



La figure du Noir ou la persistance de l'imagerie coloniale dans les aventures d'Astérix

The portrayal of Black Characters and the Persistence of Colonial Imagery in the French Comic Series Astérix

Marion Duval 

The College of Wooster, USA

French Cultural Studies

2022, Vol. 33(4) 328–344

© The Author(s) 2022

Article reuse guidelines:

sagepub.com/journals-permissions

DOI: 10.1177/09571558221085428

journals.sagepub.com/home/frc



Résumé

Cet article porte sur la représentation des personnages noirs dans la bande dessinée française *Astérix*. Écrite par René Goscinny et illustrée par Albert Uderzo, la série est parue pour la première fois en 1959 au moment des guerres de décolonisation de l'Empire français. Bien que destiné à divertir, *Astérix* reste néanmoins un produit de son époque dans sa représentation de personnages d'origine africaine. La série est peuplée de pygmées, de cannibales ou d'hommes noirs aux caractéristiques simiesques. Presque tous ont de petits crânes déformés, d'énormes lèvres rouges et parlent avec des accents grotesques. Bien que l'imagerie coloniale et raciste de la jeune bande dessinée franco-belge ait fait l'objet d'un examen minutieux, les caricatures racistes d'*Astérix* ont été étonnamment peu étudiées. Cet article aborde les origines de ces influences coloniales, fournit des exemples de stéréotypes raciaux et discute de la persistance de telles représentations dans les albums contemporains.

Mots-clefs:

Astérix, Stéréotypes, Caricatures, Colonisation, Racisme, Personnages noirs

Corresponding author:

Marion Duval, The College of Wooster, Kauke Hall 205, 1189 Beall Avenue, Wooster, OH 44691, USA.

Email: mduval@wooster.edu

Abstract

This article focuses on the representation of Black characters in the French comic series *Astérix*. Written by René Goscinny and illustrated by Albert Uderzo, the series first appeared in 1959, during the wars of decolonization in the last remnants of the French Empire. Although *Astérix* is meant to entertain, it is still a product of its time, especially in its portrayal of characters of African descent. The series is populated with Black men as pygmies, cannibals, or with obvious ape-like characteristics. Almost all have distorted small skulls, enormous red lips, and speak in grotesque accents. Although the colonial and racist imagery of the early Franco-Belgian bande-dessinée has been the subject of scrutiny, the racist caricatures of *Astérix* have received surprisingly little academic criticism. This article addresses the origins of these colonial influences, provides examples of racial stereotypes, and discusses the persistence of such portrayals in contemporary albums.

Keywords:

Astérix, Stereotypes, Caricatures, Colonization, Racism, Black Characters

Écrite par René Goscinny et illustrée par Albert Uderzo, la série des aventures d'*Astérix*, anciennement *Astérix le Gaulois*, a vu le jour lors du lancement de *Pilote* en 1959, un magazine de bande dessinée français souhaitant réagir contre l'hégémonie de la culture américaine dans la presse pour enfants. Les concepteurs de la série puisant leurs idées dans le folklore français, c'est donc un « certain patriotisme » qui a « suscité indirectement la trouvaille » du petit village gaulois résistant à l'envahisseur romain (Rouvière, 2006: 133).¹ Après des débuts plutôt modestes, *Astérix* devient néanmoins très vite le moteur de la revue périodique jusqu'à devenir un véritable phénomène de société et voir le tirage de ses albums passer la barre du million d'exemplaires dès 1967. Le chercheur André Stoll rappelle que pareille réussite n'a « aucun précédent dans l'histoire de la littérature à expression graphique française » au point de reléguer « à des dimensions tout à fait quelconques les chiffres-records enregistrés par les bandes dessinées les plus populaires parues jusqu'alors » (1978: 15). Le succès de la saga gauloise ne s'est jamais démenti, même après le décès de Goscinny en 1977, puis le passage de relais par Uderzo au scénariste Jean-Yves Ferri et au dessinateur Didier Conrad en 2013.

À l'occasion de la parution d'*Astérix et le Griffon* (2021), le 39^{ème} album tiré à 5 millions d'exemplaires pour l'Europe, *France Culture* revient sur les chiffres qui témoignent de cet incroyable succès : depuis sa création, plus de 380 millions d'albums de cette bande dessinée, qui a été traduite dans 111 langues et dialectes différents, ont été vendus dans le monde (2021). Ainsi, la société d'édition, Albert-René, gestionnaire de la publication des nouvelles aventures, génère près de 15 millions d'euros par an de bénéfices « sans compter sur les produits dérivés, les recettes du parc éponyme, ou encore les droits des dessins animés et des films consacrés à ces irréductibles gaulois » (*France Soir*, 2019). Au vu de ces chiffres, minimiser la place que prend cette série populaire dans le paysage culturel français semble malaisé. Sa grande influence en France, et au-delà de ses frontières, sur l'imaginaire collectif rend d'autant plus nécessaire un examen des caricatures à caractère raciste qui en ponctuent régulièrement les pages.

Bien que les aventures gauloises aient pour principal objectif de distraire plutôt que de faire passer un message politique, elles restent néanmoins le fruit de leur époque.² Les caricatures tendancieuses d'*Astérix* ont été étonnamment épargnées par les critiques alors que l'imagerie coloniale et raciste de la jeune bande dessinée franco-belge – dont *Tintin au Congo* (1931) d'Hergé ou *Spirou*

chez les *Pygmées* (1950) et *La Corne du rhinocéros* (1955) de Franquin sont des exemples notoires – a fait l'objet d'un examen minutieux.³ Cet article entend donc montrer à quel point les stéréotypes racistes, qui prennent leur source dans l'imagerie coloniale française, sont encore présents dans les aventures gauloises. En d'autres termes, la série reproduit, et donc pérennise, l'iconographie héritée de la propagande impériale. Les albums récents y sont en effet peuplés d'hommes noirs aux caractéristiques simiesques parfois affublés de peaux de bêtes ou de plumes et parlant, s'ils en ont la chance, avec un accent grotesque. Les personnages d'origine africaine, majoritairement dépeints comme subalternes interchangeables, ne sont évidemment pas les seuls à être caricaturés à outrance, mais, parce qu'il est temps de décoloniser la bande dessinée, ce sont sur eux que se concentrera cette étude.⁴

Comme le dit si bien Sylvie Chalaye dans son livre *Nègres en images*, « Le drame du peuple noir est celui d'un peuple qui subit la fatalité de l'image. S'arrêtant à son apparaître, l'Occident a très tôt figé l'homme noir dans des représentations toutes faites qui permettaient de maintenir l'autre à distance et ne jamais se confronter à la réalité au risque d'une remise en cause de soi » (2002: 166). Pour reprendre les mots de Roland Barthes, dans son célèbre ouvrage *Mythologies* (1957), « les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée, qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps. » (264–5) Dans *Astérix*, l'homme noir a besoin d'être démystifié, ses représentations décryptées, car les caricatures d'afro-descendants y restent immuables, empêtrées dans cette iconographie coloniale dont la chute de l'ère impériale n'a pas – simultanément – signé le glas.⁵

Au moment où les personnages de Goscinny et Uderzo voient le jour en 1959, les guerres d'indépendance font encore rage et la France se bat en Algérie pour rester un Empire. Nul ne doute que nos deux auteurs, qui ont grandi à l'époque coloniale, aient été exposés, voire involontairement imprégnés des discours de propagande et de l'imagerie raciste dont les écoliers ont été la cible privilégiée.⁶ Les cartes géographiques, les planches pédagogiques, les brochures illustrées, les bourses et les concours ainsi que les cahiers, les buvards, les plumiers, et les bons points sont autant de vecteurs de cet impérialisme banalisé, omniprésent au quotidien. Dès la fin de la Première Guerre mondiale, ce sont aussi les lectures récréatives, les jeux et les jouets qui propagent, de manière ludique, les stéréotypes sur l'homme noir et le continent africain. En témoignent, par exemple, les catalogues de jouets de Noël qui regorgent de poupées aux sobriquets racistes : un « doudou bébé nègre », une « négresse tête porcelaine et yeux mobiles » ou un « bamboula beau nègre habillé d'un pagne de raphia » y sont, entre autres, vendus (Bancel et al., 1993: 128). L'historienne Sandrine Lemaire souligne que « pas une classe d'âge, pas une catégorie sociale, pas une partie de la métropole ne fut un instant oubliée par cette volonté propagandiste de générer un nationalisme impérial ». Elle ajoute que « cette décennie reste, sans conteste, celle d'une promotion sans équivalent en matière coloniale et la plus riche en matière d'innovations propagandistes » (Blanchard et Lemaire, 2004: 53). Quant aux bandes dessinées, *Tintin au Congo* (1931) est indéniablement l'exemple le plus frappant de récit au service de l'idéologie coloniale et de la « mission civilisatrice » belge.

