

De *La Femme assise* (1964) à *Libérett'* (1979) : Copi ou la déconstruction du jeu des apparences à travers le corps

Henry Ferney Vásquez Sáenz¹

Recibido: 20/07/2021 / Aceptado: 09/05/2022

Résumé. Copi commence à dessiner *La Femme assise* dans *Le Nouvel Observateur* en 1964 et libère sa *Libérett'* dans *Libération* en 1979. Le génie d'un artiste polyvalent, parce que Copi était également écrivain, dramaturge et acteur, se libère dans les rues parisiennes quand il décide de vendre ses dessins dans Le Pont des Arts en 1963. Les traits qui dessinent et caractérisent la silhouette d'une « femme assise » n'ont rien à voir avec ceux qui dévoilent le contour d'un corps trans, « monstrueux », possédant des seins de femme et un pénis et des testicules d'homme, qui réagit à sa volonté hors les normes sexuelles et sociales traditionnelles. Dans ce travail, on tâchera de démontrer comment Copi, à travers ses caricatures particulières, introduit le lecteur dans un jeu des apparences de l'identité et de la sexualité à partir du corps pour défier les modèles établis du genre et du sexe, pour démarquer l'identité et la sexualité fluides des contraintes hétéronormatives et pour promouvoir, finalement, la liberté d'expression dans tous les sens du terme.

Mot clés : Copi, dessin, caricature, transgression, liberté

[es] De *La Femme assise* (1964) a *Libérett'* (1979) : Copi o la deconstrucción del juego de las apariencias a través del cuerpo

Resumen. Copi empieza a dibujar *La Femme assise* en *Le Nouvel Observateur* en 1964 y libera a *Libérett'* en *Libération* en 1979. El genio de un artista polivalente, porque Copi fue también escritor, dramaturgo y actor, se liberó rápido en el medio artístico e intelectual de París. Los trazos que dibujan y caracterizan la silueta de una mujer sentada se diferencian de aquellos que desvelan el contorno de un cuerpo trans, « monstruoso », que posee senos de mujer y un pene y testículos de hombre, que reacciona a su voluntad fuera de las normas sexuales et sociales tradicionales. En este artículo intentaremos demostrar cómo Copi, a través de sus dos caricaturas particulares, introduce al lector en un juego de apariencias de la identidad y de la sexualidad a partir del cuerpo para desafiar los modelos establecidos de género y de sexo, para desmarcar la identidad y la sexualidad fluidas de las imposiciones heteronormativas y para promover, finalmente, la libertad de expresión en todos los sentidos del término.

Palabras clave : Copi; dibujo; caricatura; transgresión; libertad

[en] From *La Femme assise* (1964) to *Libérett'* (1979): Copi, or the Deconstruction of the Game of Appearances through the Body

Abstract. Copi began drawing *La Femme assise* in *Le Nouvel Observateur* in 1964 and released his *Libérett'* in *Libération* in 1979. The genius of a versatile artist, –because Copi was also a writer, playwright and actor–, was unleashed on the Parisian streets when he decided to sell his drawings in “Le Pont des Arts” in 1963. The features that draw and characterize the silhouette of a “seated woman” have nothing to do with those that reveal the outline of a trans, “monstrous” body, with female breasts and a male penis and testicles, which is driven by its own will beyond traditional sexual and social norms. In this essay, we will try to demonstrate how Copi, by means of caricatures, introduces the reader to a game of appearances of identity and sexuality from the body, and thereby challenges established models of gender and sex, demarcating in the process fluid identity and sexuality from heteronormative constraints, and promoting, finally, freedom of expression in all senses of the term.

Keywords : Copi; Drawing; Caricature; Transgression; Freedom

Sommaire . 1. « Paris m'a bien reçu ! ». 2. Du corps habillé et hiératique au corps nu et dynamique. 3. Corps et transgression : la Femme assise. 4. Corps et subversion : Libérett' debout 5. En guise de conclusion.

¹ Universidad de Cádiz, henry.vasquez@uca.es

Cómo citar: Vásquez Sáenz, H. F. (2022). « *De La Femme assise (1964) à Libérett' (1979) : Copi ou la déconstruction du jeu des apparences à travers le corps* ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 129-135. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.77418>

1. « Paris m'a bien reçu ! »

