

La rappeuse guatémaltèque Rebeca Lane entre paroles et images : transtextualité et intermédialité dans la « Cumbia de la memoria »

SANDRA GONDOUIN

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE – ERIAC

sandra.gondouin@univ-rouen.fr

¿Quién dijo que era verde mi país? / es más rojo / es más gris / es más violento (Claribel Alegría).

1. De la transtextualité à l'intermédialité

1. Si, dans les années 80, Gérard Genette a défini la transtextualité en posant le texte comme seul media, à travers « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 ; 7), le concept était originellement plus large chez Julia Kristeva. À la fin des années 60, celle-ci analysait que toute culture, toute société et l'histoire même pourraient être lues comme un texte. Tout texte concret ne constituait donc qu'une partie du « texte général ». De plus, Kristeva considérait que l'intertextualité pouvait faire état de « processus intermédiatiques » (1969). Par la suite, des chercheurs comme Jürgen Müller se sont employés à élargir le concept d'intertextualité ou de transtextualité pour rendre compte des phénomènes d'interaction non seulement entre les textes mais également entre différents médias (1996). C'est ainsi qu'au tournant de la révolution technologique de la fin du XX^e siècle s'est amplement développée la notion d'intermédialité. Ce terme, parfois perçu comme un concept, parfois comme une méthode d'analyse, recouvre un champ si vaste qu'il fait l'objet de nombreuses définitions. Nous l'envisagerons ici comme une déclinaison du phénomène de transtextualité mettant en relation non plus simplement des textes, mais également d'autres medias

(Cubillo Paniagua, 2013). En cela, les trois « sous-catégories » de l'intermédialité établies par Irina Rawjesky nous semblent éclairantes (Rawjesky, 2005 ; 51-53). Cette chercheuse définit tout d'abord l'intermédialité en tant que transposition d'un média à l'autre – l'adaptation d'un roman au cinéma, par exemple –, dans laquelle un texte « source » est transformé à travers un autre média. Elle distingue ensuite l'intermédialité en tant que combinaison de différents médias : le cinéma, le théâtre ou d'autres expressions artistiques traditionnelles se mêlant à des pratiques issues des nouvelles technologies. Nous pouvons donc situer dans cette catégorie les vidéoclips musicaux, qui mêlent la pratique musicale à un usage de l'image propre aux nouvelles technologies. Enfin, Irina Rawjesky détache l'intermédialité en tant que référence à un autre média, lorsqu'un film fait référence à un livre ou qu'un plan évoque un tableau, notamment.

2. Il nous semble intéressant d'analyser des vidéoclips musicaux à travers les phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité, car cette approche peut permettre de déceler la richesse de construction d'expressions artistiques trop souvent considérées comme secondaires. En effet, si les musiques populaires et les vidéoclips qui les accompagnent sont souvent perçus comme l'expression d'une « sous-culture », certain-e-s compositeurs / trices contemporain-e-s créent néanmoins des œuvres d'une grande force poétique et visuelle. Le fait que le Prix Nobel de Littérature ait récemment été décerné à Bob Dylan témoigne de l'émergence d'une reconnaissance de la qualité littéraire de l'œuvre de certains auteurs-compositeurs, une reconnaissance qui fait encore figure d'exception. Quant aux vidéoclips musicaux, loin d'être assimilés à l'esthétique du cinéma ou du court-métrage, ils passent – parfois à juste titre – pour une déclinaison des spots publicitaires, dont ils ont tout d'abord adopté les codes¹. Or, ce déni de qualité artistique est d'autant plus marqué que le genre musical auquel les musicien-ne-s appartiennent apparaît comme l'expression de secteurs sociaux défavorisés, comme c'est le cas pour le Hip Hop.

1 « El objeto publicitado por todo clip es superficialmente la música de un determinado artista o grupo. Sin embargo, es realmente la unión de esa música con esos actores y con su imagen. Un clip intenta naturalizar o volver inevitable la relación entre un cantante o grupo (y la imagen de éste o estos) y su música; intenta vender música mostrándonosla unida a imágenes convencionalmente articuladas [...] la seducción que despliega un videoclip es muy palpable, directa y explícita (como en un spot) y se materializa, sobre todo, a través de códigos connotativos visuales y de una especial relación entre éstos y el componente musical. » (Sedeño Valdellós, 2007 ; 498)

