

2017

Les nouveaux territoires de l'istoriographie. Se dessiner à partir d'une faille.

Alain Agnessan

University of Western Ontario, aagnessa@uwo.ca

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/mf>

 Part of the [African Languages and Societies Commons](#), [Art Practice Commons](#), [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Political History Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Agnessan, Alain (2017) "Les nouveaux territoires de l'istoriographie. Se dessiner à partir d'une faille.," *Mouvances Francophones*: Vol. 2 : No. 1 , Article 7.

Available at: <https://ir.lib.uwo.ca/mf/vol2/iss1/7>

This Article is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Mouvances Francophones by an authorized editor of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.

Les nouveaux territoires de l'istoriographie. Se dessiner à partir d'une faille.

Or donc tout ceci n'est qu'une partie infime, un fragment d'images au sujet d'un passé récent, dont les indices sont si nombreux, les glissements si furtifs, que tout récit y perd nécessairement de sa sûreté, la même ou l'oubli ne peut que gagner en autorité.
Achille Mbembé, *Ecrire l'Afrique à partir d'une faille.*

De l'*Histor* à l'*Istor*

C'est désormais un lieu commun de postuler, ou de s'exclamer que le soi, dans notre *Zeitgeist* extrême-contemporaine, voire extrêmement contemporaine, est partout, tout le temps. L'ubiquité du sujet dit postmoderne rendue possible par la sur-présence au-delà de toute frontière des réseaux sociaux numériques a définitivement tracé une nouvelle cartographie des subjectivités et des identités. Un fait encore plus indéniable, mais tout aussi problématique, est la collusion entre le soi et l'archive. Pour le dire autrement, l'archive et son corollaire de surenchère de la mémoire n'ont plus besoin d'asseoir leur gloire sur les fondements du passé. Notre présent vaudrait aujourd'hui tous les musées, tous les caissons estampillés « Histoire », tout type de monuments et de documents.

Le soi est, partant, embarqué sous l'égide d'un régime d'historicité inédit que François Hartog a, avec force lucidité, nommé présentisme. Un second fait semble caractériser ce qu'il faudrait appeler l'archive présentiste : ses points de suture avec l'Histoire érigent « une idée (sécularisée) d'un temps où l'historicité événementielle serait comme aspirée par le tourbillon du présent au risque de l'illusion rétrospective mais au profit de cette dimension tensive qui caractérise le présent vécu. [...] Un étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique requérant 'une force diagonale' » (Bouju : 2013).

S'entremêlent ici trois voix : le Walter Benjamin des *Ecrits autobiographiques*, la Hannah Arendt de la *Crise de la culture*¹ et, *in media res*, l'Emmanuel Bouju du roman *istorique*. Tourbillon, force diagonale et *istor*...

Je me propose de quitter les sillons longuement arpentés de la métafiction historiographique pour ceux heuristiques de l'*istoriographie*. Migrer, donc, de l'*Histor* à l'*istor* qu'Emmanuel Bouju pose comme

[...] incarnation imaginaire du personnage historique, [agent] parodi[que] de la microhistoire en fiction d'énonciation biographique (voire autobiographique) qui actualise le temps historique comme temps vécu au présent tout en affichant une distance par l'ostentation du dispositif narratif [...] qui actualise une rivalité avec l'historiographie par le biais d'un rapport différent au document, à l'archive et au témoignage (même quand il y a quasi-identité et pacte référentiel d'énonciation). (Bouju : 2013)

La fiction—non plus uniquement le roman—istorique ou istoriographique, entend investir, par le truchement d'une subjectivité qui se sait complexe et hétérogène, les failles d'un présent qui

¹ Walter Benjamin. (1990). *Ecrits autobiographiques*. Paris. Christian Bourgeois éditeur. Collection Choix Essais. Imprimé. et Hannah Arendt. (1989). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris. Gallimard. Collection Folio essais. Imprimé.

demeure aussi, sinon beaucoup plus, fuligineux que le passé. Parce que l'*istor*, ce témoin et cet agent oculaire, ramène au voir, aux politiques du visible, je bifurquerai *contrairement* à Emmanuel Bouju, vers un ailleurs du domaine littéraire : la bande dessinée. L'exercice permettra de déceler les stratégies grâce auxquelles un *istor* graphique donne de voir son soi immobilisé et fragmenté dans les failles d'un présent chaotique et continuellement mis en crise : Didier Kassai et sa *Tempête sur Bangui*.²

Dessiner entre deux coups de feu : l'*istor* et l'éthos performanciel

Comment passer de la collusion épistémologique entre voir et savoir à celle d'une dialectique d'un savoir qui peine à se rendre visible ? Cette dialectique, selon Edouard Glissant, modèle et façonne le quotidien des sociétés post-coloniales³. A ce casse-tête du champ des Idées africaines, Didier Kassai—narrateur actorialisé⁴ puisque l'album est un récit de soi—semble avoir trouvé une issue de secours : en arc-boutant le trop-visible de l'image dessinée et séquentielle à l'épaisse opacité de la nuit—telle que l'entend Achille Mbembé—centrafricaine. Le résultat est moins une surexposition qu'une composition hétérogène du présent tel qu'il fut vécu.