Copi, pseudonyme de Raúl Damonte Botana, est un auteur particulier, innovateur et polyvalent, né à Buenos Aires en 1939 et décédé à Paris en 1987. Issu d'une famille bourgeoise argentine, les premières années de vie de Copi sont imprégnées des milieux intellectuels et artistiques de l'époque à Buenos Aires, ainsi que des conflits politiques pendant la période péroniste. Ce statut de famille riche, engagée politiquement, qui s'opposait, en même temps, aux idées péronistes, va provoquer le premier exil (1945-1955)² de Copi et de sa famille en Uruguay, puis en France. Ce « roman familial », comme le précise Lionel Souquet dans son article « Copi : l'*Immoderato cantabile* d'un Argentin francophone » (2013), plein de péripéties accompagnées d'événements historiques et d'allers-retours sans destin fixe, va conditionner la vie de Copi, son voyage définitif à Paris et sa production artistique et littéraire. En effet, l'auteur quitte Buenos Aires en 1962 pour s'installer définitivement à Paris jusqu'à sa mort. Il adopte la langue française comme moyen d'expression, et enrichit son écriture grâce à ses souvenirs d'enfance ; ceux-ci, comme le souligne José Amícola, provenant des « touches intimes de la conscience » : « este autor está reutilizando en sus obras recuerdos de su infancia en los fastos de la mansión paterna dotando ese acervo de su memoria con un poder de exhuberancia salida de las capas íntimas de la consciencia » (Amícola, 2012 : 152).

À son arrivée à Paris, dans les années 1960, Copi était dessinateur et auteur de bandes dessinées. L'auteur écrit, lui-même, en 1984, dans *Rio de la Plata*, un roman qui reste un projet autobiographique inachevé, les premiers instants comme vendeur de ses dessins : « C'était l'été 63, je me mis à vendre des croquis sur Le Pont des Arts. C'était près de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert où je passais montrer mes dessins à Jean-Pierre Castelnaud, il téléphona à Serge Lafaurie qui préparait la maquette du *Nouvel Observateur*. J'y suis resté dix ans à dessiner une femme assise hebdomadaire » (Copi in Damonte, 1990 : 84-85). C'est grâce à *La Femme assise* que Copi a eu la chance de rencontrer Martine Barrat³, d'autres Argentins comme Jorge Lavelli et Jérôme Savary et les auteurs du groupe Panique, spécialement Fernando Arrabal (Copi in Cressole, 1983 : 54).

« Paris m'a bien reçu ! » disait Copi en tant que dessinateur. Il a eu l'occasion de créer et de publier ses dessins pour la presse française : *France-Observateur*, après *Le Nouvel Observateur*, *Hara-Kiri*, *Charly Mensuel*, *Charlie Hebdo*, *Libération*, *Gai Pied*, *Paris Match*, *Bizarre* et *Twenty*, mais aussi pour des publications italiennes comme la revue *Linus* et le journal *Il Giornale* et pour la célèbre revue espagnole *Triunfo* qui, dans les années 1960 et 1970, était le symbole de la résistance intellectuelle contre le franquisme. Ainsi, Copi est devenu l'un des auteurs dont tout le monde parlait tant dans les rues parisiennes que dans les petits cercles intellectuels et artistiques. Les titres de ses albums résonnent encore de nos jours et montrent bien leur succès : *Humour secret* (1965), *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), album avec lequel il a remporté Le Prix de l'Humour Noir Grandville⁴ en 1966, *Copi* (1971), *Le dernier salon où l'on cause* (1973), *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (1975), *Les vieilles putes* (1977), *Du côté des violés* (1978) et *Le monde fantastique des gays* (1986). Ce dernier contient, comme l'affirme Thibaud Croisy : « un joli lot de dessins inédits en album qui dormaient depuis plus de trente ans dans les archives de la presse française et notamment les aventures de l'infernale Libérett' que Copi avait lâchée dans l'arène du journal *Libération* » (Croisy in Copi, 2014 : 5). Or, cette réussite incontestée se heurte de front à deux événements qui ont bouleversé la société française : d'un côté, les manifestations sociales de *Mai 1968*, où le récit graphique de Copi, comme le souligne Patricio Pron, surgit : « [del] ambiente de libertad y de contestación de lo establecido que se instaló en la sociedad francesa tras los acontecimientos de mayo de 1968 » (Pron, 2007 : 165). Et, de l'autre, la révolution pour la libération sexuelle en général, et homosexuelle en particulier, initiée en France en 1970. Voilà donc le contexte où le corps immobile d'une *Femme assise* et le corps trans, voire « monstrueux », de *Libérett'* font leur irruption sur la scène française afin de tenter de se libérer surtout, mais également de défaire les codes sclérosés du genre. C'est en ce sens que ses dessins contribuent énormément à la déconstruction du langage oppresseur hétéronormatif, à l'émancipation du corps et de la sexualité non normative et, enfin, d'après Marta Segarra, à la : « ficcionalidad del sexo [que] no implica que este carezca de un verdadero peso en las vidas humanas » (Segarra, 2014 : 103).

2. Du corps habillé et hiératique au corps nu et dynamique

² Voir à ce sujet, Jorge Damonte (1990 : 79-91).

