



PROJECT MUSE®

---

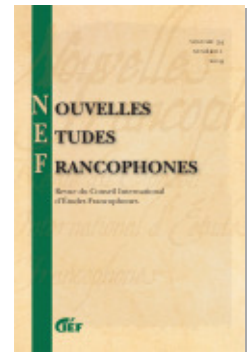
Coquelicots et piano: Le Moyen-Orient revendique la marge

Sandra Rousseau

Nouvelles Études Francophones, Volume 34, Numéro 1, 2019, pp. 11-24 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2019.0000>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/735393>

# Coquelicots et piano

Le Moyen-Orient revendique la marge

Sandra Rousseau

Depuis une dizaine d'années, la bande dessinée est devenue un *medium* de choix pour représenter le Moyen-Orient. Cet article analyse deux de ces bandes dessinées, *Le Piano oriental* (Zeina Abirached 2015) et *Coquelicots d'Irak* (Lewis Trondheim et Brigitte Findakly 2016), et souligne les diverses manières dont elles investissent la marge du paysage éditorial français pour mieux revendiquer un statut d'entre-deux culturel. Ces deux romans graphiques présentent des caractéristiques narratives et esthétiques qui mettent en lumière le processus créatif qui les a fait naître. Par des feuilletages de récits didactiques, autobiographiques et fictionnels ingénieux ainsi que par une utilisation habile de l'espace de la planche, le Moyen-Orient s'installe dans la marge et invite le centre à se redéfinir.

*Mots-clés*: Romans graphiques; Moyen-Orient; bande dessinée; marges; Abirached; Trondheim et Findakly.

**D**u blanc, du noir; des blanches, des noires, des croches: les portées et les touches de piano s'étalent sur les pages du roman graphique de Zeina Abirached pour occuper jusqu'aux espaces les plus liminaux. À l'instar d'autres éléments du récit, elles s'installent dans la périphérie des pages et s'immiscent dans la lecture, forçant l'attention à se porter sur les bordures, les transitions et les passages. *Le Piano oriental* (2015), comme de nombreux textes sur le Moyen-Orient, propose un voyage historique et esthétique qui conteste adroitement les stéréotypes auxquels la région est fréquemment réduite.

Depuis la publication de *Persepolis* en 2000, le Moyen-Orient s'efforce de sortir de la marge culturelle qu'il a jusque-là représentée dans les études francophones. Si les séries *Le Bureau des légendes* (2015) ou *Kaboul Kitchen* (2012) contribuent à la visibilité de cet espace géographique fréquemment délaissé par les médias populaires, la bande dessinée, elle aussi, s'est émancipée. Parce que ce genre a longtemps été marginalisé (Maigret 126), il a offert un *medium* de choix à des auteurs dont les histoires complexes et hors normes ne pouvaient se concevoir que sous une forme autre. Dans *Le Piano oriental* (2015) de Zeina Abirached et *Coquelicots d'Irak* (2016) de Lewis Trondheim et Brigitte Findakly, la marginalité procède d'une double démarche: subvertir les caractéristiques formelles de la bande

dessinée “classique,” mais également offrir un récit instructif sur l’histoire de la région. L’analyse de ces deux axes permet à la fois de rendre compte de la place du Moyen-Orient dans les productions du neuvième art en France et de dévoiler les stratégies narratives et visuelles auxquelles les artistes recourent pour réaliser un texte didactique à destination d’un public dont les connaissances sur le Moyen-Orient sont souvent limitées.<sup>1</sup> En effet, tout au long des relations entre la France, le Proche et le Moyen-Orient, ces espaces ont été construits dans l’imaginaire français comme manichéens: espaces ultimes d’un orientalisme envoûtant ou théâtre du choc des civilisations. Selon l’historien libanais Georges Corm, une grande majorité d’intellectuels et de médias continuent de présenter la région selon des critères binaires, dépassés et réducteurs “gommant les complexités et les nuances dans l’analyse” (63). Dans un tel contexte de méconnaissance historique et culturelle, comment les dessinateurs et dessinatrices de bande dessinée peuvent-ils présenter des récits originaux qui invitent leur public à découvrir le Moyen-Orient en dehors des cadres de pensée rigides qui régissent les discours sur la région?<sup>2</sup> Quelles sont les stratégies didactiques et artistiques qui dictent la production de romans graphiques tels que *Le Piano oriental* et *Coquelicots d’Irak*? Si la France semble prête à ne plus occuper le centre de la culture francophone,<sup>3</sup> le Moyen-Orient peut-il en occuper et en revendiquer la marge?