Dans *Tempête sur Bangui*, il agence d'image en image, planche après planche, le récit de la conflagration qui secoua la capitale centrafricaine, Bangui, de 2012 à 2013. Bien plus qu'un compte rendu diaristique, se déploie progressivement, sous la plume de Didier Kassai, le portrait d'une ville dont le paysage s'effrite sous le chaos généré par moult crises militaro-politiques. Des lors, l'album tient lieu de témoignage. Un projet déjà pré-dit, en amont de l'album, via le discours péritextuel auctorial :

Ex-colonie française de l'Afrique équatoriale française, la République centrafricaine est l'un des pays les plus pauvres du monde [...] en 2012, un an seulement après la réélection de Bozizé pour un nouveau mandat, des tensions éclatent. [...] Le 10 décembre 2012, les hostilités sont alors déclenchées dans le nord. Plusieurs colonnes de rebelles font route sur Bangui, siège du pouvoir. [...] Ainsi, en décembre, quelques jours après l'entrée en guerre, l'ambassade de France sera attaquée par un groupe de jeunes proches du KNK, le parti au pouvoir, qui brûlent le drapeau tricolore, accélérant la chute du général-président. (Tempête : 4)

² Didier Kassai. (2015), *Tempête sur Bangui*, Saint Avertin, La Boîte à bulles, Collection La Boîte à bulles/Amnesty International. Imprimé. (Les prochaines références au corpus se feront sur le modèle *Tempête* : numéro de page).

³ On lira, à cet effet, l'intéressant article accordé par Edouard Glissant à Boniface Mongo-Mboussa dans *Désir d'Afrique* (2002), Paris, Gallimard, série Continents noirs.

⁴ « Convenons d'appeler ce type de personnage, qui s'accapare l'utilisation des récitatifs, à l'intérieur desquels il dit 'je', un *narrateur actorialisé*, puisqu'il apparaît comme acteur dans le récit dont il est (ou feint d'être) l'énonciateur. Ce narrateur peut être désigné comme narrateur explicite, par opposition au narrateur fondamental qui, en tant que tel, reste toujours masqué, déléguant certaines de ses manifestations au récitant, d'autres au monstre. Le narrateur actorialisé était quasi inexistant dans la bande dessinée classique, qui n'usait pour ainsi dire jamais de la première personne. En revanche, il est devenu extrêmement fréquent dans la bande dessinée contemporaine, en particulier dans les œuvres apparentées au genre autobiographique (où, par définition, le narrateur nous délivre sa propre histoire) ou au reportage dessiné (il est alors le témoin qui rapporte certains faits et les met en perspective) » : Thierry Groensteen (2011), *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 106-107. Imprimé.

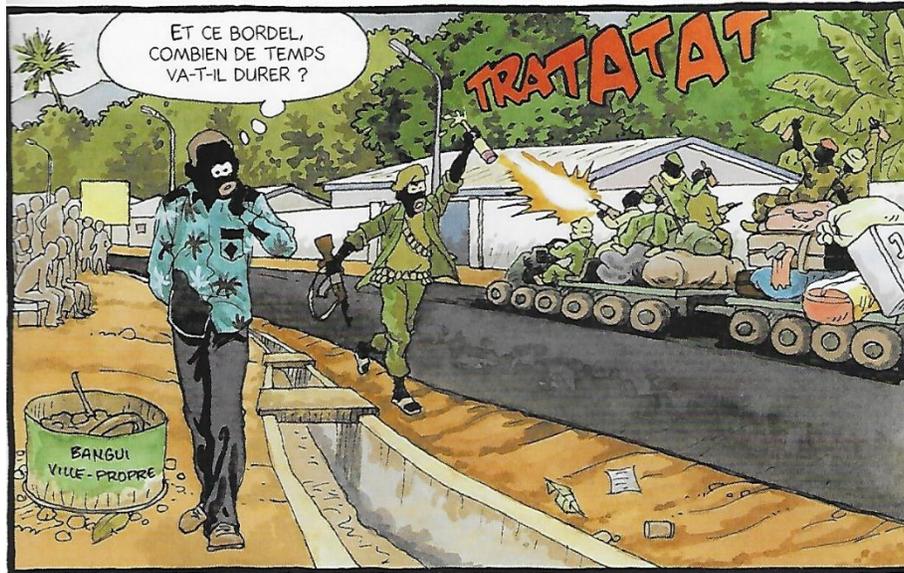
« Avant-propos de l'auteur » gravitant aux marges de l'univers graphique de l'album, il est assez aisé d'y déceler le décorum d'objectivité, de vérité consignée au sein de tout discours qui entend mériter l'étiquette « histoire vraie ». Mieux, outre le substrat véridique et objectif du péri-texte qui neutralise toute propension à l'épanchement lyrique, surgit la transparence autobiographique qui configure et structure l'acte de témoigner : auteur/narrateur/personnage.

Deux pages plus tard, le lecteur se tient désormais de plain-pied dans le monde graphique de l'album, apparaissent au sein du récitatif les énoncés suivants : « les doigts sur la gâchette (sic), les yeux dans les yeux, les rebelles d'une part et les éléments de la FOMAC de l'autre sont prêts à en découdre : kalach contre kalach » (*Tempête* : 7). De l'énonciation ultérieure, après-coup, perçue dans l'avant-propos a relent historique, la mise en intrigue du témoignage graphique s'enlise dans la narration simultanée : la parole du narrateur, qui est aussi auteur et personnage, s'énonce au présent. L'action stagne dans une contemporanéité mise sous séquestre par le présent de l'agir politique. Achille Mbembé souligne, dans sa tentative de mettre au jour l'esprit des écritures africaines de soi, qu'avec l'état de guerre,

[...] l'inédit, c'est que cette plongée dans les extrêmes (et la division de la société contre elle-même qu'elle entraîne) ne constitue plus un état d'exception. Elle relève du cours ordinaire des choses et de la vie publique. Du coup, le calcul qui nourrit les pratiques culturelles et politiques n'a plus tant pour objet la sujétion des individus que la prise de pouvoir sur la vie elle-même. Elle a pour fonction d'abolir toute idée d'ancestralité, et donc de dette par rapport à un passé. Emerge, ainsi, un imaginaire original de la souveraineté dont le champ d'exercice est la vie dans sa généralité. (Mbembé ; 2000 : 39-40)