³ Martine Barrat : photographe française d'origine algérienne installée à New York en 1968.

⁴ Ce prix a été créé par l'artiste, romancier, poète, critique littéraire français Tristan Maya en 1954.

On observe rapidement, grâce à ces deux images⁵, les traits qui dessinent le corps d'une caricature assise et ceux qui tracent la silhouette de *Libérett'* ainsi que les différences qui les séparent. Quant à *La Femme assise*, il s'agit du personnage de BD le plus emblématique de Copi ; une sorte de « marque d'auteur » qui caractérise sa personnalité, son style graphique et sa manière singulière de « dénoncer l'illusion de réalité » (Vázquez, 2015 : 48). Ce dessin a été créé pour animer, durant une décennie (1964-1974), les pages du magazine d'actualité hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*. Une grande partie de ces histoires ont été récupérées grâce à la publication de l'album *La Femme assise*, chez Stock en 2002, et les deux volumes anthologiques publiés aux Editions de l'Olivier : *Les filles n'ont pas de banane* (2014) et *Copi : Vive les pédés et autres fantaisies* (2014).



La Femme assise



Libérett'

La versatilité de ce personnage lui a permis de voyager à travers les pages d'autres albums comme *Copi, Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), *Le dernier salon où l'on cause* (1973), *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (1975), *Les vieilles putes* (1977) et *Du côté des violés* (1978). Il a été également transposé dans d'autres genres littéraires tels que la nouvelle : *Une langouste pour deux* (1978). De plus, ce fameux personnage apparaît sur la couverture d'une pièce intitulée *Tango-Charter* (1980), écrite en collaboration avec le dramaturge italien Riccardo Reim ; sans oublier son adaptation théâtrale reprenant le même titre de *La Femme assise* (1984). C'est le metteur en scène argentin Alfredo Arias (ami de Copi) qui a eu l'idée de commémorer les dix ans d'existence de ce dessin dans les pages du *Nouvel Observateur*. La pièce a été créée au Théâtre des Mathurins à Paris, le 30 janvier 1984. *La Femme assise* a été incarnée par la célèbre comédienne argentine Marilu Marini dont les propos, allant de la nostalgie à l'admiration, nous permettent d'éprouver l'émotion partagée pour ce personnage extraordinaire de Copi : « A la mujer sentada yo la quise y la quiero mucho porque me parece un personaje muy cómico y muy trágico, una especie de portera ignorante, como una ignorante metafísica. Ella tiene una idea sobre el universo y aunque a cada momento comprueba que está equivocada, no cambia de parecer y sigue y sigue » (Marini in Tcherkaski, 1998 : 104).

Quant à *Libérett'*, il s'agit du personnage de BD le plus transgressif de Copi. Contrairement à *La Femme assise*, qui a connu un grand succès et qui est restée longtemps dans la presse française, l'existence de *Libérett'*, qui animait les pages du journal *Libération*, a été très courte. Selon Croisy, « le temps d'un été, Copi libère 'Libé' » (2013). Dans le prologue à l'album *Vive les pédés et autres fantaisies* (2014) intitulé « Mais si, Bibine, les pédés font leur strip ! », Croisy précise que la durée de *Libérett'* dans *Libération* fut du 27 juin au 21 août 1979. Néanmoins, une grande partie des dessins de *Libérett'* apparaîtra dans les albums *Le monde fantastique des gays* (1986), publié chez Glénat, et dans *Vive les pédés et autres fantaisies* (2014), que nous avons déjà mentionné, publié aux Éditions de l'Olivier. Deux maisons d'édition qui ont eu le courage de republier les dessins de ce personnage censuré pendant l'été 1979 par « certains lecteurs de gauche, moins libérés qu'on ne le croit » (Croisy, 2014 : 13) à une époque difficile qui va « durablement marquer les différentes formes de contre-culture, les mouvements d'émancipation et de contestation » (Désanges & Piron, 2017 : 7).

Comme on a pu l'apprécier dans les reproductions des dessins, la *Femme assise* représente toujours une dame habillée et assise, comme son nom l'indique, sur une chaise ; alors que *Libérett'* reste nue et debout comme une majorette. Ainsi, la simplicité et la sobriété d'une femme « hiératique » (Aira, 1991 : 43), insolite, rustre et apparemment naïve, s'opposent à l'exhubérance désinhibée, intimidante et débordante de *Libérett'*. Néanmoins, ces deux « dames », aussi différentes soient-elles, se complètent et entrent en communication dans un contexte précis, marqué par les révoltes sociales et les révolutions sexuelles en France, devenant de la sorte des caricatures contestataires,

⁵ Les droits de reproduction de ces deux dessins ont été octroyés par les Éditions de l'Olivier. Ils apparaissent dans l'album *Vive les pédés et autres fantaisies* (2014) à la page 4 pour *Libérett'* et à la page 235 pour *La Femme assise*.

deux métaphores visuelles qui dénoncent à leur manière, par le biais d'un humour corrosif et un langage grossier et infantin à la fois, l'enfermement des modèles binaires du genre.

