qu'il soit intime, personnel, de bord, etc. Le journal a fait l'objet de nombreuses études, entre autres par Michèle Leleu et Béatrice Didier. La variété des créations fait en sorte que le journal résiste à se laisser aisément définir. Cependant, l'aspect périodique du journal semble s'imposer, selon le sens étymologique de « diary » en anglais qui vient de « dies » en latin, « jour ». Leleu propose d'ailleurs le terme « diariste » pour désigner la personne qui tient un journal. Dans le corpus, on remarque que les histoires sont

découpées en épisodes qui forment des unités indépendantes. On peut parler d'une journée, même si les événements décrits ne durent pas nécessairement une journée. Quand on passe d'un album à l'autre, le passage du temps est marqué par le changement de lieu, mais aussi par l'apparition d'une famille et par l'accroissement du nombre d'enfants. Delisle indique donc le passage du temps au moyen des lieux et des personnes. Si l'on pouvait ajouter une spécificité au terme générique de « journal », on aurait affaire, à partir de CB, à un « journal de famille ». Dans les deux premiers albums, Guy partage avec nous sa solitude, pas son intimité. C'est à partir de CB que Guy nous fait pénétrer dans son intimité familiale. On le voit s'occuper de son garçon et discuter du quotidien avec sa femme.

Maintenant que la première matrice a été identifiée, il faut expliquer en quoi consiste la seconde, soit le genre à caractère journalistique. En bande dessinée, le journalisme est un phénomène relativement nouveau. L'auteur le plus représentatif de ce genre, Joe Sacco, a commencé en 1993 avec une série intitulée *Palestine* qui allait populariser un nouveau genre aux États-Unis : « comics journalism ». Est-ce que les œuvres de Delisle s'inscrivent dans cette veine ? Cherche-t-il à étaler au grand jour des injustices sociales ? Il est intéressant de constater que Sacco et Delisle ont exploré le même territoire à quinze ans d'intervalle, mais qu'ils portent un regard différent sur la même réalité. Sacco s'intéresse aux histoires que les autres ont à raconter. S'il se dessine dans ses reportages, c'est pour mieux faire comprendre au public l'angle de vue qu'a le journaliste. Son travail est avant tout journalistique. Quant à Delisle, s'il est parfois question de l'actualité dans ses albums, il nous présente d'abord les retombées pour Guy et sa famille et pour les gens qu'il connaît. Le journalisme de Guy serait donc un journalisme qui s'intéresse aux autres mais surtout à leur culture et à la manière dont ils vivent leur quotidien, comme lorsqu'il visite l'appartement d'un animateur chinois dans SZ (87-88). Cela n'a rien de professionnel ou de spectaculaire, mais c'est un aspect souvent négligé par les journalistes professionnels, pressés d'aller directement à l'événement. Cependant, parmi les sous-genres du journalisme, il faut mentionner le récit de voyage. La *Clé des procédés* propose cette définition :

C'est un texte dans lequel l'auteur raconte ce qu'il a vu dans un autre pays. Ce qui le distingue d'emblée des autres types de récit, c'est le rapport particulier qu'il entretient avec son objet. En effet, il n'existe qu'en fonction du voyage, c'est le voyage qui le fonde, qui lui donne sa raison d'être. Contrairement au roman qui forme un univers clos, autonome, à l'abri des aléas du réel, le récit de voyage est ouvert sur le

monde extérieur et soumis à ses règles ; le réel a priorité sur la fiction.
(<http://www.serveur.cafe.edu/cle/>)

On retrouve plusieurs des caractéristiques du récit de voyage dans les œuvres du corpus. Si Delisle pratique une forme de journalisme, ce serait celle-ci.

La bande dessinée, que l'on a qualifiée plus haut de médium, a aussi quelques genres qui lui sont propres. Les premières bandes dessinées apparues dans les journaux de New York dans les années 1890 n'étaient que de simples « strips » de trois ou quatre cases. Ce genre, aujourd'hui encore populaire dans les journaux, a inspiré le format du « gag en une planche » en Europe. Une histoire se développe en une page et se termine à la dernière case par une chute comique. L'exemple le plus connu, c'est sans aucun doute la série des gaffes de Gaston Lagaffe. Delisle s'inspire de ce modèle, quoique ses historiettes s'étalent souvent sur plus d'une page. La chute n'est pas toujours hilarante, elle peut mener à une réflexion sur la condition humaine.

Une fois identifiées trois matrices dans les genres comme bisociation, on obtient un genre hybride présentant à la fois les caractéristiques du « journal de famille » et du récit de voyage, le tout enrobé d'humour. Cette combinaison porte en soi une certaine stabilité, puisqu'elle a la famille en son centre, et porte en germe l'aventure, puisque l'exploration de l'inconnu commence au seuil de la maison. Elle porte aussi le germe du plaisir, puisque même les mésaventures font l'objet d'un traitement humoristique. Tout cela donne envie de rencontrer les autres et leur culture.

Bisociation de la culture de Guy et de la culture locale

Un autre aspect des quatre œuvres de Delisle qui donne des résultats intéressants lorsqu'on le soumet aux théories de Koestler, ce sont les échanges culturels. La question est importante parce qu'une critique qu'on fait maintenant aux récits de voyage, c'est la tendance à adopter un point de vue impérialiste. Mais il faut commencer par repérer les matrices en jeu.

On a d'abord la matrice de la culture de Guy. Il s'agit ici de sa culture personnelle. On sait qu'il adore toutes les formes de bande dessinée, qu'il en fait lui-même et qu'il travaille dans l'animation. D'ailleurs, le fait qu'il puisse chanter toute l'introduction de la série d'animation japonaise *Capitaine Flam* dans PY (88) et le fait qu'il apprécie la série américaine *Star Trek* dans CB (1-2), indiquent une bonne connaissance de la culture populaire télévisuelle occidentale. Guy a aussi une épouse et des enfants à partir de CB. Voilà les

biens culturels dont dispose Guy et qu'il est prêt à partager. En effet, il partage même ses enfants (93-96). Maung Aye, leur gardien, prend parfois avec lui le petit Louis pour aller le présenter aux voisins.

L'autre matrice, c'est la culture locale. Soit celle de la Chine, celle de la Corée du Nord, celle du Myanmar et enfin celles des territoires israélien et palestiniens. Il faut noter que dans CJ, Guy s'évertue à découvrir de manière égale les deux cultures en conflit. Il fait d'abord une visite guidée de la ville d'Hébron pour y découvrir le quotidien des Palestiniens (113 à 120), puis refait la visite mais cette fois avec une organisation d'anciens soldats qui veulent « briser le silence » quant à l'oppression d'Israël et, pour terminer, avec un colon en guise de guide (303-310). Les points de vue sont complètement différents, mais la multitude des voix permet d'avoir une vision plus globale de la situation.

Quand il est question de culture, en plus des matrices, il faut disposer de zones de contact. C'est le terme qu'emploie Mary Louise Pratt dans *Imperial Eyes - Travel Writing and Transculturation* où elle analyse les phénomènes de transculturation :

Une appellation de mon cru qui revient souvent dans ce livre, c'est l'expression « zone de contact » que j'utilise pour désigner les lieux de rencontre coloniaux, ces lieux où des personnes séparées par la géographie et l'histoire en viennent à prendre contact les unes avec les autres et à établir des relations suivies mais qui se font habituellement sous des conditions de contrainte, d'inégalités fondamentales et de conflits insolubles. (Pratt 1992 : 6, ma traduction)

Comme il est suggéré, la transculturation se produit lors des échanges entre deux cultures, et ces échanges, dans le cas de colonies ou d'une occupation, peuvent être asymétriques. Avant de déterminer quels types d'échanges Guy effectue, il faut repérer les zones de contact. Dans SZ, Guy loge à l'hôtel et travaille au studio, où il a des contacts avec la traductrice et parfois avec quelques animateurs. Il reçoit la visite de collègues de travail au studio. Guy tente de découvrir la culture en allant seul dans les restaurants. Ceux-ci deviennent sa zone de contact. Dans PY, comme il s'agit d'une dictature, la culture locale est complètement submergée par la propagande. Guy ne peut pas voir les animateurs au studio et ne peut quitter les secteurs réservés aux étrangers sans son « guide ». Même s'il visite les monuments de la ville, il n'y a pour ainsi dire aucune zone de contact où Guy pourrait s'initier à la culture populaire de la Corée du Nord. L'absence de zone de contact crée un senti-

ment de tristesse. On aimerait entendre la voix du cœur de ces Coréens qui doivent se conformer à la propagande. Dans CB, Guy est marié avec Nadège et ils ont un petit garçon qui s'appelle Louis. Cela limite un peu les escapades solitaires de Guy. Il arrive cependant à faire des découvertes. Il tente de vivre le quotidien des Birmans en partageant leurs activités, comme la fête de l'eau (116). Il fait aussi un séjour dans un monastère bouddhiste afin de s'initier à la méditation et à la spiritualité birmane (244). Il le fait pour lui-même, mais cela lui permet d'explorer la culture birmane plus profondément. Il partage ses connaissances de l'animation avec un groupe de jeunes dessinateurs. Cela lui vaudra de rencontrer d'autres artistes et d'échanger. Les zones de contact sont multiples et les échanges nombreux et bilatéraux. Dans CJ, ce sont surtout les différences et les similitudes des cultures palestiniennes et israéliennes qui sont mises en lumière. Guy s'applique à rencontrer autant de Palestiniens que d'Israéliens, ainsi que des expatriés. Il tente de vivre le quotidien de chacun des deux peuples. Il partage ses connaissances de la bande dessinée et de l'animation avec des étudiants palestiniens.

Que remarque-t-on lorsqu'on opère des intersections entre les matrices de la culture personnelle de Guy et la culture locale ? Lorsque Guy visite des dictatures ou des territoires occupés, il est attentif aux éléments qui forment l'identité véritable du peuple, qu'il respecte, mais il dénonce l'oppression de la junte dirigeante et l'hypocrisie de leur propagande, qui étouffe cette identité. Lorsqu'il affirme sa propre culture, c'est pour dénoncer l'oppression. On trouve les exemples les plus frappants dans PY. Avec son ami, dans la voiture, Guy ridiculise son guide en entonnant l'introduction de la série d'animation *Capitaine Flam* (88) et, comme un gamin d'âge scolaire, il s'amuse à lancer des avions de papier à partir de la fenêtre de sa chambre d'hôtel.

Guy ne maîtrisant pas la langue d'autrui, il lui est parfois difficile de communiquer. Mais il a quelques atouts dans sa manche. Il s'intéresse à la nourriture locale, et la nourriture apparaît comme un pont entre les cultures. Dans *Shenzhen*, Guy a « foncé dans le premier boui-boui venu » (SZ, 26). À Rangoon, il achète des sauterelles grillées à une marchande ambulante (CB, 118). L'autre atout, c'est sa connaissance du dessin et de l'animation. Dans SZ, Guy et les animateurs chinois utilisent des dessins pour communiquer (16). Dans CB, Guy donne des cours d'animation à un petit groupe d'artistes birmans (CB, 106). Cela lui permettra de rencontrer d'autres artistes et d'observer le quotidien des Birmans. Dans CJ, Guy rencontre des étudiants palestiniens et israéliens (254-258). Chez Delisle, c'est grâce à la nourriture et au dessin que des intersections se forment entre les cultures.

Bisociation de temporalités : l'itératif et le singulatif

La temporalité au sein d'un récit comporte plusieurs aspects. Gérard Genette distingue entre autres l'ordre, la durée et la fréquence. L'ordre, c'est la succession des événements. Dans le cas de Delisle, on observe parfois des retours en arrière. Par exemple, dans CB, Guy souffre d'une tendinite à partir de la page 111. Il est ensuite question de la tendinite aux pages 121 et 151. Cependant, on n'en parle pas pendant le « water festival » (116 à 120), comme si l'épisode avait eu lieu avant ou après la tendinite. Il y a donc des hiatus temporels qu'il faut tenter d'expliquer. Quant à la durée, si on se fie aux informations contenues dans ses albums, Delisle aurait passé trois mois à Shenzhen (SZ, 2000, 144 pages), deux mois à Pyongyang (PY, 2003, 176 pages), plus d'un an à Rangoon, au Myanmar (CB, 2008, 263 pages) et environ un an à Jérusalem (CJ, 2011, 334 pages). Si Delisle avait dessiné ses albums proportionnellement à la durée de ses séjours, CB devrait compter au moins six fois plus de pages que PY, soit 1076. Il y a donc des anomalies dans l'ordre et la durée, et c'est au moyen de la fréquence qu'on peut les expliquer.