La série des aventures gauloises ne contient ni discours impérialiste, ni voyages au sein des anciennes colonies, mais l'iconographie raciste coloniale y persiste de manière insidieuse. Les personnages noirs, qui sont relativement rares, surviennent pour la première fois dans *Astérix gladiateur* (1964), sous forme de porteur (5), masseur (21), serveur (30) et gladiateur (31). Ce quatrième album inaugure aussi le gag des pirates naufragés dont les protagonistes, Barbe-Rouge, Triple-Patte et Baba, sont les caricatures de personnages appartenant à la série de Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon, *Le démon des Caraïbes*, apparue en même temps qu'*Astérix*, dans le premier numéro du journal *Pilote*, le 29 octobre 1959. La vigie de l'équipage, Baba, est d'ailleurs le seul personnage noir à apparaître régulièrement dans *Astérix*. À l'exception du *Domaine des*

dieux (1971) et de *La Transitalique* (2017) dans lesquels un esclave numide puis deux princesses nubiennes prennent part à l'intrigue, les autres sont tous relégués au second plan dans des rôles de subalternes voire d'objets de décor.

Caricatures grotesques

Dans *Astérix*, les caricatures des personnages noirs se portent principalement sur leur apparence physique. C'est, en effet, elle qui surprend d'abord les Européens venus explorer des contrées lointaines et qui est donc à l'origine du « phénomène fondateur de toute discrimination raciale », du déni du « droit de l'Autre à la différence la plus immédiatement visible, la plus immédiatement perceptible » (Ruscio, 1995: 45). Les aventures gauloises mettent ainsi en scène des hommes au torse aussi disproportionnellement large que le crâne est étroit et dont les bras énormes jurent avec des jambes courtaudes. Cette silhouette, qui ressemble plus à celle d'un primate que celle d'un homme, les renvoie à leur prétendue infériorité et fait écho au racisme scientifique français du XVIII^{ème} siècle qui classe les Noirs « au dernier échelon de la hiérarchie humaine » et les considère comme « intermédiaire[s] entre les orangs-outangs et la race blanche. » (Cohen, 1980: 132).⁷

La caricature de Baba est typique de celles des personnages d'origine africaine qui peuplent les pages de cette série. Le spécialiste d'*Astérix* Nicolas Rouvière rapproche la situation de la vigie à celle d'Assurancetourix en signalant que le pirate est « perché en haut de son mât, tout comme le barde vit dans l'arbre où il a aménagé sa hutte. Cette place le distingue du reste de l'équipage, et sa couleur de peau constitue un signe victimaire tout désigné » (2006: 109). Non seulement Baba est-il *physiquement* exclu du groupe des pirates parce qu'il n'évolue pas avec eux sur le pont du navire mais aussi par sa couleur de peau. La remarque de Rouvière est d'autant plus judicieuse qu'elle établit un lien entre le mât et l'arbre et que nombre d'insultes racistes comparant les Afro-descendants à des singes leur ordonnent de remonter dans leur cocotier ou d'en descendre. Est-il fortuit que dans *Astérix chez les Bretons* (1966), la vigie aux traits toujours aussi simiesques soit tombé de son mât assommé par un ballon de rugby rappelant une noix de coco (40) Impossible de répondre à cette question ! En revanche, les caractéristiques physiques de Baba – la silhouette courbée, le torse et les bras énormes, le crâne modeste, la mâchoire protubérante et les lèvres saillantes – le rapprochent d'autant plus d'un primate que sa fonction de vigie le place régulièrement au second plan. En effet, les traits simiesques précédemment décrits ressortent davantage dans les caricatures les plus petites. Par exemple, dans une vignette de *La Rose et le glaive* (1991: 19), on aperçoit de loin le pirate dont seuls les lèvres énormes et les yeux écarquillés se détachent d'une silhouette brune. Un amalgame possible avec le singe est renforcé par l'impression que Baba est nu car un tonneau lui cache le bas du corps.

Quand on ne leur prête pas des affinités avec le monde animal, et en particulier avec celui des primates, les Noirs sont régulièrement comparés à des enfants afin d'en faire des êtres primitifs. Ainsi, à la fin du XIX^{ème} siècle, l'anthropologue et zoologiste, Armand de Quatrefages, soutient dans son ouvrage *L'Espèce humaine* (1877) que « l'indice encéphalique de l'Africain » ne dépasse pas celui d'un enfant et qu'une fois arrivé au stade de développement cérébral du jeune Blanc, l'indigène [semble] incapable d'évoluer plus avant ». ⁸ Régulièrement incarné par la figure du pygmée, le « Noir-enfant » se retrouve donc ainsi naturellement dans l'iconographie coloniale et dans la bande dessinée franco-belge (Delisle, 2008: 70). Dans *Astérix*, on retrouve par exemple la figure du pygmée dans *Le Bouclier arverne* (1968). Simple objet d'un « système d'intercommunication » (28) entre bureaux, un des pygmées affublés d'un pagne sort en courant d'une boîte dans laquelle il est enfermé (30). Intercepté par Obélix, il se retrouve alors trébuché sous le bras du Gaulois comme un vulgaire paquet. Le comique de la scène provient non seulement de la grimace interloquée de ce prisonnier apathique mais aussi de sa posture ridicule qui laisse entrevoir, sous son pagne, ses sous-vêtements (30). Ce gag est d'autant plus avilissant que

l'homme noir est comparé à la fois à un objet, un enfant et à un animal. En effet, dans ces mêmes vignettes, Idéfix, le petit chien d'Obélix, est lui aussi porté par son maître.

Voilà donc le pygmée infantilisé, assagi voire domestiqué ! Difficile alors de ne pas penser au « bon nègre à son bon maître »; la célèbre formule d'Aimé Césaire, père du mouvement de la négritude et fervent anticolonialiste, dans *Cahier d'un retour au pays natal* (1939: 30). Chalaye rappelle dans son livre que cette formule trouve ses racines à la fin du XVIII^{ème} siècle au moment où la jeune République française cherche à gommer toute référence à la lutte des esclaves et de leurs figures révolutionnaires. Ainsi, au chef de la révolution haïtienne Toussaint Louverture se substitue « le modèle du bon nègre reconnaissant et fidèle, capable de se sacrifier pour son maître, petit clown au baragouin désopilant, domestiqué comme un jeune chiot » (2002: 33). Dans *Le Bouclier arverne* (1968), Idéfix est porté avec plus d'égards que le pygmée; il reste libre de ses mouvements alors que l'homme noir est, lui, enfermé dans une espèce de cage – une simple boîte avec des trous qui le laissent respirer. L'esclave y est à la fois l'objet porté par Obélix et l'objet de la plaisanterie. L'humour s'inscrit alors dans un rapport de domination puisque le rire est le fruit d'une complicité – ou connivence ludique – entre les auteurs (scénariste et illustrateur) et leurs destinataires (lecteurs) aux dépens des hommes noirs. Rire « permet de se sentir momentanément supérieur à l'objet ridiculisé » (Dufort 2020: 7), c'est-à-dire au pygmée trimballé comme un vulgaire paquet.⁹

En outre, la caricature de cet homme à la moue démesurée est typique de la manière dont les Afro-descendants sont dépeints dans la série. Les personnages d'origine africaine dans *Astérix* sont en effet tous affublés d'une énorme bouche rouge en forme de bouée. Les lèvres anormalement disproportionnées assorties d'une mâchoire proéminente entendent, elles aussi, les rapprocher des singes. Mais s'il n'y a « pas de caricature représentant un Noir sans lèvres énormes, couvrant la moitié du visage », c'est surtout, comme le rappelle Ruscio que ce trait grotesque « provoque irrésistiblement une association d'idées avec le cannibalisme » (1995: 51–52). Certes, l'anthropophagie est bien un phénomène historique réel mais la littérature coloniale l'a tant exploité qu'elle a fait du 'Noir cannibale' un véritable lieu commun de l'inconscient collectif. Parce que le cannibalisme est présenté comme le signe incontestable de la 'sauvagerie' et de la violence des Afro-descendants, les ouvrages de l'époque regorgent de textes brutaux à l'iconographie sanguinolente (Ruscio: 71).