3. Corps et transgression : la *Femme assise*

La Femme assise a l'air d'une dame « conservatrice » qui bavarde avec un poulet, un escargot, un rat, une petite fille « naïve »... et qui, selon Copi : « tiene relaciones amorosas y sexuales, pero siempre con la barrera de la silla » (Copi in Rudni, 1997 : 65). Les phylactères, très synthétiques et minimalistes, tant par leur composition que par leur forme, contenant leurs conversations, se présentent comme un « acelerador de partículas narrativas » (Aira, 1991 : 43). En effet, Copi y introduit toute une série de thématiques transgressives qui tournent autour de l'identité et de la sexualité, caractérisant d'une manière très particulière cette femme assise. Dans le dessin reproduit *supra* à titre d'exemple, on assiste à une relation très spéciale entre mère et fille où la première propose à la seconde de « tenir une conversation de femmes ! » (Copi, 2014 : 235). Néanmoins, la « petite fille » cache une bonne surprise sous sa robe : une « bite ». Ce personnage apparaît sous le nom de Florence. Elle a 15 ans et son histoire « sexuelle », racontée en quatre planches, s'intitule *L'enculé de l'histoire* (Copi, 2014 : 235-238). La « conversation de femmes » se transforme petit à petit et on est témoin des peurs de la mère lorsqu'elle découvre l'ambiguïté de sa fille qui souhaite ardemment devenir un garçon :

Il faut que tu apprennes à te conduire en jeune fille, Florence ! / Tu as acheté ça [la bite] aux farces et attrapes pour me faire peur ? / Va me jeter cet immondice à la poubelle ! / Cache ça Florence ! / Il faut faire voir ça par un spécialiste tout de suite ! / Parce que ce n'est pas normal ! / Les jeunes filles n'ont pas de bite ! / Ils vont te la couper ! / Tu ne veux pas devenir un monstre de foire ? / Pas un garçon ne voudra t'épouser, ma chérie ... / Mais alors, tu deviendras un homme ! / Mais pense à nous, Florence ! / Pense à ton père (Copi, 2014 : 235-238).

La jeune Florence comprend les peurs de sa mère, mais elle ne lui permet pas d'imposer sa volonté pour qu'elle devienne une « vraie » fille. Florence a toujours représenté, dans la tête de sa mère, l'image de cette petite fille qui doit reproduire le rôle stéréotypé de la femme dans la société. En effet, malgré les préjugés de la *Femme assise*, qui perçoit la « bite » de sa fille comme une « immondice », une « anormalité » et une « monstruosité », Florence reste ferme dans sa décision finale de continuer à contredire le langage hétéronormatif qui emprisonne les corps dans une sorte de « capsule »⁶, forçant la personne à perpétuer le modèle binaire du genre et ne permettant pas de rendre visibles d'autres possibilités d'identité plus fluides. De cette manière, le dévoilement du pénis joue un rôle important dans le sens où il laisse à découvert les désirs du personnage de Florence : « J'aime ma bite et je la garde ! » (Copi, 2014 : 238). De plus, elle a déjà une vie sexuelle active : « Toutes mes copines me la sucent ! » (Copi, 2014 : 237). Mais ce pénis éveille également les désirs cachés de la *Femme assise* dans le rôle de mère : « Mon dieu ! Et elle est deux fois comme celle de ton père » / Florence : « Sans blague ! Et tu as vu comme je bande ? » / La Femme assise : « Il faut la secouer comme ça ! » (Copi, 2014 : 236). C'est ainsi que l'on découvre enfin qui est *L'enculé de l'histoire*. En effet, il s'agit du père de Florence : La Femme assise : « Pense à ton père ! » / Florence : « Celui-là ? Je l'encule ! » (Copi, 2014 : 238). Il est clair que l'humour est au rendez-vous et sert d'exutoire afin de montrer les tabous sociaux et afin de véhiculer les fantasmes cachés sous forme d'ambiguïté sexuelle, d'une part, et d'inceste de l'autre. C'est ainsi que les dessins deviennent des symboles ambivalents et codifiés qu'il faut interpréter. Patricio Pron soutient que la fille de la femme assise représente un être hybride, entre humain et animal, « algo que parece ser una rata o un perro » (Pron, 2007 : 173).