Dans *Figures III*, Genette distingue plusieurs types de fréquences narratives. Il y a d'abord les récits singulatifs, où l'on raconte une fois ce qui s'est passé une fois (145). Les aventures de Tintin sont toutes des récits singulatifs. Il y a ensuite les récits itératifs, où l'on raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois (p.145). Ce sont là les deux matrices qui interfèrent chez Delisle. Par exemple, dans SZ, Guy relate sa visite de « World Windows », parc thématique où l'on peut voir les monuments du monde en miniature (57). On comprend que Guy n'y est allé qu'une seule fois et qu'il raconte sa visite une seule fois. Il s'agit d'un récit singulatif. Plus tôt, Guy s'était risqué à aller seul dans un restaurant. Il narre en voix off ce qui suit : « Mon deuxième essai [de plat] était assez bon pour que je demande [au serveur] de m'écrire le nom du plat. [...] Trois fois par semaine, muni de mon bout de papier, j'ai toujours mangé le même plat, sans avoir un mot à prononcer » (27). Suivent ensuite huit cases décrivant le rituel de Guy commandant son plat au restaurant. On comprend que ce rituel s'est passé plusieurs fois mais qu'il est raconté une seule fois. Ces huit cases forment un récit itératif. Delisle en tire même une hyperbole lorsqu'il suggère que chaque jour est un lundi (80).

Quelles sont les conséquences de cette bisociation des récits singulatifs et itératifs ? D'abord, il se forme au sein de chaque album une espèce de noyau dur constitué des récits itératifs. Il est important pour le personnage Guy de construire son quotidien. Ensuite, s'ajoutent des récits singulatifs qui viennent pimenter la routine. C'est ici que la durée du séjour intervient. Au début de

SZ, Guy réfléchit à ce que sera la vie au cours des trois prochains mois : « Je me rends compte que mon séjour sera plutôt du genre solitaire » (8). En fait, tout au long de l'album, on dirait que Guy fait des efforts pour se sortir de sa routine. L'album suivant, PY, présente davantage d'épisodes singulatifs même si la durée totale du séjour est moindre. Guy s'attendait à devoir passer beaucoup de temps dans sa chambre d'hôtel : « Enfin, c'est comme ça [en solitaire] que j'envisageais mon séjour, mais finalement ce fut tout le contraire. Comme quoi il faut s'attendre à tout quand on voyage » (10). PY se révèle riche en expériences uniques qui viennent étoffer le fond de routine. Dans les albums suivants, CB et CJ, la routine familiale constitue dorénavant le fond de récits itératifs. On a par exemple les promenades en poussette (CB, 20) et le trajet pour aller chercher les enfants après l'école (24-26). Les autres événements singulatifs viennent s'ajouter à ce fond. Comme les séjours à Rangoon et à Jérusalem ont duré un an ou plus, il s'est passé plus d'épisodes singulatifs. Voilà pourquoi le nombre de page n'est pas proportionnel à la durée du séjour. Le nombre de page dépend plutôt, une fois que le fond de routine a été établi, de la quantité d'événements singulatifs. CJ, à cause entre autres des incidents sur la bande de Gaza, est particulièrement riche en épisodes singulatifs. Quant aux anomalies d'ordre qu'on a relevées plus haut, elles s'expliquent par l'alternance des récits singulatifs et itératifs qui, à la fois, construisent le quotidien et font avancer le temps. La temporalité d'un séjour consiste donc en un amalgame de récits itératifs et de récits singulatifs. Mais dans les deux cas, il s'agit de temporalités qu'on pourrait qualifier de « représentatives ». Chez Delisle, le quotidien importe autant que les anecdotes.

Outre l'itératif et le singulatif, il y a le récit à répétition, où l'on raconte plusieurs fois ce qui est arrivé plusieurs fois (Genette 1972 : 146). Delisle exploite aussi ce type de récit, même s'il ne s'en sert pas dans la structure de ses albums. Il l'utilise pour créer des gags récurrents. Par exemple, dans SZ, Guy ne parvient pas à éteindre les lampes de sa chambre d'hôtel même après un séjour de trois mois (144). Cela indique qu'il ne s'habituerait jamais à ce genre de chambre d'hôtel. De même, chaque fois que Guy croise le portier de son hôtel, ce dernier le salue avec une phrase en anglais qui n'est pas toujours à propos (4, 10, 29, 44, 80, 91, 107). Dans PY, Guy entreprend de lancer des avions de papier par la fenêtre en guise d'action subversive. L'album clôt par l'envoi d'un dernier avion. Dans CB, Guy est dégoûté chaque fois qu'il voit des Birmans mâcher du bétel, un masticatoire qui fait rougir les dents. Dans les CJ, le haut-parleur au-dessus de la porte qui hurle une prière chaque fois que quelqu'un entre ou sort tombe sur les nerfs de Guy, jusqu'à ce qu'il

constate qu'un locataire a finalement détruit l'appareil. Il y a beaucoup d'autres petits gags récurrents dans les quatre albums qui contribuent à garder éveillé l'intérêt du lecteur.

On peut aussi parler du cycle qui est bouclé, comme si un séjour en pays étranger, qui est un récit singulier en soi, devenait un maillon dans une série de séjours semblables. SZ commence avec l'arrivée de Guy à sa chambre d'hôtel après avoir traversé la ville. La dernière page montre Guy s'endormant lors de sa dernière nuit. Après trois mois dans la même chambre, il n'est pas encore parvenu à trouver le bon bouton pour éteindre la lumière comme s'il ne parviendrait jamais à s'habituer aux mauvais hôtels de Chine. PY s'ouvre avec la fouille des bagages de Guy à l'aéroport. Dès le début, Guy subit en quelque sorte l'oppression du régime en place. À la toute dernière page, Guy lance un dernier avion de papier par la fenêtre de son hôtel. C'est sa manière d'être subversif et de se venger de l'oppression. CB commence dans le confort de la maison de Guy, probablement en France, alors que la famille regarde la télévision. C'est à la maison que l'aventure vient les chercher. L'album se termine avec un spectacle inouï que Guy découvre non loin de son lieu de résidence à Rangoon : une grande roue de petite taille (pardonnez la catachrèse) mue non pas par un moteur mais par un opérateur humain qui saute de poutre en poutre afin de faire tourner la roue avec son poids. Finalement, Guy n'avait pas tout vu, lui qui venait de déclarer un peu plus tôt : « Moi, après plus d'un an ici, j'ai l'impression d'avoir vu ce que j'avais à voir » (260). Dans CJ, la première image, c'est le voyage en avion avec, dans le siège d'à côté, un vieil homme qui aurait survécu aux camps de concentration nazis de la Seconde Guerre mondiale (4-5). L'image finale, avant celle de l'avion, et qui reste à l'esprit, c'est celle du colon juif qui se pavane sur le toit de la maison d'un Palestinien dont il vient de s'emparer par la force (333). On a ainsi fait le tour de toutes les personnalités juives, mais aussi des personnalités palestiniennes. Cette dernière image suggère aussi que, malheureusement, le conflit entre Israéliens et Palestiniens n'est pas près de se terminer.

Bisociation de dessins de Guy et du pays

Les matrices considérées ici sont le dessin réaliste et le dessin iconique. Le dessin réaliste tente de reproduire un objet avec un maximum de ressemblance et de détail. On pourrait penser au portrait de la Joconde par Léonard de Vinci. Le dessin iconique se contente de suggérer l'objet au moyen d'un minimum de traits. Voici un cœur (♥) et un visage souriant (☺).

SZ s'ouvre par des représentations détaillées des bâtiments de la ville de Shenzhen. Il s'agit de dessins réalistes. Puis Guy apparaît, avec une tête simple ornée de deux points pour les yeux et couronnée de quelques traits pour les cheveux. La représentation du personnage de Guy s'apparente à une silhouette. Il faut aussi noter que Guy est souvent dessiné sans bouche, en particulier lorsqu'il observe la culture locale, comme s'il voulait montrer une certaine neutralité. Sans bouche et avec des yeux en forme de points, sans plus, le visage de Guy exprime donc une palette minimale de sentiments. Et c'est voulu. Bien sûr, cette économie de traits représente une économie de temps pour le bédéiste qui doit redessiner son personnage dans presque toutes les cases, mais il y a plus que cela. Qu'arrive-t-il lorsque l'on met en scène des personnages iconiques dans un décor réaliste ? Scott McCloud dans *Understanding Comics* explique que cela permet au lecteur de s'identifier plus facilement avec le héros (McCloud 1993 : 43) et donne Tintin en exemple. On s'identifie plus volontiers avec le jeune reporter belge aux traits schématiques qu'avec le capitaine Haddock aux traits marqués ou avec le professeur Tournesol ou Dupont et Dupond. Ainsi, le lecteur sera peut-être surpris de constater que la silhouette de Guy ne ressemble pas du tout au « Guy » dessiné dans un journal par un ami de passage dans CB (194). D'autre part, ceux qui ont pu rencontrer l'artiste ou qui ont pu voir des photos de Guy sur Internet, trouveront que la ressemblance entre l'auteur Delisle et le personnage Guy est minimale.

Dans la même veine que le choix du dessin iconique pour le personnage de Guy s'inscrit le choix du noir et blanc pour les planches. Quand on sait que la majorité des albums franco-belges sont colorisés, le choix n'est pas sans conséquences. D'abord, il faut mentionner que la maison d'édition L'Association, fondée par une dizaine de bédéistes, dont Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, et où Delisle a publié *Shenzhen*, s'est donné pour mandat de publier des œuvres non pas qui se vendraient, mais qui ne se démoderaient pas (Beaty 2007 : 17). C'est d'ailleurs cette maison qui a fait connaître *Persepolis* de Marjane Satrapi. Le noir et blanc, c'est donc un choix esthétique pour se démarquer des bandes dessinées à grand tirage. Il peut aussi suggérer un ton plus neutre, ce qui est important quand on veut décrire une autre culture sans y plaquer des préjugés. On peut cependant remarquer que la couleur fait une apparition discrète à l'intérieur de l'album CJ. Cela reste cependant des couleurs plus « impressionnistes » que réalistes. On pourrait parler de couleurs « iconiques ». Les tons beiges et ocres évoquent la terre de Palestine.

On note aussi un autre type de bisociation dans le dessin qui est étroitement liée à la bisociation des cultures dont on a parlé plus haut. Il s'agit de combiner la matrice du dessin de Guy avec celle du dessin local. Par exemple, Delisle introduit les caractères d'écriture des cultures qu'il apprend à connaître. On trouve des caractères chinois dans SZ, des hanguls coréens dans PY, des caractères birmanes dans CB et, enfin, autant de caractères arabes que de caractères hébreux dans CJ. C'est une façon de rendre hommage à la culture locale et de montrer qu'on en garde quelque chose. Outre ces caractères, Guy fait aussi de la place pour les dessins des autres, que ce soit des amis ou des bandes dessinées qu'il trouve ou des dessinateurs locaux. Voici la liste des dessins que Delisle accueille au sein de ses quatre albums.

- SZ p.16. Dessins faits sur un bout de papier, au restaurant, avec le directeur du studio et un autre employé.
- SZ p.30. Dessins de Jochen visitant New-York.
- SZ p.99, 110-112. Extraits de bandes dessinées faites en Chine.
- SZ p.113. Extrait d'une ancienne bande dessinée de Delisle.
- PY p.154. Caricature tirée d'un journal français apporté en Corée du Nord par un collègue.
- PY p.166-167. Fabrice, un collègue du studio, raconte en bande dessinée les problèmes suscités parce qu'il a pris des photos.
- CB p.70. Article de journal donnant une liste de généraux.
- CB p.104. Extrait d'un album de Tintin.
- CB p.175-176. Extraits de bandes dessinées faites en Birmanie.
- CB p.194. Dessin de Guy fait par Jules dans un journal.
- CB p.199. Illustrations du cours de premier soin.
- CB p.210. Dessins fait par un artiste local mais impubliables au Myanmar.
- CJ p.269. Croquis du gros bonhomme fait par Guy et croquis de Guy fait par le gros bonhomme.