Le lien entre la caricature coloniale et le cannibalisme est précisément expliqué dans le livre *Images et colonies* (1993) dirigé par les historiens Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau : « Les lèvres rouge sang, la bouche énorme, amplement ouverte, grimaçante, la langue souvent pendante, le sourire aux nuances carnassières, les yeux exorbités d'une blancheur lumineuse, donnent au contentement exacerbé du personnage une nature bestiale et diabolique, rappelant en cela l'archaïque imagerie du cannibalisme. Le burlesque contient alors en lui les germes de la frayeur » (165). Ces caricatures, qui nous semblent sinistres, ont surtout pour vocation de faire rire. Chalaye, qui rappelle la part de responsabilité du théâtre dans la fabrication des clichés visuels sur la représentation de l'Autre, souligne que « la figure du bon roi nègre anthropophage s'est imposée dans les années 1920 avec le succès retentissant de *Malikoko, roi nègre* au théâtre du Châtelet ». En effet, cette pièce de Mouëzy-Eon mettait en scène « un nègre vorace, mais tellement drôle, qui faisait bouillir dans son chaudron les pauvres explorateurs égarés » (2002: 99). Sans surprise, on retrouve alors une plaisanterie sur l'anthropophagie dans l'album *Astérix aux Jeux olympiques* (1968) dans lequel Baba, la vigie noire, se lèche les babines, pressé de savoir qui des pirates naufragés sera mangé le premier : « On ti'e à la cou'te paille, les ga's » (20). Rouvière note que le « cliché éculé du Noir cannibale » ne fait ici aucun doute puisque cette scène « rejoue exactement celle d'un autre album de Goscinny et Uderzo, *Jehan Pistolet, Corsaire du Roy* (1998), où l'équipage des héros, naufragé en mer sur le dos d'une table, tirent

précisément à la courte paille pour savoir qui sera mangé » (2006: 167). Alors que le bateau coule au large, le gag se focalise sur Baba, assis au centre du canot de sauvetage, et dont les lèvres énormes laissent entrevoir la langue. L'humour de cette vignette semble 'bon enfant' puisque le cannibalisme n'est pas *directement* mentionné et que la mine réjouie du pirate se veut plus rassurante qu'effrayante. Pourtant, la compréhension de ce gag ne se fait pas sans connaissance préalable de l'imagerie coloniale d'origine, à savoir que les hommes noirs aux traits simiesques, les pygmées ou les anthropophages appartiennent à la galerie des personnages types caricaturés par la propagande impérialiste. Le cannibalisme de Baba n'est autre qu'une blague pour initiés. En outre, les clichés identitaires sont la marque de fabrique d'*Astérix*. La série exploite les « formes de comique qui insistent sur les particularismes locaux supposés – en fait les stéréotypes traditionnellement appliqués à tel ou tel 'peuple' » comme la cruauté et le militarisme des Allemands, le flegme et la politesse des Anglais ou la paresse et la susceptibilité des Corses (Bruno 2002: 107). C'est donc tout naturellement que les stéréotypes ethniques trouvent leur place dans la parodie des identités de l'univers gaulois.

Tirailleurs niais

Au-delà de la référence au cannibalisme, l'énorme bouche dont sont affublés Baba et ses camarades est aussi celle du 'bon' sauvage, du 'bon' tirailleur au sourire béat immortalisé par les publicités pour la boisson chocolatée *Banania*, qui font dire au poète sénégalais Léopold Sédar Senghor dans *Hosties noires* : « Mais je déchirerai les rires banania/ Sur tous les murs de France » (1948: 55). Quelques années plus tard, c'est au tour de Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (1952) de relater le racisme subi à l'arrivée en Métropole : « Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques – et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : « Y a bon banania. » » (155). L'emphase sur le slogan de la marque *Banania*, par la répétition de « surtout » et sa position en fin de cette liste de clichés racistes coloniaux, montre bien à quel point l'iconographie du tirailleur est loin d'être anodine. En fait, avec l'arrivée en métropole de 134 000 soldats noirs venus se battre au côté des poilus pendant la Première Guerre mondiale, la fameuse « réserve indigène » imaginée par le général Mangin dans *La Force noire* (1910), la figure de l'anthropophage patibulaire est peu à peu remplacée par celle du tirailleur rassurant et optimiste face à l'envahisseur allemand.¹⁰ Les images de propagande impérialiste proposent désormais une vision apaisée et fraternelle des colonisés. Les combattants africains dans leur uniforme tricolore de « *Y'a bon banania, Boudou-Badabou, Mamadou s'en va-t-en guerre, Coulibaly sur la terre de France* » peuplent désormais les affiches publicitaires, cartes postales et bandes dessinées (Bancel et al., 1993: 86).¹¹ Après l'armistice, le héros de guerre est vite oublié au détriment d'une espèce de « mascotte » au large sourire avilissant (Chalaye, 2002: 126).

Dans les albums d'*Astérix*, nombreux sont les personnages noirs qui arborent ce fameux sourire. C'est le cas du gladiateur qui propose de jouer aux « charades » plutôt que de se battre dans *Astérix gladiateur* (1964: 33). Son strabisme et sa grimace béante dévoilant une seule dent lui donnent un air particulièrement nigaud. De même, *Le Domaine des dieux* (1971) dépeint trois esclaves qui rient à gorge déployée et lancent un « cocorico » enthousiaste pour soutenir leurs camarades (11). Malgré le travail forcé, l'ambiance est bon enfant et les trois supporters – ou mascottes – sont hilares. Sans surprise, la couleur rouge de la vignette met en avant les bouches sanguinolentes qui mangent les trois quarts des visages et qui dévoilent des rangées de dents étincelantes. Même si ce n'est pas frappant dans cet album, il faut tout de même rappeler que le joyeux cri d'acclamation « Cocorico » est généralement associé à une manifestation de gloriole chauvine, le coq français étant devenu l'emblème de la France par association puisque le mot latin *gallus* signifie à la fois « gaulois »

et « coq ». Les « cocoricos » de la victoire rapprochent donc un peu plus les trois esclaves des tirailleurs sénégalais.

Dans un article qui se concentre sur la décision prise par *Banania* en 2003 de réintroduire le tirailleur sur les boîtes de ses produits, Etienne Achille affirme que « [son] air hilare et insouciant [...] reprend le stéréotype du « nègre bon enfant » à la force exceptionnelle mais à l'intelligence limitée » (2013: 206). Robustes mais pas très malins, les esclaves du *Domaine des dieux* (1971) correspondent bien à cette description. Duplicatha, le meneur de la révolte des esclaves, détonne d'abord par son intelligence mais finit par correspondre, lui aussi, à cet archétype. Il est « d'une force physique hors du commun, voire même sauvage » (Achille: 207) quand, dopé par la potion magique des Gaulois, cet homme à la carrure imposante, vêtu d'une peau de fauve, arrache à lui seul un arbre (23). Néanmoins, comme le tirailleur sénégalais, Duplicatha reste « assujetti, inoffensif » (Achille: 207), courbe l'échine, baisse le regard et se tortille les mains et les pieds, tel un gamin pris en faute, devant les remontrances du jeune architecte romain Anglaigus (24). Son énorme moue boudeuse écarlate et son accoutrement ridicule – la queue est encore accrochée à la peau de bête dont il est affublé – achèvent de lui donner un air rassurant. Voici donc le chef des esclaves dompté par un gringalet (24) ! Duplicatha reste le produit de l'iconographie coloniale car le rôle positif, et même intellectuel, donné au chef des esclaves, qui lutte pour la dignité de tous les travailleurs exploités, est anéanti par une caricature raciste avilissante. Celui-ci est dépeint comme étant obèse, avec un crâne réduit à un minuscule cône, placé au-dessus des yeux, qui jure avec d'énormes lèvres rouges lui couvrant la moitié du visage (24). Le décalage entre ce personnage au rôle noble et la manière dont il est représenté, est symptomatique de la série car les aventures gauloises ne véhiculent pas de discours colonialiste, pas plus qu'elles se font vecteur de message propagandiste raciste, mais elles en gardent néanmoins certains codes iconographiques.

Langages rudimentaires

Enfin, les énormes lèvres rouges sont bien là pour souligner le parler « petit-nègre » des indigènes. Cette forme de langage, aussi appelée « français-tirailleur » est d'abord utilisée par l'armée coloniale française pour remédier aux problèmes de communication au sein de ses régiments.¹² C'est un « pidgin quelque peu artificiel, qui procède à la fois de variétés approximatives [...] et de généralisations didactiques réputées faciliter et accélérer l'apprentissage de ce français minimal » (Chaudenson 2003: 54). Sa pratique est délaissée et même « formellement interdit[e] » par le *Règlement provisoire du 7 juillet 1926 pour l'enseignement du français aux militaires indigènes* (Van den Avenne 2005: 14). Pourtant, à la suite de cet abandon par l'armée, le jargon caricatural inventé par l'administration coloniale perdure pour être finalement attribué, à tort, aux colonisés.

Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (1952) rappelle que faire parler 'petit-nègre' l'Homme noir, c'est lui dire : « Toi, reste où tu es » (83) mais que c'est aussi « l'attacher à son image, l'engluer, l'emprisonner, victime éternelle d'une essence, d'un *apparaître* dont il n'est pas le responsable » (84). Faire parler les Afro-descendants ce grotesque charabia est un moyen de continuer à les maintenir dans une position inférieure. Dans la série des aventures gauloises, les personnages noirs n'en sont heureusement pas affublés même si l'accent de Baba y joue un rôle comparable. Source de divertissement intarissable, cet accent dit « africain » – à supposer qu'un tel accent propre à tout le continent ou aux Caraïbes existe – est d'ailleurs le principal ressort comique de la vigie du bateau pirate infortuné.¹³ Tout tourne autour de son incapacité à prononcer les « r ». Le défaut de prononciation prend une telle place dans la caricature de ce personnage que, s'il est absent d'une vignette, une simple bulle permet de l'identifier. D'ailleurs, lors de la première apparition des trois pirates naufragés, dans *Astérix gladiateur* (1964), nous ne voyons pas

encore la vigie mais nous l'entendons à deux reprises. Baba lance un « On va le p'end'e à l'abo'dage » (15) avant l'attaque d'une galère puis « On a p'is une sac'ée t'ipotée » (16) à la suite de leur débâcle.