Copi nous permet de pénétrer dans cet univers mouvant où personne n'est ce qu'elle paraît, pour en découvrir un autre où tout est possible, de la même manière que Florence, en tant qu'enfant, découvre, paraphrasant Gayle Rubin : « les différences entre les sexes », mais aussi « le tabou de l'inceste », une « certaine sexualité interdite » et que les « deux genres n'ont pas les mêmes “droits” ni le même avenir sexuel » (Rubin, 2010 : 63).

Copi joue avec les apparences et se sert de la « naïvité » d'une jeune fille et de l'ignorance d'une mère assise pour faire émerger d'autres problématiques plus complexes. Il s'agit, en effet, des désirs qui se génèrent autour du phallus et de l'anus, entre ce qui est accepté et ce qui est refoulé ou, dans les mots du philosophe Guy Hocquenghem, entre ce que l'on conçoit comme « social » et comme « privé » : « Si le phallus est essentiellement social, l'anus est essentiellement privé » (Hocquenghem, 1972 : 60). C'est ainsi que, transgressant la fine lisière entre le social et l'intime, Copi construit son propre univers où le phallus et l'anus interviennent comme deux éléments récurrents dans toute son œuvre. En effet, Florence adore sa « bite », mais elle a dû la cacher à cause d'une mère castratrice. La jeune fille n'obéit pas à l'identité de genre imposée par sa mère : « J'aime pas les garçons, maman ! / J'épouserai une blonde avec des gros nichons ! / Voilà : le garçon, c'est moi ! » (Copi, 2014 : 238). Ce refus implique déjà un geste contestataire contre la hiérarchie hégémonique des normes construites à partir du « règne du phallus » (Hocquenghem, 1972 : 60). En effet, cette mère assise n'accepte pas que sa jeune fille devienne un garçon et qu'*iel* montre, à sa manière, sa résistance face à la pensée conservatrice hétérosexuelle où le phallus représente le symbole du pouvoir, de l'hé-

⁶ On prend l'idée d'Eugénie Lemoine-Luccioni : *Le Rêve du cosmonaute* (1979) et *La Robe. Essai psychanalytique sur les vêtements* (1983) et de Donna Haraway : *Ciencia, cyborgs, y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1991).

gémonie des modèles catégoriels du patriarcat et de la domination masculine. Toutefois, cette société conservatrice commence à se sentir menacée en raison de la naissance d'une pensée révolutionnaire où l'anus devient petit à petit le centre transitoire d'un « trabajo de deconstrucción contra-sexual » (Preciado, 2002 : 27). On assiste à une revendication d'une nouvelle lecture du corps à partir des organes sexuels et des zones érogènes. En ce sens, Hocquenghem affirme que l'anus provoque « l'effondrement de la hiérarchie phallique » :

Les désirs qui se portent sur l'anus, étroitement liés au désir homosexuel, constituent ce qu'on appellera un mode groupal de rapports par opposition au mode social habituel. L'anus subit le mouvement de la privatisation ; la publicisation ou plus exactement la groupalisation désirante de l'anus provoque à la fois l'effondrement de la hiérarchie phallique sublimatrice et la destruction du « double-bind » individu-société (Hocquenghem, 1972 : 76).

C'est ainsi que *La Femme assise* participe à la déconstruction d'une identité figée à travers le questionnement du jeu des apparences ainsi qu'à la « dénormalisation » du langage hégémonique hétéronormatif. Copi niait même son caractère de personnage la rapprochant plutôt d'un « état d'esprit » ou d'une « façon de voir les choses » (Copi en Buteau, 2012 : s.p.).

En effet, cette image de « femme » sans nom, sortie de nulle part, « ce personnage le plus démuné de toute l'histoire de la Bande Dessinée » (Zimmer in Pron, 2007 : 166), nous fait plonger dans un univers plein de contradictions où tout est possible. Elle pourrait même devenir la « Sarah Bernardt de la Bande Dessinée » (Copi, 1971 : s.p.). Pour Laura Vásquez, ce personnage est et n'est pas une femme, se prête à tout un jeu de travestissement et de dévoilement (Vásquez, 2013 : 43). Et, pour Delfeil De Ton, il faut juste enlever sa perruque pour contempler la transformation en homme : « La dame assise, vous savez quoi ? Quand elle ôte sa perruque, on dirait un homme. C'est un homme. C'est un homme aussi. Assis » (De Ton, 2014 : s.p.). Les attributs de cette Femme assise sont multiples. Elle est moins bête et moins brute qu'il ne semble, « tiene muchos chispazos de inteligencia » (Copi in Rudni, 1997 : 65). Voilà la versatilité avec laquelle Copi invente un personnage changeant et protéiforme, bien qu'*iel* soit assis.e : « C'est Monsieur Copi qui doit décider, vous comprenez ? / Dix fois je lui ai demandé par lettre recommandée de me faire un nom ! / Et toujours pas de réponse ! » (Copi, 1971 : s.p.).