On a donc, dans le médium de la BD, un collage d'illustrations faites par d'autres personnes, mais il faut remarquer qu'il n'y a jamais de photos. Pour ses créations, Delisle choisit de nombreux ingrédients mais il y en a certains qu'il n'utilise jamais. Outre l'absence de photos, Delisle ne parle jamais de sa parenté ou de celle de sa femme, ou encore de sa vie avant Shenzhen.

Le dessin peut être un outil subversif efficace, plus particulièrement quand il s'agit de la Corée du Nord, puisqu'il est interdit de prendre des photos. On peut d'ailleurs admirer la mémoire visuelle et la précision du trait de

Delisle. Par exemple, dans PY, tout en procédant à une description neutre de sa visite obligatoire à la gigantesque statue de Kim Il-Sung, Delisle présente d'abord les pieds, puis l'abdomen, puis le torse et la tête (7). Ce découpage détruit l'effet de gigantisme. L'effet critique est particulièrement corrosif.

Conclusion : bisociation de Guy et de Delisle

On a donc vu que des intersections de matrices apparaissent à différents niveaux de l'œuvre à caractère autobiographique de Guy Delisle. La bisociation du « journal de famille » et du récit de voyage crée un nouveau genre inédit en bande dessinée, et sans doute en littérature aussi. La mixture est d'autant plus originale que s'y trouve aussi mélangé le gag en une planche. La confrontation de la culture de Guy avec la culture locale s'avère une expérience enrichissante pour tous les participants. Guy s'enrichit et apporte sa contribution. Cependant, il mesure l'humanité ou plutôt l'inhumanité des régimes politiques en place en mettant en évidence des moments d'inconfort. Si Guy mesure la culture locale à l'aune de sa propre culture, c'est pour mieux la comprendre, pas pour la comparer ou la diminuer. Il se réserve cependant le droit de dénoncer l'oppression en la montrant. La combinaison de deux types de temporalité de récit, soit le récit itératif et le récit quotidien, entraîne la création d'une réalité plus complète, qui couvre davantage d'aspects d'un séjour. Sont décrites les choses extraordinaires, qui n'arrivent qu'une fois, mais aussi les tâches quotidiennes répétitives, qui peuvent autant être sources d'émerveillement que de frustration, mais qui contribuent à brosser un tableau plus complet de l'aventure humaine en pays étranger. Le dessin amalgame la représentation réaliste avec la représentation iconique, favorisant ainsi l'identification du public avec le protagoniste et invitant à une interaction plus active avec les événements décrits. Les planches incorporent aussi des éléments du style local, que ce soit au moyen des caractères d'écriture ou en ajoutant les dessins d'autres artistes. Le dessin est plus subversif qu'on pense. En Corée du Nord, Guy a sans doute pris quelques photos, mais quand il n'était pas permis de photographier, Guy rapportait par le dessin ce qu'il avait vécu ou ce qu'il avait vu, réduisant à néant les efforts de la censure. Toutes ces « bisociations » constituent autant de petites innovations qui s'accumulent pour former une œuvre inédite.

L'auto-représentation en bande dessinée n'est pas une nouveauté, mais ce qu'elle a d'unique ici c'est son aspect décontracté. Delisle aurait pu prendre ses distances par rapport aux autres cultures et leur laisser plus de place. Il aurait pu se représenter avec plus de réalisme. Mais il a choisi de mettre Guy

en scène tel qu'il le perçoit, avec ses fantaisies et ses angoisses, qu'il s'agisse de revivre les aventures de Tintin en Chine (SZ, 99, 97) ou de manger des anguilles pêchées dans un lac où vomissent des malades (CB, 159-162). Delisle nous offre le point de vue de Guy sans nous l'imposer, et c'est ce qui fait qu'on a envie de nous laisser guider toujours plus avant.

Bibliographie

- Beaty, Bart, 2007. *UNpopular Culture – Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto : U of Toronto P.
- Delisle, Guy, 2000. *Shenzhen*. Paris : L'Association.
- , 2003. *Pyongyang*. Paris : L'Association.
- , 2008. *Chroniques birmanes*. Paris : Delcourt.
- , 2011. *Chroniques de Jérusalem*. Paris : Delcourt.
- Didier, Béatrice, 1976. *Le Journal intime*. Paris : PUF.
- Dupriez, Bernard et Rheault, Sylvain, 1998. *La Clé des procédés littéraires*. Montréal : ETC. (<http://www.serveur.cafe.edu/cle/>)
- Genette, Gérard, 1972. *Figure III*. Paris : Seuil.
- Groensteen, Thierry, 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.
- , 2010. « L'Autobiographie dessinée au féminin », in : *L@BD*. 25 février 2010. <http://www.labd.crdp3-poitiers.org/>. Site consulté le 29 janvier 2013.
- Koestler, Arthur, 1965. *Le cri d'Archimède (The Act of Creation)*. Paris: Calmann-Lévy.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- , 1980. *Je est un autre – L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.
- Leleu, Michèle, 1952. *Les Journaux intimes*. Paris : PUF.
- McCloud, Scott, 1993. *Understanding Comics*. New York : Harper Collins.
- , 2000. *Reinventing Comics*. New York : Harper Collins.
- Morgan, Harry, 2003. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Éditions de l'an 2.
- Pratt, Mary Louise, 1992. *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation*. Londres : Routledge.
- Robert, Paul, 1988. *Le Petit Robert 1*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Sacco, Joe, 1996. *Palestine*. Seattle : Fantagraphics Books.

Construction identitaire « beur » dans la bande dessinée *Black Blanc Beur : Les folles années de l'intégration* de Farid Boudjellal et Larbi Mechkour

Tamara EL-HOSS, St. Catharines

L'album *Les folles années de l'intégration* (1985) de Farid Boudjellal (scénariste) et Larbi Mechkour (dessinateur) de la série *Black Blanc Beur* met au premier plan l'identité complexe beur dans la société française par le biais de la bande dessinée, objet culturel important, fréquemment sous-estimé par les critiques littéraires. Le but de ce travail ne sera guère d'analyser les diverses théories de la bande dessinée¹ afin de confirmer son étendue, mais plutôt d'examiner la construction identitaire beur dans cette BD, thème littéraire et artistique qui commence à émerger en France pendant les années quatre-vingts.

Qui sont les « Beurs » ? La réponse la plus simple serait la suivante : se sont les enfants des immigrés maghrébins, généralement nés en France. Le terme, qui est d'origine parisienne, émerge au début des années quatre-vingts et témoigne d'une certaine autodétermination de la part de cette jeunesse qui, généralement née en France, se sent déchirée entre la culture des parents (première génération d'immigrés) et celle à laquelle ils font face dans la rue et à l'école, la culture française. Mais la génération des parents (des Beurs) était elle aussi « déchirée », et ce dans son pays natal au Maghreb (que ce soit l'Algérie, le Maroc ou la Tunisie). Le critique littéraire marocain Abdelkébir Khatibi résume la source thématique des écrivains maghrébins d'expression française des années soixante de la manière suivante: « Déchirement, perte de son identité, déculturation, tels sont les thèmes auxquels se réfèrent volontiers les écrivains d'expression française quand ils analysent leur propre situation » (Khatibi 1968, 39). Le « déchirement », la « perte d'identité » et la « déculturation » auxquels se réfère Khatibi, sont des effets directs de la colonisation française du Maghreb qui, elle, imposa non seulement la langue française au territoire en question mais infligea la notion même du roman comme modèle littéraire à suivre dans une région où la tradition orale – l'oralité – est à la source même de la société et du patrimoine. Les Beurs, descendants de ces

¹ Par exemple celles de Thierry Groensteen et/ou de Scott McCloud.

Maghrébins, ne font-ils pas eux aussi face à un déchirement, bien que différent de celui qu'ont subi leurs parents ? Leur déchirement aura lieu en France, lors de leur « intégration » dans la société (française) dans laquelle ils grandissent mais dont ils se sentent continuellement aliénés.

Mehdi Charef, auteur du roman *Le Thé au harem d'Archib Ahmed* (1983), cité par Alec Hargreaves dans *Immigration and Identity in Beur Fiction* (1991), déclare :

Ce qui me dérange avec la génération des premiers immigrés, c'est que la majorité d'entre eux voudrait que leurs enfants soient ce qu'ils sont ou ce qu'ils ont été. À la maison, c'est tout le temps: 'Attention, ne fais pas ci, parce que tu es Arabe... Ne fais pas ça... N'oublie pas que tu es musulman !' Dans la rue, le gosse se retrouve carrément dans un autre monde que les parents ignorent. Il est déchiré et c'est ce déchirement qui me dérange. C'est ce déchirement qui fait souffrir les jeunes. (Hargreaves 1991 : 20)

Charef résume très bien la crise identitaire que vit cette jeunesse ; une des conséquences de ce déchirement sera la naissance et l'usage du terme « Beur ». Selon Nacer Kettane, président de la Radio Beur : « Beur vient du mot 'arabe' inversé : arabe donne *rebe*, qui, à l'envers, donne *ber* et s'écrit *beur*. Mais il n'a rien à voir avec la signification académique du mot 'arabe'. Beur renvoie à la fois à un espace géographique et culturel, le Maghreb, et à un espace social, celui de la banlieue et du prolétariat français » (Hargreaves 1991 : 29-30). « Beur » ne renvoie pas uniquement aux immigrés maghrébins d'origine arabe, mais aussi à ceux qui sont d'origine berbère. La grande majorité de ces immigrés viennent de l'Algérie, sont musulmans et parlent arabe (y compris les Berbères qui viennent de la Kabylie, région montagneuse au Nord de l'Algérie à l'est d'Alger). Ceci étant dit, l'usage du terme « Beur » est tout de même problématique, surtout pour certains auteurs, enfants d'immigrés maghrébins, qui refusent une telle désignation. D'après l'auteure Sekinna Boukhedenna, dans un entretien en 1988 avec Hargreaves :

On nous dit que ce sont les jeunes issus de l'immigration eux-mêmes qui ont choisi ce mot. Mais on nous a tellement fait comprendre qu'on est des gens à l'envers qu'on a fini par comprendre ce que les gens veulent de nous. On peut mettre les choses à l'endroit en disant : 'Laissez-moi être Arabe.' Moi, si je dis le mot 'Beur', c'est comme si on reconnaît qu'on est encore colonisé. (Hargreaves 1991 : 31)

D'autres auteurs, comme Leïla Sebbar par exemple, acceptent ce terme (bien que Sebbar ne se désigne pas « beur ») et l'incorporent dans leur fiction. Sebbar résume bien la confusion que ce terme englobe chez les « moins jeunes », donc chez la première génération des immigrés, dans son œuvre *parle mon fils, parle à ta mère* publiée en 1984 :

[C'est la mère qui parle] Je sais pas pourquoi ils disent Radio-Beur ; pourquoi ça *Beur*, c'est le beurre des Français qu'on mange sur le pain ? Je comprends pas. Pour la couleur ? ils sont pas comme ça, c'est pas la couleur des Arabes... [...] Peut-être c'est *le Pays*... *El Ber*, chez nous, en arabe, ça veut dire le pays tu le sais, mon fils, c'est ça ou non ? - Le fils appris à la mère que le mot *Beur* avait été fabriqué à partir du mot *Arabe*, à l'envers. [...] Le fils ajouta que *Beur* n'avait rien avoir avec le mot *pays*. [...] Elle ne croyait pas que l'on ne retrouvait pas le *pays* dans *Beur*... (Sebbar 1984 : 29-30)

Parallèle ironique : une identité parfois difficile à saisir se retrouve définie par un terme aléatoire.