## Le neuvième art et le Moyen-Orient

Depuis 2008, le monde de la bande dessinée est en expansion constante. Selon une étude de l’institut GfK, en partenariat avec le Syndicat national de l’édition et de *Livre Hebdo* (2017), les dix dernières années ont vu une augmentation de 20% des ventes de bandes dessinées, ce qui représente un chiffre d’affaires d’environ 500 millions d’euros. Si l’on considère la bande dessinée franco-belge, c’est-à-dire, pour les sondes, les textes n’appartenant pas aux catégories *comics* ou mangas, on compte 3300 nouveaux albums pour la seule année 2017. Seule une petite proportion (environ 1%) de ces textes ont pour sujet le Moyen-Orient, avec une nette

- 1 Il va sans dire que le lectorat n’est pas uniquement constitué de Français et de Françaises. Cependant, ce travail montre que les informations contextuelles et historiques dispensées par les narratrices sont destinées à des lecteurs sans connaissances préalables sur le Liban ou l’Irak, les deux espaces dont il est ici question.
- 2 La question inverse, à savoir “quelles stratégies les historien.ne.s et intellectuel.le.s qui veulent rectifier les discours binaires sur l’espace moyen-oriental mettent-ils/elles en œuvre?” mériterait également beaucoup d’attention. Dans un effort de vulgarisation, c’est souvent par la bande dessinée que passe le travail de rectification et de multiplication des discours. On l’a vu avec les nombreux historiens qui collaborent avec des artistes à des projets ayant trait aux conflits coloniaux (massacre de Thiaroye, guerre d’Algérie); c’est aussi le cas pour le Moyen-Orient (Filiu 2015).
- 3 Voir le discours du président de la République française Emmanuel Macron du 20 mars 2018: “Ce qu’on appelle francophonie aujourd’hui, ce n’est pas cet espace incertain à la périphérie de la France, laquelle en serait le centre, c’est la langue française elle-même qui est devenue le centre de toutes les nations et de tous les peuples où elle a fait souche dans sa variété étourdissante.”

prédominance de textes sur l’Iran, le Liban et le conflit israélo-palestinien.<sup>4</sup> Bien qu’en quantité minimale dans le paysage éditorial de la bande dessinée, cette trentaine de bandes dessinées bénéficient d’une extraordinaire visibilité et connaissent souvent un franc succès critique. Le Festival de la bande dessinée d’Angoulême a, par exemple, régulièrement récompensé des textes sur le Moyen-Orient : ainsi, en 2005, Marjane Satrapi remporte le Fauve d’or (prix du meilleur album) pour *Poulet aux prunes*, prix qui sera décerné en 2012 à Guy Delisle pour *Chroniques de Jérusalem* et, enfin, à Riad Sattouf pour *L’Arabe du futur* en 2015.

La rencontre entre le neuvième art et le Moyen-Orient peut prendre plusieurs formes, des plus traditionnelles aux plus originales. Ces différences formelles indiquent des degrés variables de marginalité et soulignent les liens qui se tissent entre la forme du texte et le récit qu’il contient. Il existe des albums traditionnels de quarante-huit pages, cartonnés et en couleur (48CC) ayant pour thème des récits d’aventures, des mystères historiques ou des histoires d’amour impossibles. C’est sous ce même format que l’on retrouve les adaptations de textes littéraires. En revanche, lorsque les récits relèvent de l’expérience individuelle, de l’investigation politique ou culturelle, l’album 48CC est délaissé au profit de formats moins rigides, rassemblés sous l’expression “nouvelle bande dessinée” (Deyzieux 65). On trouve par exemple des albums graphiques en noir et blanc — c’est le cas du très célèbre *Persepolis* de Marjane Satrapi (2000), mais aussi de *Le Piano oriental* — ou des textes dont la ligne narrative est constamment entrecoupée (*Coquelicots d’Irak*). Depuis l’apparition du terme en 1964, la définition du “roman graphique” a fait débat chez les chercheurs parce qu’elle ne correspond ni à une catégorie générique fiable ni à un ensemble d’œuvres dont les qualités graphiques seraient comparables. Ainsi, la distinction entre bande dessinée et roman graphique paraît souvent artificielle, c’est-à-dire commerciale plutôt que théorique ou esthétique (Baetens; Groensteen; Stein et Thon). Cette distinction est pourtant pertinente ici car elle souligne une forme supplémentaire de marginalité face au format classique de l’album 48CC, dont ni la forme ni le contenu ne conviennent aux récits “inclassables” que proposent des auteurs comme Abirached, Trondheim, et Findakly (Aquatias). La taille et le nombre de pages variables, les couvertures très travaillées, les traits souvent sobres et le minimalisme des couleurs, caractéristiques des romans graphiques, participent des stratégies de ces auteurs qui revendiquent la marge du paysage éditorial du neuvième art.

Les romans graphiques et autofictionnels sur le Moyen-Orient sont en grande majorité publiés par des éditeurs indépendants qui sont, ou ont été, à la marge du monde de l’édition et, plus particulièrement, des grandes maisons de bande dessinée que sont Glénat, Delcourt et Casterman. Abirached avait, par exemple, publié chez

4 On peut noter ici que le Moyen-Orient est une région plus anglophone que francophone et que, si cet espace semble proportionnellement plus représenté dans les bandes dessinées francophones que dans celles publiées en anglais, il reste un sujet de choix des deux côtés de l’Atlantique.