4. Corps et subversion : *Libérett'* debout

Le dessin de *La Femme assise* est très différent de celui de *Libérett'*. Cette image puissante représente une « femme » qui se met debout, car *Libérett'* n'a pas besoin de s'asseoir. Comme on le voit dans la reproduction *supra*, il s'agit d'un corps nu, voluptueux, voire lascif, qui transgresse et contredit les valeurs hétéronormatives. En effet, *Libérett'* montre ouvertement, sans tabous et avec fierté, ses seins, son pénis et sa silhouette à la lisière du grotesque. Une sexualité débordante caractérise le personnage dans toutes ses apparitions :

Libérett' ne se contente pas de parler : elle baise. L'actualité lui fournit son lot de partenaires quotidiens (Pape, chômeurs, Palestiniens, etc.) et elle se livre avec eux à toutes les pratiques : exhibitionnisme, masturbation, fellation, sodomie, zoophilie, nécrophilie... Obsédée sexuelle notoire, débauchée et fière de l'être, elle est une sorte de personnage de Sade propulsée dans les conflits du vingtième siècle (Croisy, 2014 : 13).

Libérett', dont le nom est aisément lié aux idées révolutionnaires, est l'illustration parfaite de tout un courant de pensée, représenté par des intellectuel.les comme Guy Hocquenghem, Adrienne Rich, Gayle Rubin ou Monique Wittig, entre autres, qui prônait la liberté des corps. C'est ainsi que l'on pourrait affirmer que Copi libère *Libérett'* dans le journal *Libération*. Ses désirs n'ont pas de limites et son corps est prêt à tout moment à satisfaire ses besoins personnels et ceux d'un public très varié (des hommes politiques, des hommes religieux, des professeurs, des chômeurs...) qui acclamait et réclamait sa présence. *Libérett'* manipule son sexe à son gré. Et c'est précisément là, dans cette liberté de transformation de son sexe et de ses désirs, que *Libérett'* trouve son bonheur et fait de son corps un espace de liberté.

Cependant, la quête de la liberté n'est pas une tâche facile. Cette « éphémère mascotte inventée par Copi » (Croisy, 2014 : 4) a été fortement rejetée et attaquée. Elle a subi, dès sa création, la censure des médias, *Le Figaro* en particulier, qui n'acceptaient pas la présence d'un dessin aussi subversif. Ainsi, Copi s'est vu confronté à une partie du public qui condamnait les comportements « provocateurs » de *Libérett'* : « plusieurs journalistes réclament à leur tour un cessez-le-feu immédiat car ils n'apprécient guère les frasques de ce petit parasite [...] La fin du mois d'août marque donc le terme de ce crash sublime, attendu, pour ne pas dire programmé : Copi se volatilise » (Croisy, 2014 : 13). Croisy l'a bien dit : *Libérett'*, c'est comme un « personnage de Sade propulsé dans les conflits du vingtième siècle ». En fait, « tous les méchants de l'État sont asphyxiés par *Libérett'* » (Copi, 2014 : 188).

La vertu de *Libérett'* ne se trouve pas dans la prudence, mais dans ses capacités à faire pousser les frontières qui répriment le désir et le plaisir d'une façon radicale. La censure de cette caricature a été le résultat de sa mauvaise réception à la fin des années 1970 ; une époque conflictuelle pour la militance politique. Le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), mouvement qui luttait pour la liberté de pensée (et de parole) et la libération des corps, est né en 1971 grâce aux efforts de Guy Hocquenghem et d'autres membres issus du collectif féministe lesbien (Fran-

goise d'Eaubonne et Christine Delphy, entre autres). Copi avait bien compris le contexte politique de son époque et il a fait une lecture radicale de ces manifestations sociales et des révolutions (homo)sexuelles. La naissance d'une créature contestataire comme *Libérett'* s'avérait nécessaire. En effet, elle incarne et synthétise les conflits de son époque concernant la sexualité et devient, d'une part, l'héritière de tous les « maux » et, de l'autre, le symbole de « résistance à un certain ordre formel » (Désanges & Piron, 2017 : 8).