Le mot « Beur » est utilisé par les médias français au début des années quatre-vingts. En 1983, les jeunes Français se mobilisent et organisent « la marche pour l'égalité et contre le racisme » qui commencera à Marseille et se terminera à Paris. Des milliers de personnes y participent, ce qui, bien entendu, attire l'attention des médias qui la surnommeront « la marche des Beurs ». La marche est en partie une réaction à la montée de l'extrême droite en France sous le Front National. Cette marche engendre la naissance du mouvement beur en France. Sebbar y fait référence dans *parle mon fils, parle à ta mère*, tandis que Boudjellal et Mechkour y consacrent un segment dans *Black Blanc Beur : Les folles années de l'intégration*. L'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, cité par Alec Hargreaves dans son article « The *Beurgeoisie* : mediation or mirage ? », soutient que :

'beur' est quelque chose de très particulier. Ce sont des enfants de ce sous-prolétariat de travailleurs immigrés et travailleurs manuels qui ont été élevés ici. Je vous donne le portrait-robot du 'beur' ou de la 'génération beur'. Par exemple, les enfants d'avocats ou de médecins maghrébins qui vivent en France ne s'appellent pas beurs parce qu'ils ont été élevés dans un milieu plus favorisé. 'Beur' désigne automatiquement la banlieue, la galère, les problèmes d'insertion, etc. Il y a un univers 'beur'. (Hargreaves 1998 : 90)

Les folles années de l'intégration est un retour en arrière au début des années quatre-vingts en France, période où les enfants des immigrants maghrébins, les Beurs donc, essayent de s'intégrer à la société française dans laquelle ils vivent et ont été élevés. Tandis que François Mitterrand est Président de la République et que le Front National (Front de *Nettoyage* dans la BD dont il est question) émerge sous Jean-Marie Le Pen, cette jeunesse vit une altérité sur deux fronts étant donné que 1) la société française ne considère pas ces jeunes tout à fait comme des Français, mais bien comme des enfants d'immigrés, donc également des immigrants et 2) leurs parents, qui rêvent du retour au pays natal maghrébin, s'attendent à ce que leurs enfants soient attachés au *bled*² et veuillent eux aussi y rentrer un jour. Double altérité, donc. Michel Laronde, dans son étude *Autour du roman beur : Immigration et Identité*, maintient que

pour la génération issue de l'immigration maghrébine, il y a brouillage des deux discours par saturation du concept d'Altérité : d'une part, l'identité collective est à chercher à l'intérieur d'une communauté étrangère, donc à trouver par le biais de l'Altérité sans le support de la Similarité ; d'autre part, l'identité individuelle est à chercher dans un double écart par rapport à deux identités collectives virtuelles mais fragmentaires : la française et la maghrébine. (Laronde 1993 : 20)

La xénophobie est à la surface de la société française pendant cette période, le racisme commence à montrer ses dents (à travers la violence des skinheads, par exemple), la tension monte. La jeunesse beur, prise dans cet ouragan, essaye de se construire une identité entre deux mondes : suis-je français(e) ou maghrébin(e) ? L'album met l'accent sur cette jeunesse, qui est à la recherche de son rôle ainsi que de sa place dans la société française, à travers dix segments. Certains ont une base historique (par exemple : la marche des Beurs de 1983), tandis que d'autres puisent dans la fiction, dans la culture pop, à savoir même dans les contes des *Mille et une nuits*.

Farid Boudjellar et Larbi Mechkour avaient moins de trente ans en 1983, lors de la première marche des Beurs. *Les folles années de l'intégration* est un retour en arrière, parfois nostalgique, qui raconte l'histoire des jeunes beurs (adolescents et/ou jeunes adultes) qui veulent s'intégrer en France où cohabitent la police, le Front National et leur communauté. Cet album, selon le dessinateur Fredgri, « déborde de fraîcheur, d'énergie, on a le sentiment que

² Pays natal maghrébin, surtout l'Algérie.

cette communauté marginalisée peut s'exprimer pleinement et s'amuser. Peut-être justement est-ce enfin le moment de les rejoindre et de rire avec eux ! » (Fredgri 2005 : Scenario.com). La jeunesse beur des années quatre-vingts en France est à la recherche de son rôle dans la société française. Issus de familles maghrébines musulmanes (qu'elles soient arabes et/ou berbères), les jeunes beurs – fréquemment nés en France – d'une part se sentent souvent marginalisés par la société française et d'autre part ne se sentent pas tout à fait Maghrébins puisqu'ils n'ont jamais vécu dans le pays natal de leurs parents. Ils sont beurs, il est vrai, mais cela implique-t-il qu'ils ne sont pas marginalisés en France comme l'ont été, et le sont encore, leurs parents ? Pas nécessairement, ce que l'album de Boudjellal et Mechkour illustre très bien.

Cette BD révèle la problématique de l'identité chez les jeunes Beurs qui sont conscients du fait qu'ils ne sont pas considérés comme des « Français » à part entière mais plutôt comme des « immigrés » et qui savent, néanmoins, qu'ils ont plus de liens avec la France qu'avec le Maghreb. Cette jeunesse, premièrement, sait lire et écrire le français, ce qui diffère de la génération des parents qui habituellement ne parlaient qu'arabe et/ou berbère à leur arrivée en France. Deuxièmement, bien qu'ils comprennent l'arabe et/ou le berbère ils sont loin de le maîtriser ; leur première langue est le français. L'album de Boudjellal et de Mechkour développe les thèmes qui, selon Charef, sont les plus fréquents dans l'écriture beur : « immigration, intégration et identité » (Reeck 2011 : xi). Le texte dans les bulles montre que la langue dominante des jeunes Beurs est bel et bien le français, même si cette dernière est remplie d'emprunts à l'arabe et au berbère ; l'usage du verlan y est lui aussi très fréquent. Dans ses études sur la bande dessinée Thierry Groensteen précise :

Le texte enfermé dans la bulle n'a pas la prétention d'être un morceau de littérature ; dans la bande dessinée moderne, c'est tout simplement la transcription d'un énoncé proféré oralement dans une situation d'interlocution. L'image nous présente des personnages qui s'aiment, se combattent, voyagent, explorent, délirent ; parmi toutes les actions auxquelles ils se livrent, il en est une seule que l'image est incapable de prendre à son compte, c'est celle qui consiste à parler. Les paroles ne peuvent qu'être citées dans leur forme naturelle, qui est celle de la langue. (Groensteen 2006 : 24)

Les folles années de l'intégration est une suite de dix histoires (ou segments) de longueurs différentes. Les titres dévoilent un mélange ou un métissage culturel très fructueux (cultures arabe, berbère, française et américaine) qui

pourrait être considéré comme un troisième espace selon les critères développés par Homi Bhabha dans *The Location of Culture* (1994), espace où les identités hybrides se construisent. Les dix segments ont les titres suivants : 1) *Rockabylie* : jeu de mots sur rockabilly, mélange de rock et de musique hillbilly ; dans notre cas ce serait le mélange du rock et de la musique kabyle ; 2) *Beur blanc rouge* : référence évidente à « bleu blanc rouge » ; 3) *La Djinna* : génie, esprit arabe féminin ; 4) *Cap'tain Samir* : super héros beur qui ressemble à David Crockett sur une moto et qui se bat contre le racisme ; 5) *Journée paisible à dreux* : jeu de mot sur deux/Dreux, berceau du Front National qui y emporte sa première victoire électorale en 1983 lorsque son candidat, Jean-Pierre Stirbois, accède au second tour ; 6) *Le Céfran qui voulait être beur* : céfran est le verlan de « français », renversement de rôles ; 7) *Marche ou crève* : référence à la marche beur contre le racisme de 1983 ; 8) *Comédie musicale beur* : un *West Side Story* beur ; 9) *Tapis vole* : référence aux histoires des *Mille et une nuits* ; et 10) *Love Story beur* : référence au film hollywoodien du même titre des années soixante-dix. Il est évident, à travers les titres choisis, que l'usage du terme « beur » n'est guère problématique pour Boudjellal et Mechkour. Bien au contraire, la répétition de ce mot à travers les histoires et dans les titres met cette auto-désignation en valeur tout en soulignant le caractère hybride de cette identité, identité qui serait – entre autres – le résultat du racisme que subissent les Beurs de manière journalière pendant les années quatre-vingts, période où « la haine et le racisme s'expriment dans toute leur brutalité » en France. (Lagardette 2004 : 7)

Dans cette BD nous ne sommes ni dans la banlieue comme dans le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1995) dont les protagonistes sont le trio Black Blanc Beur d'Hubert, Vinz et Saïd, ni dans les *cités transits* où vivaient les immigrants pendant les années soixante et soixante-dix, mais dans des quartiers métropolitains qu'habitent les familles immigrées. Le lieu de rencontre est d'habitude un bar du quartier – Bar chez Ali, ou bien Ali Baba Bar, par exemple – les jeunes boivent de la bière (ils ne sont donc pas des musulmans pratiquants) tandis que les jeunes filles ne portent jamais le voile – l'affaire (ou la crise) du voile en France commencera des années plus tard, à la fin des années quatre-vingts. Les traits physiques des jeunes Beurs sont faciles à identifier (couleur de la peau, cheveux épais et frisés, traits du visage) et la majorité des personnages portent les vêtements occidentaux typiques des jeunes (jeans, t-shirt, baskets). Certains, par contre, portent un mélange de vêtements occidentaux et de « clichés » maghrébins (par exemple les babouches – souliers – et le tarbouche – chapeau d'origine ottomane), comme Moussa dans le segment *Beur blanc rouge* avec son véritable métissage vesti-

mentaire. Quant à la génération des immigrés, celle des parents et/ou des grands-parents, elle est souvent représentée comme étant traditionnelle et pratiquante (références à l'Islam, femmes voilées), portant des vêtements traditionnels et/ou conservateurs, rêvant du retour au *bled*, retour au pays natal.

Dans cette BD, les jeunes Beurs se démarquent de leurs parents (distance générationnelle ainsi que culturelle) et construisent une identité qui leur est propre. Les personnages représentés, bien que de diverses origines d'immigrés (riche mélange « ethnique »), sont à majorité des jeunes beurs typiques ; un aspect de leur vie quotidienne qui, en revanche, n'est pas abordé, est leur vie estudiantine ; l'école et la fac sont absentes des segments. L'album se concentre sur ce que ces jeunes font pour se divertir : ils boivent un verre, se rassemblent au café et/ou au bar, vont au cinéma ou à un concert, aiment la musique hip-hop, tombent amoureux, aiment danser, font de la moto, etc. Ils s'intéressent à la politique, manifestent contre le racisme, ne font pas confiance aux « flics », préfèrent les amis à la famille, le bar du quartier à la maison. On y ajoute aussi les tensions famille/amis (jeunesse typique, donc), ainsi que Beurs/Français.

Le premier segment de la BD *Rockabylie* expose le racisme violent des skins³ envers des jeunes beurs qui assistent à un concert (gratuit et en plein air) du groupe musical *Jambon beur et Capt'ain Mohamed* (notons le jeu de mots *jambon beur/beurre*). Nous sommes dans un quartier d'immigrants pauvres d'une ville métropolitaine française. Les skins sont évidemment les agresseurs dans ce segment ; ils se sont glissés dans le concert pour une raison unique : se battre contre, et battre, les jeunes Beurs considérés comme de « sales immigrants ». Les skins sont illustrés de manière caricaturale, ce qui allège le ton. L'histoire avance à travers les images et les bulles ; il n'y a pas de narration, voix ou indications narratives dans les cases (par exemple indications temporelles, contextuelles, historiques). Cette méthode, qui force le lecteur à considérer le présent de l'histoire et à décoder l'image accompagnée de la bulle, sera utilisée tout au long de l'album. Dans la bande dessinée, tel que le soutient Benoit Peeters :

chaque double page s'offre d'un seul coup au regard avant d'être déchiffrée case après case. Tout effet inhabituel risque donc d'être désamorçé avant la lecture : on peut avoir *vu* cette image avant de l'avoir *lue*. Le conteur de bande dessinée dispose par contre d'une ressource

³ Skinheads.

que le cinématographe ne connaît pas : le fait de devoir tourner la page. Un gag ou un suspense peuvent avoir été préparés pendant deux planches avant de trouver une chute, totalement imprévue, de l'autre côté de la feuille. (Peeters 1998 : 30-40)

Les créateurs de l'album suivent les étapes décrites ci-dessus ; *Les folles années de l'intégration* adhère à un usage plutôt conventionnel de l'image dans la BD (exagération, couleurs vives, caricatures) sans être une copie conforme de cette dernière. Boudjellal et Mechkour ont indéniablement assimilé et maîtrisé le neuvième art⁴; ce qui, cependant, démarque cet album est son contenu assurément beur. Dans son essai *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon distingue trois phases chez l'intellectuel colonisé :

Dans une première phase, l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé les œuvres de l'occupant. Ses œuvres correspondent point par point à celles de ses homologues métropolitains. [...] Dans un deuxième temps le colonisé est ébranlé et décide de se souvenir. [...] Enfin dans une troisième période, dite de combat, le colonisé après avoir tenté de se perdre dans le peuple, de se perdre avec le peuple, va au contraire secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple, il se transforme en réveilleur de peuple. Littérature de combat [...]. (Fanon 1961 : 153-154)

Si nous acceptons l'hypothèse que les créateurs de cette BD, fils d'immigrants maghrébins colonisés, seraient par expansion des « intellectuels colonisés » comme leurs parents, *Les folles années de l'intégration* véhiculerait le combat auquel font face les jeunes Beurs – aliénés dans la société dans laquelle ils grandissent – pendant les années quatre-vingts et pourrait, par conséquent, se transformer en « réveilleur du peuple beur ». En d'autres mots, cette bande dessinée pourrait jouer un rôle didactique ; le colonisé devient *éducateur* du peuple (beur et autre).