L'abolition ou la neutralisation de l'ancestralité, en tant que catégorie d'intelligibilité du processus historique et de l'agir social, ne fait pas que bâillonner le passé, elle vivifie morbide le présent et le pose, paradoxalement, comme unique cadre d'invention du quotidien. Faute d'un passé qui vaille la peine d'être remémoré, le sujet se voit contraint d'articuler les modalités de sa présence, de même que le sens de cette présence, sur les ruines du quotidien. Il n'est pas étonnant de voir Didier Kassai—le personnage, cette fois—répondre, au plus fort de la crise, à l'un de ses enfants lui disant « Papa, fuyons chez Mamy Awa, à Sibut » par « c'est impossible ! La route est bloquée ! » (*Tempête* : 34) Plus loin, alors que survient une énième bataille ponctuée de salves de tirs, pendant qu'il erre à la quête de moyens de survivre, il s'exclame *in petto* : Maintenant, je n'ai plus rien / Plus d'argent ni de vivres... Rien ! » (*Tempête* : 52). Assis sur une borne kilométrique, il regarde impuissamment les rebelles de la *Séléka*⁵ tirer et semer le chaos tout en progressant vers le centre-ville. Lui d'ajouter : « Et ce bordel, combien de temps va-t-il durer ? » (*Tempête* : 53)

⁵ La *Séléka* est « une coalition constituée en août 2012 de partis politiques et de forces rebelles majoritairement musulmanes, opposée au président africain Bozizé, et composée en partie de mercenaires tchadiens, libyens et soudanais. » (*Tempête* : 6).



Ce « bordel » est figurativement sanctionnée par la vignette en question. Dans le dos de Didier Kassaï, se meuvent un soldat en treillis, sandales aux pieds, kalachnikov et bouteille d'alcool dans chacune des mains ; mais également un convoi de soldats se donnant en spectacle. En guise de contrepoint ironique, figure, une cohorte de formes immobiles, sans visage, à l'attitude résignée qui détonne sur la gestuelle euphorique des rebelles. Plus ironique encore est cette poubelle de fortune, en avant-plan, portant la mention « Bangui ville propre ». La lisière de la route trace une frontière, un écart entre les rebelles, nouveaux maîtres de la ville, et le peuple, frontière qui apparaît défigurée et désentontologisée dans les marges.

Au demeurant, si la pratique historique puise dans le passé la légitimité de son discours, son pendant postmoderne historiographique, pour sa part, embrasse le métafictionnel pour se muer en « une textualisation et une problématisation de notre connaissance du passé [en déclenchant par] la mise en scène textuelle de faits historiques un questionnement et une prise de conscience [à l'aune de] nos représentations culturelles du passé » (Ryan-Satour ; 2003), l'*istoriographie* problématise et investit la visualisation du présent. C'est désormais le présent, puisque le passé est de moins en moins intelligible et qu'il peine à faire sens du réel, qui mobilise les modes d'articulation et la mise en branle des pratiques culturelles. Mais parce que l'*istor*, ici Didier Kassaï, est immobilisé dans la brèche qu'est le présent, champ d'incertitude, d'angoisse et de perte en monde, le régime d'historicité du récit de soi est happé par le présentisme et son corollaire de questionnements : « quels rapports entretenir avec le passé ; les passés bien sûr, mais aussi, et forcément avec le futur ? Sans oublier le présent ou, inversement, en ne risquant de ne plus voir que lui : comment, au sens propre du mot, l'habiter ? [...] Un nouveau régime d'historicité, centré sur le présent, est-il en train de se formuler ? » (Hartog ; 2003 : 30-32).

Avec la « tempête » graphique de Didier Kassaï, il est probable de répondre par l'affirmative. Aux antipodes de l'*histor*⁶—entendons le juge—l'*istor* n'est qu'un témoin du présent ; ou de la

⁶ « L'*histor* (ou *histôr*) en grec attique –au sens de l'historien selon Hérodote (celui qui permet de définir par la suite l'*historia* comme une enquête de type judiciaire). Ce ne sont pas à l'origine deux mots différents, mais deux usages différents du même mot qui coïncident morphologiquement avec une différence d'accent à l'initiale (esprit doux / esprit rude *i-* par Benveniste et *hi-* par la tradition latine) ; Hartog utilise une seule translittération, *histôr*, pour les