Trop directe, cette caricature copienne cause un grand impact et un effet de surprise pour certains, mais aussi de refus et d'aversion pour d'autres à cause de son corps exubérant et transsexuel. Ce personnage n'est ni féminin ni masculin, une femme mais aussi un homme, un être « hybride » perçu comme « monstrueux ». *Libérett'* a de grands seins, mais aussi un pénis. Les lignes qui esquissent la figure élancée d'une femme se mélangent aux traits solides qui dessinent les protubérances masculines. Cette image de *Liberett'*, illusion de corps transsexuel qui dévoile les hypocrisies sociales, a fait qu'elle soit mal comprise par un public qui la nommait « Mado la Sado » (Copi, 2014 : 239). En effet, elle donnait libre cours à ses pulsions sexuelles avec insolence, côtoyant et désacralisant des figures du pouvoir de toute sorte. Pour cela, Copi lui octroie une langue accérée et insolente : « Castro est plus beau », « Boudha est plus sexy », « Moi, je veux enculer le Pape », « *Libérett'* suce un Viet et se fait entuber par un Palestinien ! » (Copi, 2014 : 12). L'humour caustique de Copi contribue énormément à destabiliser le lecteur et à casser les stéréotypes. En ce sens, Enrique Vila Matas, l'auteur espagnol du roman *Paris no se acaba nunca* (2003), où il consacre quelques pages à Copi, affirme que cet humour est « un potente artefacto para desactivar la realidad » (Vila-Matas, 2014 : 33).

La versatilité de *Libérett'* pour satisfaire ses propres désirs et ceux de ses « clients » n'a pas de limites. Elle devient une sorte de machine sexuelle multifonctionnelle qui coupe et colle son sexe à sa guise. Pour cette raison, *Libérett'* n'a pas peur quand elle se coupe le « zob » pour avoir un trou et le transformer en « vulve » : « *Libérett'* se coupe le zob pour faire plaisir aux lecteurs de la revue ! [...] j'ai une grosse vulve » (Copi, 2014 : 12). La devise de Copi était claire : « peu importe mon sexe, il s'agit de liberté » (Copi, 1986 : 331). Et à René de Ceccatty de préciser : « Copi n'était pas sociologue de la sexualité et de l'identité, mais c'étaient les sujets qui lui passionaient, qu'il tournait en dérision, sur lesquels il s'exprimait longuement, sur tous les tons, dans ses romans, dans ses bandes dessinées, dans son théâtre et dans ses entretiens » (Ceccatty, 2003 : 16).

Libérett', la pionnière, se libère de cette distinction existante entre féminin et masculin et se transforme en un être inclassable. Ainsi, cette caricature rejette les conventions sociales et devient une créature indomptable. Ainsi, son passage fulgurant à travers les pages de *Libération* restera comme un important témoignage contra-sexuel qui subvertit le binarisme de genre. Autrement dit, la courte vie de *Libérett'* a contribué d'une manière ludique à rendre visible la transsexualité et à interpréter la sexualité d'une manière moins codifiée, plus ouverte et plus perméable.

5. En guise de conclusion

Copi faisait partie de ces artistes et créateurs issus de la contre-culture des années 1970 et de ces célèbres créateurs « autodidactes », « dissidents » et « inclassables » (Désanges & Piron, 2017 : 9) qui ont contribué à créer de nouvelles formes de résistance contre l'ordre établi. Considéré pour certains comme un « exemple de liberté, une liberté impressionnante » (Di Fonzo Bo, 2017 : 7), il s'est servi de l'écriture, de l'art dramatique et du dessin pour soutenir une partie de la société qui luttait contre les institutions de pouvoir et contre les modèles hégémoniques d'identité de genre basés sur un binarisme réducteur. *La Femme assise* et *Libérett'* sont, en quelque sorte, les deux dessins qui essaient de dépasser la ligne imaginaire générée par le système binaire femme/homme. L'auteur a tenté de rendre visibles les complexités concernant la sexualité et le chemin épineux pour la libérer de cette exclusivité hétérosexuelle dominante. Sa *Femme assise*, un personnage sans identité déterminée, tout comme sa *Libérett'*, une caricature transsexuelle, se présentent à nos yeux comme des corps qui défient et déconstruisent le système hétéronormatif, tout en dévoilant les jeux des apparences. Il s'agit d'un artiste qui construit son univers comme s'il s'agissait d'une bande dessinée « surchargée », « hyperbolique » et « extrêmement tragique » (Segarra, 2014 : 103) et d'un auteur de rupture à cause de sa manière radicale et subversive de déconstruire et de caricaturer les codes. L'inclusion de personnages irrévérencieux et contestataires, l'usage d'un langage libérateur et son humour noir, corrosif et caustique rendent bien compte de ses envies de destabiliser ces modèles dominants et obsolètes. De *La Femme assise* à *Libérett'* il n'y a qu'un pas. Les deux caricatures fusionnent le style minimaliste et grotesque du dessinateur et lui permettent d'exprimer ses idées et de revendiquer son positionnement face à l'inégalité sociale à cause des différences provoquées par les hiérarchies sexuelles qui séparent, selon Rubin, le « bon « "sexe" » du « mauvais "sexe" » (Rubin, 2010 : 161).