Dans le segment *Beur blanc rouge*, Moussa, jeune beur au métissage vestimentaire (voir ci-dessus), annonce fièrement à ses amis rassemblés au bar du quartier qu'il vient d'obtenir la carte d'identité française. La réaction de ses « potes » est sarcastique, moqueuse même : « c'est une arnaque ! », déclare un ami d'origine africaine, « moi, ça fait 5 ans que j'suis naturalisé et je suis pas devenu blanc ! », référence explicite au pouvoir associé à la couleur de la peau,

⁴ La bande dessinée.

au racisme, et peut-être même à l'ouvrage *Peau noire, masques blancs* de Fanon ; « maintenant que tu es Gaulois », lui répond un jeune beur, « comment tu vas faire pour retourner au bled ? ». (Boudjellal et Mechkour 2004 : 13) Le terme « Gaulois », utilisé à plusieurs reprises dans la BD, fait écho à la célèbre leçon d'histoire dans les écoles françaises (dans la métropole et ailleurs, par exemple au Maghreb) commençant par « nos ancêtres les Gaulois », référence coloniale, ainsi qu'à la bande dessinée *Astérix le Gaulois*, référence culturelle. Après avoir tourné la première page, nous retrouvons Moussa et deux de ses amis dans la rue, moment à partir duquel le trio rencontre un vieux mendiant qu'ils décident d'aider. Vers la fin du segment les amis ont la possibilité d'être récompensés ; le mendiant qu'ils avaient secouru, était en effet un magicien qui demande à chacun de faire un vœu, référence explicite aux histoires fabuleuses des *Mille et une nuits*. Le métissage culturel du segment (naturalisation française, magicien arabe) accentue l'altérité des Beurs en France tout en exposant l'hybridité du neuvième art, caractère que Groensteen définit de la manière suivante :

Le caractère hybride de la bande dessinée apparaît à ceux qui la connaissent plus intimement, non comme une tare, mais comme l'un de ses principaux atouts. La bande dessinée a ce privilège merveilleux de marier le dessin et le verbe, l'expression plastique et la narration, la simultanéité et la temporalité. (Groensteen 2006 : 31)

À la fin de *Beur blanc rouge*, Moussa, dont le vœu est réalisé puisqu'il se retrouve couvert de billets de banque, apprend que ceux-ci ne sont pas des francs (l'euro sera introduit plus tard par l'Union européenne) mais des dinars algériens sans valeur dans la métropole. Il est, tel que le lui annonce fièrement son amie Chibani dans la dernière case, « un Algérien riche, et un pauvre Français maintenant ! » (Boudjellal et Mechkour 2004 : 17). Jeu de mots sur pauvre Français / Français pauvre, allusion au double sens de cet adjectif.

La référence aux *barkis* dans cette bande dessinée, Algériens qui travaillaient pour les Français pendant la guerre d'Algérie, par exemple dans *Beur Blanc Rouge* case 6, indique que la communauté des immigrants maghrébins est encore divisée pendant les années quatre-vingts et que les tensions causées par la guerre d'indépendance d'Algérie (1954-1962) font toujours partie de leur mémoire collective, mémoire transmise à leurs enfants. Ces derniers, qui s'affirment Beurs et non pas Maghrébins, risquent de « coloniser » la France selon leurs parents lorsqu'ils décident de marcher contre le racisme et pour les libertés et égalité : « Tes enfants, Samia, ils veulent coloniser la France ! ».

(Boudjellal et Mechkour 2004 : 34) Le colonisé coloniserait, véritable renversement de rôles ainsi que de pouvoir. Vision plutôt idéale et idéalisée qui met en valeur, semble-t-il, l'idéalisme de la jeunesse à cette époque. Les Beurs exigent les mêmes droits que les Français puisqu'ils ont la nationalité française, bien qu'ils soient (trop) souvent perçus comme des immigrants (par exemple dans *Marche ou Crève* et *Beur Blanc Rouge*), droits qu'ils auront du mal à obtenir. Pris dans une double altérité, ils essayent de se forger un « troisième espace » (Bhabha), véritable défi.

Mais quelle serait la différence entre un Beur et un Français ? *Les folles années de l'intégration* répondrait à cette question par le biais de l'humour, de la caricature et de l'exagération. Dans *Le Céfran qui voulait être beur*, segment dont le titre annonce un renversement de rôle évident, devenir beur exigerait franchir les étapes qui suivent : 1- « piquer » la matraque à un flic (étape réussie), 2- assister à une conférence de Jean-Marie Dedreux, leader du Front de Nettoyage (le Céfran « a tenu » trois minutes, étape réussie) et 3- la circoncision (le Céfran « se casse »). Chacune des trois étapes dévoile un cliché vis-à-vis de cette communauté : 1) les jeunes seraient tous des criminels et sont par conséquent toujours guettés par la police (étape de la matraque), 2) les étrangers voleraient les emplois des « Français » de souche et devraient donc « rentrer dans leur pays » (étape de la conférence au Front de Nettoyage) et 3) la seule différence entre un Beur est un Céfran serait la circoncision.

La dernière étape encourage le jeune Céfran, Philippe, « à se mettre au Hip-Hop » dans la dernière case de l'histoire (Boudjellal et Mechkour 2004 : 33). La culture beur, semble-t-il, ne serait pas aussi « hip » que le Hip-Hop et celui-ci serait certainement moins « pénible ». Dans ce segment, le Céfran ressemble physiquement à un Gaulois, double mise en relief grâce à l'image : mise en relief de la référence culturelle à *Astérix le Gaulois* ainsi que de la citation « Nos ancêtres les Gaulois » (reprise de la référence aux Gaulois dans le segment *Beur Blanc Rouge*). Philippe, au nez visuellement aristocrate, est présenté comme un bouffon dans le segment dont il est question : renversement de rôle colonisateur/colonisé ainsi que référence implicite à la mission colonisatrice de « civiliser les barbares ».

Black Blanc Beur : Les folles années de l'intégration est un retour en arrière nostalgique, il est vrai, pour les adultes de la génération de Boudjellal et de Mechkour qui ont vécu les années de l'intégration dans la société française. Cependant, le but de cet album est aussi d'éduquer la génération beur – et autre – sur cette époque. Par le biais du neuvième art, Farid Boudjellal et Larbi Mechkour illustrent les complexités de l'identité beur, identité hybride,

et s'assurent que cette culture « s'intègre » à la société française à travers un médium culturel « hip » par excellence, celui de la bande dessinée.

Œuvres citées

- Bhabha, Homi, 2005 (1994). *The Location of Culture*. New York : Routledge.
- Boudjellal, Farid / Mechkour, Larbi, 1985. *Black Blanc Beur : Les folles années de l'intégration*. Paris : TartaMundo. 2004.
- Fanon, Frantz, 1968 (1961). *Les Damnés de la terre*. Coll. « petite collection maspero ». Paris : Maspero.
- Fredgri, 2005. « *Les folles années de l'intégration* : résumé et chronique », in : http://www.scenario.com/bd_3858_BLACK%20BLANC%20BEUR.html [15.02.2013].
- Groensteen, Thierry, 2006. *Un objet culturel non identifié*. Andoain : L'An 2.
- Hargreaves, Alec, 1997 (1991). *Immigration and Identity in Beur Fiction : Voices from the North African Community in France*. New York: Berg.
- , 1998. « The *Beurgeoisie* : mediation or mirage ? », in: *Journal of European Studies*, xxviii/1998, 89-102.
- Khatibi, Abdelkébir, 1968. *Le Roman maghrébin : essai*. Paris : Maspero.
- Lagardette, Martine. 2004. « Une histoire de potes », in : Boudjellal, Farid / Mechkour, Larbi, *Black Blanc Beur : Les folles années de l'intégration*. Paris : TartaMundo, 7-10.
- Peeters, Benoit, 1998. *Case, planche, récit : lire la bande dessinée*. Paris : Casterman.
- Reeck, Laura, 2011. *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*. Lanham, Md. : Lexington.
- Sebbar, Leïla, 1984 (2005). *Parle mon fils, parle à ta mère*. Paris : Thierry Magnier.

Mars 2013

Das Erotisch/Sexuelle als *crossing threshold* – Begehren im postkolonialen Kontext Brasiliens bei Rachel de Queiroz und Rubem Fonseca

Marita RAINSBOROUGH, Hamburg

Die erotisch-sexuelle Anziehung im Begehren als *crossing threshold*

Das Erotisch/Sexuelle wird in den philosophischen Theorien von Foucault und Butler mit einem emanzipatorischen Potential verbunden. Wird dieses befreiende Potential in der Literatur von Rachel de Queiroz (1910 – 2003) und Rubem Fonseca (geb. 1925), zwei bedeutende brasilianische Autoren des 20. Jahrhunderts – beide erhielten den als wichtigste Auszeichnung für portugiesisch sprachige Literaturen geltenden Prêmio Camões¹ –, in der narrativen Inszenierung des Erotisch/Sexuellen sichtbar, so dass sich in der Fiktion für das Subjekt Überschreitungen von Limitierungen im Bereich von *gender* und *race* im postkolonialen Kontext in Brasilien abzeichnen? Beide Autoren gehen mit dem Thema Erotik und Sexualität im Fiktionalen sehr unterschiedlich um. Wie ist davon ausgehend die Metapher der Schwelle in den Romanen und Erzählungen der Autoren zu verorten und wie lässt sie sich verstehen – gerade auch im Hinblick auf das erotisch/sexuelle Begehren? Was kennzeichnet das Erotisch/Sexuelle im Kontext von Attraktion, Faszination und Begierde im Einzelnen und wie wird es als besondere Form des Gefühls konstruiert und erzählerisch inszeniert?

Erotik und Sexualität setzen nach dem Philosophen Thomas Nagel Anziehung über ein System wechselseitiger Wahrnehmungen voraus – Wahrnehmung Anderer und Selbstwahrnehmungen. Weiter heißt es bei ihm:

Darüber hinaus erfordert das sexuelle Gewahren eines anderen zunächst einmal, daß man seiner selbst gewahr wird, und zwar in weit

¹ Rachel de Queiroz erhielt den Preis im Jahre 1993, Rubem Fonseca im Jahre 2003.

höherem Maße als dies bei gewöhnlicher Sinneswahrnehmung der Fall ist. Das Erlebnis wird durch den Blick (die Berührung u. dgl.) des Sexualobjekts gleichsam wie ein regelrechter Angriff auf einen selbst empfunden.²

Sexualität beginnt nach Nagel mit einem visuellen Austausch³, der auch die Wahrnehmung des Begehrens des Anderen beinhaltet: „Denn die sexuelle Erregung kann auch dadurch ausgelöst werden, daß jemand spürt, daß er selbst von einem anderen Menschen gespürt wird – so daß er durch die Wahrnehmung des Verlangens des anderen Menschen bestürmt wird, und nicht bloß durch die Wahrnehmung des anderen Menschen.“ (Nagel 1996: 73) Nagel formuliert: „Er spürt, daß sie spürt, daß er sie spürt.“ (Nagel 1996: 73) Das Spüren der Erregung des Anderen erregt. „Sie beinhaltet das Verlangen, daß der Partner dadurch erregt wird, daß er mein Verlangen nach seiner Erregung bemerkt.“ (Nagel 1996: 74) Erotik und Sexualität spiegeln damit auch das eigene Körperempfinden: „Alle Stadien sexueller Wahrnehmung sind verschiedene Ausprägungen der Identifikation einer Person mit ihrem Körper.“ (Nagel 1996: 74f.) Die Abhängigkeit des Begehrens vom Blick auf den Anderen und auf sich selbst macht deutlich, dass Kategorisierungen der Wahrnehmung, Wahrnehmungsschemata und mit Wahrnehmung verbundene Wertungen Erotik und Sexualität beeinflussen und das Begehren bestimmen. Wahrnehmungsvorgänge betreffen dabei nicht nur das Visuelle, sondern auch das Taktile und Olfaktorische etc. – alle Momente der sinnlichen Wahrnehmung sind einbezogen.⁴ Bei Nagel heißt es:

² Nagel, Thomas, 1996. „Sexuelle Perversion“, in: Nagel, Thomas. *Letzte Fragen*. Erweiterte Neuauflage, mit einem Schriftenverzeichnis hrsg. von Michael Gebauer. Bodenheim bei Mainz: Philo Verlagsgesellschaft, 71f. Nagels Ausführungen basieren auf Jean Paul Sartres Theorie des Blicks im Rahmen seiner Philosophie des Anderen. Im Unterschied zu Sartre sind nach Nagel nicht scheiternde, befriedigende Liebesbeziehungen möglich.