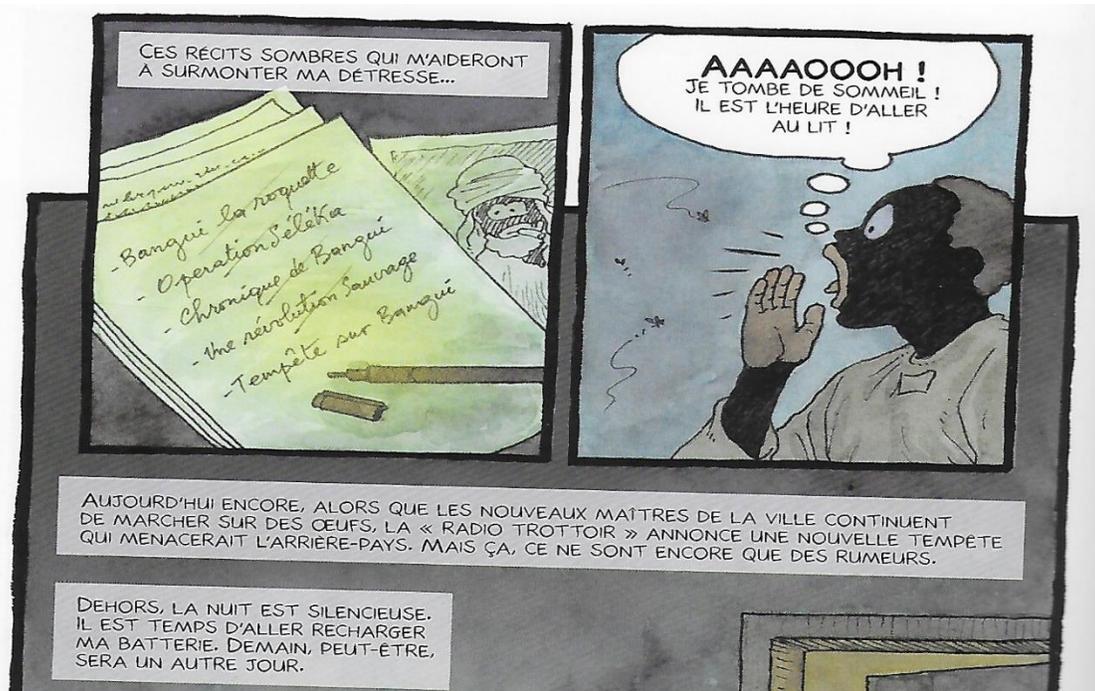
présentification de l'histoire. L'*istoriographie* s'avère n'être que le pendant présentiste de la désormais traditionnelle historiographie postmoderne. Le projet n'est, cependant, pas d'insérer le flux des consciences autobiographiques dans le tourbillon moderniste de la *tabula rasa* à l'encontre du passé : l'état de guerre empêche toute vision du passé ; il en obscurcit les images. L'istor s'attelle donc—et il y est presque contraint—à un exercice de mise en crise des données sensibles, généralement la part visible du réel, qui consiste à défricher les ruines et le chaos du présent. François Hartog rappelle, à cet effet, que

[...] du passé, il ne s'agit pas de faire table rase, mais de bien comprendre en quoi il diffère du présent. En quoi il est passé. Contenu, tout rythme, tout dans les quelques pages de ce manifeste suggère au lecteur que le temps presse et que le présent commande. [...] Pour cerner ce moment, les mots de faille ou de brèche viennent sous la plume des observateurs, même s'ils ne manquent pas de relever que sont omniprésentes les images empruntées aux glorieuses révolutions du passé. (Hartog ; 2003 : 23-24).

De l'acte de « penser l'Afrique à partir d'une faille » à celui de « dessiner le bordel...des petits bouts d'histoires de dingues, écrites entre deux feux, parfois à la lumière ocre du téléphone, qui constituent [le] refuge face à la peur et à l'incertitude du lendemain » (*Tempête* : 147), le geste istorique, voire épistémologique, est le même. Décrire, pour le rendre visible, le régime d'historicité des sociétés postcoloniales en crise ; aussi l'agir d'un sujet qui tente, tant bien que mal, d'énoncer son soi dans un présent qui ne s'inscrit plus du tout, ou soit qu'il y parvienne difficilement, dans la droite ligne présent/passé/futur.

Dans cette perspective, les deux planches qui closent l'album se révèlent amplement expressives des tentatives de l'istor de s'inscrire énonciativement dans la faille.

deux usages (l'habitude se contente d'*histor*), quand Benveniste rappelle qu'*istôr* se rapporte d'abord à *idêin*, “voir”, dans des passages où l'esprit rude n'est pas systématique » (Bouju : 2003 : 53-54).



On voit « Didier » assis, une pile de pages blanches entassées, un crayon en main, s'échinant à dessiner son expérience chaotique et à témoigner de l'actualité centrafricaine. Il avoue que « ces récits sombres [l'] aideront à surmonter [sa] détresse » (*Tempête* : 148). En gros plan, dans la première vignette de la dernière planche, alors que l'istor Didier Kassaï vient de nous dire qu'il « [lui] faut trouver un titre », figure une liste de titres tous barrés ; excepté la mention : « Tempête sur Bangui. » Sous les yeux du lecteur se superposent deux albums de bande dessinée : l'un achevé qu'il tient entre les mains, l'autre encore en chantier, posé sur l'établi de l'istor, au sein du monde narratif. Deux régimes énonciatifs, donc. Occurrence particulièrement étrange de métafiction.

L'étrangeté de la stratégie métafictionnelle tient, ici, dans l'inachevé du manuscrit. L'efficace autoréférentielle de la mise en abyme en ressort, par conséquent, lacunaire et parfaitement inopérante. Le *méta* de la fiction et, partant, de la représentation achoppe face à une specularité ébréchée ; l'objet fictionnel et son reflet ne se réfléchissent pas. Entre eux deux demeure une faille, un interstice de possibles indéterminés ; un entre-deux dont seul le lecteur en devra négocier l'articulation entre l'album achevé et sa représentation à l'état d'ébauche. La métafiction conventionnelle telle qu'elle est modélisée par l'historiographie postmoderne :

Se concentre sur des questions telles que celle de la possibilité de connaître la réalité de notre monde à travers le langage, d'échapper au piège d'un langage saturé par la culture et l'idéologie, de sortir de ce labyrinthe sans fin qui nous empêche d'accéder à la vérité {et dont} le jeu sur la transparence prétendue de l'illusion référentielle {est} démonté devant les yeux du lecteur pour lui dévoiler le fonctionnement du texte de fiction.
(Ryan-Sautour ; 2003)

Se situant aux antipodes de cette quête à tendance déconstructionniste, l'effet métareprésentatif travaillé dans le doublon « Tempête sur Bangui »—l'ébauché et l'achevé—reproduit la faille que constitue le présent chaotique de l'état de guerre. Il sera du ressort du lecteur, qui fera figure d'*histor*, entendu comme juge, d'obstruer la brèche entre l'ébauché intranarratif et l'album achevé ; entre le présent de la monstration et le présent de l'acte de lecture.