2. Le Hip Hop, Rebeca Lane et la « Cumbia de la memoria » en quelques mots

3. Étymologiquement, il semblerait que les mots « Hip hop » proviennent de l'anglais *hips* (les hanches) et *hop* (sauter). Cette appellation illustrerait le mouvement des *discjockeys* passant d'une platine à l'autre pour mixer la musique (Balbuena, Sedeño, 2016). Au-delà d'un genre musical, le Hip Hop représente un mouvement artistique, culturel et social. Il constitue un élément d'identité collective fort pour les groupes de jeunes qui s'identifient à cette culture urbaine. Ses quatre piliers sont une danse (le *breakdance*), une musique (le *djing*, mixage de différents sons pour composer une base musicale accompagnant le *flow* des rappeurs), un style de composition et d'interprétation (le rap) et une expression graphique (le graffiti). S'il emprunte à différentes cultures, en particulier africaines², le Hip Hop naît aux Etats-Unis à la fin des années 60, dans des quartiers défavorisés de New York comme le Bronx, Brooklyn ou Queens (Tijoux, Facuse, Urrutia, 2012). La culture Hip Hop plonge donc ses racines dans la contestation sociale et politique, dénonçant la misère, la ségrégation ethnique et les violences policières vécues dans ces quartiers délaissés. D'origine marginale, le Hip Hop devient néanmoins un genre musical dominant dans la culture populaire nord-américaine au cours des années 90. La mondialisation lui fait alors traverser les frontières et s'imposer à l'échelle internationale. Cependant, dès les années 80, l'esthétique protestataire initiale cède le pas à une tendance commerciale et provocatrice : le *gangsta-rap*. Les rappeurs adoptent des attitudes de gangsters, valorisent l'argent facile, le clinquant des chaînes en or et des grosses berlines, la drogue et le sexe. Tant les paroles que les vidéoclips réduisent les femmes à l'image d'objets sexuels : le Hip Hop est alors majoritairement perçu comme synonyme de matérialisme et de misogynie.

4. Ainsi, lorsque le Hip Hop gagne l'Amérique latine, dans les années 80, il apparaît tout d'abord comme un mouvement machiste au sein duquel

2 « Originario de Africa, el Hip Hop proviene de poetas y de músicos ambulantes del oeste que fueron deportados como esclavos al continente americano. Musicalmente proviene del *soul*, el *funk* y la poesía de los "Last Poets" de los años sesenta, se cruza con el *dub*, los *soudsystems* y con versiones instrumentales del reggae traído por los jamaquinos que migraron a los guetos de Nueva York. » (Tijoux, Facuse, Urrutia, 2012 ; 2).

les femmes ne peuvent pas trouver un espace satisfaisant. Jusque dans les années 2000, la création Hip Hop reste majoritairement réservée aux hommes. De plus, au Guatemala, pays dévasté par plus de 30 ans d'une guerre fratricide et génocidaire (1954-96), les barrières politiques s'ajoutent aux barrières sociales et génériques, comme en témoigne Rebeca Lane :

Je suis née en 1984, durant les plus dures années de la guerre. Les autorités ont perpétré un génocide ciblant les communautés indigènes et commandité des kidnappings, des disparitions forcées et des meurtres d'activistes politiques. Ma tante, Rebeca Eunice, a été kidnappée par le gouvernement militaire en 1981 et je m'appelle Rebeca en son hommage (*sic*). A cause de tout ça, j'ai commencé à militer très jeune pour la justice sociale et le devoir de mémoire collective envers les victimes de guerre. Pendant la guerre, les jeunes ne pouvaient rien faire, même pas de l'art. Alors après la signature des accords de paix en 1996, on a commencé à s'organiser en termes d'activisme politique et d'art. On parlait de la guerre et de nos expériences respectives. J'écrivais de la poésie, je faisais du théâtre et j'étais une grande fan de la scène hip hop, qui grandissait très rapidement. Alors, j'ai rejoint un groupe de hip hop nommé « Última Dosis » et j'ai commencé à rapper avec eux (Bouton, 2016).

5. Aujourd'hui, Rebeca Lane a sorti quatre albums – *Canto* (2014), *Poesía Venenosa* (2015), *Dulce Muerte* (2016) et *Alma Mestiza* (2016) – et un nouvel album intitulé *Obsidiana* devrait paraître prochainement. Elle figure comme l'une des rares voix de femmes dans le milieu du rap centre-américain, ainsi que l'une des seules à mener des tournées internationales, hommes et femmes confondus. Poète et diplômée en sociologie de l'Université San Marcos de Guatemala, spécialiste des formes culturelles propres à la jeunesse, dont le Hip Hop³, Rebeca Lane compose des textes unissant un souffle lyrique à la solidité de ses analyses sociales. Ses chansons font état de prises de position tranchées en faveur de la liberté individuelle et collective. Dans le contexte extrêmement machiste et réactionnaire de la société guatémaltèque actuelle, Rebeca Lane s'affirme en tant qu'artiste, féministe, anarchiste et lesbienne. Ainsi, elle critique sans tabou les abus de pouvoir du gouvernement en place (« Reina y señora ») et condamne les féminicides comme toute forme de violence envers les femmes (« Mujer lunar », « Ni una menos »). La solidité et la force de son discours tiennent aux paroles de ses chansons mais aussi aux dispositifs

3 Le site de l'Université San Carlos <https://sancarlos.academia.edu/RebecaEuniceVargas> (consulté le 22.04.17) recense onze travaux critiques de Rebeca Lane portant notamment sur la culture et la société au Guatemala, les cultures juvéniles et le rap.

visuels qu'elle met en œuvre, dans ses vidéoclips en particulier. Dans la « Cumbia de la memoria », la rappeuse milite pour la reconnaissance du génocide du peuple Ixil et la condamnation d'Efraín Ríos Montt.