³ Siehe dazu beispielhaft den Filmausschnitt aus: Furtado, Jorge/Gerbase, Carlos, 1994. *Memorial de Maria Moura*. Minisérie, Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, DVD 2, 33:15-33:29; künftig zitiert *Memorial de Maria Moura*. Die 19teilige Fernsehserie ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Rachel de Queiroz. In der Filmszene wird der Austausch der Blicke zwischen der Protagonistin Maria Moura und ihrem Geliebten Duarte im Wechsel der Nahaufnahmen der beiden Gesichter gezeigt. Sie verdeutlicht visuell den von Nagel beschriebenen Vorgang.

⁴ Siehe dazu beispielhaft die Filmszene aus *Memorial de Maria Moura*, DVD 2, 11:05-12:03. In dieser Szene wird die Wahrnehmung des Begehrens des Anderen und die Beteiligung aller Sinne im Prozess der sexuellen Erregung im visuellen Medium durch das abwech-

Physische Berührung und Geschlechtsverkehr sind die natürlichen Erweiterungen dieses komplizierten visuellen Austauschs; und bei gegenseitiger Berührung können die Wahrnehmungsvorgänge ebenso verwickelt sein wie im visuellen Fall, aber sie lassen einen weitaus größeren Spielraum für Nuancierungen und Intensitätsabstufungen. (Nagel 1996: 73)

Für diese Wechselspiele ist das unwillkürliche Agieren/Reagieren entscheidend, aber auch bewusste Einflussnahme.⁵

Im Begehren ist – von Michel Foucaults und Judith Butlers Theorien der Affektkonstruktion ausgehend – im post/kolonialen Kontext der Zusammenhang von *race* und *gender* zentral, verbunden mit einer Kolonialisierung bzw. Dekolonialisierung des Blicks wie anderer Wahrnehmungsvorgänge, deren wechselseitige Struktur von Nagel betont wird. So erzeugen äußere Anzeichen des ethnologisch Anderen wie Hautfarbe, Geruch etc. positive wie negative Affekte wie Faszination und Anziehung oder Abscheu und Ekel sowie ambivalente Gefühle und Emotionen. Begehren spiegelt auch den Wunsch nach Herrschaft und Macht bzw. nach Abhängigkeit und die fragile Identität des post/kolonialen Subjekts in seiner Verletzbarkeit, die oft umschlägt in Verletzung, Destruktion und Entwertung des Selbst und/oder des Anderen. Die Kategorien *race* und *gender* sind immer auch mit sozialen Klassierungen bzw. Deklassierungen verbunden. Den Gedanken der Überschreitung bei Foucault und der Performativität bei Butler aufgreifend birgt das Begehren aber gleichzeitig auch ein Potential zur Transgression, wonach dem Erotisch-Sexuellen ein transgressiver Charakter zukommt. Die Metapher der Schwelle kann in diesem Zusammenhang sowohl als Hindernis als auch als Übergang aufgefasst werden – als *crossing threshold* der Begrenzung und/oder der Überschreitung, die Raum- und Zeiterfahrung gleichermaßen betreffen. Das Verb *crossing* kann im Sinne von ‚passieren‘, ‚übertreten‘, aber auch von ‚querliegen‘ verstanden werden. So wird der versperrende Charakter der Schwelle zum einen überwunden, zum anderen durch die imaginierte Position

selnde Agieren der Figuren und die diese sexuellen Handlungen fokussierenden Detailaufnahmen deutlich herausgestellt.

⁵ „Beim sexuellen Verlangen verbinden sich unwillkürliche Reaktionen mit der Unterwerfung unter spontane Impulse: Nicht nur der Puls und die Sekretion, sondern auch die Handlungen unterliegen der Herrschaft des Körpers; im Idealfall ist willkürliche Kontrolle lediglich erforderlich, um die Äußerung jener Impulse in geeignete Bahnen zu lenken.“ (Nagel 1996: 75) Willkürliche Kontrolle kann aber auch ein größeres Ausmaß annehmen und ggf. das beschriebene Wechselspiel stören.

des quer zur Bewegungsrichtung Im-Weg-Liegens verstärkt. Das gelungene Übertreten – die Passage – wiederum kann dabei als eindeutig positiv, aber auch im Sinne eines Zuviel, einer Übertreibung, betrachtet werden. Dabei ist die Schwelle als ein bewegliches Hindernis – abhängig von der soziohistorischen Situation – anzusehen.

Foucault entwickelt seine Theorie der Grenze primär ausgehend von Bataille, nach der Sexualität die Erfahrung der Überschreitung im Exzess ermöglicht. „So zeichnet sich auf dem Grunde der Sexualität [...] eine einzigartige Erfahrung ab: die Erfahrung der Überschreitung.“⁶ Erotik von Sexualität voneinander abgrenzend heißt es bei Foucault weiter: „Und müsste man der Erotik, im Gegensatz zur Sexualität, eine präzise Bedeutung geben, so wäre das mit Sicherheit diese: eine Erfahrung der Sexualität, die die Überwindung der Grenze mit dem Tod Gottes in sich verbindet.“ (Foucault 2001: 323f.) Foucault fokussiert in der Sexualität die Erfahrung der Überschreitung und in der Erotik die Verbindung der Erfahrung der Überschreitung mit der des Verlusts der Möglichkeit der Grenzenlosigkeit.⁷ Zum Charakter der Grenze und der Überschreitung im Allgemeinen heißt es bei Foucault: „Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchqueren würde, nichtig.“ (Foucault 2001: 325) Foucault verdeutlicht die Überschreitung der Grenze näher mithilfe der Metaphern Blitz⁸ und Welle⁹. Diese Bilder fokussieren jeweils andere Arten des Überschreitens – das plötzlich Drängende und Durchschlagende und das Beharrli-

⁶ Foucault, Michel, 2001. *Dits et Ecrits: Schriften in vier Bänden*. Hg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Band I, 1954 – 1969, 324.

⁷ Nach Foucault ist es die Vorstellung vom Tode Gottes, die den Menschen die Grenze des Grenzenlosen nimmt; vgl. Foucault 2001: 322.

⁸ „Vielleicht ist Überschreitung so etwas wie der Blitz in der Nacht, der vom Grunde der Zeit dem, was sie verneint, ein dichtes und schwarzes Sein verleiht, es von innen heraus und von unten bis oben erleuchtet und dem er dennoch seine lebhaftige Helligkeit, seine herzerreißende und emporragende Einzigartigkeit verdankt. Er verliert sich in dem Raum, den sie in ihrer Souveränität bezeichnet, und verfällt schließlich in Schweigen, nachdem er dem Dunkel einen Namen gab.“ (Foucault 2001: 326)

⁹ „Die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt, die kaum eine Erinnerung zulässt und dann von neuem zurückweicht bis an den Horizont des Unüberschreitbaren. Doch bringt das Spiel weit mehr ins Spiel als diese Elemente; es versetzt sie in eine Ungewissheit, in Gewissheiten, die sogleich verklärt werden, wo das Denken rasch Schwierigkeiten bekommt, wenn es sie fassen will.“ (Foucault 2001: 324f.)

che und Kontinuierliche im Passieren der Grenze und ein erneutes Zurückweichen bzw. Zurückfallen, wobei die gewonnene Erfahrung verändernd wirkt. Butler stellt diesen Vorgang, ohne Arten der Überschreitung zu unterscheiden, am Beispiel der Performativität des Geschlechts als die mit der Verschiebung im iterativen Prozess verbundenen Möglichkeiten einer Grenzverschiebung und Grenzüberschreitung dar.¹⁰ An dieser Stelle lassen sich auch Veränderungen im Bereich *race* und *gender* verorten.

Begehren im postkolonialen Kontext Brasiliens

„In der Aufspaltung jener „Verschweißungen“ der Moderne wird [nach Bhabha] eine postkoloniale Gegenmoderne sichtbar.“¹¹ Die koloniale Vergangenheit verkörpert das schwarze Loch der Moderne in der postkolonialen Gegenwart.

Diese Übersetzung der Bedeutung von Zeit in den Diskurs des Raumes, dieses katachretische Erfassen (*seizure*) der signifizierenden „Zäsur“ der Präsenz und *des Präsens* der Moderne, dieses Beharren darauf, daß Macht in der Hybridität von Rasse und Sexualität gedacht werden muß, daß die Nation liminal als das Dynastische-im-Demokratischen, als Verdoppelung von Rasse-und-Differenz und Aufspaltung der Teleologie des Klassenbewusstseins neu verstanden werden muss: durch all diese iterativen Fragestellungen und *historischen Initiationen* hindurch geht die kulturelle Verortung der Moderne zum postkolonialen Ort über. (Bhabha 2000: 377)

Dies gilt auch für Brasilien, ein Land, in dem die Sklaverei erst 1888 – 66 Jahre nach der Unabhängigkeit von Portugal – abgeschafft wurde, ein deutlich sichtbares Zeichen für das Fortbestehen kolonialer Strukturen im Prozess der Dekolonialisierung. Nach der Vorstellung von symbolischer Macht und symbolischer Gewalt bei Bourdieu¹² sind diese Strukturen und Mechanismen aber zumeist unsichtbar. Die postkoloniale Gegenwart bezieht sich auf das Fortle-

¹⁰ Vgl. Butler, Judith, 2001. *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1744, Neue Folge Band 744, 21.

¹¹ Bhabha, Homi K., 2000. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, Stauffenburg Discussion, Band 5, 378.

¹² Vgl. Bourdieu, Pierre, 2005. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Unveränderter Nachdruck der Erstauflage von 1992. Hamburg: VSA-Verlag, Schriften zu Politik & Kultur 1, 81f.

ben von kolonialen Machtstrukturen und kolonialen Wahrnehmungs-, Denk-, Gefühls- und Bewertungsstrukturen und ist, wie gezeigt wurde, auch mit der Konstitution des Begehrens verbunden.

Der fiktionale postkoloniale Ort Brasilien in der Literatur von Rachel de Queiroz und Rubem Fonseca kann dementsprechend als von Macht durchdrungen in Form der Hybridität von Rasse und Sexualität gedacht werden. Bei Rachel de Queiroz heißt es: „ansioso por ver com os seus próprios olhos como é que pode ser um país onde a cor das gentes não importa – e se sentirá decepcionado, enganado, ao verificar que a propaganda mentiu, e que aqui também há segregação – apenas mais hipócrita.“¹³ Die koloniale wie die postkoloniale Identität beinhaltet die Konstruktion des Signifikanten „Hautfarbe/Rasse“¹⁴ in einer fetischistischen Art und Weise, in der Sichtbarkeit und Diskursivität im Imaginären koloniale bzw. postkoloniale Macht ermöglichen.

[D]as schwarze Kind wendet sich in seiner vollkommenen Identifikation mit dem positiven Wert der Weißheit, die zugleich Farbe und keine Farbe ist, von sich selbst, seiner eigenen Ethnie ab. Im Akt der Verleugnung und Fixierung wird das koloniale Subjekt auf den Narzißmus des Imaginären und seine Identifizierung eines idealen Ego, das weiß und vollständig ist, zurückgeworfen. (Bhabha 2000: 112f.)

Die visuell ausgerichtete Anrufung ist ganz im Sinne Butlers, die eine Erweiterung der Althusserschen Kategorie vornimmt, und harmoniert mit Nagels Theorie über die Struktur des Begehrens. Diese Prozesse betreffen Subjektformierungen und Subjektweisen insbesondere im Bereich *gender* und *race*. Rachel de Queiroz und Rubem Fonseca inszenieren erotisches und sexuelles Begehren in ihren Romanen bzw. Erzählungen narrativ in diesem Kontext.