Cette plaisanterie récurrente est poussée à l'extrême avec les bulles de ce protagoniste truffées de « r ». « C'est 'empli à 'as bo'd d'une t'ipotée de te''ibles gue''iers gaulois » est l'occasion, par exemple, d'un jeu de mots singulier sur cet accent dans *Astérix aux Jeux olympiques* : « Toi, tu ne manques pas d'air » (1968: 20). Pour rappel, Baba est la parodie d'un des flibustiers des aventures de *Barbe-Rouge* de Charlier et Hubinon inaugurée en même temps qu'*Astérix* dans le premier numéro de *Pilote* (1959). Cet accent notable permet alors de mieux identifier le sujet de la caricature puisque la vigie noire s'exprimait déjà en omettant les « r ». Bien que les albums de *Barbe-Rouge* présentent des exemples autrement plus appuyés de racisme, dont des êtres « primitifs » affublés d'un insupportable parler « petit-nègre », la parodie de Baba garde néanmoins les stigmates de la série d'origine. Cela explique probablement pourquoi, par contraste, Duplicatha, le meneur de la révolte des esclaves du *Domaine des dieux* (1971), s'exprime, lui, tout à fait correctement. En effet, inventé de toutes pièces par Goscinny et Uderzo, ce personnage n'a pour genèse ni la même période historique, ni les mêmes créateurs que le pirate.

Outre l'accent outrancier de Baba, deux personnages africains se distinguent par la pauvreté de leur expression. Il s'agit des princesses nubiennes de *La transitalique* (2017) pour lesquelles les pictogrammes – forme de pré-écriture – remplacent la forme linguistique dans les bulles. Contrairement à l'astucieuse trouvaille des répliques en hiéroglyphes dans *Astérix et Cléopâtre* (1965), ces caractères graphiques simplistes ne sont basés sur aucune réalité historique mais sur de simples clichés sur l'Afrique. Là où l'humour des hiéroglyphes détournés était plutôt réussi dans le contexte de l'Égypte antique, celui de simples dessins échoue dans le cadre plus vague du « lointain royaume de Koush » (13). Les répliques des princesses nubiennes se retrouvent alors limitées en quantité et en qualité. Les gags, qui se basent sur la difficulté des protagonistes à communiquer et à se comprendre, dénotent surtout des préjugés européens sur l'infériorité de civilisations soi-disant moins développées. La pauvreté de l'expression des Numides dans *La Transitalique* contribue à mettre les Occidentaux (les Gaulois, Romains, Bretons, Lusitaniens, etc.) en position de supériorité.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard, si dans les aventures d'*Astérix*, la vaste majorité des personnages noirs ne s'expriment pas du tout. Simples éléments de décor relégués au second plan, ces hommes-bibelots à la moue figée ne sont pas là pour donner la réplique ou faire avancer l'intrigue mais pour tenir le rôle du bouffon silencieux, de l'objet exotique, qui divertit par sa seule présence. Autrement dit, c'est la couleur de peau de ces personnages qui les rend *objets* d'amusement. Dans *Le Papyrus de César* (2015), un des scribes muets est secoué comme un prunier pour le faire parler (9). L'humour raciste commence ici par le biais d'un jeu de mots inqualifiable sur les « scribes numides » puisqu'un cartouche signale au lecteur qu'« on dit aujourd'hui « nègre littéraire » » (6). Cette blague indigne porte tout autant sur la fonction de ces personnages que sur leur identité de « nègres » esclaves. Cette expression n'a plus sa place au 21^{ème} siècle. Le Conseil Représentatif des Associations Noires de France (CRAN) a d'ailleurs obtenu gain de cause auprès du ministre de la Culture pour bannir la formule « nègre littéraire » et la remplacer par « prête-plume » en 2017 (*Le Figaro* 2017). Pour revenir à l'album d'*Astérix* et aux personnages noirs comme objets de divertissement, la caricature grotesque des scribes est typique de l'imagerie coloniale. Même au 21^{ème} siècle, l'homme courbé à l'air ahuri, aux yeux écarquillés et aux énormes lèvres rouge vif fait rire parce qu'il est immédiatement reconnaissable comme appartenant à la longue tradition humoristique française de caricatures racistes des indigènes de l'Empire.

Les moqueries ne se cantonnent donc pas au visage mais aussi au corps représenté comme « sans cesse en mouvement. La silhouette, élastique, ne connaît pas la rectitude. Le visage enjoué du Noir

est souligné par une gesticulation effrénée qui met en action les jambes comme les bras. Une danse frénétique qui ne manque pas d'évoquer, pour le public, les manifestations festives des tribus africaines (photographies des magazines, films documentaires), mais aussi le comportement de l'animal (continuité implicite de la propagande raciste assimilant, au siècle dernier, le Noir et le singe) » (Bancel et al., 1993: 165). Dans l'album *Le papyrus de César* (2015), on retrouve donc le scribe secoué dont la tête est répliquée six fois pour donner l'illusion du mouvement mais aussi ses acolytes, qui dans l'incapacité de parler, font un signe de tête ou de mains, tirent la langue ou pointent le pouce vers le bas en signe de protestation (6). Chez les Afro-descendants, l'expression corporelle semble avoir remplacé la compétence langagière. Dans les autres aventures, les personnages noirs gesticulent tout autant. On pense, par exemple, au gladiateur à la mine réjouie d'*Astérix gladiateur* (1964), au pygmée du *Bouclier arverne* (1968) jaillissant de sa boîte et courant dans tous les sens ou encore aux batteurs sur les galères d'*Astérix aux Jeux olympiques* (1968) et *La Galère d'Obélix* (1996). De ce fait, dans ce deuxième album, Baba, qui a « toujou's 'êvé d'êt'e batteu' », s'en donne à cœur joie à coups de « Tobodobobou ! », de « bobong ! » et de « Tchac tchac ! » et s'exclame : « J'ai le 'ythme dans la peau, pat'on » (34).

Subalternes interchangeables

On retrouve donc bien dans la série l'iconographie stéréotypée de l'Africain « qui ne peut pas être pris au sérieux », qui « a mis le rythme et l'expression corporelle au centre de son existence » et qui « passe son temps à taper sur des morceaux de bois (toujours la nature) et à se déhancher » (Ruscio, 1995: 64). Sans surprise, dans une bande dessinée comme *Astérix*, le personnage noir amuse la galerie dans une mise en scène faisant écho à celles de l'empire dans les cartes postales, les récits de voyage, les livres pour enfants, les publicités ou même les zoos humains. Au plus fort de la guerre coloniale, le cliché éculé du sauvage cannibale patibulaire, avec ses « anneaux aux oreilles, os dans le nez, sagaie au poing et plumes dans le derrière », était destiné à faire rire et à flatter le sentiment de supériorité du Blanc (Chalaye, 2002: 105). Évidemment, les personnages noirs d'*Astérix* ne sauraient être caricaturés sans cette panoplie d'accessoires grotesques, panoplie exotique de mise à laquelle il faut ajouter les peaux de bêtes, les pagnes, les éventails et les tam-tams. Pour le reste, force est de constater que seuls ces accessoires permettent parfois de distinguer les hommes noirs entre eux. Leur chosification va jusqu'à dupliquer plusieurs personnages dans la même case car, comme le rappelle le philosophe Achille Mbembe dans *De la postcolonie*, l'identité de l'indigène réside « au point de rencontre entre la choséité et sa néantisation » (2000: 239). C'est par exemple déjà le cas dans *Astérix gladiateur* (1964) – pour rappel, le premier album à mettre en scène des Afro-descendants. Dans cette aventure, les quatre esclaves qui soulèvent une chaise à porteurs où est avachi un Romain, sont indissociables (5) : ils ont exactement les mêmes corps, visage, moue et les mêmes accessoires (pagne, anneaux et plumes). Les personnages sont incontestablement déshumanisés par leur statut d'esclave et leur manque de personnalité mais aussi à cause de leur fonction et allure grotesque qui les font ressembler à un attelage de chevaux aux robes et harnais assortis. Par la suite, les personnages noirs indifférenciés et hyper accessoirisés sont devenus une des marques de fabrique de la série.

Enfin, bien que la plupart des personnages principaux et secondaires soient dotés de sobriquets truculents, les concepteurs de la série ne prennent généralement pas la peine de nommer ceux dont la peau est noire. Baba, Duplicatha et les deux princesses Toutunafer et Niphéniafer font figure d'exception. Quand on sait à quel point les jeux de mots autour des patronymes y sont omniprésents, on comprend que cette absence n'est pas anecdotique. En témoigne l'un des gags d'*Astérix et les Normands* (1966) dans lequel Obélix trouve hilarant les « noms rigolos » des envahisseurs : « Hihhi ! ... Tous des noms qui se finissent en 'AF' ». Astérix surenchérit sur cette blague

et sur leur chef qui s'appelle « Grossebaf » avant qu'Abraracourcix s'esclaffe à son tour : « Hahaha ! Vous avez entendu ça, Panoramix, Assurancetourix, Boulimix, Aventurépîx, Porquépîx, Allégorix » (14). Le fait qu'Astérix et Obélix ne partent jamais à la rencontre des peuples subsahariens peut en partie expliquer cette anomalie, même si Baba, Duplicatha, Toutounafer and Niphéniafer invalident cette seule hypothèse.