6. Partant de l'analyse de Julia Kristeva selon laquelle « Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Kristeva, 1968 ; 311), nous souhaitons montrer comment les phénomènes de transtextualité et de transmédialité qui structurent le discours poétique et visuel de la « Cumbia de la memoria », ancrent cette œuvre dans l'histoire et contribuent à réécrire l'histoire officielle en faveur du peuple Ixil. Nous étudierons donc la façon dont les jeux de transtextualité dans les paroles de la chanson se conjuguent avec d'autres de transmédialité grâce aux dispositifs visuels mis en œuvre dans le vidéoclip.

3. Dispositifs de citation textuelle dans la « Cumbia de la memoria »

7. D'abord poétesse, Rebeca Lane s'est lancée dans la composition de rap poussée par une volonté d'être écoutée et entendue :

Yo empecé escribiendo poesía, pero yo decía: "quiero que la gente lo escuche como yo quiero que lo escuchen, yo no quiero que lo lean, yo quiero que lo escuchen". Y empecé a participar en lecturas de poesía y todo y ya conocí a Última Dosis, porque a raíz de que yo empecé a investigar y todo eso ya me empezaban a invitar a hacer foros, a hacer más una parte del hip hop que se llama conocimiento, que es recopilar historia, técnica, etc. (Vichez, 2016)

8. Si ses chansons se font l'écho de ses préoccupations personnelles, elles portent également des messages sociaux forts et transgressifs. Ainsi, dans la « Cumbia de la memoria », Rebeca Lane affronte le grand tabou des années d'après-guerre au Guatemala : le génocide du peuple Ixil. Cette chanson, profondément ancrée dans l'histoire de son pays, vise à lutter contre l'amnésie historique et le déni de justice. Le vidéoclip est mis en scène avec l'aide de Vanessa Ramos et produit par le « Colectivo Libertad Producciones ». Dans les paroles comme en images, Rebeca Lane tisse un réseau de références littéraires et historiques afin de convoquer la mémoire des disparu-e-s et de réécrire leur histoire. Ce thème est cher à la

rappeuse, qui porte le nom de sa tante Rebeca Eunice Vargas, engagée dans l'ORPA et disparue au cours du conflit armé⁴ (Bouton, 2016). Or, les premiers mots que prononce Rebeca Lane dans la « Cumbia de la Memoria » convoquent l'œuvre de Miguel Angel Asturias : « Los ojos de los enterrados se cerrarán juntos el día de la justicia, o no se cerrarán ». L'auteur n'est pas nommé, mais cette citation est prononcée de façon posée et non chantée. Elle intervient dans une sorte de prologue d'une minute à la chanson, alors que la chanteuse, pieds nus et vêtue d'une robe coupée dans un tissu traditionnel maya, fait des offrandes à la cascade de Chichel⁵.



Illustration 1: Cumbia de la memoria, reproduction autorisée.

9. Les sonorités douces de musique indienne et le bruit de l'eau qui accompagnent le rituel contrastent avec le rythme de cumbia qui s'élève par la suite, après un fondu au noir (1:03). Tout est donc fait pour bien situer ces mots en leur qualité de paratexte, d'épigraphe. Si Miguel Ángel Asturias est l'un des auteurs de prédilection de Rebeca Lane⁶, le choix de

4 Rebeca Lane a également consacré une autre chanson à la mémoire de ces oublié.e.s de l'histoire : « Desaparecidxs ».

5 Province de Nebaj, qui fait partie du « triangle Ixil », de même que les provinces de San Juan Cotzal y Chajul, dans la région d'El Quiché, au nord du Guatemala.

6 « FQ: Coméntanos tus influencias literarias. / RL: Una de las principales es Miguel Ángel Asturias, Alejandra Pizarnik, Isabel de los Ángeles Ruanos, Ernesto Sábato;

faire écho à sa voix au seuil de la chanson n'a rien d'anodin. Il s'agit de donner la parole à l'auteur qui a su valoriser l'imaginaire maya-quiché et lui donner toute sa place dans la littérature guatémaltèque. Traducteur du *Pop Wuj*, grand connaisseur des mythes et légendes maya-quiché dont il s'inspire dans les *Leyendas de Guatemala* (1930) ou *Hombres de maíz* (1949), Asturias a renouvelé la littérature latino-américaine en y intégrant la cosmovision maya-quiché. Il est également l'auteur engagé et dénonciateur d'*El señor Presidente* (1946) ou de la trilogie bananière – *El huracán* (1950), *El Papa verde* (1954) et *Los ojos de los enterrados* (1960), où il dénonce l'impérialisme des grandes entreprises nord-américaines et leur mainmise sur le pays. En citant ses mots, Rebeca Lane reprend son héritage et s'inscrit dans son sillage de dénonciation de l'oppression et de valorisation de la mémoire indigène. En outre, la citation choisie – dont je ne suis pas parvenue à trouver l'origine dans l'œuvre d'Asturias – apparaît dans le prologue du rapport de la « Comisión para el Esclarecimiento Histórico », *Guatemala, memoria del silencio* (1999). Cela ajoute un nouveau lien intertextuel avec une œuvre fondamentale pour la reconnaissance des crimes du conflit armé guatémaltèque et la quête de justice :