¹³ Queiroz, Rachel de, 21994. *O caçador de tatu: 57 crônicas escolhidas*. São Paulo: Editora Siciliano, 82.

¹⁴ Rachel de Queiroz beschreibt Brasilien als Land der verschiedenen Hautfarben und ethnisch/rassischen Mischungen: „[N]o Brasil, um país de cor! Sim, isso mesmo, UM PAÍS DE COR. Uma terra onde a imensa maioria, talvez mais de 75% da população, é composta de mestiços de todas as raças – caboclos, mamelucos, cafuzos, mulatos, amarelos, pretos, sararás – em toda imaginável graduação de mestiçagem; onde só uma minoria pode se considerar realmente branca; onde a generalidade dos ditos brancos são apenas tecnicamente brancos – sete oitavos, três quartos – num país como o nosso [...]“ (Queiroz 1994: 37) Des Weiteren spricht sie vom Sonderstatus des weißen Mannes: „o famoso *prestígio do homem branco*!“ (Queiroz 1994: 37)

Das Erotisch/Sexuelle als Grenze in den Romanen von Rachel de Queiroz

Die Romane von Rachel de Queiroz thematisieren weibliches und männliches Begehren in der Post/Kolonialität narrativ als zentrales Moment der Subjektkonstitution im Zusammenhang von Geschlecht und ethnisch/rassistischen Bestimmungen. Deklassierungen in Wahrnehmungs- und Bewertungsprozessen sind in den Romanen immer wieder auffindbar. So ist Conceição im Roman *O quinze* (1930) entsetzt darüber, dass Vicente, ihre heimliche Liebe, ein Verhältnis mit einer Schwarzen haben könnte. „– Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras.“¹⁵ Die Großmutter antwortet ihr beschwichtigend: „Homem branco, no sertão – sempre saem essas histórias... Além disso não é uma negra; é uma caboclinha clara...“ (Queiroz 2001a: 60) Das benutzte Verb ‚sujar‘ (beschmutzen) verdeutlicht Conceiçãos abwertende Beurteilung eines Verhältnisses zwischen einem weißen Mann und einer farbigen Frau. Auch die Antwort der Großmutter, die auf die helle Haut des Mischlingsmädchens hinweist, lässt Weißsein als Wert erscheinen. Ähnliche Abneigungen Dunkelhäutigen gegenüber äußert Maria Augusta im Roman *As três Marias* (1939)¹⁶ und Maria Moura im Roman *Memorial de Maria Moura* (1992). Maria Mouras Ekel vor dem dunkelhäutigen Mulatten Jardimino¹⁷ und ihr leidenschaftliches Begehren von Cirino¹⁸, dem Weißen aus gutem Hause, können hierfür als Beispiel dienen. Während die weiblichen Protagonisten Nicht-Weiße sowohl als potentielle Partner für sich selbst als auch für andere Frauen und für Männer ablehnen, lässt sich auf der Seite der männlichen Romanfiguren diesbe-

¹⁵ Queiroz, Rachel de, ⁷⁰2001a. *O quinze*. São Paulo: Editora Siciliano, 60; siehe dazu auch den Filmausschnitt aus: Oliveira, Juradir, 2007. *O quinze*. DVD, 49:10-49:50. Die Filmszene greift die literarische Inszenierung auf.

¹⁶ „Bastava missa na capela do fim da linha, onde só ia cabocla e pé-rapado. Só uma vez, em quatro domingos, apareceu lá um aluno do Colégio Militar.“ (Queiroz, Rachel de, ²¹2001b. *As três Marias*. São Paulo: Editora Siciliano, 29)

¹⁷ „Já estava me dando até nojo dele. O Liberato, pelo menos, só se chegava a mim lavado, botava até água de cheiro. Já o caboclo, no melhor dos casos, tinha mesmo era cheiro de índio.“ (Queiroz, Rachel de, ¹³2001c. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Editora Siciliano, 30).

¹⁸ Siehe dazu den Filmausschnitt aus: *Memorial de Maria Moura*, DVD 2, 2:17:35 – 2:19:20. In dieser Filmszene wird die Faszination, die der weiße Körper Cirinos auf Maria Moura ausübt, durch die den Körper umkreisende Kamerabewegung betont. Die von ihm ausgehende Attraktion verdeutlicht die Affektkonstruktion durch rassistisch/ethnische, kulturelle und sozialökonomische Klassifizierungen.

zügig eine größere Offenheit beobachten. Doch auch in den Romanen von Rachel de Queiroz gilt: „Seulement une femme de couleur n’est jamais tout à fait respectable aux yeux d’un Blanc.“¹⁹ Neben der Hautfarbe sind für die vom Anderen ausgehende Faszination bzw. Abstoßung der Geruch, die Hygiene und die äußere Erscheinung z.B. auf Grund der Kleidung entscheidend. Hier vermischen sich ethnologische und sozial-kulturelle Aspekte. Weißsein wird gleichzeitig immer mit sozioökonomischen Momenten assoziiert: „on est blanc à partir d’un certain nombre de millions.“ (Fanon 1971: 35) Weiter heißt es bei Fanon: „l’infériorité avait été historiquement ressentie comme économique“. (Fanon 1971: 34) Weißsein erscheint in jeder Hinsicht als attraktiv und erotisch anziehend und wird mit sozialem und wirtschaftlichem Erfolg assoziiert.

Es ist, wie in den Romanen deutlich wird, schon die Sprache, die Wahrnehmungs- und Bewertungsstrukturen und emotionale Raster formt und eine Trennwand des Begehrens errichtet.

Deshalb sagt uns vielleicht der Umstand, dass *reason* (Vernunft) und *race* (Rasse) im Lateinischen dieselbe Wurzel (*ratio*) haben, etwas: Die Sprache, und nicht der primitive egoistische Anspruch, ist die erste und größte Trennwand; gerade deshalb, weil es die Sprache ist, die es uns erlaubt mit unseren Nächsten oder Nachbarn >in verschiedenen Welten< leben zu können, wenn wir auch im selben Haus oder derselben Straße leben.²⁰

Das sprachlich vermittelte Bild überdeterminiert die Art und Weise, wie ich andersfarbige Ethnien wahrnehme und beeinflusst deren Selbstwahrnehmung.²¹ „In dieser >wesenden< Fähigkeit der Sprache ist eine grundlegende Gewalt am Werk. Unsere Welt erfährt eine neue Wendung, sie verliert ihre ausgewogene Unschuld, ein einzelner Farbton tönt das Ganze.“ (Žižek 2011: 64) Diese Tönung betrifft gleichermaßen die Tönungen der Haut.

Das >Sein< der Schwarzen (oder der Weißen oder von irgendjemanden sonst) ist sozio-symbolisches Sein. Wenn Schwarze von Weißen

¹⁹ Fanon, Frantz, 1971. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions Points, Essais, 34. Fanon zitiert hier aus Capécia, Mayotte, 1948. *Je suis Martiniquaise*. Paris : Ed. Corrêa, 202.

²⁰ Žižek, Slavoj, 2011. *Gewalt: Sechs abseitige Reflexionen*. Hamburg: LAIKA-Verlag, LAIKAtheorie Band 1, 63.

²¹ Vgl. Žižek 2011: 63; Žižek bezieht diese Aussage auf die Juden.

als minderwertig behandelt werden, dann macht sie das in der Tat auch zu solchen, und zwar auf der Ebene ihrer sozio-symbolischen Identität. Mit anderen Worten ist die weiße rassistische Ideologie eine performative Leistung. Sie ist nicht bloß eine Interpretation, was Schwarze nun sind oder nicht, sondern eine Interpretation, die das Sein und die gesellschaftliche Existenz der interpretierten Subjekte bestimmt. (Žižek 2011: 67)

So wird der Nächste zu unserem Abgrund, wie Žižek es nennt. Das Paradox zwischen der Vorstellung, dass der Diskurs den Kern menschlicher Subjektivität formt und dass dieser Kern gerade den trennenden Abgrund bildet, erklärt Žižek folgendermaßen: „Die >Wand der Sprache<, die mich für alle Zeit vom Abgrund des anderen Subjekts trennt, ist zugleich dasjenige, was den Abgrund aufklaffen lässt und ihn offen hält – gerade das Hindernis, das mich vom Drüben trennt, ermöglicht diese Illusion.“ (Žižek 2011: 67) In den Romanen von Rachel de Queiroz wird dieses Hindernis in Sprache, Wahrnehmung und Affekt literarisch inszeniert und bestimmt das erotisch/sexuelle Begehren.

Der Philosoph Han unterscheidet das Erotische vom Pornografischen und bringt es mit dem Geheimnisvollen und Verborgenen in Verbindung. „Diese *semantische Unschärfe* ist erotisch. Das Erotische setzt ferner die Negativität des Geheimnisses und der Verborgenheit voraus. Es gibt keine Erotik der Transparenz.“²² Han macht sich stark für eine Sexualität voller Widerstände, Geheimnisse und Ungewissheiten, die Schwellenerfahrungen im Sinne von Hindernissen benötigt und der Transparenz abträglich ist – für eine Sexualität im Sinne der Erotik. Das Phänomen der Schwelle erläutert Han in seinem Werk *Transparenzgesellschaft* ausgehend von der Notwendigkeit ihrer Funktion:

Die Negativität in Form von Hindernis oder Übergang ist konstitutiv für die narrative Spannung. Der Transparenzzwang baut alle Grenzen und Schwellen ab. Transparent wird der Raum, wenn er geglättet, eingeebnet und entinnerlicht wird. Der transparente Raum ist arm an Semantik. Bedeutungen entstehen erst durch Schwellen und Übergänge, ja durch Widerstände. Auch die erste Raumerfahrung in der Kindheit ist eine Schwellenerfahrung. Schwellen und Übergänge sind Zonen des Geheimnisses, der Ungewissheit, der Verwandlung, des Todes, der

²² Han, Byung-Chul, 2012. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 43.

Furcht, aber auch die der Sehnsucht, der Hoffnung und des Erwartens.
Ihre Negativität macht die *Topologie der Passion* aus. (Han 2012: 53f.)

Sexuelles Begehren im Sinne Hans scheint in den Romanen von Rachel de Queiroz an vielen Stellen auf. So hat z.B. der beim Aussteigen aus einer Kutsche sichtbar werdende Knöchel für den Protagonisten Vicente eine erotische Ausstrahlung.²³ Dazu heißt es bei Han: „Dem Erotischen fehlt die Eindeutigkeit des *Deiktischen*. Nicht deiktisch sind die erotischen *Hinweise*.“ (Han 2012: 44) In den Werken von Rachel de Queiroz bleibt das Sexuelle mit dem Erotischen verbunden.

Sexualität und Gewalt bei Rubem Fonseca

In den Erzählungen von Rubem Fonseca fehlt die erotische Dimension des Sexuellen, und Sexualität geht eine enge Verbindung mit dem Pornografischen ein. Das pornografische Element des brutalen Zurschaustellens findet sich z.B. in der Erzählung *Dia dos namorados* (1975).²⁴ Es gibt keinen Ort des Geheimnisvollen, Unausgesprochenen und Intimen mehr. Im Abschütteln des Erotischen erscheint neben dem pornografischen Element im erzählerischen Werk von Rubem Fonseca die Verbindung von Sex und Gewalt als wesentliche literarische Inszenierung. In der Erzählung *Feliz ano novo* (1975) überfallen die drei Protagonisten eine Silvester feiernde Gesellschaft im noblen Vorort Leblon in Rio de Janeiro. Das im Vorwege geäußerte Begehren weißer Frauen²⁵, die unerreichbar erscheinen – ihre aufreizende Schönheit

²³ „Mariinha desceu, mostrando novamente um palmo de perna“. (Queiroz 2001a: 93)

²⁴ „o pênis se refletindo, ameaçadoramente rijo, nos inúmeros espelhos.“ (Fonseca, Rubem, 21997. „Dia dos namorados“, in: *Feliz ano novo: contos*. São Paulo: Editora Schwarcz, 79)

²⁵ „As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí?

Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente.

