



George Herriman

KRAZY KAT

1935
volume 3
1939



LES RÊVEURS



KRAZY KOLORS

par Marc Voline

DES CACTUS POURPRES, DES CIEUX ORANGE, UNE LUNE BLEUE! LE DÉSERT PEINT RENDU À SA CAMÉLÉONESQUE POLYCHROMIE! C'EST UN KRAZY SUBLIMÉ PAR LA COULEUR QUI EXPLOSE, EN CE PRINTEMPS POUR SON RETOUR SUR LA SCÈNE DU WEEK-END.

Enfin! Vingt ans, ou presque, après son premier *Smiley*, Krazy entre par la grande porte dans le cabinet comics couleur du *New York Journal*, « huit pages d'effluence polychrome indésirable » qui, d'après le Chef, « font ressembler l'air-en-ciel à un rayon de plomb ». Enfin! Il va pouvoir rendre hommage à ces cieux azur et turquoise dont, tout jeune, il vantait l'inspiration, et chanter dans ses infatigables marches le Cinquième Monde de la genèse des Navajos, cette terre aux multiples couleurs que nous habitons.

Mais toutes les couleurs de la Création, comme celles qu'apploquent, couche après couche, coloristes et imprimeurs sur les planches de *Krazy Kat*, ne sauront manquer la couleur — en son creux — qui aujourd'hui encore agite l'Amérique. Toujours, le noir renaît.



Edward S. Curtis, *Caravans en route à Canyon à Cliff*, ca. 1901. Musée américain, Library of Congress, Washington.

La découverte par l'essayiste Arthur Asa Berger, en 1971, du certificat de naissance de Herriman, où celui-ci apparaît comme « colonel », jette un nouvel éclairage sur son œuvre. Plus près de nous, son biographe Michael Tisserand a patiemment restitué sa généalogie.

George Joseph Herriman naît le 22 août 1880 au sein d'une famille francophone de sang-mêlé dans le faubourg Tremé de la Nouvelle-Orléans, adjacent au Quartier français. Un des plus vieux quartiers de la ville, celui des Noirs non esclaves à l'époque de l'esclavage, Tremé est un lieu emblématique de la culture afro-américaine et créole.

L'arrière-grand-père de Herriman, Stephen Herriman, un capitaine — blanc — de marine fluvial, quitte New York pour la Nouvelle-Orléans où il engendre deux fils,

OF KOKONINO



Frederic et George, avec Justine Olivier, une femme appartenant à la classe des « gens libres de couleur ». Il épousera ensuite une femme blanche de la bonne société, fera fortune et aura un grand nombre d'esclaves.

Justine, de son côté, croquage avec ses deux enfants à quelques pièces de maison de là et reconstruit une famille avec Alexandre Chesne, qui a déjà un fils. Avec un demi-frère, George ouvre Herriman & Chesne, une boutique de tailleur sur Royal Street, dans le Quartier français. George épouse ensuite une fille de La Havane dont il aura, entre autres enfants, George Jr., le père de l'auteur. Apprenant le métier, celui-ci s'associe avec son patron dans la boutique, rebaptisée Herriman & Son.

Dans les années précédant sa naissance, la famille de George Joseph Herriman se distingue tant par sa position sociale que son activisme politique. Ainsi le grand-père et le père de Herriman signent-ils une pétition pour le droit de vote des Noirs, remise en mains propres au président Lincoln par un ami de la famille. Leurs efforts, cependant, restent vains. En 1890, fuyant les tensions raciales croissantes, qui vont jusqu'à l'émeute et au massacre, George Jr. emmène sa famille à Los Angeles, décriant, comme beaucoup d'autres ex-Océaniques, de « pays blanc » — passer pour blanc.

Aucun membre de la famille ne retournera jamais à la Nouvelle-Orléans, et Herriman demeurera toujours aussi muet sur ces années que vague quant à ses origines. « On ne savait pas qui c'était, alors je l'ai surnommé le "Grec" », écrit vers 1920 son collègue et mentor Tad Dozjan, dans son fameux portrait de « Gorge » Herriman. Lors d'une rare confession, Herriman dit un jour à un ami proche qu'il était Créole et pensait, du fait de ses cheveux crépus, avoir du sang noir.