Miles son los muertos. Miles son los deudos. La reconciliación de quienes quedamos no es posible sin justicia. Miguel Ángel Asturias, nuestro Premio Nobel, lo dijo: "Los ojos de los enterrados se cerrarán juntos el día de la justicia, o no los cerrarán." (Comisión ; 13).

10. Par ces processus d'intertextualité, Rebeca Lane inscrit sa chanson dans un contexte littéraire, historique, politique et social, mais également idéologique. Ses paroles constituent une prise de position tranchée et courageuse dans un pays où les blessures de la guerre sont loin d'être refermées et où la violence est le fait du quotidien. Le refrain « Claro que sí, sí hubo genocidio », scandé avec conviction, reprend le slogan des manifestations qui ont suivi l'acquittement du dictateur Efraín Ríos Montt en 2013. Par un processus d'intermédialité, ces mêmes mots sont également cités

Eduardo Galeano, que es entre literario y político, mucho del realismo mágico, como Alejo Carpentier. Hay un libro que me fascina "Las mil y unas historias" de Radio Venceremos, que es acerca de una Radio de la Guerrilla de El Salvador, contada desde las voces de los protagonistas. Me gusta todo lo que es poesía, lo clásico y lo contemporáneo me fascina: Javier Payeras, Jorge Bocanegra, Luz Méndez de la Vega... » (<http://www.esquisses.net/2014/08/hip-hop-insurrecto/>, 4 août 2014, « Hip Hop insurrecto »).

dans le vidéoclip, où apparaissent les pancartes des manifestations : « La verdad está dicha, la Justicia sentenció: Sí hubo genocidio » :



Illustration 2: Cumbia de la memoria ; reproduction autorisée.

11. Après un prologue au sein duquel transtextualité et intermédialité valorisent la mémoire indienne par les mots, la musique et l'image – des échos à la littérature et à l'histoire, des références musicales et visuelles aux rituels traditionnels mayas –, le vidéoclip opère un saut spatio-temporel marqué de façon sonore et visuelle. En effet, on observe alors (1 :03), sur un rythme de cumbia, le défilé des manifestant.e.s, tandis qu'un homme lance un slogan de protestation enregistré au cours des manifestations de 2013 :

Estamos aquí para reivindicar nuestros derechos.

Estamos aquí para reivindicar la memoria del pueblo Ixil.

Estamos aquí para decir: "Aquí, en Guatemala, sí hubo Genocidio".

12. Tant la bande son que ces images d'archives constituent donc des références directes à l'histoire récente du Guatemala et à ses heures les plus tragiques. Elles s'accompagnent néanmoins d'un rythme festif. Cela illustre parfaitement la volonté de dépasser la souffrance par l'obtention de

la vérité et une quête de justice. Le recours à une forme d'expression artistique populaire vise ici une prise de conscience et une résilience collective. Si la présence de la chanteuse est le fil conducteur du vidéoclip, celui-ci est également rythmé visuellement par des images d'archives et des références à des manifestations artistiques individuelles ou collectives sur le thème de la mémoire du génocide. Ainsi, le procès de Ríos Montt fait l'objet de multiples citations visuelles, à travers des images traduisant la confrontation des différentes parties en présence⁷. Tout d'abord, une banderole affichée dans la rue vient conforter les paroles de la chanson (1:07), puisqu'elle clame « Todas somos Ixiles » et remercie les femmes Ixil qui témoigneront lors de ce procès :



Illustration 3: *Cumbia de la memoria*, reproduction autorisée.

13. Une indienne en costume traditionnel passe devant la banderole et tourne la tête pour la lire ou la regarder. La mise en abyme de la transmission de ce message à travers le regard du/de la spectateur/trice renforce sa portée universelle : cette femme, nous tout-e-s qui lisons ce texte, sommes Ixiles. Les paroles que scande la rappeuse s'unissent à ces images en mêlant un caractère poétique rythmé et rimé, mais aussi un contenu informatif, presque narratif. On pense alors à l'héritage du *Roman-*

⁷ Les images proviennent du documentaire de Pamela Yates, « Dictador en el Banquillo ».

cero et le chant prend des échos de chanson de geste : la geste du peuple Ixil pour son droit à la justice :

El pueblo Ixil ya te llevó a juicio,
la jueza Yasmin Barrios dijo "El sí lo hizo".
Durante días escuchaste el suplicio
de gente tan valiente que se niega al olvido.
El poder logró que se anulara el proceso,
empresarios dinosaurios forzaron el retroceso.
Lo que ellos temen es que ya perdimos el miedo,
renacimos de la tierra con todos nuestros muertos.