Cambourakis, mais elle quitte cet éditeur indépendant et publie chez Casterman, en 2015, le *Piano oriental*, dont on peut supposer un coût de production élevé, puisqu'il compte plus de deux cents pages en noir et blanc et comporte des pages à volets. Trondheim et Findakly travaillent avec L'Association, une maison d'édition indépendante fondée en 1990 et qui représentait la bande dessinée *underground* jusqu'au triomphe de *Persepolis* en 2000.<sup>5</sup> Comme le note Agnès Deyzieux, les caractéristiques formelles du roman graphique qui sont retenues pour le différencier de l'album classique s'appuient donc sur des spécificités thématiques et formelles propres à la "nouvelle bande dessinée":

[D]e jeunes auteurs et éditeurs veulent proposer une bande dessinée différente, plus ouverte à l'expérimentation tant graphique que narrative. Le nouveau combat semble plutôt d'ordre artistique, il s'attaque à la forme à la fois physique et narrative de la bande dessinée plus qu'au fond, bien qu'il conduise à un renouvellement considérable des thématiques. Refusant les normes narratives éditoriales en vigueur, l'édition alternative se positionne d'emblée contre les méthodes, les objectifs et les principes qui gouvernent l'édition industrielle. (66)

La présence croissante de romans graphiques portant sur le Moyen-Orient s'inscrit dans une position marginale à plusieurs égards, en raison de leur place au sein du neuvième art tout d'abord, de leur émancipation du format classique 48CC ensuite, et enfin de leur position périphérique par rapport aux grandes maisons d'édition.

De plus, *Coquelicots d'Irak* et *Le Piano oriental* peuvent être qualifiés de textes d'autofiction dans la mesure où "l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité" (Colonna 75). Dans la fantaisie qu'elles déploient, ces deux œuvres échappent à l'apparente contrainte de vérité de l'autobiographie pour mieux s'installer dans un entre-deux qui accentue la dimension de récit de soi et met en exergue la place du "je" dans son contexte culturel et historique. Ce "je" revendiqué, qui n'est autre que l'auteur "augmenté" (Régnier 36), est un atout pour les maisons d'édition qui bâtissent leur reconnaissance et leur succès sur le choix des artistes qu'elles soutiennent. La marginalité formelle et institutionnelle que présentent *Coquelicots d'Irak* et *Le Piano oriental*, et dont la critique est friande, ancre les romans graphiques sur le Moyen-Orient dans un *medium* autre, ni strictement littéraire ni traditionnellement celui de la BD qui suggère, dès les premiers instants de l'acte de lecture, une potentialité d'insolite, un possible renouveau des rapports entre les lecteurs et les personnages. Par exemple, la couverture du *Piano oriental*,

5 Lewis Trondheim est l'un des fondateurs de cette maison avec, entre autres, David B., Stanislas, JC Menu, eux aussi auteurs aujourd'hui reconnus. Si L'Association a été créée à la marge des grandes maisons d'édition, dont les publications sont plus variées et souvent plus classiques (48CC), elle constitue aujourd'hui avec Futuropolis la face visible de la BD dite indépendante.

qui présente les deux personnages principaux, illustre bien ce phénomène. Le visage bienveillant d'Abdallah, l'ancêtre de Zeina et l'inventeur du piano oriental, occupe la partie centrale de la planche. La jeune fille, placée au coin droit de la page (celui qui invite à l'ouverture du livre), le regarde avec tendresse du coin de l'œil. Elle est accoudée à un piano surmonté d'une partition dont les lignes horizontales sont agrandies et répétées en haut de la planche pour former l'arrière-plan de l'imposant visage d'Abdallah. Le titre est placé dans le tarbouche du musicien, si bien que le graphisme superpose les signifiés invisibles associés au tarbouche et ceux du vocable "oriental."<sup>6</sup> L'organisation visuelle de la couverture annonce ainsi la mise en abyme et les multiplications discursives qui caractériseront la construction narrative, esthétique et thématique du texte. La liberté de création dont jouissent les auteurs et autrices de romans graphiques (nombre de pages, utilisation aléatoire des phylactères, absence de gouttières)<sup>7</sup> permet, en effet, de renouveler la relation du lecteur avec un Moyen-Orient dont les représentations médiatiques ne montrent que la guerre et l'extrémisme religieux. Mireille Rosello décrit bien le fonctionnement de cette renaissance discursive qu'elle nomme "encontre," ce moment où les préconceptions qui encadrent le rapport à l'Autre se défont pour laisser place à une possibilité de nouveau scénario: "A performative encounter would be this exceptional moment when, in spite of an international or national conflict, in spite of the violence that reigns and imposes its rules, an unknown protocol replaces the script" (Rosello 1-2).<sup>8</sup> Dans *Le Piano oriental* et *Coquelicots d'Irak*, la mise en place d'une narration à partir d'un personnage enfant accentue la générosité de la rencontre performative générée par les artistes. Les textes d'Abirached, et de Findakly et Trondheim sont caractérisés par un travail habile sur la narration et par l'utilisation graphique de la marge, deux dimensions créatives qui déstabilisent le discours — un prérequis pour l'encontre performative (Rosello 13) — afin de mieux montrer et partager les histoires individuelles qui font la région.

### Une narration marginale

La lettre qu'Abdallah reçoit à la première page du *Piano oriental* va changer sa vie. Elle lui permet un grand voyage, du Liban vers l'Autriche, pour mettre au point son piano, un piano oriental capable de jouer le quart de ton si caractéristique de la musique de son pays et de la région. Ce voyage physique et musical, dessiné sur fond blanc, a lieu dans les années 1960, mais il cohabite dans le texte avec les

6 Dans cette construction, les aspects linguistiques ("oriental") et visuels (le tarbouche) sont agencés d'une manière particulièrement intéressante qui évoque l'ambivalence générique et thématique que peut matérialiser le roman graphique.