Lorsqu'on sait que le moindre soupçon d'une infime goutte de sang noir, à l'époque, suffit à ruiner une carrière, on comprend que « Gorge » ait toujours eu un chapeau vissé sur la tête. Ces quelques lignes d'un journaliste du *New York Times*, chroniquant en 1903 *La Dubouey*, une revue « all black » de Broadway, donnent une idée de l'étendue de la suspicion.

« Les acteurs étaient noirs, abrutis et pâles. Certains si pâles qu'ils avaient pu passer pour blancs, si la décoloration d'un visage, le poids d'un joug, l'usure d'un livre, ne les avaient traités des uns plus méritants suspicion. »

Discret de sa personne au point d'en être effacé, au dire de tous les témoins (dont les plus perspicaces, au moins, percevaient son génie), Herriman se moustra en chercheur courageux dans ses dessins de presse comme dans ses comics, n'ayant des poncifs, à l'instar des acteurs noirs de « black face », que pour dénoncer les faits.

Dans *Krazy Kat*, avant même l'apparition de l'« Oklé Tom Kat », les références à la culture noire sont innombrables : le café de pastiques que Krazy arpente, les romances sentimentales qu'il chante, le burjo-doux il s'accompagne, les représentations parodiques du « minaret shaw » qu'il joue offre avec la complexité d'Ignace... Mais surtout, le jeu sur la couleur est, avec celui sur le genre (l'un se mêlant souvent à l'autre), une des composantes primordiales de la bande. Il a beau révéler l'aspect farcesque du vaudeville (nos dernières soirées à tour blanchis ou noircis par suite, peinture, farine, encres), il n'en est pas moins lourd de sens. Commencé et régulièrement poursuivi dans les strips noir et blanc, Herriman s'empresse de le reproduire à l'ère de la couleur, reprenant, dans le *Smiley* du 6 octobre 1938, l'étrange d'une planche de... 1918.

L'arrivée de la couleur donne corps à une autre composante capitale : cette terre indienne où évoluent *Krazy & C.* Dixit Herriman :

« C'est le pays que l'aine et c'est la façon dont je le vois. Je n'arrive pas à comprendre qu'aucun autre artiste ne l'ait fait. Tous ces motifs indiens ne me sont pas nouveaux et de « culture » parfaitement, que les lectures comprennent leur signification ou non. Je ne pense pas que les lecteurs se soucient de cet aspect de strip. Mais pour moi il est très important, et je l'ai vu presque autant que les personnages eux-mêmes. »

Herriman fait la connaissance de la région bien avant d'y installer son petit monde (Cocconino est créé dans un strip des 1911), probablement par son collègue Jimmy Swinnerton. Un des plus jeunes collaborateurs de Hearst, chez qui il entre à 17 ans, en 1892, le futur auteur de *Little Jimmy* est expédié par le Chef, dix ans plus tard, soigner sa tuberculose en Arizona, alors que les médecins ne lui donnent pas six mois. Il vivra encore trois quarts de siècle, pendant lesquels il n'aura de cesse de faire découvrir ces paysages saisissants qu'il peint inlassablement. Avec Rudolph Dirks, le père des *Katzenjamer Kids* (Pim Pam Poom), Swinnerton et Herriman vont constituer un trio de comic artists hybrides des collines pourpres et du désert peint.

Seul, en famille ou avec ses amis, Herriman devient un visiteur régulier et un ami proche des Wetherbills, le couple de pionniers qui en 1910 a ouvert le premier comptoir navajo à Kayenta, à une trentaine de kilomètres de Monument Valley. Il se passionne pour les Indiens, se rendant souvent à leurs cérémonies en compagnie de ses hôtes. Réciproquement, il cherche à les servir sur le monde extérieur. Il offre un projet pour un sanatorium de Kayenta, et assure le suivi en envoyant un film par semaine. Tous les environs se ruent à ces séances hebdomadaires où les Navajos, qui découvrent le cinéma, éclatent de rire aux scènes tristes!