14. Ces paroles composent un récit chronologique de faits historiques. L'écriture, très dynamique, condense l'action par une accumulation de verbes au passé simple. Néanmoins, ce récit est porté par un souffle poétique dont témoignent la forme mais aussi la musicalité et le rythme très travaillés de l'écriture. Sur le plan métrique, ces vers alternent entre onze et seize pieds. Si les rimes ne sont pas toutes exactes (*hizo / olvido*, *miedo / muertos*), elles s'inscrivent dans une logique assonante qui se superpose à la logique consonante en rappelant la forme du romance (*i-io / i-o / i-io / i-o / e-o / e-o / ie-o / ue-o*). Au-delà du caractère chanté des paroles, la musicalité est présente au sein de l'écriture même. Ainsi, le vers « *empresarios dinosaurios forzaron el retroceso* » se compose de mots longs à la prononciation obstruée par une allitération des sons [r] et [s], à l'image des obstacles que représente la caste oligarchique évoquée en ces mots. Enfin, on observe dans le dernier vers cité – « *renacimos de la tierra con todos nuestros muertos* » – l'évocation de l'idée d'héritage, d'une renaissance à travers la terre qui fait écho à la mythologie maya-quiché et à la figure de la Terre mère. Il s'agit là d'une image très présente dans la poésie centre-américaine contemporaine, en particulier pour évoquer les luttes de guérilla. Ces paroles se sur-inscrivent donc sur le palimpseste de la littérature centre-américaine, à la fois comme une réécriture mythique et en tant que prolongement de la poésie engagée des années 60-90. L'em-

ploi du « nous », qui exprime la solidarité du « moi » lyrique avec le peuple ixil et tou-te-s les disparu-e-s du conflit armé, fait également écho à cette poésie engagée et à la figure du/de la poète-sse porte-parole. La rappeuse déclame notamment dans « Desnuda madrugada » :

Yo llevo voces de otras voces en mi voz, / voces de indias violadas por alemán o español, / de brujas quemadas en hoguera de inquisición, / voces de monjas por letradas condenadas a exilio, / de poetas proscritas de corbata y pantalón, / voces de mujeres golpeadas por machista abusador, / de cabezas cortadas por pelear sus derechos, / guerreras putas Amazonas magdalenas no hay stop.

15. Il s'agit bien ici de faire entendre ces mots que l'oligarchie aurait voulu étouffer, enterrer, anéantir.
16. Le processus d'intermédialité à l'œuvre dans ce vidéoclip musical fait donc entendre la voix de la rappeuse et la voix des sans-voix à travers elle, en montrant par les images d'archive cette parole indienne qui parvient à s'exprimer malgré les obstacles. Ceux-ci sont pourtant nombreux, entre les traumatismes qui peuvent paralyser l'expression, la peur des représailles, le racisme, la difficulté d'accès à l'information et aux instances de justice ou la barrière de la langue... Malgré tout cela, la voix du peuple Ixil s'est élevée et son expression est mise en exergue dans le vidéoclip de la « Cumbia de la memoria » par l'inscription des paroles des victimes traduites lors du procès (2:28). Cette forme intermédiaire de la citation contribue à son tour à inscrire la mémoire indienne dans l'histoire en valorisant le courage des témoins.



Illustration 4: Cumbia de la memoria, reproduction autorisée.

17. En outre, ces modalités de transtextualité et d'intermédialité présentes dans « La cumbia de la memoria » sur le plan textuel se doublent de citations graphiques tout aussi chargées de sens, qui viennent consolider le discours artistique de Rebeca Lane en renforçant sa cohérence.

4. Une multiplicité de citations visuelles (graphiques, photographiques et picturales)

18. Tandis que les paroles de la chanson mettent en lumière le courage du peuple ixil – « gente tan valiente que se niega al olvido » – la caméra valorise l'art et de la cosmovision maya-quiché à travers de nombreuses références graphiques et picturales à cette culture. Ainsi, Rebeca Lane est filmée ici en plan rapproché devant une fresque murale de Nebaj, ville du triangle ixil :



Illustration 5: *Cumbia de la memoria*, reproduction autorisée.