7 Ce terme, synonyme de "marge," désigne l'espace intericonique qui se déploie entre les cases.

8 "Une encontre serait ce moment exceptionnel où, malgré le conflit, malgré la violence qui règne et impose ses règles, un protocole inconnu, inouï vient se substituer à ce script." Traduction tirée de la version française de l'ouvrage de Rosello, *Encontres méditerranéennes* (5).

réflexions de Zeina, l'autre protagoniste qui, elle, se situe temporellement en 2004. Ainsi, l'histoire d'Abdallah est encadrée par les récits de Zeina, relatant à la fois sa propre trajectoire personnelle et ses réflexions artistiques au fil des pages. Entre deux langues (français et arabe) et entre deux pays (France et Liban), elle doit, elle aussi, naviguer parmi les demi-tons et les quarts de ton culturels qu'impose le voyage. Dans *Le Piano oriental*, tout est sonore et pourtant tout est absolument graphique. Or, cet effort de transposition d'un système sensoriel à un autre est facilité non seulement par l'esthétique sobre et élégante d'Abirached, mais surtout par la prise en charge des récits par les souvenirs d'enfance de Zeina. Dans *Coquelicots d'Irak*, la même démarche didactique permet aux lecteurs de suivre l'enfance et l'adolescence de Brigitte à Mossoul sous les régimes autoritaires irakiens, un contexte historique qu'elle explique de son point de vue naïf et espiègle.

Dans les deux textes, la narration est proposée par des voix enfantines et produit une équation auteur = narrateur = une enfant qui a grandi. Cette *captatio benevolentiae* assure aux lecteurs une lecture guidée du contexte du récit. Dans *Persepolis* déjà, l'accroche narrative se faisait dès la première page avec le visage voilé de la jeune Marjane (1). Par leur jeune âge et leur apparente innocence (vite déconstruite par les anecdotes malicieuses), les auteurs et autrices, narrateurs et narratrices-enfants proposent une vision simplifiée de leur entourage. L'ensemble des éléments contextuels est filtré par l'enfance, des émotions aux perceptions sensorielles (un *modus operandi* qu'Abirached avait déjà utilisé en 2008 dans *Je me souviens: Beyrouth*) pour mieux mener un lectorat inexpérimenté et parfois réticent à lire un "Orient compliqué" (De Gaulle).<sup>9</sup>

À l'instar de *Persepolis*, la première page de *Coquelicots d'Irak* affiche une photographie en noir et blanc de la petite Brigitte (Findakly), puis une bande centrale dessinée la représentant jouant au ballon. Ce jeu élémentaire de l'enfance offre une possibilité d'identification qui rythme le texte par le récit des rapports fraternels ou des écarts de conduite de l'adolescence. Cette dimension universelle de l'enfance s'atténue cependant lorsque Brigitte invite ses lecteurs à des considérations politiques, éthiques et culturelles, intrinsèquement liées au contexte irakien. Dans la vignette en bas à droite de la première page, c'est Brigitte, tournée vers la page suivante, qui entraîne les lecteurs dans son histoire et les accompagne vers les explications historiques qui encadrent le récit.

Ainsi, la première planche de *Coquelicots d'Irak* suggère visuellement les destructions du patrimoine historique irakien par une anecdote amusante à propos du site archéologique de Nimrod et par un récitatif tragicomique: "Si mon père avait soupçonné qu'un jour ces lions ailés allaient être détruits, il aurait sans doute

9 Cette citation très célèbre du général de Gaulle lui est attribuée dans plusieurs articles de presse et travaux scientifiques (Weill). Souvent mentionnée sans source, la phrase: "Vers l'Orient compliqué, je volais avec des idées simples" est parfois reliée aux *Mémoires de guerre* de l'ancien président français. Je n'ai pu trouver la citation dans le texte, mais je note la popularité de l'expression comme une preuve de la persévérance des représentations du Moyen-Orient comme espace de complexités.

cadre différemment la photo.”<sup>10</sup> Pourtant, la voix narrative de Brigitte ne donne ni description ni cause. Le lecteur n’a pour seule explication que le contraste entre la photographie en noir et blanc qui constitue la première case du texte et sa représentation graphique plus bas sur la page. Ce n’est qu’en haut de la seconde page, où nous conduit une Brigitte souriante mais naïve, que les informations factuelles ancrent le récit de Trondheim et de Findakly dans le contexte historique des destructions archéologiques perpétrées par l’État islamique. Le texte indique: “Le 7 mars 2015 le site d’Hatra [situé à quelques heures de Nimrod] a été détruit aux explosifs et au bulldozer.” Ainsi, en deux pages, la narration oscille entre le témoignage de la photo de famille qui ouvre le texte, la fiction du dessin et l’information historique. Ce mélange des genres place le texte en périphérie des récits narratifs linéaires ou monophoniques pour présenter un roman graphique dont l’apparente simplicité visuelle est au service d’une narration autofictionnelle multimodale (graphisme, photographie, texte) entre didactisme historique et récit de soi.