In fine, la métafiction *istoriographique* localise ses manifestations au sein d'un régime présentiste auquel un sujet, l'istor, négocie l'articulation de sa présence et de son discours. Elle procède, en outre, moins à l'édification d'une histoire qu'à l'ébauche d'une généalogie du présent. Aussi, surévaluant le régime de visibilité d'un état de crise, entend-elle accroître le potentiel monstratif du dispositif narratif afin de divulguer l'hétérogénéité de son énonciation parce que convoyant un réel indéterminé, tout comme elle le fait pour un présent qui n'est rien moins qu'une actualité.

Soi-même comme les autres ou l'hétérobiographie ethnoscopique

C'est ici que le déni de subjectivité de l'avant-propos, gravitant dans les marges du péri-texte, fait sens ; l'ambition spacieuse du sujet *istorique* de sacrifier aux impératifs du discours historique. Auto-biographismes⁷—tel qu'étiqueté par le discours critique de la bande dessinée—certes, mais les chroniques de soi de Didier Kassai évolue aux antipodes des « genres autobiographiques africains »⁸ littéraires, pour ce qui est, entre autres, de la tendance rétrospective. Ses chroniques de soi, en mettant en exergue l'impertinence que consigne la notion d'auteur, dévoilent, avec acuité, la complexité des pratiques autobiographiques dans le champ de la bande dessinée.⁹

« Didier », auteur complet—c'est-à-dire scénariste et dessinateur de l'album—demeure le pivot de la narration, de même que le foyer de la monstration du quotidien centrafricain en crise. La prise de hauteur des récitatifs narratifs dans les vignettes semble exhiber la hauteur d'un *histor* dont le projet serait d'éclairer le chaos social. Les récitatifs des pages treize et quatorze expliciteraient ce constat :

Ce matin de janvier 2013, Bangui se réveille lentement après une nuit de folles rumeurs. La « Radio Trottoir » avait propagé la fausse nouvelle d'une nouvelle d'une tempête déferlant sur la ville. [...] Le quartier PK 12, à la sortie nord de la ville, s'anime. [...] Les buvettes s'emplissent des clients habituels et la bière fraîche de « MOCAF » coule à flot. Comme à l'habitude. Une poignée de militaires, promus par le président avant l'offensive des rebelles, trouvent enfin le temps de fêter cela dignement. (*Tempête* : 13-14).

⁷ Viviane Alary et Danielle Corrado *et alii*. (2015). (dir.) *Auto-biographismes – Bande dessinée et représentation de soi*. Genève. Georg Editeur. Imprimé.

⁸ Je fais, ici, référence à Janos Riesz et Ula Shild. (1996). (dir.) *Genres autobiographiques en Afrique*. Berlin. Dietrich Reimer Verlag. Imprimé.

⁹ On lira avec intérêt les articles de Jan Baetens. « Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples. » *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*. (2004). Web. dans lequel il pose la complexité de la saisie définitive des pratiques autobiographiques en bande dessinée ; et Bart Beaty. « Autobiography as authenticity ». *A Comics Studies reader*. In Jeet Heer and Kent Worcester (Ed.) Mississippi : The University Press of Mississippi. (2009) où l'auteur montre les liens entre l'avènement international du récit graphique de soi et la quête de légitimité du genre et des auteurs.

Il apparaît clairement que le récit de vie de « Didier » ne supprime pas la présence des autres ; il y a plutôt coprésence ou co-présentation des sujets. Au lieu d'un récit de vie, on a affaire à un récit de vies. D'une singularité à la pluralité. Néanmoins, la relation de ce récit de vies ne sous-entend pas que le *Je* de l'auteur, qui est *de facto* le narrateur actorialisé¹⁰, et les multiples *Je-s* des personnages s'entremêlent. La relation prétendument autobiographique du quotidien n'est, en outre, pas pleinement rétrospective vu que le récit de vies s'est constitué *in situ*, dans le *hic et nunc* du climax de l'état de guerre. Le soi à autoreprésentation clivée de l'*istor* ne se délie ni de l'énonciation ni du portrait des autres ; il s'y juxtapose. Le cadre des vignettes sentencie¹¹ le quotidien de Bangui : rebelles, politiques, citoyens, morts, animaux se tiennent tous sur le plain-pied d'un présent qui périclite.

Analysant la littérature autobiographique réunionnaise, Jean Claude Marimoutou, note qu'elle « crée une figure typisée, à la fois ethnotype et sociotype, contre-modèle d'une certaine représentation du réunionnais [...] Cette étrange hétérobiographie relève à la fois de la légende, de la geste, du mythe et du cas : c'est avant tout une matrice identificatoire pour le lecteur » (Marimoutou : 93-94).

Ethnotype, hétérobiographie et matrice identificatoire : notions qui confèrent un surcroît de signification au récit de vies de Didier Kassai que vient, peu ou prou, entériner le discours péri-textuel de l'album, mais cette fois éditorial et allographe. *Tempête à Bangui* est, en effet, paru sous l'égide d'Amnesty International qui s'« assure de la crédibilité du propos » (*Tempête* : 2) en occupant presque la fonction d'un censeur qui évaluerait les principes éthiques, déontiques et aléthiques du témoignage.