Les patronymes sont particulièrement nombreux dans le dernier album de la série *Astérix et le Griffon* (2021). On y retient le gloussement d'Obélix parce que ses hôtes sarmates – peuples de l'Est de l'Europe – ont des « noms de filles » (11), le judicieux clin d'œil à l'actualité avec les personnages Klorokine (19) et Fakenius (23) ou encore la série de noms donnés à cinq légionnaires romains lambdas Perdudvus, Tutévucantabus, Aplusdanlbus, Mercidetvenus et Ibernatus (27). *Astérix et le Griffon* ne met en scène aucun personnage afro-descendant et la question de les nommer n'est donc pas pertinente.¹⁴ Par contre, dans *La Transitalique* (2017) album du même scénariste (Jean-Yves Ferri) et même illustrateur (Didier Conrad), artistes friands de jeux de mots sur les patronymes, et qui nous en offrent d'ailleurs un bel exemple avec le prémonitoire Coronavirus, les personnages d'origine africaine ne sont pas nommés, relégués au second plan de leur vignette, véritable papier peint exotique sans personnalité ou importance significative. Ainsi, trois personnages noirs, un homme obèse (4), un bodybuilder (36) et une jolie femme (38) ont pour seule fonction d'éventer les Romains.

Cette absence de gag sur les patronymes n'est pas bénigne. Ces personnages interchangeables, qui tranchent au sein de la diversité truculente des caricatures gauloises et romaines, sont symptomatiques de l'iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française comme l'ouvrage *Images et Colonies* (1993) le rappelle : « L'indigène incarne la multitude anonyme. Si les auteurs prennent soin d'individualiser les Blancs, les Noirs ou les Arabes, à peu de choses près, se ressemblent tous. Les dessinateurs se nourrissent des préjugés les plus anciens, cherchant dans les comportements collectifs, les coutumes et les croyances africaines les marques indiscutables de la barbarie : la nudité et les « déguisements » des rois nègres, l'habitat précaire (les cases), la superstition (la sorcellerie), voire le cannibalisme chez les Noirs [...]. Les caricaturistes soulignent souvent ces aspects par le procédé de la transposition » (167). S'il faut bien reconnaître que le propre de la bande dessinée, ou du dessin humoristique, est de grossir les traits, les caricatures des personnages noirs chez *Astérix* sont offensantes parce qu'elles se basent uniquement sur la couleur de leur peau.

Sous le couvert du comique ou de la tradition de ces caricatures racistes issues de l'iconographie coloniale, les personnages noirs ont finalement peu évolué et certaines de leurs caricatures ont même récemment été exagérées. Comme le rappelle Chalaye, « l'imaginaire colonial s'est inventé des personnages humoristiques destinés à légitimer le pouvoir colonial et son paternalisme prétendument civilisateur. Et ces images, qui ont bercé des générations de jeunes enfants et dont nous ne connaissons plus l'origine, structurent l'imaginaire collectif occidental et occupent une place toujours vivante dans notre imagerie de l'Afrique » (2002: 99). Autrement dit, les caricatures d'*Astérix* ont une origine qui n'est pas anodine et elles ont besoin d'être décolonisées, dénoncées, sous peine de continuer à figer les personnages noirs dans « un prêt-à-penser occidental » (166). Même s'il est plus acceptable socialement et politiquement, l'humour reste une forme de *violence symbolique*, une violence non physique et moins visible mais non moins dévastatrice.¹⁵ Les plaisanteries sont offensantes parce qu'elles blessent, ridiculisent et stigmatisent les groupes minoritaires tout en les maintenant dans un système de domination. Cette dynamique est d'autant plus perfide que « la cible des rires doit rigoler sinon elle est accusée de ne pas avoir le sens de l'humour » (Dufort 2020: 2). Quant aux humoristes et à leurs destinataires, les gags permettent surtout de prendre de la distance avec le discours raciste sous-jacent et de le minimiser. Dire que « c'est juste pour rire » a pour effet de décomplexer ce racisme au nom du droit au divertissement.

On aurait pu voir un changement de cap avec le passage de relais à deux nouveaux artistes, le scénariste Jean-Yves Ferri et l'illustrateur Didier Conrad à partir de l'album *Astérix chez les Pictes* (2013), mais il n'en est rien malheureusement. Pour remettre ces caricatures blessantes dans leur contexte, il faut rappeler qu'historiquement, la série est constituée de trois grandes périodes. Ce sont ses créateurs Uderzo (à l'illustration) et Goscinny (au scénario) qui collaborent d'abord aux albums d'*Astérix* jusqu'au décès prématuré de ce dernier en 1977. Uderzo décide alors de poursuivre seul l'aventure jusqu'en 2013 avant de finalement passer le relais au scénariste Jean-Yves Ferri et au dessinateur Didier Conrad. À l'époque du binôme Goscinny-Uderzo, l'imagerie coloniale, avec ses stéréotypes et ses caricatures racistes, est encore en France métropolitaine le fait d'un imaginaire collectif largement inconscient de son ignominie même si les discours anticoloniaux se multiplient après la vague des indépendances.¹⁶ Cependant, à partir des années 1980, la stigmatisation des représentations racistes commence à se faire plus pressante face à la montée du Front National (né en 1972 et rebaptisé Rassemblement National en 2018). L'association SOS racisme, qui entend lutter contre toutes les discriminations, est même fondée en 1984. Alors que le tirailleur *Banania*, autre vestige de l'impérialisme français, est éliminé des boîtes de poudre chocolatée dès le début des années 1970 (Achille 2013), *Astérix* garde dans ses albums les traces de l'imaginaire colonial.¹⁷ Enfin, la reprise de la série au XXI^e siècle par deux nouveaux créateurs aurait pu coïncider avec l'arrêt de telles caricatures mais les albums *Le Papyrus de César* (2015) et *La Transitalique* (2017) démontrent le contraire.

On s'étonne donc d'y retrouver autant de personnages noirs simiesques à l'accent dévalorisant et portant encore des peaux de fauve ridicules. Par exemple, dans *Le Papyrus de César* (2015), Baba, qui a l'air toujours aussi niais, se prend un pigeon voyageur dans la figure. Incapable de déchiffrer son message, il avoue alors à son chef qu'il ne « sait [t] pas li'e » (16). La vigie pirate, qui ne brillait déjà pas par son intellect, se retrouve désormais analphabète. Cette histoire, rappelons-le, est aussi celle qui met en scène les « scribes numides » sujets de la blague indigne sur les « nègres littéraires ». L'arrivée de deux personnages secondaires féminins noirs dans *La Transitalique* (2017) serait la bienvenue si leurs caricatures allaient au-delà du fantasme exotique des Africaines hypersexualisées aux lèvres, fesses et poitrines généreuses et aux petites tenues moulantes taillées dans des peaux de bête. Les princesses nubiennes Toutunafer et Niphéniafer, parées d'une multitude d'anneaux dorés, conduisent un char orné d'un léopard... tiré par des zèbres ! Cela ne s'invente pas ! L'association exotique de la femme noire au monde animal est renforcée par la multitude de créatures (chien, félin, poisson, dromadaire, cochon et faucon) présentes dans leurs rares phylactères.

Revenir une dernière fois sur les tribulations de l'iconographie de la marque *Banania* permet de mieux comprendre cette recrudescence de l'imagerie tendancieuse dans *Astérix*. En effet, Achille note que son choix marketing de réintroduire le tirailleur en 2003, et le succès commercial de cette décision, correspondent à « la disparition récente de tout complexe [...] chez de nombreux Français concernant leur adhésion à ces discours racistes hérités de l'époque coloniale » (2013: 212). En témoignent, selon lui, le plébiscite, par deux Français sur trois, de la loi du 23 février 2005 sur l'aspect positif de la colonisation, l'accès au second tour de l'élection présidentielle du Front National en 2002 puis 2017 ayant pour résultat une focalisation des discours politiques sur l'immigration, la sécurité et la préférence nationale. Achille met également en avant un sondage datant de 2012 et dans lequel 31% se déclarent en « accord avec les idées du FN » et seulement 35% « tout à fait opposés », contre 70% opposés en 1999 (Mestre 2012). Cela expliquerait aussi pourquoi le jeu de mots sur les « nègres littéraires » et les caricatures racistes des albums récents de la série n'aient pas provoqué un tollé.