### Contexte et didactique

Le motif de la polyphonie narrative n’est, bien entendu, pas particulier aux textes sur le Moyen-Orient. Il est néanmoins une marque ordinaire des textes de la “nouvelle bande dessinée.” En introduisant des photographies dans le texte graphique, les auteurs légitiment leur discours mémoriel et soulignent la vulnérabilité de leur position: les acteurs étant trop jeunes ou pas encore nés pour avoir vécu les faits qu’ils narrent, la photographie justifie la dimension fictionnelle du récit autobiographique qu’ils livrent. Comme l’écrit Jennifer Howell au sujet des bandes dessinées sur la guerre d’Algérie, ce *medium* offre un espace autre dans lequel la multiplicité des systèmes de signes et des niveaux de narration permet un récit autoréflexif qui met en exergue le processus créatif:

“By blurring the documentary/aesthetic divide, comics make readers aware of the photographic image as representation and not objective truth. The power of comics lies in their ability to weave a narrative web around de-contextualized photographs and to re-contextualize de-contextualized images.” (75)<sup>11</sup>

En incluant photographies et dessins dans un récit personnel, mais historiquement

<sup>10</sup> *Coquelicots d’Irak* est un texte sans pagination. Le manque de références bibliographiques précises en découle. On note cependant que l’absence de numéros de page suggère un récit décalé, atypique, qui peut se lire sous la forme de tableaux, plutôt que de récit linéaire.

<sup>11</sup> “En floutant la distinction entre la dimension documentaire et la dimension esthétique, les bandes dessinées montrent aux lecteurs que les photographies sont des représentations et non des vérités objectives. Le pouvoir des bandes dessinées tient dans leur capacité à tisser un réseau narratif autour de photographies décontextualisées et dans leur travail de recontextualisation d’images décontextualisées.” (Ma traduction).

contextualisé par leurs soins pour un public novice mais francophone, Findakly et Trondheim font de l'Irak un personnage à part entière de leur texte, partenaire amoureux d'une relation fragile que Brigitte viendra à découvrir et dont elle contera les grandeurs, les névroses et les bizarreries quotidiennes.

L'amour-nostalgie du pays d'origine et de ses idiosyncrasies irrigue également *Le Piano oriental*. Le récit historique filtré par la mémoire du "je" s'articule autour de souvenirs sensuels évoqués par les dessins et mis en valeur dans des récitatifs très nombreux qui structurent les pages. Si l'histoire racontée n'est pas uniquement celle de Zeina, mais plutôt aussi celle d'Abdallah, son aïeul, c'est néanmoins à elle que le "je" fait référence, et c'est elle qui sème, au gré des pages, les informations contextuelles nécessaires à la compréhension du texte. Chez Abirached, pourtant, le contexte historique importe moins que le contexte culturel. Ainsi, les informations partagées avec les lecteurs relèvent plus des réactions émotionnelles des personnages face à leur quotidien (en particulier, au sujet des premiers moments de la guerre civile au Liban) que d'une réelle description factuelle des événements. La quête d'Abdallah pour le piano oriental se développe donc de manière linéaire, ses mouvements dans la ville offrant des occasions à la voix narrative de commenter les pratiques culturelles des Beyrouthines et des Beyrouthins. En revanche, le récit enchâssé impose le silence au récit enchâssant pour laisser place au discours de Zeina, elle aussi à la recherche d'une voix ambivalente, à la fois occidentale et orientale. Le cadre narratif, qui, au premier abord, peut sembler complexe, est rendu extrêmement lisible par les choix graphiques de l'artiste, puisque le récit enchâssant et le récit enchâssé sont imprimés sur des pages aux couleurs différentes. Les pérégrinations d'Abdallah sont imprimées sur des pages blanches, celles de Zeina sur des pages noires, tant et si bien qu'ensemble, les deux voix du récit reconstituent les couleurs des touches d'un piano. En somme, si la matérialité du piano tant souhaitée par Abdallah ne se réalise pas à grande échelle dans son histoire, elle prend forme dans les mains des lecteurs lorsqu'ils observent la tranche zébrée de leur roman graphique. Il leur est ainsi rappelé subtilement que les voix et les sons qu'ils viennent de parcourir reconstituent les différentes portées d'une symphonie humaine et hautement multiculturelle.

Les récits contextuels nécessaires à la compréhension de *Coquelicots d'Irak* comme à celle du *Piano oriental* conduisent les artistes à développer une narration en feuilletage où le témoignage, l'histoire et la fiction se juxtaposent dans les planches et viennent encadrer subtilement les anecdotes attendrissantes du récit de soi. La marginalité narrative des bandes dessinées sur le Moyen-Orient, ancrée dans la dimension autofictionnelle et didactique des récits, s'adosse également à une narration décentrée, dans laquelle le narrateur est éloigné (physiquement, spatialement ou temporellement) de la culture et du pays qu'il décrit. Dans *Le Piano oriental* et *Coquelicots d'Irak*, Findakly et Abirached ont toutes les deux la légitimité culturelle de décrire un Moyen-Orient qu'elles connaissent intimement.