Illustration 6: Quatre jeunes filles en costume Ixil devant la fresque murale de Nebaj. www.reismeisje.nl/reizen/off-the-beaten-track-in-guatemala/

19. Cette fresque, intitulée « Nebaj histórico », a été peinte par des étudiant-e-s de la ville, formés à l'Escuela Superior de Arte de l'Université San Carlos de Guatemala (Figuroa, 2015). Elle représente, selon ses auteur-e-s, « l'amour pour la vie et pour la nature de cette commune, de l'époque de la conquête à nos jours ». C'est autour de l'emblème du soleil maya, au centre, que se structure toute la composition, qui s'inscrit ainsi dans une cosmovision maya-quiché. Juste sous ce soleil se superpose la figure d'une jeune indienne portant de l'eau dans la main droite et un épi de maïs dans la main gauche. Il s'agit là d'une référence à l'étymologie de Nebaj, « lieu de naissance de l'eau » en langue Ixil – *Na'Baj*, le maïs étant la matière à partir de laquelle les humains ont été créés dans la mythologie maya. De chaque côté de la jeune femme se détachent, selon l'esthétique des figures de pierre sculptées par les anciens mayas, les visages de deux de leurs dieux : Yum Kaax, dieu du Maïs, associé à la vie, et la déesse Ixchel, représentant la Terre mère et la fertilité (Figuroa). Cette citation picturale rend hommage au peuple ixil, à sa culture et ses traditions. Ainsi, tout au long du vidéoclip, les jeux d'intermédialité visent à rendre à la culture maya son droit de cité dans l'espace public, espace qui était sien avant l'extorsion coloniale. Dès les premières images, le fait que la chanteuse soit vêtue d'une robe en tissu maya – même si la coupe ne correspond pas aux usages – et qu'elle effectue un rituel traditionnel dans le lit de la cascade Chichel inscrit l'espace dans une cosmovision indienne (cf. illustration 1).
20. De même, Rebeca Lane est filmée en plan rapproché (1:37), tandis qu'elle avance, entonnant son chant de protestation, parmi les étals du marché couvert où sont vendus les huipils brodés et jupes rouges caractéristiques du costume des femmes Ixil. Il s'agit là de montrer une image d'une culture vivante, qui se perpétue et participe du foisonnement de la vie quotidienne.



13

Illustration 7: Crisol ; image libre de droit.

21. Cette mise en valeur de la présence indienne dans l'espace public, naturel ou citadin, se double de l'inscription de revendications politiques sur les murs de la ville. On retrouve en cela un écho aux codes du Hip Hop et à son inscription contestataire dans l'espace urbain, à travers le graffiti. Les œuvres retenues sont pour la plupart des fresques ou des affiches placardées dans les rues de Ciudad de Guatemala ou sur les murs de l'Université San Carlos. De fait, « la San Carlos » est un lieu emblématique de la contestation dans les années 60-90 au Guatemala. Nombre d'enseignante-s et d'étudiant-e-s prirent parti contre les dictateurs de ces années sanglantes, nombreux/ses sont aussi celles et ceux qui furent assassiné-e-s en raison de cet engagement. Citer ce lieu et les fresques protestataires qui y sont peintes constitue donc un hommage à leur engagement. En inscrivant leurs messages dans le vidéoclip de la « Cumbia de la memoria », Rebeca Lane prend part à la composition d'un palimpseste fait d'intermédialité. Ainsi, en sa qualité d'artiste, elle fait sien le slogan peint en blanc sur rouge entre un poing levé et une danseuse de ballet cagoulée levant elle-même un poing vengeur: « Una revolución sin arte es como querer cambiar el sistema con dinero, poder, violencia y codicia » (2:50) :



Illustration 8: Cumbia de la memoria, reproduction autorisée.



Illustration 9: Université San Carlos de Guatemala, <https://writingdownthewalls.wordpress.com/category/murals/>

22. Autre citation extrêmement signifiante : une affiche reprenant une œuvre du photographe guatémaltèque Daniel Hernández Salazar, un artiste qui a beaucoup travaillé pour la mémoire des disparu-e-s et des personnes massacrées lors du conflit armé. Il s'agit d'un portrait d'homme avec des ailes d'ange, ses mains entourant sa bouche comme le porte-voix d'une parole muette.



Illustration 10: Cumbia de la memoria, reproduction autorisée.

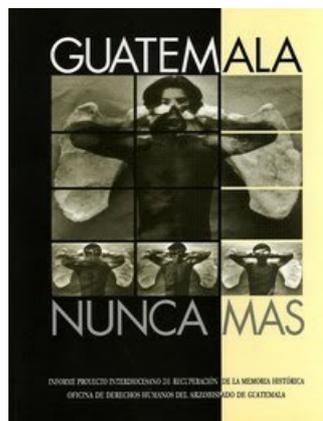


Illustration 11: Couverture du rapport RHEMI, image libre de droits.