Compte tenu de ces observations peu réjouissantes, notons tout de même une agréable surprise, même si elle est ténue, dans l'album *La fille de Vercingétorix* (2019) où les lèvres de Baba ont été

recolorisées pour la première fois et ont perdu leur couleur sanguinolente obscène. Est-ce l'effet d'une prise de conscience de l'origine raciste de la couleur rouge chez nos deux créateurs? C'est fort possible puisque la vigie est introuvable dans les toutes dernières aventures gauloises. Dans *Astérix et le Griffon* (2021), les pirates Barbe-Rouge et Triple-Pattes se prélassent sur le pont de leur navire, heureux d'être exceptionnellement épargnés par les Gaulois occupés à des milliers de kilomètres (46). Une fois n'est pas coutume, on ne voit, ni n'entend Baba probablement perché en haut de son mât. Dans un entretien accordé au *Journal du Dimanche* (2020), le scénariste Jean-Yves Ferri discute de la future sortie de ce 39^{ème} album. Ses propos corroborent l'hypothèse selon laquelle cette absence majeure n'est pas le fruit du hasard. Ferri y admet volontiers que jouer sur les clichés des pays visités était devenu plus difficile : « Dans les années 1960, Albert Uderzo et René Goscinny pouvaient rire des étrangers, caricaturer les Anglais avec leurs grandes dents, les Grecs avec leur profil grec. L'ambiance était bon enfant. Aujourd'hui, il faut presque un dictionnaire sur son bureau pour savoir sur quoi on a le droit de plaisanter ou non ». Il ajoute que « jouer avec les clichés fait partie des codes d'Astérix » mais que cela ne le gêne pas ayant la chance d'avoir un « humour personnel » qui ne le « porte pas vers des caricatures trop frontales ». Ferri prend pour exemple l'album *La Fille de Vercingétorix* dans lequel il a « atténué la manière de faire parler les ados ». Évidemment, il élude complètement la question délicate des caricatures des personnages noirs alors que celles-ci sont bien les plus choquantes. D'autre part, éliminer toutes les caricatures de personnages non blancs, de peur de perpétuer des clichés hérités de l'iconographie coloniale – clichés souvent inconsciemment intériorisés – n'est pas non plus la solution car la diversité ethnique de la population française est déjà largement sous-représentée dans l'imaginaire culturel populaire.

Les universitaires Nicolas Rouvière et Philippe Delisle reviennent tous deux sur la question des stéréotypes dans les dessins des bandes dessinées sans pour autant en dénoncer le racisme. Dans *Astérix ou la parodie des identités* (2008), Rouvière soutient que « les auteurs d'Astérix abordent la représentation de l'identité étrangère par un biais attractif : les loisirs touristiques et le folklore, tels que les guides en véhiculent l'imagerie depuis la fin du XIX^e siècle » (206). Cette remarque sur la prétendue attractivité de ces représentations ne s'applique cependant pas aux personnages noirs qui ne sont pas caricaturés pour leur appartenance à une culture ou un peuple mais simplement pour leur couleur de peau. En effet, caricaturer les Afro-descendants en tant que groupe homogène n'équivaut en rien à se moquer des Bretons, des Corses ou même des Egyptiens. De la même façon, Delisle rate l'occasion de discuter de cette distinction fondamentale entre les diverses représentations ethniques dans son livre *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial. Des années 1930 aux années 1980* (2008). En effet, il revient sur la nature caricaturale des bandes dessinées humoristiques et affirme que les « traits des Européens [y] sont eux aussi déformés » (56). Il prend pour exemple les premières planches de la série Tiger Joë dans lesquelles « si le visage de certains Noirs est déformé, celui de Gin, l'assistant du héros, avec son menton et sa bouche surdimensionnés, ne l'est pas moins... » (56).

Certes, dans *Astérix*, les nombreux personnages blancs sont croqués de manière truculente mais les caricatures ne sont pas basées sur la couleur de la peau. A savoir, la physionomie disgracieuse des anti-héros gaulois – Astérix est un véritable nabot tandis qu'Obélix, un monstre ventripotent – ne peut pas être comparée à celle des personnages noirs dont les caricatures découlent directement de l'imagerie coloniale. Contrairement à *Tintin* et *Spirou*, dont les aventures sur le continent africain opposent des héros blancs au physique avantageux à des personnages noirs grotesquement ridicules, tous les personnages d'*Astérix* sont, à peu de choses près, laids. En revanche, la série maintient une distinction entre les Gaulois, Romains ou Bretons, peuples dont on moque la culture et non la couleur de peau, et les afro-descendants dont l'altérité semble uniquement basée sur des stéréotypes hérités de l'ère coloniale. Il est donc nécessaire de reconnaître les codes graphiques

de l'iconographie impériale afin de comprendre comment ceux-ci ont pu influencer les créateurs de la série, mais aussi pour pouvoir mieux s'en détacher.

Les dessins d'Astérix, d'Obélix et de leurs compagnons d'aventure ont su évoluer – les premiers albums ont même été modernisés pour correspondre aux changements stylistiques d'Uderzo – et il n'y a donc aucune raison de ne pas appréhender différemment les personnages noirs et d'en modifier et décoloniser les caricatures. Comme le soulignent Etienne Achille et Lydie Moudileno dans *Mythologies postcoloniales* (2018), les accords d'Evian (1962) ne marquent pas, en France, le passage à une ère « véritablement postcoloniale » mais signalent « au contraire le début d'une répression du passé colonial et une absence de réflexion concernant son impact sur la métropole et sur l'imaginaire national en particulier. » (18). Une série telle qu'*Astérix*, par essence anti-impérialiste avec son petit village gaulois résistant à l'envahisseur romain, et qui, à l'échelle planétaire, symbolise pour beaucoup l'esprit français, gagnerait à déconstruire ses stéréotypes coloniaux et à cesser de relayer des images racialisées.

ORCID iD

Marion Duval  <https://orcid.org/0000-0003-0346-5236>

Notes

1. Dans *Astérix ou les lumières de la civilisation* (2006), Nicolas Rouvière raconte de manière truculente la naissance de la série : « La scène se passe sur le balcon d'une HLM de Bobigny, chez Uderzo, avec une vue imprenable sur le cimetière de Pantin. Les deux copains s'arrachent les cheveux, lorsque Goscinny demande à son ami de lui réciter les grandes étapes de l'histoire de France. « Et quand je suis arrivé aux Gaulois, il m'a arrêté. » En une demi-heure, dans une fiévreuse émulation, les deux auteurs trouvent le principe du petit village qui résiste à l'envahisseur romain, ainsi que les figures du chef, du druide et du barde, aux noms parodiques en -ix. Le couple atypique formé par Astérix et Obélix, un petit bonhomme sans âge et un gros benêt, vise à prendre le contre-pied de l'imagerie héroïque, traditionnellement attaché aux Gaulois » (3–4).
2. Dans un entretien daté de 1971, Goscinny déclarait d'ailleurs : « Je suis un amuseur, et que ça ! Pas un moraliste ou un philosophe ! Ce que je cherche, c'est faire rire ». Cité par Gilles Ratier dans *Avant la case : Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*. P.L.G., 2002, 55. Néanmoins, les allusions aux sujets d'actualité parsèment la série comme le mur de Berlin dans *Le Grand fossé* (1980), le bétonnage de la nature dans *Le Domaine des dieux* (1971) ou encore la dénonciation du capitalisme et de l'économie libérale dans *Obélix et Compagnie* (1976). On remarque au passage, dans cet album, la caricature de l'ancien président Jacques Chirac.
3. On pense par exemple aux études de Philippe Delisle (2008 et 2010), de Nathalie Tousignant (1993), de Christian Jannone (1995) ou de Mark McKinney (2011) pour ne citer qu'eux.
4. Cet article évite d'utiliser le mot « race », employé couramment par le monde académique anglophone mais souvent décrié par les intellectuels francophones, afin de parer à toute polémique qui pourrait détourner l'attention de l'argument principal de cette étude. L'autrice rejoint néanmoins Pap Ndiaye dans son utilisation explicite dans *La condition noire. Essai sur une minorité française* (2008) : « Il est donc très important de distinguer l'objet de la notion : en tant qu'objet, la « race » n'a aucun sens ; en tant que notion pour rendre compte d'expériences sociales, elle est utile [...] Les 'races' n'existent pas en elles-mêmes, mais en tant que catégories imaginaires historiquement construites [...] Réfuter absolument la notion de 'race' au nom de l'anti-racisme, c'est-à-dire au motif que les 'races' n'ont pas d'existence biologique et qu'il faudrait promouvoir l'unicité du genre humain, est une position morale qui rend difficile la réflexion sur les caractéristiques sociales des discriminations précisément fondées sur elle. » (39–41).
5. La décolonisation n'est pas, en soi, un phénomène nouveau. C'est à la fois un long processus militaire, politique, économique, historique, culturel etc. qui remonte aux premières luttes anticoloniales et aux indépendances. Bien que *L'orientalisme: L'Orient créé par l'Occident* (1978) d'Edward Said soit

souvent considéré comme le texte fondateur des études postcoloniales, on en trouve déjà les bases chez les théoriciens francophones cités par cet article. Il s'agit notamment d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, pères du mouvement de la Négritude né dans l'entre-deux guerres. Ce sont aussi Albert Memmi, *Portrait du colonisé* (1957) et Frantz Fanon dont les ouvrages, *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les damnés de la terre* (1961), connaissent un regain d'intérêt, notamment dans les milieux académiques anglophones. Plus récemment, Achille Mbembe, *De la postcolonie* (2000), et Felwine Sarr, *Afrotopia* (2016), encouragent, par exemple, une sortie du dialogue Afrique-France pour le remplacer par une perspective Afrique-Monde. Faire le tour des intellectuels œuvrant à la décolonisation de nos imaginaires semble difficile tant leurs contributions sont variées. Cet article offre néanmoins une place de choix aux historiens et prend le parti de mettre en valeur les intellectuels francophones. Il entend ainsi souligner, d'une part, que le débat ne se limite pas au monde anglophone et cherche, d'autre part, à éviter l'étiquette dénigrante de « wokisme », qui signifie « être éveillé aux discriminations » mais qui semble surtout disqualifier automatiquement, en France, certaines prises de position venues des États-Unis (Chemin 2021).