Cependant, leur capacité à en parler pour un public français tient, en grande partie, au fait qu'elles ont été éloignées (par choix ou par la force des choses) de cet espace oriental qu'elles n'analysent donc plus à partir de son centre, mais plutôt depuis la marge.<sup>12</sup> Un regard distant, qui place la voix narrative dans une position relevant à la fois de l'appartenance et de l'altérité culturelles, permet les comparaisons et détermine les éléments du texte qu'il faudra décrire et éclaircir pour les lecteurs. Il encourage une créolisation des discours, c'est-à-dire une hybridation de voix et de motifs sans hiérarchie apparente. Comme le note Édouard Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers*, "la créolisation suppose [que] des éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être 'équivalents en valeurs' pour que cette créolisation s'effectue réellement" (17). Dans *Coquelicots d'Irak*, certaines traditions sont expliquées dans des encarts culturels intitulés "En Irak." Ces tableaux interrompent la narration puisque chacune de ces planches comporte un titre au centre d'un cadre doré, décoré selon le thème du point culturel à venir. Ainsi, lorsque Findakly et Trondheim expliquent la tradition irakienne qui veut que les couples fertiles donnent leurs enfants aux couples infertiles de leur famille, le titre "En Irak" est paré d'arabesques sur lesquelles reposent des cigognes. Par cet ajout *a priori* anodin d'un élément graphique sur la page, Trondheim et Findakly soulignent la créolisation qui parcourt leur projet: ni tout à fait français, puisqu'il a pour sujet un espace à la marge du monde francophone, ni tout à fait irakien, puisqu'il emprunte au folklore européen le symbole de la cigogne comme animal de la naissance et de la maternité, le texte présente un "tiers-espace" duquel peuvent émerger de nouvelles articulations des perceptions franco-iraquiennes (Bhabha 99). Les encarts culturels hybrides interrompent le récit pour confronter sans ambages l'altérité des espaces et des personnages, mais ils soulignent surtout que tout lecteur est lui aussi un Autre.

Dans *Le Piano oriental*, l'altérité relative de l'Europe et de l'Orient est au centre des deux intrigues et organise la représentation des espaces du récit. L'attention au détail propre à l'expérience du narrateur décentré, expatrié, s'observe dans le choix des lieux représentés: les murs de Beyrouth, les méandres de ses rues ou encore le brouhaha des grands magasins. Abirached évoque par ailleurs directement sa position de trait d'union culturel dans une série de planches aux cases répétitives qui la représentent devant une fenêtre ouverte donnant sur la tour Eiffel. Ces pages, situées à la fin du récit, sont centrales à la narration puisqu'elles aboutissent à la rencontre fictionnelle entre Zeina et Abdallah, les deux héros du texte. Abirached prépare cette rencontre dans un récitatif découpé, qui contraint à une lecture lente et attentive, le lecteur n'ayant que quelques mots à lire sur chaque planche: "Être un piano oriental, c'est ouvrir une fenêtre à Paris et s'attendre à voir la mer, der-

12 Cette narration décentrée peut prendre plusieurs formes: un personnage du Moyen-Orient qui réside en France raconte ses souvenirs (Satrapi 2000), un personnage qui se déplace entre deux espaces compare leurs cultures (Abirached 2007, 2008, 2011) ou encore des Occidentaux partent à la découverte du Moyen-Orient et partagent leurs impressions (Delisle 2011, Wild 2009).

rière les immeubles haussmanniens, loin derrière encore [ . . . ]” (149–51). Un physicien interrompt alors le récit passif de Zeina. C’est Abdallah qui vient inviter sa jeune descendante à penser sa place dans les lieux culturels qu’elle occupe. Malgré la présence d’un court dialogue, c’est dans une scène presque silencieuse que se résout la rencontre des deux héros et des deux récits qui s’avèrent n’être qu’un seul et même mouvement vers la célébration de la créolisation. Les deux personnages se retrouvent assis devant une fenêtre ouverte. La tour Eiffel et les immeubles haussmanniens n’ont pas disparu, mais ils apparaissent encadrés dans une architecture typiquement beyrouthine, en bord de mer, les roches de pigeon se dessinant à l’ouest. Unis par leur vision du monde qui provoque musicalement et graphiquement la rencontre de l’Orient et de l’Occident, Zeina et Abdallah s’imposent comme deux personnages décentrés qui naviguent dans la marge pour mieux pouvoir en flouter les contours.

### L’espace intericonique occupé

La particularité culturelle et les originalités narratives qui distinguent *Le Piano oriental* et *Coquelicots d’Irak* se reflètent dans le traitement que font les artistes des espaces intericoniques. La gouttière typique, qui cadre les actions et impose les ellipses, telle qu’on peut la voir dans les albums traditionnels, n’est que rarement possible dans les romans graphiques dont une des raisons d’être est l’abandon des contraintes graphiques liées au format du 48CC.<sup>13</sup> Ni Abirached ni Trondheim et Findakly ne traitent la périphérie des pages de manière absolument révolutionnaire, mais leurs textes la font apparaître en négatif. Ainsi, au premier abord, la présence de l’espace intericonique semble circonstancielle, c’est-à-dire qu’elle paraît exister *a posteriori*, de manière à ce que tout ce qui n’est pas dessin devienne marge: cadre de pensée et espace de respiration pour la lecture.