D'abord, la perspective ethnographique connote la volonté de partager le témoignage sur la crise socio-politique centrafricaine à une audience internationale intriguée par les entorses aux droits de l'homme. Audience dont Amnesty International ferait figure de narrataire principale¹². C'est une parole autochtone essentiellement endogène qui donne à voir la surenchère de la violence quotidienne. Cette posture énonciative tire la parole autobiographique vers une geste hétérobiographique où le préfixe *hétéro* indexe l'équation sociale « soi et les autres » ; et au même titre la singularité de l'*istor* éclairée par la pluralité du « peuple » avec pour arrière-fond identitaire, le paysage urbain, ou mieux l'ethnoscape¹³ localisée de Bangui. La geste ethnoscopique de Didier Kassai prend des allures de bédéjournalisme où la narration simultanée épouse la monstration de l'actualité comme pour simuler une retransmission en direct ; la main de l'*istor*, en tant que sujet mettant en branle la représentation, mime aussi bien le dire que le montage journalistique.

Dans cet ordre d'idées, l'illustration ci-dessous, dans laquelle un journaliste, habitant la marge droite de la vignette, tend un micro aux rebelles de la « *Séléka* » pendant qu'en arrière-plan

¹⁰ « Se dessiner, c'est forcément se mettre à distance –ce qui comporte un risque : celui, plus ou moins assumé, de ne plus être “au plus près de soi-même” et de “faire de soi un héros extérieur qui vit un certain nombre de péripéties”. De sorte que l'identité entre auteur et personnage est très relative. L'un représente l'autre, si l'on veut, mais la monstration le réifie en tant “qu'acteur” doué d'une identité propre, elle le fait jouer et le met en scène. Ajoutons que le moi-personnage peut quelques fois s'absenter complètement de l'image. » (Groensteen ;108.)

¹¹ A propos de la sentence du cadre et de l'objectif inhérent aux politiques historiques de l'image, je renvoie à Jacques Rancière. (2012). *Figures de l'histoire*. Paris. Presses Universitaires de France. Collection Travaux Pratiques. Imprimé.

¹² Soulignons que l'album *Tempête à Bangui* est l'aboutissement d'un reportage dessiné qui fut publié dans les colonnes de *La Revue dessinée*, en 2014, sous le titre *Bangui, terreur en Centrafrique* qui fait, *de facto*, figure de proto-album au corpus analysé ici.

¹³ Cf. Arjun Appadurai. (2001). *Après le colonialisme*. Paris. Payot. Imprimé.

un civil reçoit une bourrade donnée par l'un des soldats, est on ne peut plus éloquent. Le vestimentaire des rebelles, excentrique, bigarré et peu uniformisé, dévalue doublement—graphiquement et symboliquement—le vernis politique avec lequel ils subliment leur projet révolutionnaire. Mieux, par le recours à un *effet-écran* qui les exhibe plus qu'elle ne les portraiture, la vignette procède à une ironie qui joue sur deux surfaces : parodie de la médiatisation journalistique occidentale qui met en avant les visages de la rébellion et fait fi de l'abattement de la société civile ; parodie outre mesure du regard du journaliste que le medium télévisuel transforme en ethnologue contemporain au service d'une audience devenue friande de la violence postcoloniale...



Constat établi par Bénédicte Tratnjek lorsqu'elle souligne, dans son analyse du proto-album que « si le 12 février 2014 Amnesty International a publié un rapport dénonçant un 'nettoyage ethnique en cours' en République centrafricaine, on a assisté, par l'intermédiaire des médias, davantage à un enjeu de termes qu'à une prise de conscience sur ce que sont les violences (un débat médiatique a suivi sur l'emploi des termes 'nettoyage ethnique' et 'génocide' [...]) » (Tratnjek ; 2014).

D'un point de vue esthétique, ensuite, l'énonciation hétérobiographique à tendance ethnoscopique dans *Tempête à Bangui* se déploie grâce au graphisme intrigant du corps des sujets noirs qui pourrait passer, chez l'auteur, pour un cas de racisme intériorisé. Disons qu'il s'agit d'une scénographie du corps indigène historiquement perceptible dans le répertoire des signes coloniaux et racistes qui, dans le seul champ de la bande dessinée, remonte à bien plus loin que le non moins célèbre *Tintin au Congo* d'Hergé. Ce mode de représentation picturale avait fait florès lors d'expositions universelles, à l'instar de l'édition qui se tint à Paris, en 1889¹⁴. Elle consiste à une noircissure prononcée des sujets d'origine africaine pour marquer la différence entre le Même et l'exotisme de l'Autre. Dans le cas de *Tempête à Bangui*, toutefois, les embrayeurs raciaux, constitutifs de la corporéité, ne sont pas du fait du *post-colon*. Selon Achille Mbembé :

¹⁴ Pour mieux cerner la portée historique et symbolique de la mise en images du corps noir, on pourra se référer à Paul S. Landau and Deborah D. Kaspin. (Eds.) (2002). *Images and Empires : Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, and London. University of California Press. Print. Dans l'article "Tintin and the Interruptions of Congolese", Nancy Rose Hunt analyse le paradoxe qui a vu *Tintin au Congo* s'imposer comme modèle graphique chez les bédéistes congolais.

Ce qui est frappant en Afrique, c'est l'extraordinaire richesse symbolique de la relation au corps. Aussi bien le corps que la sexualité hors du pouvoir toujours ouvre sur un champ de dispersion et donc d'ambivalence. [...] Le corps, on ne l'a pas simplement. On vit son corps, et de préférence comme un symbole d'ambivalence absolue —l'ambivalence du symbole comme ce qui précisément libère le désir, l'éloigne des filets du pouvoir qui tente de le coloniser. Voilà pourquoi le corps vécu n'est corps que dans la mesure où il ouvre à toutes sortes de potentialités expressives, à la singularité. (Dorlin ; 2007)

De quel vécu les sujets sur-noircis et racialisés de *Tempête à Bangui* sont-ils le corps ? Comment y déceler l'affleurement de stratégies de dessaisissement face à l'extension d'un agir politique avilissant ? Si ambivalence de la corporéité il y a, et qu'elle collude avec un symbolisme pour signifier la négociation du frayage d'un nouvel horizon d'attente, quelle potentialité de sens cette patine obscure crypte-t-elle ?