6. Pour plus d'informations sur le sujet, deux excellents chapitres pourront être consultés. Il s'agit de « Jeux et jouets » de Yann Holo paru dans le recueil *Images et Colonies : Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962* et de « Promouvoir : fabriquer du colonial » de Sandrine Lemaire dans *Culture impériale 1931-1961. Les colonies au cœur de la République*.
7. William Cohen revient sur les écrits du naturaliste Jean-Baptiste Robinet (1768) et sur ce rapprochement fait entre l'Homme noir et le singe : « La similarité de couleur entre les Noirs et certains singes ainsi que la découverte en Afrique de primates, tels que le chimpanzé et le gorille, ne firent que souligner le prétendu lien unissant Noirs et primates. J.-B. Robinet, auteur important de l'époque, fit remarquer à tort que les orangs-outangs vivaient en Angola, là où précisément vivaient les plus laids et les plus stupides des Africains ». (Cohen, 1980: 132).
8. Cité dans l'étude de William Cohen (336).
9. Dans un ouvrage qui revient sur les rapports de pouvoir dans l'humour, Julie Dufort s'appuie sur les travaux du philosophe Thomas Hobbes pour revenir sur les parts sombres du rire. À propos du sentiment de supériorité, elle cite *Éléments de loi* (1640) : « La passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine, et dans ce sentiment de gloire, il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on se moque de vous, on triomphe de vous et on vous méprise » (Dufort 2020: 7).
10. Le premier régiment de tirailleurs sénégalais voit le jour en 1857. Dans *La Force noire*, ouvrage publié peu de temps avant la Première Guerre mondiale, le général Mangin « développe un projet d'armée noire propre à s'engager dans les conflits extérieurs » et, de ce fait, l'armée coloniale jusqu'alors constituée de soldats de métier recrute, « souvent par la contrainte », de simples conscrits. (Van den Avenne 2005: 1).
11. Marc Michel revient longuement sur la figure du tirailleur sénégalais dans le chapitre « L'image du soldat noir » qui se trouve dans *Images et Colonies : Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, l'ouvrage collectif édité par Bancel, Blanchard et Gervereau référencé à plusieurs reprises dans cet article.
12. Voir l'article de Cécile Van den Avenne, « Bambara et français-tirailleur. Une analyse de la politique linguistique au sein de l'armée coloniale française : la Grande Guerre et après » (2005). Elle y revient sur les problèmes de communication horizontale et verticale entre tirailleurs et gradés-indigènes au sein des régiments coloniaux. Son article démontre que si une langue véhiculaire africaine, telle le bambara, a été envisagée, l'usage du français, simplifié puis standard, est finalement préconisé par l'armée française.
13. Dans les années 1980, l'humoriste Michel Leeb est célèbre pour deux sketches, « L'Africain » et « L'épicier africain », dont l'un des principaux ressorts comiques est l'imitation de ce prétendu accent africain « présenté comme la manifestation d'un handicap intellectuel » et sa primitivisation des personnages noirs. (Yade, 2007: 34). Dans *La Galère d'Obélix* (1996), on retrouve tout le vocabulaire moqueur de Leeb dans les bulles d'un personnage noir : ses répliques sont ponctuées par un « présentement » grandiloquent (7, 8, 27 et 39) qui contraste avec la familiarité des expressions « là dis-donc » (7, 8, 18, 27 et 39) et « Ah, Mais oui ! » (26).

14. Alors que le moindre personnage semble nommé dans cet album, ce n'est pas le cas pour les deux guides scythes. Ces personnages ne sont pas blancs mais ils ne sont pas africains non plus. Donc cet article ne s'attardera pas sur leur sort.
15. Ce concept de violence symbolique a été popularisé par Pierre Bourdieu dans *La Reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement* (1970), un ouvrage coécrit avec Jean-Claude Passeron. Le sociologue en explique les fondements en prenant pour exemple le système éducatif français comme « pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force » (18).
16. Aimé Césaire, fondateur avec Léopold-Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas de la Négritude, un mouvement littéraire et idéologique qui rejette, entre autres, la domination occidentale dans les années 1930, publie *Discours sur le colonialisme* en 1950. Dans *Portrait du colonisé* (1957), Albert Memmi verbalise ensuite l'expérience du colonisé constamment défini, et humilié, par le regard du colonialiste. Enfin, Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952) puis *Les damnés de la terre* (1961), livre une analyse de l'héritage impérialiste et revient sur les effets déshumanisants de la colonisation.
17. Etienne Achille explique comme suit la désaffection du tirailleur sénégalais : « Le racisme de l'idéologie coloniale est de plus en plus ouvertement et fréquemment critiqué, et par conséquent l'insigne Banania ne suscite plus les valeurs euphoriques nécessaires au succès de l'image » (2013: 209–210).

References

- Achille E (2013) À l'approche des cent ans de Banania, le retour du tirailleur. *Contemporary French Civilization* 38(2): 201–216.
- Achille E et Moudileno L (2018) *Mythologies Postcoloniales. Pour une Décolonisation du Quotidien*. Honoré Champion. ISBN: 978-2745347565
- Bancel N & Blanchard P et Gervereau L (1993) *Images et Colonies : Iconographie et Propagande Coloniale sur L'Afrique Française de 1880 à 1962*. BDIC-ACHAC, La Découverte/SODIS. ISBN: 978-2901658245
- Barthes R (1957) *Mythologies*. Editions du Seuil. ISBN: 978-2020005852
- Blanchard P et Lemaire S (2004) *Culture Impériale 1931-1961. Les Colonies au Cœur de la République*. Avant-propos de Didier Daeninckx. Reprint: Éditions Autrement, 2011. ISBN: 978-2746730496
- Bourdieu P et Passeron JC (1970) *La Reproduction : Éléments D'une Théorie du Système D'enseignement*. Les Éditions de minuit, Collection Le Sens commun. ISBN: 978-2707302267
- Bruno P (2002) Astérix, devant nous, le sauveur de la France ? *Le français aujourd'hui*, n° 136. Disponible sur le web: <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2002-1-page-104.htm> (consulté le 31 janvier 2022).
- Césaire A (1939) *Cahier D'un Retour au Pays Natal*. Reprint: Édité par Abiola Irele. Ohio State University Press (seconde édition), 2000. ISBN: 978-0814250204
- Chalaye S (2002) *Nègres en Images*. Préface de Blaise Ndjehoya. L'Harmattan. ISBN: 978-2747521871
- Chaudenson R (2003) *La Créolisation : Théorie, Application, Implications*. L'Harmattan. ISBN: 978-2747556088
- Chemin A (2021) *C'est quoi exactement, le « wokisme » ?* Podcast, *Le Monde*, le 4 novembre 2021. Disponible sur le web: https://www.lemonde.fr/podcasts/article/2021/11/04/c-est-quoi-exactement-le-wokisme_6100875_5463015.html (consulté le 25 novembre 2021).
- Cohen WB (1980) *Français et Africains : Les Noirs Dans le Regard des Blancs, 1530-1880*. Traduit de l'anglais par Camille Garnier: Gallimard, 1981. ISBN: 978-2070263417
- Delisle P (2008) *Bande Dessinée Franco-Belge et Imaginaire Colonial. Des Années 1930 aux Années 1980*. Karthala. ISBN: 978-2811100834
- Delisle P (2010) *Spirou, Tintin et Cie, une Littérature Catholique. Années 1930/Années 1980*. Karthala. ISBN: 978-2811103057
- De Quatrefages A (1877) *L'espèce humaine*. Bibliothèque scientifique internationale. XXIII. Éditions G. Baillière et Cie. OCLC3082163

