

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SORTIR DE LA DICHOTOMIE IDENTITAIRE : EXPLORATION MIGRATOIRE DE LA BANDE DESSINÉE
VERS L'ART VISUEL CONTEMPORAIN PAR DES PARALLÈLES AUTOREPRÉSENTATIONNELS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MARINA LEÓN

JUIN 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je dois remercier Jaime Graña. Sans son soutien et son enthousiasme, je n'aurais jamais eu le courage de me lancer dans ce programme, et encore moins déménager à Montréal.

Merci à tous mes professeurs et professeures à la maîtrise. Notamment, je remercie Michael Blum de m'avoir encouragé à faire les choses à ma manière. À Gisèle Trudel de me proposer de voir mon problème d'identité d'une façon plus optimiste. À Julie Trudel d'avoir compris mieux que moi ce que je voulais faire. À Claire Savoie pour les magnifiques références. À Philippe-Aubert Gauthier de m'avoir encouragé à pousser l'utilisation de l'humour au-delà de mes bandes dessinées.

À mes collègues et amis de la maîtrise, pour leur générosité à partager leurs points de vue, leurs expériences et leurs idées. Je me sens privilégiée d'avoir fait partie de cette cohorte.

À mon amie et voisine d'atelier, Maria Claudia Quijano, pour les cafés et les rires partagés. Merci d'avoir toujours été la première à lire mes ébauches et à rire de ce que je montrais.

À Izabeau Legendre pour les discussions sur mon sujet de recherche, pour son rôle de bibliothécaire personnel et pour sa patience en lisant et en corrigeant le texte de ce mémoire à plusieurs reprises.

Merci à Sébastien Huot d'avoir eu le courage de faire la correction de la première version de mon troisième chapitre.

À ma chère direction de recherche, Véronique et Gwenaël, pour son énorme dévouement, sa patience, sa minutie et sa bienveillance. Merci d'avoir dédié de votre temps à comprendre la bande dessinée, à comprendre ce projet, et à me comprendre.

J'aimerais finalement reconnaître particulièrement le soutien et compagnie des *petits chats* tout au long du cours de la maîtrise.

AVANT-PROPOS

Figure 0.1 Bande dessinée d'avant-propos (première page)



Figure 0.2 Bande dessinée d'avant-propos (deuxième page)