Interpréter l'expressivité et la singularité graphique de Didier Kassai dans le processus de monstration du corps indigène telle une modalité de représentation visant à alimenter en réactualisant la perception raciste reviendrait à se méprendre sur son geste. Il faudrait rappeler que Didier Kassai est caricaturiste et, par conséquent, insérer l'écriture de la pluralité des corps africains dans le réseau intratextuel de son œuvre. Cette singularité graphique qui travaille la corporéité des sujets représentés est déjà manifeste dans le proto-album *Bangui, terreur en Centrafrique* et certaines occurrences de caricature¹⁵. La critique de l'agir chaotique, par le recours à la noircissure des sujets, s'encastre dans un processus de réappropriation de la sémiotique coloniale qui vise, nettement, à fonctionner en tant que contrepoids symbolique. Tout du moins, le lecteur perçoit un portrait en charge qui est un échantillon du répertoire ethnographique : ici, la caricature indexe l'ambivalence d'un *ethnos* local en crise. Primo, sur le corps des sujets, le trop-plein de *noir* critique la masse des clichés occidentaux qui configure l'œil médiatique ; la symbolique relève d'une phénoménologie de la race arrimée à une surmédiatisation erronée et un donné-à-voir fallacieux de la violence. Deuxio, la corporéité sur-noircie bat en brèche l'agir quotidien des sujets africains qui confirment les clichés leur étant ethnographiquement accolés. Ce que vient corroborer la planche de la page trente-quatre de l'album :

¹⁵ Voir le "mondoblog" de l'auteur, Disponible sur www.mondoblog.org/author/didierkassai/



S'y meuvent un groupe de jeunes centrafricains qui, dans un moment de liesse populaire aux allures d'un carnaval lugubre, brandissent « des organes amputés sur le corps des rebelles tués par les bombardements de la mi-journée [...] » (*Tempête* : 44).

Didier Kassaï, *istor* de l'actualité, contre-journaliste et ethnographe de l'intérieur, n'échappe pas, lui non plus, à ce mode caricatural de représentation. Au lieu d'une autoreprésentation sertie dans un récit autobiographique, on lit plutôt un « autoportrait détourné »¹⁶, une hétéroreprésentation qui s'encastre dans une hétérobiographie, autrement dit, au sein d'un récit de vies. La posture graphique de Didier Kassaï s'amarre à un travail de l'imagination tel que l'entend Arjun Appadurai pour qui :

Le nouveau pouvoir de l'imagination dans la fabrication des vies sociales est fatalement lié aux images, aux idées et aux opportunités venues d'ailleurs, souvent véhiculées par les médias. [...] La question n'est pas donc de savoir comment un texte ethnographique peut s'appuyer sur une plus large gamme de modèles littéraires [...] mais comment le rôle de l'imagination peut être décrit par une nouvelle ethnographie qui ne soit plus aussi résolument localisante. (Appadurai ; 2001 : 97)

Ledit modèle littéraire qu'infléchit, avec une plus-value axiologique, l'écriture de l'ethnos par Didier Kassaï dans son projet caricatural, cadre parfaitement avec ce que j'ai décrit ailleurs comme

¹⁶ Catherine Mao. « L'artiste de la bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné ». *Comicalités. Représenter l'auteur de bande dessinée*. Mis en ligne le 28 septembre 2013. Consulté le 17 septembre 2017. En ligne.

relévant du culturème¹⁷ en tant que forme spécifique de l'ethnoscape. Il y a bel et bien dans la mise en forme figurale des corps une dynamique singulière de transferts culturels où le local –Bangui et les sujets postcoloniaux –informe la masse des clichés globaux –l'audience de la médiacape internationale et *vice versa*. Il serait possible d'y entrevoir, par induction, un appel à une nouvelle éthique du regard qui, dans une toute autre attention ethnoscopique, correspondrait à ce qu'Adama Coulibaly expose en tant qu'écriture de la secondarité qui nécessite « une pragmatique nouvelle de la lecture [attendu que] la secondarité implique un comportement sophistiqué qui “présuppose une compétence réelle de lecture”, “une parfaite compétence culturelle et esthétique”, “un degré de sophistication et de complexité dans le comportement esthétique » (Coulibaly ; 2015 : 45-46).

Ce protocole inédit de lecture que cartographie l'imaginaire d'une ethnoscopie résolument postmoderne n'est en aucune façon étrangère à la bande dessinée contemporaine, champ par excellence de la complexification de l'interstice où la performance de lecture oscille continûment entre « le montré, l'advenu et le signifié. » (Groensteen ; 2011 : 35)

Conclusion

Alors qu'il s'attelle, par un recours à la phénoménologie, à décrypter les rapports entre temps et inversion historique pour échafauder la notion de chronotope, Mikhaïl Bakhtine énonce ce qui suit :

Pour doter de réalité tel ou tel idéal, on l'imagine comme ayant existé jadis, dans quelque âge d'or à "l'état de nature" ou on le conçoit dans le présent [...] On est plutôt prêt à surélever l'actualité (le présent) le long d'une verticale qui monte et qui descend, qu'à avancer le long d'une horizontale sur le temps. Peu importe si ces superstructures verticales se réclament de « l'au-delà » idéales, éternelles, intemporelles, cette intemporalité, cette éternité, sont conçues comme contemporaines du moment présent, de l'actualité, autrement dit le contemporain, ce qui est déjà là, vaut mieux que le futur qui n'est pas encore venu, qu'on n'a jamais vu [...] Les superstructures verticales de l'au-delà préfèrent à ce passé-là l'intemporel et l'éternel, comme s'ils existaient déjà, comme s'ils étaient contemporains. Chacune de ses formes vide et raréfie l'avenir à sa façon, le rend exsangue. (Bakhtine ; 1978 : 294-295)

Des superstructures verticales... On n'est pas loin de flairer une forme de *plagiat par anticipation*—selon l'originale formule de Pierre Bayard—entre Bakhtine et François Hartog tant l'ébauche desdites superstructures est un proto-présentisme.