23. Cette œuvre appartient à un polyptique intitulé « Esclarecimiento » ou « Memoria de un ángel » composé d'une série de quatre photographies. Elle est chargée de références « intermédiales » car elle a connu une diffusion si importante qu'elle convoque toute une suite d'échos historiques et artistiques. D'une part, l'image évoque la mémoire des disparu-e-s : cet homme aux ailes d'ange cherche indéniablement à nous parler depuis la mort. De fait, ses ailes ne sont pas composées de plumes mais d'os, deux omoplates appartenant au squelette d'une victime de la guerre, torturée puis enterrée vers l'ancienne base militaire de Chal Petén⁸. La matérialité de ces os ramène le spectateur de la prétendue douceur de l'au-delà – évoquée par une image angélique – à la cruauté du réel et des massacres du conflit armé. Son message silencieux, inscrit en lettres capitales au bas de l'affiche, est celui auquel Rebeca Lane redonne voix : « SI HUBO GENOCIDIO ».
24. De fait, l'œuvre a pour titre « Para que todos lo sepan ». En outre, cette composition photographique a été choisie pour figurer en couverture du rapport REHMI⁹, ce qui lui a donné un impact médiatique très fort. L'œuvre d'Hernández Salazar a ainsi circulé à l'arrière des bus dans le cadre d'une campagne de « conscientisation » ou parmi les manifestants de marches silencieuses à la mémoire des disparu-e-s. Cela dit beaucoup de la force évocatrice d'une image, des échos qu'elle peut faire résonner à travers le temps et l'espace. Des réseaux de sens se superposent ainsi et se sédimentent dans une image, qui revient frapper le/la spectateur/trice au détour de ce vidéoclip. Ce processus d'intermédialité à l'œuvre dans la

8 « Porque es probatorio el ángel, porque las alas son de hueso (omoplatos), pero no son cualquier hueso, esos huesos son de una víctima de la guerra que fue secuestrado, torturado fue desaparecido, fue borrado, casualmente vienen del Chal Peten, después por investigaciones por la Fundación de Antropología, resultó que el lugar de donde lo sacaron era la antigua base militar del Chal Petén, la historia se repite a lo largo de toda la geografía de Guatemala. Entonces yo no quise usar cualquier hueso, porque pudo haber sido un hueso de una escuela de anatomía, pudo haber sido un hueso hecho de papel mashe o de plástico, pero no hubiera cumplido con lo que yo quería, que simbólicamente fuera lo que tiene que ser y lo que es, para que no se pueda negar. » (Rivera, 2014).

9 Le projet REMHI est le *Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica*. Ce projet a permis la publication du rapport *Guatemala: Nunca Más* (1998) par la *Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala* (ODHAG).

« Cumbia de la memoria » entre ainsi parfaitement en résonnance avec les mots de Daniel Hernández Salazar :

Lo que hago es siempre registrar imágenes que no sólo registren el momento que estamos viendo, sino que además representen proporcionalmente la importancia histórica y emotiva del hecho. Eso es lo que realmente busco. En Los Ángeles traté de utilizar lo mejor que pude de dos cualidades que la fotografía tiene: por un lado su valor metafórico, porque estoy representando a un ángel, que es una metáfora de la lucha por la divulgación de lo que sucedió en Guatemala. Pero al mismo tiempo, siempre busco que tenga un valor probatorio, porque mucha gente niega lo que pasó y no quiere verlo. El Ángel es probatorio porque las alas son de hueso, pero no son cualquier hueso, sino de una víctima de la guerra que fue secuestrada, torturada, desaparecida y borrada. Por la Fundación de Antropología se supo que el lugar de donde la sacaron era la antigua base militar del Chal Petén, y la historia se repite a lo largo de toda la geografía de Guatemala (2014, Rivera).

25. On retrouve chez Rebeca Lane cette idée de mettre en avant les preuves matérielles, physiques, des massacres, afin de donner corps à ce que l'histoire officielle cherche à effacer. Ainsi, la rappeuse est filmée devant un long mur de béton de Ciudad de Guatemala où apparaissent, en blanc sur fond noir, les mots « JUSTICIA X GENOCIDIO » (3:00). Les lettres de cette composition murale sont constituées de photos des disparu-e-s de la guerre civile. Par un procédé de mise en abyme, l'image de leurs visages est incluse dans un texte, qui est à son tour inclus dans l'image du clip. Ces photos, ce sont autant de regards demandant justice à chaque passant-e les croisant dans la rue, et au-delà à chaque personne visionnant le clip. Si les voix de ces « disparu-e-s » se sont tues, la fresque leur redonne la parole dans un cri de justice. A son tour, Rebeca Lane s'en fait l'écho en entonnant sur ces images son message de résistance – « renacimos de la tierra con todos nuestros muertos » (2:59 - 3 :02).

26. La « Cumbia de la memoria » de Rebeca Lane, tout comme les photos de Daniel Hernández Salazar, cherchent à conjurer les « disparitions » forcées et les formes les plus extrêmes de violence à travers l'art. Ainsi, la rappeuse inclut également dans le clip les images d'un projet qu'elle a mené avec les enfants de l'école Frida Kahlo de Nebaj. Celles et ceux-ci ont dessiné le corps d'un-e disparu-e en noir et blanc sur plusieurs feuilles de papier A4. Ce corps en morceaux symbolise les corps violentés, torturés par les militaires ou paramilitaires. Jetés à la mer ou dans des fosses communes, les familles en ont perdu la trace au cours de la guerre civile.