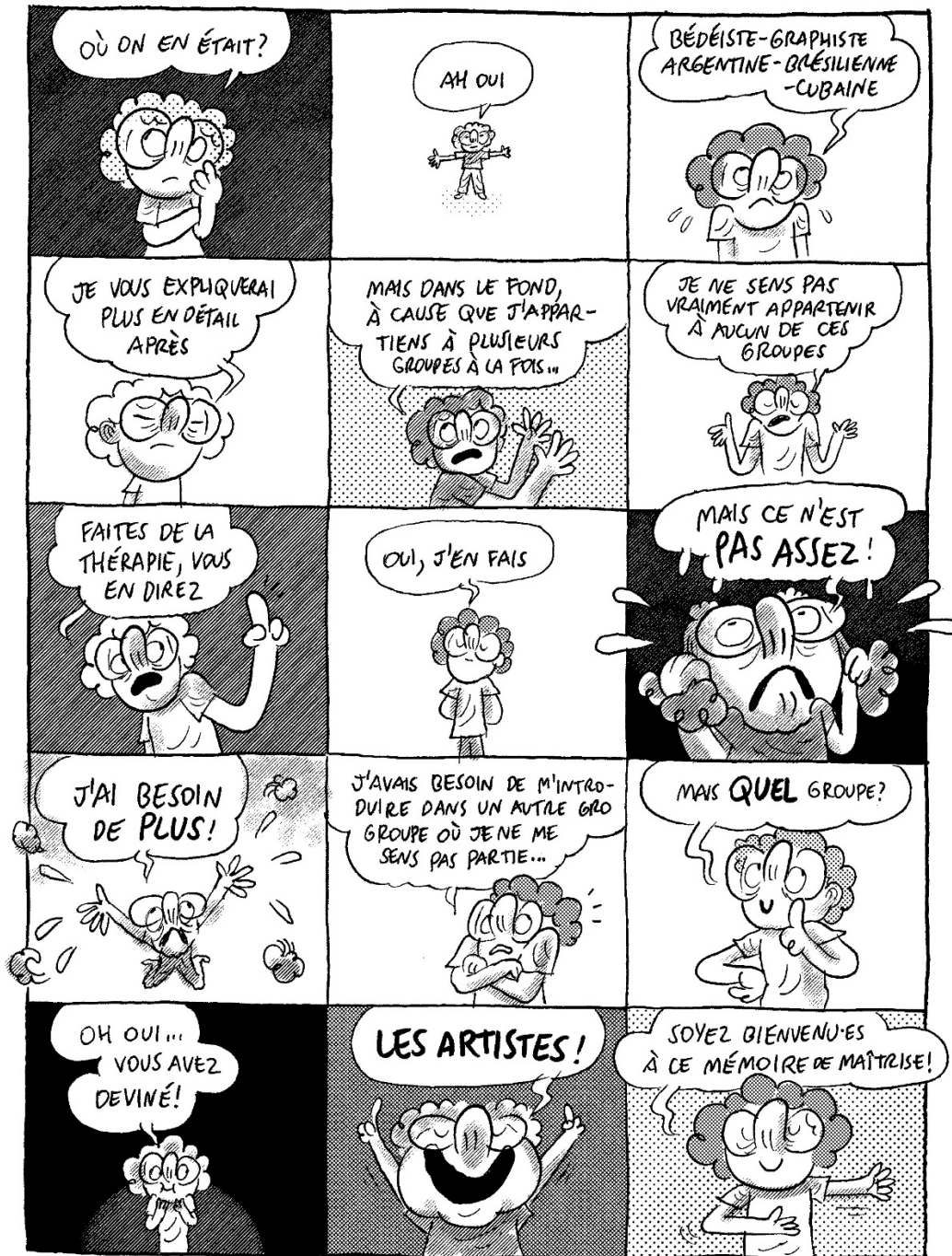


TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : IDENTITÉ MULTICULTURELLE	3
1.1 Double nationalité, fausse identité.....	4
1.1.1 Argentine vs. Brésil	4
1.1.2 Mais c'est quoi l'identité, d'ailleurs?	8
1.1.3 Le berceau des doubles	8
1.1.4 « Les Argentins viennent des bateaux »	9
1.1.5 Le berceau des mondes parallèles en bande dessinée.....	10
1.2 No soy de aquí, ni soy de allá	11
1.2.1 Altérité identitaire	11
1.2.2 Brésiliens Allemands	12
1.2.3 Cubains Argentins	14
1.2.4 Le moi, seul et éparpillé	16
1.2.5 Idéalisation, maudite idéalisation.....	18
1.3 Portunhol, portuñol et portugnol (langue, territoire et identité).....	21
1.3.1 Les traîtres de la langue	21
1.3.2 Les bilingues manquent toujours de quelque chose, les monolingues ont tout.....	23
1.3.3 Zones frontalières	25
1.3.4 Rire de soi	26
1.3.5 El francés / o francés.....	26
1.3.6 Confessions et vulnérabilité.....	29
1.4 Pour finir.....	30
CHAPITRE 2 : BANDE DESSINÉE	32
2.1 Bande dessinée versus art (contemporain)	32
2.1.1 Mon parcours bédéistique.....	34
2.1.2 Art mineur, art majeur	34
2.1.3 Artification et appropriation de l'espace des arts visuels	36
2.1.4 Confronter le légitime et l'illégitime	38
2.1.5 S'il vous plaît, légitimez-moi!	42
2.1.6 Artiste ou bédéiste?	46