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ó Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa. [...] Ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de jóias.“ (Fonseca, Rubem, 21997. *Feliz ano novo: contos*. São Paulo: Editora Schwarcz. 13f.)

wird von den Männern im Fernsehen bewundert –, äußert sich beim Überfall in aggressiven Akten der Tötung²⁶, Vergewaltigung, Erniedrigung und der Beschmutzung durch Kot.²⁷ Gegenpol dazu ist die Selbstbefriedigung der Männer und das Beschmutzen des eigenen Lebensraumes durch Urin.²⁸ Aggression gegen Andere und Autoaggression erweisen sich als zwei Seiten einer Medaille. Der Prozess der Dekolonialisierung trägt Spuren der Kolonialität, die sich im Begehren der Frauen der ehemaligen Kolonialherrn – der weißen Frau – zeigen: „Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c’est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes.“ (Fanon 1971: 51) Die aus Missachtung durch andere und Ablehnung seiner selbst entstehende Wut fordert Rache. Der Wunsch nach einer Existenz als weißer Mann²⁹ wendet sich im Racheakt gegen das Weißsein: Fanon spricht von „une revanche à prendre“ (Fanon 1971: 183). So richtet der Ich-Erzähler der Erzählung *O cobrador* ein junges, weißes Paar, das gerade eine Party verlässt, regelrecht hin. Er erschießt die schwangere Frau und tötet den Mann mit einer Machete:

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina. [...]

²⁶ „Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.“ (Fonseca 1997: 19)

²⁷ „Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha uma anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha, Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí.“ (Fonseca 1997: 18)

²⁸ „Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor. Vai mijar noutra lugar, tô sem água. Pereba saiu e foi mijar na escada.“ (Fonseca 1997: 13)

²⁹ „Le Noir veut être comme le Blanc. Pour le Noir, il n’y a qu’un destin. Et il est blanc. Il y a de cela longtemps, le Noir a admis la supériorité indiscutable du Blanc, et tous ses efforts tendent à réaliser une existence blanche.“ (Fanon 1971: 185)

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.³⁰

Schon beim Hineingehen hat er beide beobachtet und insbesondere die junge Frau mit ihrem flatternden, blauen Kleid mit einem sexuellen Interesse betrachtet: „vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou perfume tão caro.“ (Fonseca 1989: 19) Die Machete trägt der Abkassierer, auf das männliche Geschlechtsteil anspielend, in seiner Hose in einem Hosenbein versteckt eng am eigenen Körper.

Die Erotik und Sexualität der Weißen zeigt sich bei Fonseca gleichermaßen pervertiert, auch bei ihnen fehlt der Bereich des Erotischen im Erleben und Sexualität geht auch hier ein enges Bündnis mit Gewalt ein. Nach Fanon ist auch der weiße Herr in seinem ‚Herrsein‘ gefangen. „Le Noir veut être Blanc. Le Blanc s’acharne à réaliser une condition d’homme. [...] Le Blanc est enfermé dans sa blancheur.“ (Fanon 1971: 7) In der Erzählung *Passeio noturno II* (1975) erniedrigt der Protagonist, ein namenlos bleibender Ich-Erzähler, eine junge Frau zunächst verbal, bevor er sie anschließend mit seinem Auto überfährt. Das erotische Spiel der Verführung wird ersetzt durch das Spiel des verbalen Herabsetzens der potentiellen Geliebten. Anstelle des langsamen Erkundens des faszinierenden Gegenübers, in dem der Körper des Anderen langsam erfahrbar wird, erfolgt ein seelisches Entblößen und Bloßstellen.³¹ Und an die Stelle einer sexuellen Vereinigung tritt der mörderische Akt der Vernichtung der möglichen Sexualpartnerin durch Überfahren mit dem Auto.³² Erotisches und sexuelles Begehren ist dabei so stark pervertiert, dass es verschwunden scheint – aufgelöst im Gewaltakt. In Mbembes Konzept der Nekromacht stellen „Töten oder Leben-Lassen [...] die Grenzen der Souveränität dar und sind ihre grundlegenden Kennzeichen. Souveränität ausüben

³⁰ Fonseca, Rubem, 1989. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 20.

³¹ „Nunca fui tão humilhada em minha vida. A voz de Ângela soava ligeiramente pastosa.“ (Fonseca, Rubem, 1997. „Passeio noturno II“, in: *Feliz ano novo: contos*. São Paulo: Editora Schwarcz, 69.)

³² „Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda de frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropeliei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.“ (Fonseca 1997: 71)

heißt, die Sterblichkeit zu kontrollieren und das Leben als eine Entfaltung und Offenbarung der Macht begreifen.³³ Er kritisiert die Auffassung von Souveränität in der Moderne, in der der Fokus auf dem Aspekt Vernunft liegt. Die Figuren der Erzählungen von Rubem Fonseca begreifen Souveränität in diesem Sinne als Macht über Leben und Tod. Während im Hinblick auf Destraktion, pornografische Sexualität und Gewalt in den Erzählungen bei Farbigen der mit dem Knechtsein verbundene Rachedanke im Vordergrund steht, ist es bei den ehemaligen Kolonialherrn das in der postkolonialen Situation in Frage gestellte Herrsein. Maskulinität erweist sich im Begehren in der Pervertierung als gefährdet.

Fazit

Bei der Analyse des Zusammenhangs von Subjekt und Begehren zeigt sich in den Romanen von Rachel de Queiroz die retardierende Wirkung der Wahrnehmungs- und Affektkonstruktion im Prozess der Dekolonisierung, die auch besonders im Kontext mit sprachlichen Prozessen zu sehen ist. Hinsichtlich der Frage nach dem transgressiven Charakter von Erotik und Sexualität wird deutlich, dass Schwelle im Romanwerk klar als Grenze zu verstehen ist, das Erotisch/Sexuelle spiegelt das Hindernishafte. Bei Rachel de Queiroz finden sich die Dimensionen des Erotischen und Sexuellen im Bann des post/kolonial geprägten Begehrens, das das Begehren des Weißseins und des Weißen favorisiert. Ethnische Unterscheidungen haben sich in die Wahrnehmungs- und Affektstruktur eingeschrieben und bestimmen die Subjektivierungsprozesse hinsichtlich der Kategorien *race* und *gender*.

Provokativ bäumt sich bei Rubem Fonseca das Begehren in einem aggressiven Kraftakt auf – die erotische Komponente wie ein lästiges Zuviel in einer Hinwendung zum pornografisch Transparenten und zur Gewalt abwerfend. Ein zynischer Umgang mit dem Begehren wird sichtbar. Das post/koloniale Vermächtnis kann nicht abgeschüttelt werden, es klebt am Begehren und pervertiert es zur Form des *Sexualzynismus*.³⁴

Die spätbürgerliche Pornographie dient in der kapitalistischen Gesellschaft als Einübung in die Nicht-jetzt-Struktur des schizoiden, um

³³ Mbembe, Achille, 2011. „Nekropolitik“, in: Pieper, Marianne/Atzert, Thomas/Karakayali, Serhat/Tsianos, Vassilis, (Hgg.). *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden: VS Verlag/Springer Fachmedien, 63.

³⁴ Vgl. Sloterdijk, Peter, 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1099, 479.

seine eigene Zeit betrogenen Lebens. Sie verkauft das Ursprüngliche, Gegebene und Selbstverständliche als Fernziel, als utopischen sexuellen Reiz. Die Schönheit des Körpers, die im Platonismus als Wegweiser der Seele zur höchsten enthusiastischen Wahrheitserfahrung anerkannt war, dient in der modernen Pornographie zur Verfestigung der Lieblosigkeit, die in unserer Welt die Macht hat zu definieren, was Realität sei. (Sloterdijk 1983: 488)

Diese Welt der pornografischen Lieblosigkeit im postkolonialen Gewand tritt uns bei Rubem Fonseca im Fiktionalen entgegen. Das erotisch/sexuelle Begehren enthält kein emanzipatorisches Potential – das Überschreiten der Schwelle im loslösenden, faszinierenden und exzessiven Begehren mit seiner Tendenz zur Übertreibung endet anders als bei Foucault mit einem brutalen Erwachen im Sosein. Die Performanz im Geschlechtlichen führt im iterativen Prozess nicht zu emanzipatorischen Verschiebungen im Sinne Butlers, sondern zum Bekräftigen und Verstärken der bestehenden Schranken im Bereich *race* und *gender*. Das Überschreiten erzeugt nur eine Wucherung des Sexuellen und verändert das Begehren in der Ausdehnung: „So ist der Sex nicht mehr im Sex, sondern überall sonst.“³⁵ Diesen Zustand nennt Baudrillard transsexuell. Sexualität nimmt bei Fonseca im transsexuellen Auflösungsprozess die Form des Pornografischen und des permanenten Gewaltexzesses an. Dem Erotisch/Sexuellen fehlt sowohl bei Rachel de Queiroz als auch bei Rubem Fonseca, wenn auch in äußerst unterschiedlichen Formen, das Potential zur Transgression in emanzipatorischer Hinsicht – die Schwelle erweist sich als unüberwindliches Hindernis.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Fonseca, Rubem, ²1997. *Feliz ano novo: contos*. São Paulo: Editora Schwarcz.
 Fonseca, Rubem, ³1989. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras.
 Queiroz, Rachel de, ²1994. *O caçador de tatu: 57 crônicas escolhidas*. São Paulo: Editora Siciliano.
 Queiroz, Rachel de, ⁷⁰2001a. *O quinze*. São Paulo: Editora Siciliano.
 Queiroz, Rachel de, ²¹2001b. *As três Marias*. São Paulo: Editora Siciliano.

³⁵ Baudrillard, Jean, 1992. *Transparenç des Bösen: ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve Verlag, 14.

Queiroz, Rachel de, ¹³2001c. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Editora Siciliano.

Sekundärliteratur

- Baudrillard, Jean, 1992. *Transparenz des Bösen: ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve Verlag.
- Bhabha, Homi K., 2000. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, Stauffenberg Discussion, Band 5.
- Bourdieu, Pierre, 2005. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Unveränderter Nachdruck der Erstauflage von 1992. Hamburg: VSA-Verlag, Schriften zu Politik & Kultur 1.
- Butler, Judith, 2001. *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1744, Neue Folge Band 744.
- Fanon, Frantz, 1971. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions Points, Essais.
- Foucault, Michel, 2001. *Dits et Ecrits: Schriften in vier Bänden*. Hg. von Daniel Defert und Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Band I, 1954-1969.
- Han, Byung-Chul, 2012. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Mbembe, Achille, 2011. „Nekropolitik“, in: Pieper, Marianne/Atzert, Thomas/Karakayali, Serhat/Tsianos, Vassilis, (Hgg.). *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden: VS Verlag/Springer Fachmedien, 63-96.
- Nagel, Thomas, 1996. „Sexuelle Perversion“, in: Nagel, Thomas. *Letzte Fragen*. Erweiterte Neuauflage, mit einem Schriftenverzeichnis hrsg. von Michael Gebauer. Bodenheim bei Mainz: Philo Verlagsgesellschaft, 45-81.
- Sloterdijk, Peter, 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1088.
- Žižek, Slavoj, ²2011. *Gewalt: sechs abseitige Reflexionen*. Hamburg: LAIKA-Verlag, LAIKATheorie Band 1.

Filme

- Furtado, Jorge/Gerbase, Carlos, 1994. *Memorial de Maria Moura*. Minisérie, Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, DVD.
- Oliveira, Juradir, 2007. *O quinze*. DVD.

Autorinnen und Autoren in diesem Heft

David Bélanger

Département des littératures
Université Laval
Laval, QB, Canada
david.belanger.8@ulaval.ca

Tamara El-Hoss

Modern Languages, Literatures
and Cultures
Brock University
St. Catharines, ON, Canada
telhoss@brocku.ca

Catherine Parayre

Modern Languages, Literatures
and Cultures
Brock University
St. Catharines, ON, Canada
cparayre@brocku.ca

Kevin Pat Fong

Department of French Studies
Queen's University
Kingston, ON, Canada
kevin.pat.fong@queensu.ca

Marita Rainsborough

Institut für Romanistik
Universität Hamburg
D-20148 Hamburg
marita@rainsborough.com

Sylvain Rheault

Language Institute
University of Regina
Regina, SK, Canada
Sylvain.Rheault@uregina.ca

Heinrich Stiehler

Institut für Romanistik
Universität Wien
A-1090 Wien
heinrich.stiehler@univie.ac.at

Cristina Vinuesa Muñoz

Departamento de Filología
Francesa
Universidad Complutense
de Madrid
Madrid, España
cvinuesa@filol.ucm.es