Une à une, les enfants déposent les parties de ce corps fragmenté sur la terre, en lui redonnant une unité, une identité, et une sépulture. Cette nouvelle mise en abyme d'une forme d'expression artistique s'apparente à un rituel de guérison collective à travers l'action, les mots et l'image.

27. La « Cumbia de la memoria » est donc une œuvre dans laquelle paroles et images sont intimement liées. Elle célèbre sur un rythme joyeux une forme de résistance où l'expression artistique jaillit comme une puissante source d'espoir. Constellée de citations textuelles et visuelles, cette chanson et sa mise en image réécrivent l'histoire officielle à la manière d'un palimpseste pluridimensionnel fait d'intermédialité. Les diverses formes de citations, par les rapports complexes et intrinsèques qu'elles établissent entre texte et image – écho, interaction, mise en abyme – situent l'expression de Rebeca Lane dans son temps sur un plan idéologique. Elles l'inscrivent dans une quête de mémoire et de justice pour le peuple Ixil et pour tou-te-s celles et ceux qui ont souffert et souffrent encore des désastres de la guerre civile guatémaltèque, dans un pays où l'impunité est reine. Les processus de transtextualité et d'intermédialité mis en œuvre dans la « Cumbia de la memoria » dessinent l'expression d'une mémoire collective, une mémoire morcelée, effacée, niée, qui reprend forme à travers l'art à la manière d'un puzzle ou d'une mosaïque. Ces jeux de correspondance entre image visuelle et poétique participent donc intimement de la cohérence et de la force du discours artistique de Rebeca Lane. Ce contre-discours musical et poétique vient s'opposer au pouvoir hégémonique avec la force d'une chanson populaire, de celles qui nous touchent et entrent dans la mémoire pour y graver leur refrain – « claro que sí, sí hubo genocidio... ».

Bibliographie

Monographies :

GENETTE Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè - Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1969.

MULLER Jürgen, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus, 1996.

Articles de revues scientifiques :

BALBUENA MORILLA Ana, SEDEÑO VALDELLÓS Ana, « El videoclip musical de hip hop en los noventa: análisis de videos de la costa este de Estados Unidos », in *Pensar la publicidad*, n°10, 2016, Ediciones Complutense, p. 63-75.
<http://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/53774> (consulté le 28.05.17).

CUBILLO PANIAGUA, Ruth, « La intermedialidad en el siglo XXI », *Diálogos: Revista Electrónica de Historia*, n°14, septembre 2013 - février 2014, p. 169-179.

KRISTEVA Julia, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, FOUCAULT Michel (dir.), Paris, Seuil, « Tel quel », 1968, p. 297-316.

RAJEWSKY Irina O., « Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialité*, n°6, automne 2005, p. 43-54.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María, « El videoclip como mercanarrativa », in *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 16, 2007, p.

493-504, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc794k8>
(consulté le 16.06.17).

SEPÚLVEDA, Monserrat, « La filosofía de la noviolencia en Guatemala: retirándose de la violencia a través del hip hop », *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, n° 40, 2014, p 263-288.

TIJOUX Maria Emilia, FACUSE Marisol et URRUTIA Miguel, « El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? », in *Polis*, n° 33, 2012, <http://polis.revues.org/8604> (consulté le 24.04.17).

Articles sur internet :

BOUTON, Eloïse, « Interview - Rebeca Lane : Les femmes ont toujours été opprimées depuis le début de l'humanité », in *Madame Rap*, 25.06.16, <https://madamerap.com/2016/06/25/interview-rebeca-lane/>, (consulté le 22.04.17.)

FIGUEROA, Óscar, « Estudiantes develan mural denominado Nebaj Histórico », 18 mars 2015, <https://www.prensalibre.com/ciudades/quiche/estudiantes-develan-mural-denominado-nebaj-historico/>

LUMIERE, Emilie, « Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité », *Hypothèses*, <http://cinemadoc.hypotheses.org/3457> (consulté le 26.04.17).

QUEMÉ Fabricio, « Entrevista con Rebeca Lane: Hip Hop insurrecto », in *Esquisses*, 04.08.14, <http://www.esquisses.net/2014/08/hip-hop-insurrecto/>, (consulté le 26.06.16).

RIVERA FOTO Nelton, « Daniel Hernández-Salazar: La memoria del genocidio en Guatemala escrita con luz », *Desinformemonos*, 23.02.14, <https://desinformemonos.org/la-memoria-del-genocidio-en-guatemala-escrita-con-luz/>

VICHEZ Gerson, « Entrevista con Rebeca Lane: Políticamente no me voy a tragar las cosas para poder estar recibiendo un premio », in *Revista Factum*, 21.11.16. <http://revistafactum.com/rebeca-lane/> (consulté le 26.06.16).

Autres :

Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala, memoria del silencio*, Oficina de Servicios para Proyectos de la Naciones Unidas (UNOPS), 1999.
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>

YATES, Pamela, *Dictador en el Banquillo*, Skylight Pictures, 2013.