Le strip tout entier est pétri, imprégné par cet univers. Bien sûr il y a le décor, omniprésent, aussi indispensable de *Kozzy Kat* qu'il le sera plus tard des westerns de John Ford: buttes aux noms imaginés — mitaines, pieds d'éléphant, aiguilles harlanes —, mesas multicolores, falaises chanteuses, canyons abyssaux. La culture et l'art indien se retrouvent également à chaque page. Les zigzags des tapis navajos abîment le ciel et les cases, tandis que les chants cérémoniaux invitent personnages et lecteurs à la contemplation de Mère Nature.

Mais parmi les innombrables teintes de cette terre indienne, il en est une essentielle, avant même le bleu du ciel, le vert de la *mesa verde*, le jaune de la *riera amarilla*, et toutes les gradations du désert peint; c'est le rouge de la terre, le rouge de la brique, le rouge de la peau des Indiens. C'est ce rouge qui, comme on va le voir, brise le machichéisme, la dualité fatale du noir et blanc.

L'importance de l'indianité dans *Kozzy Kat* dépasse en effet la simple fascination, le coup de foudre pour un pays ou une culture. Elle renvoie au lien profond, ancien,

entre Noirs et Indiens, incarné dans les « Indiens du mardi gras » de la Nouvelle Orléans. Héritier à force de vu, dans son enfance, de ces Noirs déguisés en Indiens, à l'occasion de la fameuse festivité. La tradition est née en même temps que lui, dans les classes laborieuses. Comme dans tous les carnivals populaires, les Indiens de mardi gras, divisés en tribus, passent souvent toute l'année à préparer costumes, chants et danses. Le jour venu, les tribus concurrentes font assaut de splendeur et de malice, les chants répondant aux chants, l'esprit à l'esprit, dans des joutes interminables et tourbillonnantes qui vont à leur tour inspirer les musiciens jazz. À partir des années vingt, on commence à enregistrer le répertoire de ces « Indiens du mardi gras ».

Le fait pour les Noirs de se déguiser en Indiens a de multiples implications. Tout d'abord il contrevient l'interdiction qui leur est faite de porter masques et travestissements. Il permet aux Noirs pauvres, comme dans toutes les « fêtes des feux », où les valeurs sont renversées, de se gausser de ceux de la haute société. Il est une manière, aussi, d'enregistrer leur histoire, de proclamer leurs croyances et leurs

valeurs. Le récit héroïque, exercice de rigueur du carnaval, perpétue ici la mémoire de la résistance à la domination. Faisant appel à des traditions diverses — africaines, américaines — il participe également à la création d'une nouvelle identité.

À l'époque de l'esclavage les communautés indiennes, dont beaucoup accueillirent des esclaves fugitifs, offrirent aux « gens de couleur » une échappatoire à l'alternance sans issue où être noir signifiait être esclave et être blanc, libre. À la Nouvelle-Orléans, les esclaves noirs se rallièrent aux Indiens sur les marchés, dans une interaction qui permettra plus tard aux Noirs de Louisiane de se réclamer d'une expérience commune. L'Indien de mardi gras rend hommage à cette tradition, remerciant les Indiens, honorant la lutte contre l'oppression, et rappelant à l'oppression que sa nation s'est libérée sur un glorieux.

En mêlant les couleurs et les genres, les Indiens de mardi gras proclament la même chose que les chants cérémoniaux des Navajos : le droit à la différence, le droit de choisir son destin. Toutes choses que Keney, à sa façon, réassemble imperceptiblement.

Création: Dutton Photograph Co., Great East Street, ca. 1908. Photochrome couleur, Library of Congress, Washington.

Création: de haut en bas Timothy H. O'Fallon, Site de Galena de Galena, 1875. Image sur papier albuminé, Library of Congress, Washington. Timothy H. O'Fallon, Waco Park, Utah, 1905. Library of Congress, Washington. Timothy H. O'Fallon, Site de Grand Canyon, South of Grand Canyon, 1905. Image sur papier albuminé, Library of Congress, Washington.

Argento: disegni per George Horner e per un busto di Oscar Reisch, in 1952. Collezione De Groot, ginevrino. © Fondazione Trossi, Anversa.