2.2	Récit autobiographique et représentation de soi.....	53
2.2.1	Bande dessinée autobiographique	53
2.2.2	Autoreprésentation	60
2.2.2.1	Autoportrait et autocaricature	62
2.2.2.2	Double autoreprésentationnel	65
2.3	Style et identité.....	66
2.3.1	« Style d’auteur ».....	66
2.3.2	D’ailleurs... qu’est-ce que le style?	68
2.3.3	Familles de style en bande dessinée et bande dessinée argentine.....	68
2.3.4	Trait et style	72
2.4	Pour finir.....	74
CHAPITRE 3 : SORTIR DE LA DICHOTOMIE.....		77
3.1	Dichotomie.....	77
3.1.1	Dichotomie de l’identité multiculturelle.....	80
3.1.2	Dichotomie bande dessinée	81
3.1.3	Parallèle entre les deux dichotomies.....	85
3.2	Sortir de la dichotomie : le tiers lieu	88
3.2.1	Tiers lieu linguistique	90
3.2.2	Bande dessinée autobiographique comme tiers lieu	92
3.2.3	L’exposition de bande dessinée dans une galerie d’art comme tiers lieu.....	95
3.3	Pour finir.....	99
CONCLUSION		101
BIBLIOGRAPHIE.....		103

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Bande dessinée d'avant-propos (première page)	iii
Figure 0.2 Bande dessinée d'avant-propos (deuxième page)	iv
Figure 1.1 Amorce du chapitre 1	3
Figure 1.2 Soccer	5
Figure 1.3 Distances Canada-Brésil versus distances internes du Brésil.....	6
Figure 1.4 Plan d'Amérique du Sud et le Cône sud	7
Figure 1.5 Plan de ma famille dans la région sud du Brésil	12
Figure 1.6 Pas de plages, pas de samba	13
Figure 1.7 Plan des migrations du côté de ma famille paternelle.....	14
Figure 1.8 Mes grands-parents cubains, <i>el abuelo</i> Leon et <i>la abuela</i> Nancy, à Matanzas, Cuba	15
Figure 1.9 <i>Sans titre</i> (zine bleu), zine imprimé en risographie, 2017	17
Figure 1.10 Détail de <i>Excusez-moi, c'est où la sortie ?</i> (2022)	21
Figure 1.11 Extrait de <i>Excusez-moi, c'est où la sortie ?</i> (2022)	23
Figure 1.12 L'ombre double	28
Figure 1.13 <i>Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)</i> . 2022. Exposé au CDEX. Photo : Marina León ...	29
Figure 2.1 Amorce du chapitre 2	32
Figure 2.2 Détail <i>Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)</i> (2023).....	33
Figure 2.3 Graphique présentant l'éventail de possibilités de nomination pour les personnes qui font de la bande dessinée, selon le type de déséquilibre	35
Figure 2.4 Vue de l'exposition <i>Bande dessinée et figuration narrative</i> (1967), Musée des Arts Décoratifs de Paris	38
Figure 2.5 Vue d'une des sections de l'exposition <i>High and Low</i> (1990), Museum of Modern Arts de New York.....	39
Figure 2.6 Vue de l'exposition <i>VRAOUM ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain</i> (2009), à la Maison Rouge, Paris. L'oeuvre <i>L'hospice</i> (2002) de Gilles Barbier est à l'avant.....	41