Dans *Coquelicots d’Irak*, la grande majorité des planches proposent entre six et huit vignettes qui illustrent les récitatifs. Les artistes n’ont pas, ou peu, recours aux bulles pour vivifier le récit puisque la simplicité naïve et pleine d’humour du dessin suffit à rythmer le texte. Ainsi, l’espace intericonique reste elliptique et dénote souvent le passage du temps, mais la séquence des images n’est là que pour réaffirmer celle des cartouches, ce qui rend l’interprétation de la marge redondante avec celle des cases. La simplification de la lecture que permet cette stratégie participe à la démarche didactique mise en place par Trondheim et Findakly, qui rendent leur texte accessible aux novices aussi bien qu’aux bédéphiles. Ces derniers reconnaîtront sans doute le nom de Trondheim, bédéiste reconnu et habitué de récits originaux et no-

13 Si tous les romans graphiques n’abandonnent pas les cases, et donc *a fortiori* conservent des marges, *Coquelicots d’Irak* ne délimite pas ses vignettes et utilise le flou des dessins comme zone liminale entre le plein et le vide. La géométrie des dessins d’Abirached efface également les marges visibles puisque, quand elles sont présentes, les lignes qui cadrent les images sont intégrées au dessin, poussant ainsi la gouttière à l’extérieur du livre.

teront la façon dont les césures que contient le texte mettent en valeur les espaces blancs *a priori* sans grande importance. L'utilisation de photographies au sein du récit provoque, par exemple, de nombreuses coupures qui sont renforcées par les espaces intericoniques qui mettent en lumière la distance qui sépare le témoignage de la fiction. Dans *Coquelicots d'Irak*, les "blancs" les plus signifiants n'ont donc pas un rôle diégétique, mais plutôt métatextuel. Ils permettent la désarticulation du texte (photographies et sections "En Irak") qui s'émancipe de ses codes et soutient ainsi un récit esthétiquement multidimensionnel et polyphonique sur le plan narratif. L'espace intericonique met en question le genre du roman graphique autofictionnel pour mieux dévoiler ses complexités et mettre au jour ses paradoxes.

Si la marge fait partie intégrante du dessin d'Abirached, elle reste un espace liminal, mais un espace liminal plein. Les bulles des personnages y apparaissent et viennent interrompre l'ordre, mais aussi la rigueur géométrique du contour des pages. Cela met en avant la dimension chaotique des contextes sonores décrits par l'artiste: les sons arrivent de toute part et remplissent l'espace, qu'il s'agisse du bruit de la rue, de la cacophonie des langues ou de la superposition des mélodies orientales et occidentales. Sur une planche particulièrement amusante, Abirached reproduit le son des chaussures neuves d'Abdallah en inscrivant dans la marge des dessins de chaussures associés à l'onomatopée "scrouitch" (10). Sur d'autres planches, les bordures disparaissent complètement pour laisser place à un fond en forme de mosaïque. Ainsi, le cliquetis des aiguilles à tricoter dont Zeina se sert pour tisser métaphoriquement son univers linguistique prend une place mentale telle qu'il ne reste plus d'espace ni au personnage ni au lecteur, pour s'en échapper dans la périphérie graphique (96–97).

Lorsque le contour marginal de la page est respecté et reste vide, ce sont les éléments du dessin qui créent des coupures, les récitatifs s'installant dans des éléments laissés blancs. La planche se présente alors comme un tout *a priori* accessible en un coup d'œil, à l'instar d'une affiche. Cette dimension du texte est renforcée par les nombreuses répétitions graphiques qui permettent au regard de glisser le long d'une planche. L'espace liminal se trouve avalé par le dessin et se lit ainsi davantage comme une respiration que comme un lieu de transition. Dans plusieurs planches, ce sont d'ailleurs les traits des dessins — les rues de Beyrouth, les portées des partitions, les pas des personnages —, qui viennent s'installer dans la périphérie de la page pour mieux participer au tableau principal. Ils structurent l'espace en assurant une relation visuelle entre les éléments linguistiques des planches et l'univers sonore et spatial du récit. L'espace intericonique, loin d'être abandonné, est revendiqué comme espace de création et comme lieu d'expression, puisque c'est en partie de la périphérie de la page qu'émane l'univers musical du *Piano oriental*.

Comme Trondheim et Findakly qui juxtaposent les modes de représentation, Abirached multiplie l'organisation des espaces graphiques pour donner du volume à l'esthétique sonore de son texte. Ces démarches créatives s'inscrivent dans les des-

sins et les récitatifs au cœur du récit, mais elles sont indissociables des marges que les artistes s'approprient esthétiquement et intellectuellement.

### Points de vue

La marginalité des romans graphiques sur le Moyen-Orient semble tenir en grande partie à la centralité de la France dans le paysage éditorial français de la bande dessinée. L'originalité de l'espace que traitent *Le Piano oriental* et *Coquelicots d'Irak* y fait immédiatement exception. Il serait cependant malvenu de ne se pencher que sur la singularité thématique de ces deux textes qui regorgent de stratégies discursives fascinantes (narratives, iconiques, séquentielles) pour entraîner les lecteurs vers un Orient pluriel, à la fois autre et universel. Les auteurs, comme leurs lecteurs, ne sont pas dupes pour autant; les autofictions qu'ils livrent construisent un Orient pour l'Occident. Pourtant, les narrations en feuilletage, les efforts didactiques, les éléments naïfs et comiques établissent une nouvelle possibilité de discours entre les deux espaces, un texte créolisé qui juxtapose sans les hiérarchiser les cultures qui font la francophonie et le neuvième art d'aujourd'hui.