- Dufort J (2020) Introduction : les parts sombres du rire : la violence symbolique dans l'humour. In: *Humour et Violence Symbolique*. Sous la direction de Julie Dufort, Martin Roy et Lawrence Olivier. Les Presses de l'Université de Laval, Collection Monde culturel. ISBN: 978-2763747552
- Fanon F (1952) *Peau Noire, Masques Blancs*. Reprint: *Œuvres*. Préface d'Achille Mbembe et Introduction de Magali Bessone. La Découverte, 2011. ISBN: 978-2707169709
- Fanon F (1961) *Les Damnés de la Terre*. Reprint : *Œuvres*. Préface d'Achille Mbembe et Introduction de Magali Bessone. La Découverte, 2011. ISBN: 978-2707169709
- Ferri JY & Conrad D (2013) *Astérix chez les Pictes*. D'après René Goscinny et Albert Uderzo. *Éditions Albert René*. ISBN: 978- 2864972662
- Ferri JY et Conrad D (2015) *Astérix: Le Papyrus de César*. D'après René Goscinny et Albert Uderzo. Éditions Albert René. ISBN: 978-2864972716
- Ferri JY et Conrad D (2017) *Astérix: La Transitalique*. D'après René Goscinny et Albert Uderzo. Éditions Albert René. ISBN: 978-2864973270
- Ferri JY et Conrad D (2019) *Astérix: La Fille de Vercingétorix*. D'après René Goscinny et Albert Uderzo. Éditions Albert René. ISBN: 978-2864973423
- Ferri JY et Conrad D (2021) *Astérix: Astérix et le Griffon*. D'après René Goscinny et Albert Uderzo. Éditions Albert René. ISBN: 978-2864973492
- France Culture* (2021) Le succès mondial d'Astérix: « D'abord un héros européen qui parle à la classe moyenne cultivée européenne, 24 octobre 2021. Entretien de Nicolas Rouvière par Benoît Grossin. Disponible sur le web: <https://www.franceculture.fr/bande-dessinee/le-succes-mondial-dasterix-dabord-un-heros-europeen-qui-parle-a-la-classe-moyenne-cultivee> (consulté le 25 novembre 2021).
- France Soir* (2019) La fille de Vercingétorix fête dignement les 60 ans d'Astérix et d'Obélix, 6 novembre 2019. Disponible sur le web: <https://www.francesoir.fr/culture-livres/la-fille-de-vercingetorix-fete-dignement-les-60-ans-dasterix-et-dobelix> (consulté le 15 septembre 2021).
- Franquin (1950) *Spirou chez les Pygmées*. In: *Spirou et Fantasio : Quatre Aventures de Spirou et Fantasio*. Reprint: Dupuis, 1986. ISBN: 978-2800100036
- Franquin (1955) *Spirou et Fantasio: La Corne du Rhinocéros*. Reprint: Dupuis, 1986. ISBN: 978-2800100081
- Goscinny R et Uderzo A (1964) *Astérix Gladiateur*. Reprint: Hachette, 2004. ISBN: 978-2012101364
- Goscinny R et Uderzo A (1965) *Astérix et Cléopâtre*. Reprint: Hachette, 2004. ISBN: 978-2012101388
- Goscinny R et Uderzo A (1966) *Astérix Chez les Bretons*. Reprint: Hachette, 2004. ISBN: 978-2012101401
- Goscinny R et Uderzo A (1966) *Astérix et les Normands*. Reprint: Dargaud, 1998. ISBN: 978-2205001907
- Goscinny R et Uderzo A (1968) *Astérix aux Jeux Olympiques*. Reprint: Dargaud, 1984. ISBN: 978-2205003208
- Goscinny R et Uderzo A (1968) *Astérix: Le Bouclier Arverne*. Reprint: Hachette, 2004. ISBN: 978-2012101432
- Goscinny R et Uderzo A (1971) *Astérix: Le Domaine des Dieux*. Reprint: Dargaud, 1985. ISBN: 9782205005820
- Goscinny R et Uderzo A (1976) *Astérix: Obélix et Compagnie*. Reprint: Hachette, 2015. ISBN: 978-2012101555
- Goscinny R et Uderzo A (1998). *Jehan Pistolet, Corsaire du Roy*. Editions Albert René. ISBN: 978-2864971207
- Hergé (1931) *Tintin au Congo*. Reprint: Casterman, 1993. ISBN: 978-2203001015
- Hobbes T (1640). *Éléments de loi. Traduit de l'anglais et du latin et présenté par Arnaud Milanese*. Reprint: Allia, 2006. ISBN: 978-2844851949
- Jannone C (1995) *La vision de l'Afrique coloniale dans la bande dessinée franco-belge des années 1930 à nos jours : Spirou-Tintin-Vaillant-Pif (1938-1993)*. Doctorat d'histoire. Université d'Aix-Marseille I.
- Journal du Dimanche* (2020) Le 39e album d'Astérix sortira le 21 octobre; voici les premières images de ce voyage lointain, entretien par Cyril Petit et Marie Quenet, 2 janvier 2020. Disponible sur le web: www.lejdd.fr/Culture/exclusif-le-39e-album-dasterix-sortira-le-21-octobre-voici-les-premieres-images-de-ce-voyage-lointain-4015887 (consulté le 15 septembre 2021).
- Le Figaro* (2017) Le « nègre littéraire » est officiellement à bannir, par Alice Develey, 17 novembre 2017. Disponible sur le web: www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2017/11/17/37002-20171117ARTFIG00081-le-negre-litteraire-est-officiellement-a-bannir.php (consulté le 15 septembre 2021).

- Mangin C (1910) *La Force noire*. Hachette. Disponible sur le web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mangin,_La_force_noire,_Hachette,_1910.djvu (consulté le 25 novembre 2021)
- Mbembe A (2000) *De la Postcolonie : Essai sur L'imagination Politique Dans L'Afrique Contemporaine*. Seconde édition avec avant-propos. Reprint: Éditions Karthala, 2005. ISBN: 978-2845860780
- McKinney M (2011) *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool University Press. ISBN: 978-1846316425
- Memmi A (1957) *Portrait du Colonisé; Précédé de Portrait du Colonisateur*. Reprint: Gallimard Collection Folio, 2018. ISBN: 978-2070419203
- Mestre A (2012) Près d'un tiers des Français sont d'accord avec les idées du FN, *Le Monde*, 12 janvier 2012. Disponible sur le web: https://www.lemonde.fr/election-presidentielle-2012/article/2012/01/12/pres-d-un-tiers-des-francais-sont-d-accord-avec-les-idees-du-fn_1628579_1471069.html (consulté le 25 novembre 2021)
- Ndiaye P (2008) *La Condition Noire. Essai sur une Minorité Française*. Calmann-Lévy. ISBN: 978-2702138076
- Pilote (1959) *Numéro 1. Rédacteur en chef François Clauteaux, directeur de la publication Jean Hébrard*. Société d'édition Pilote. OCLC 873231507
- Ratier G (2002) *Avant la Case : Histoire de la Bande Dessinée Francophone du XX^e Siècle Racontée par les Scénaristes*. Éditions P.L.G. ISBN: 978-2951557826
- Robinet JB (1768) *Considérations Philosophiques de la Gradation Naturelle des Formes de L'être*. C. Saillant. OCLC: 917954629
- Rouvière N (2006) *Astérix ou les Lumières de la Civilisation*. Préface Pascal Ory. Presses Universitaires de France. ISBN: 978-2130552659
- Rouvière N (2008) *Astérix ou la Parodie des Identités*. Champs-Flammarion. ISBN: 978-2081209268
- Ruscio A (1995) *Le Credo de L'homme Blanc : Regards Coloniaux Français XIX^e – XX^e Siècles*. Editions Complexe. ISBN: 978-2870275979
- Said E W (1978) *L'orientalisme: L'Orient Créé par L'Occident*. Reprint: Éditions Points, 2015. ISBN: 978-2757853078
- Sarr F (2016) *Afrotopia*. Editions Philippe Rey. ISBN: 978-2848765020
- Senghor LS (1948) Poème liminaire. In: *Hosties Noires*. Reprint: Œuvre poétique. Seuil, Collection Points essais, 1990. ISBN: 978-2020121002
- Stoll A (1978) *Astérix: L'épopée Burlesque de la France*. Édition augmentée et traduite de l'allemand par l'auteur et révisée par Alain Morot. Editions Complexe. ISBN: 978-2870270196
- Tousignant N (1993) L'image belge de l'Africain : Histoires et mutations d'une malédiction. Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique de France, de 1920 aux Indépendances, Actes du colloque organisé par l'ACHAC du 20 au 22 janvier 1993 à la Bibliothèque Nationale, Syros/ACHAC. ISBN: 978-2901658245
- Uderzo A (1980) *Astérix: Le Grand Fossé*. Reprint: Éditions Albert René, 2010. ISBN: 978-2864970002
- Uderzo A (1991) *Astérix: La Rose et le Glaive*. Reprint: Hachette, 2000. ISBN: 978-2864970538
- Uderzo A (1996) *Astérix: La Galère D'Obélix*. Éditions Albert René. ISBN: 978-2864970965
- Van den Avenne C (2005) Bambara et français-tirailleur. Une analyse de la politique linguistique au sein de l'armée coloniale française : la Grande Guerre et après. *Documents Pour L'histoire du Français Langue étrangère ou Seconde* 35. Édition électronique, Société Internationale pour l'Histoire du Français Langue Étrangère ou Seconde. DOI: 10.4000/dhfls.1115
- Yade R (2007) *Noirs de France*. Calmann-Lévy. ISBN: 978-2702138724