Comme César Aira, nous considérons que les personnages de Copi réagissent d'une manière « efficace » et disposent d'un « savoir-faire » unique, ou d'une sorte « d'adaptabilité magique », qui les libère des tabous, du stigmate et des préjugés sociaux grâce à la « pratique du transsexualisme et le changement de support » (Aira, 1991 : 44). Si la célèbre *Femme assise*, selon l'idée de Daniel Link, représente le sens commun et incarne les fantaisies d'extermination (Link, 2017 : 46), *Libérett'*, cette caricature *trans* censurée, rejetée et oubliée, représenterait la nouvelle fabrique du sexe et la machine des désirs illimités. De la subtilité d'une femme assise, naïve et discrète, qui ne regarde jamais le lecteur ou la lectrice, aux extravagances d'un personnage transsexuel irrévérencieux, qui ne mâche pas ses mots et qui ose regarder fixement le public, les deux « femmes » diluent les frontières et traversent les limites des codes

hétéronormatifs par le biais du dévoilement et de la déconstruction du jeu des apparences, du travestissement et de l'ambiguïté identitaire et sexuelle. *Iels* deviennent ainsi un artifice subversif qui imbrique tout un langage libérateur qui incarne de nouvelles idées concernant la liberté des corps et la diversité identitaire et sexuelle.

Références bibliographiques

- Aira, C., (1991) *Copi*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Amicola, J., (2012) *Estéticas bastardas*. Buenos Aires, Biblos.
- Copi, (1990) « Copi en Copi » in Damonte, J., *Copi*. Paris, Christian Bourgois, pp. 79-91.
- Copi, (1986) *Les escaliers du Sacré-Cœur*. Paris, Christian Bourgois.
- Copi, (1971) *Copi, 10/18*. Paris, Christian Bourgois.
- Copi, (2014) *Vive les pédés et autres fantaisies*. Paris, Éditions de l'Olivier.
- Copi & Reim, (1980) *Tango-Charter*. Milan, Moizzi.
- Croisy, T., (2013) « Le temps d'un été, Copi libère 'Libé' » in *Le Monde Diplomatique* [En ligne]. 14 juillet, disponible sur : <http://blog.mondediplo.net/2013-07-14-Le-temps-d-un-ete-Copi-libere-Libe> [Dernier accès le 9 février 2020].
- Croisy, T., (2014) « Mais si, Bibine, les pédés font leur strip! » in Copi, *Vive les pédés et autres fantaisies*. Paris, Éditions de l'Olivier, pp. 5-14.
- Croisy, T., (2017) « Copi ou les métamorphoses du mauvais esprit » in Désanges, G. & F. Piron, *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*. Paris, La Découverte, pp. 170-179.
- Désanges, G. & F. Piron, (2017) *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*. Paris, La Découverte.
- De Ton, D., (2014) « La dame assise de Copi, vous savez quoi ? C'est un homme » in *Bibliobs* [En ligne]. 18 mars, disponible sur : <https://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20140318.OBS0254/la-dame-assise-de-copi-vous-savez-quoi-c-est-un-homme.html> [Dernier accès le 11 janvier 2021].
- Di Fonzo Bo, M., (2017) « Copi en argentino » in *Copi vive*. Buenos Aires, TNC, pp. 5-11.
- Hocquenghem, G., (1972) *Le désir homosexuel*. Paris, Universitaires.
- Link, D., (2017) *La lógica de Copi*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Marini, M., (1998) « Copi era un artista de una gran elegancia », in Tcherkaski, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna, pp. 89-102.
- Pron, P., (2007) « *Aquí me río de las modas* » : *Procedimientos trasgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis doctoral, Université Georg-August de Göttingen.
- Rubin, G., (2010) « Le marché aux femmes. "Économie politique" du sexe et systèmes de sexe/genre » in Rubin, G., *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*. Paris, Epel.
- Rudni, S., (1997 [1967]) « El humorismo es cosa seria. Entrevista a Copi » in Aguilera N., Boero, M. S. et al., *Generaciones perdidas (I). Tramas, para leer la literatura argentina*. Córdoba, Argentina, vol. III, n° 7, pp. 59-70.
- Segarra, M., (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- Vásquez Hutnik, L., (2015) « Sobre una mujer calva, un pollo y una silla. Las lenguas bífidas de Copi » in Steimberg, O. (coord.), *DeSignis ; Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) ; Serie Transformaciones : La historieta* [En ligne]. Buenos Aires, Institut National de l'Art, n° 22, pp. 43-54. Disponible sur : <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/22.pdf> [Dernier accès le 18 novembre 2020].
- Vásquez, L., (2013) « La Reina de los Muertos : Imagen, lenguaje y silencio » in *Domínios da Imagen*. Londrina, Universidad Estadual de Londrina (UEL), vol. 7, n° 13, pp. 39-48.
- Vila-Matas, E., (2014) *Paris no se acaba nunca*. Barcelona, Penguin Random House.