La bande dessinée francophone est en bonne santé, et celle du Moyen-Orient n'est pas en reste. Si elle est souvent en marge des ventes, avec une exception notable pour *L'Arabe du futur*,<sup>14</sup> elle parvient à prendre une place prédominante dans les comptes rendus et les critiques, qui y trouvent une pertinence culturelle et politique. L'actualité de la guerre en Syrie, du conflit israélo-palestinien et des manifestations politiques en Iran participent à la perception du Moyen-Orient comme un théâtre où se jouent et se déjouent les grandes questions géopolitiques contemporaines. Parce que cet espace politiquement complexe est bien souvent éloigné du quotidien des lecteurs francophones, les auteurs et autrices qui le traitent recourent à des stratégies narratives et visuelles qui suggèrent une apparente simplicité. Or, *Le Piano oriental* et *Coquelicots d'Irak* montrent que l'approche didactique des artistes produit un terrain créatif fertile d'où émergent des innovations prodigieuses.

Carleton College

### Ouvrages cités

- Abirached, Zeina. *Le Piano oriental*. Paris, Casterman, 2015.
- Aquatias, Sylvain. "Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée." *Comicalités*, 10 nov. 2018, <http://journals.openedition.org/comicalites/2677>.
- Baetens, Jan, editor. *The Graphic Novel*. Leuven, Leuven UP, 2001.
- Bhabha, Homi K., and Jonathan Rutherford. "Le Tiers-espace." *Multitudes*, vol. 26, no. 3, 2006, pp. 95–107.

14 En dépit de sa popularité, le travail de représentation du Moyen-Orient par Riad Sattouf a fait l'objet de critiques sévères. Voir la publication de Laurent Bonnefoy sur le site d'*Orient XXI*.

- Bonnefoy, Laurent. "L'Arabe du futur' ou la force des préjugés." *Orient XXI*, 25 jan. 2015, <https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/08/>.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram, 2004.
- Corm, Georges. "Systèmes de perception et de saisie des conflits du Moyen-Orient." *Les cahiers Irice*, vol. 14, no. 2, 2015, pp. 51–68.
- De Gaulle, Charles. *Mémoires de guerre*. Paris, Plon, 1999.
- Deyzieux, Agnès. "Les Grands courants de la bande dessinée." *Le Français aujourd'hui*, vol. 16, no. 2, 2008, pp. 59–68.
- Filiu, Jean-Pierre, et Cyrille Pomès. *La Dame de Damas*. Paris, Futuropolis, 2015.
- Findakly, Brigitte, et Lewis Trondheim. *Coquelicots d'Irak*. Paris, L'Association, 2016.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996.
- Groensteen, Thierry. "Roman graphique." *Neuvième Art 2.0*, sept. 2012, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>.
- Howell, Jennifer. *Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*. Lanham, Lexington Books, 2015.
- Kaboul Kitchen*. Réalisé par Jean-Patrick Benes et Allan Mauduit, StudioCanal, 2017.
- "La Bande dessinée, une pratique culturelle de premier plan. Qui en lit, qui en achète?" *Syndicat national de l'édition*. Oct. 2017, <https://www.sne.fr/actu/la-bande-dessinee-une-pratique-culturelle-de-premier-plan-qui-en-lit-qui-en-achete/>
- Le Bureau des légendes*. Réalisé par Éric Rochant, StudioCanal, 2015.
- Macron, Emmanuel. "Discours du président de la République à l'Institut de France pour la stratégie sur la langue française." *Elysee.fr*, 21 mars 2018, <http://www.elysee.fr/declarations/article/transcription-du-discours-du-president-de-la-republique-a-l-institut-de-france-pour-la-strategie-sur-la-langue-francaise/>
- Maigret, Éric. "La Reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée." *Réseaux*, vol. 16, no. 27, 1994, pp. 113–40.
- Régnier, Thomas. "De l'autobiographie à l'autofiction: Une généalogie paradoxale." *Revue de littérature comparée*, vol. 325, no.1, 2008, pp. 33–36.
- Rosello, Mireille. *Encontres méditerranéennes: Littératures et cultures France-Magreb*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- . *France and the Maghreb: Performative Encounters*. Gainesville, UP of Florida, 2005.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. Paris, L'Association, 2000.
- Sattouf, Riad. *L'Arabe du futur*. Paris, Allary Éditions, 2017.
- Stein, Daniel, and Jan-Noël Thon. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin, De Gruyter, 2015.
- Weill, Pierre. "Idées simples sur l'Orient compliqué." *Commentaire*, vol. 44, no. 4, 1988, pp. 924–26.



SANDRA ROUSSEAU est Assistant Professor de français et d'études francophones à Carleton College. Elle a obtenu son doctorat en 2015 à l'Université d'État de Pennsylvanie, où elle a soutenu une thèse intitulée *Une drôle de mémoire: Relations franco-algériennes et mémoire comique, 1954–2012*. Elle a récemment publié l'article

“Fixation du sens et force critique: Rhétorique et stéréotypes dans la performance comique francophone,” paru en 2017 dans *French Cultural Studies*. Elle a également publié des entrées dans les anthologies *“Je chante donc je suis”: An Anthology of French and Francophone Singers, from Abd al Malik to Zazie* et *Le Grain de la voix dans le monde anglophone et francophone*, toutes deux éditées par Michael Abecassis et parues en 2018.