In fine, l'état-de-guerre annihile toute possibilité de protension, et parfois d'anamnèse, chez le sujet qui périclite sous l'emprise d'une actualité, d'un quotidien asphyxié. La métafiction historiographique et l'hétérobiographie à tendance ethnoscopique se révèlent, dès lors, être des stratégies effectives pour exposer les faille et brèche du présent. Il n'est, toutefois, pas question,

¹⁷ Cf. Alain Agnessan, « La mobilité en cases. *Tintin* à l'épreuve du culturème », dans Adama Coulibaly (dir.), *Les Cahiers du Grathel. La Mobilité littéraire*. N°01/2015, consulté le 25 septembre 2017. Disponible sur www.grathel.org

ici, de de tracer les contours d'une pratique d'un donné-à-voir temporel qui viendrait supplanter la métafiction historiographique. Loin s'en faut. La modalisation des intrications extrême-contemporaines entre la conscience autobiographique et le régime d'historicité présentiste que j'ai essayé de décrypter, en infléchissant le concept d'*istor* énoncé par Emmanuel Bouju, n'est qu'idéal-typique.

Il ne serait, cependant, aucunement inconvenant de lire, dans une perspective heuristique, certaines fictions extrême-contemporaines susceptibles de relever du postmodernisme, les modes de présence de cet *istor*. Je pense particulièrement au récent album de bande dessinée *Madame Livingstone* de Barly Baruti et même à l'œuvre romanesque de Kossi Efoui et celle de Koffi Kwahulé qui problématisent les chronotopes du seuil, de la frontière et des...superstructures verticales du temps présent.

Alain Agnessan
University of Western Ontario

Bibliographie

Agnessan, Alain. (2015) « La mobilité en cases. *Tintin* à l'épreuve du culturème ». Adama Coulibaly (dir.). *Les Cahiers du Grathel. La Mobilité littéraire*. N°01/2015. Web.

Alary, Viviane et Danielle Corrado *et alii*. (2015). (dir.) *Auto-biographismes – Bande dessinée et représentation de soi*. Genève. Georg Editeur. Imprimé.

Appadurai, Arjun. (2001). *Après le colonialisme*. Paris. Payot. Imprimé.

Arendt, Hannah. (1989). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris. Gallimard. Collection Folio essais. Imprimé.

Baetens, Jan. (2004). « Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples ». *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*. Web.

Bakhtine, Mikhaïl. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris. Gallimard. Tel. Imprimé.

Beaty, Bart. (2009). « Autobiography as authenticity ». *A Comics Studies reader*. Dans Jeet Heer and Kent Worcester (Ed.) Mississippi : The University Press of Mississippi. Imprimé.

Benjamin, Walter. (1990). *Ecrits autobiographiques*. Paris. Christian Bourgeois éditeur. Collection Choix Essais. Imprimé.

Boujou, Emmanuel. (2003). « Forces diagonales et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain ». *Ecrire l'histoire*. no. 11. Web.

Coulibaly, Adama. (2015). « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude ». *Etudes littéraires*. 46/1. Imprimé.

Dorlin, Elsa. (2007). « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir. Erotisme raciste et postcolonie dans la pensée d'Achille Mbembé. » *Mouvements*. vol. 51. no. 3. Imprimé.

Groensteen, Thierry. (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris. Presses Universitaires de France. Formes sémiotiques. Imprimé.

Hartog, François. (2003). *Régimes d'historicité. Présentismes et expérience du temps*. Paris. Editions du Seuil. Histoire. Points. Imprimé.

Kassai, Didier. (2015). *Tempête sur Bangui*. Saint Avertin. La Boîte à bulles. Collection La Boîte à bulles/Amnesty International. Imprimé.

Landau, S. et Deborah D. Kaspin. (Eds.) (2002). *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, et London. University of California Press. Imprimé.

Mao, Catherine. (2013). « L'artiste de la bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné ». *Comicalités. Représenter l'auteur de bande dessinée*. Web.

Mbembé, Achille. (2000). « A propos des écritures africaines de soi ». *Politique africaine*. Vol. 77. no. 1. Web.

---. (1993). « Ecrire l'Afrique à partir d'une faille ». *Politique africaine*. no. 51. Imprimé.

Rancière, Jacques. (2012). *Figures de l'histoire*. Paris. Presses Universitaires de France. Collection Travaux Pratiques. Imprimé.

Riesz, Janos et Ula Schild. (1996). (dir.) *Genres autobiographiques en Afrique*. Berlin. Dietrich Reimer Verlag. Imprimé.

Tratnjek, Bénédicte. (2014). « Bangui, terreur en Centrafrique : géographie d'un conflit en bande dessinée (La Revue Dessinée) ». *Sciences Dessinées*. Web.

Ryan-Sautour, Michelle. (2003). « La métafiction postmoderne ». *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*. Laurent Lepaludier (dir.) Rennes. Presses Universitaires de Rennes. Open Edition. Web.