Figure 2.7 Vue de l'exposition <i>Self-Confessed! The Inappropriately Intimate Comics of Alison Bechdel</i> (2018), d'Alison Bechdel, au Fleming Museum of Art	44
Figure 2.8 Exposition rétrospective de Robert Crumb au Musée d'art moderne de Paris (2012).....	45
Figure 2.9 Bande dessinée de Robert Crumb parue sur le quatrième de couverture de la revue <i>Despair</i> (1969).....	46
Figure 2.10 Détail de planche d'Henriette Valium	48
Figure 2.11 Détail de « Hermit Hamlet », d'Adrian Norvid	49
Figure 2.12 "Les Naufrageurs" (2015), de Clément de Gaulejac.....	51
Figure 2.13 Bédé qui pleure	52
Figure 2.14 Couverture de la première fois où le personnage de Marina fut présenté dans les <i>gibis</i> de <i>Turma da Mônica</i> . N. 97 (1995) (gauche), et introduction du personnage, dans le même numéro (droite).....	53
Figure 2.15 Tableau de catégories proposées par Lamothe pour l'analyse du corpus d'œuvres de son mémoire de maîtrise	55
Figure 2.16 Détail de <i>Excusez-moi, c'est où la sortie ?</i> (2022). CDEx	56
Figure 2.17 Détail de <i>Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)</i> . (2023).....	57
Figure 2.18 Vue d'une des parties de mon intervention à la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau, Montréal, 2024.....	58
Figure 2.19 Détail de l'intervention à la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau, Montréal, 2024	59
Figure 2.20 Portrait de Robert Crumb (gauche) et lui-même comme personnage de BD sur la couverture du livre <i>The R. Crumb Handbook</i> (2005) (droite)	61
Figure 2.21 Cindy Sherman, <i>Untitled #359</i> , (2000) (gauche). <i>#299</i> , 1994 (droite)	63
Figure 2.22 Plusieurs nez de mes personnages.....	64
Figure 2.23 Travaux de Julie Doucet. Couverture du premier numéro de <i>Dirty Plotte</i> (1988) [zine] (gauche), couverture de <i>365 Days</i> (2007), publié par Drawn & Quarterly (droite)	67
Figure 2.24 Marvel comics, "Captain America... commie smasher"	70
Figure 2.25 Mafalda et la psychanalyse	71
Figure 3.1 Amorce du chapitre 3	77
Figure 3.2 Photomontage d'une des œuvres prévues pour mon exposition de fin de maîtrise au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx)	78

Figure 3.3 Tableau récapitulatif de mon sujet de recherche	79
Figure 3.4 <i>boom</i> (1996-2003), Gary Simmons. Exposée à <i>Comics Abstraction</i> au MoMA, 2007	83
Figure 3.5 <i>Zé Carioca nº 2</i> (2004), Rivane Neuenschwander. Exposée à l'exposition <i>Do objeto para o mundo – Coleção Inhotim</i> en 2015 au Palácio das Artes, à Belo Horizonte, Brésil	83
Figure 3.6 Bande de victimisés	84
Figure 3.7 Numérisation de la bande dessinée <i>Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)</i> (2023).....	87
Figure 3.8 Plan de l'œuvre <i>Segredos-chismes/fofocas-secretos</i> (2025).....	90
Figure 3.9 Esquisse et photomontage préparatoire de <i>Borrifex-moi</i> (2025)	94
Figure 3.10 <i>Reculez de deux pas</i> (2024)	98

RÉSUMÉ

Qu'est-ce qui fait qu'une bande dessinée en est une? Quelles sont les raisons pour lesquelles la bande dessinée n'est pas considérée comme partie du monde de l'art visuel contemporain? Comment pourrait-elle en faire partie sans que l'on cesse de la percevoir comme de la bande dessinée? Est-ce que c'est possible d'appartenir aux deux groupes simultanément? Ce sont des questions que je me pose pour essayer d'accepter que je sois brésilienne et argentine en même temps.

Ce projet de recherche-crédation tente de faire entrer la bande dessinée dans le milieu de l'art visuel contemporain, en revendiquant sa nature hybride par la fusion de textes et des images. En parallèle, je problématise mon identité « double », argentine et brésilienne, pour finalement tisser des liens entre les deux problématiques. Tout en créant un projet d'exposition hybride et contradictoire, je détourne le sujet personnel de l'identité multiculturelle pour le situer dans le champ des disciplines artistiques à travers des bandes dessinées autobiographiques qui sont à la fois fictives, humoristiques et sérieuses.

Les recherches sur l'identité migrante et multiculturelle, les études sociologiques argentines sur la population et la culture du pays, l'histoire de la légitimation de la bande dessinée ainsi que les études sur le médium lui-même m'ont permis de trouver un point commun entre les deux sujets. Je propose que le cœur du problème réside dans le cadre binaire dans lequel ils sont insérés, qui conduit à une dichotomie illusoire.

Pour échapper à ceci, je m'approprie la notion de « tiers lieu », où les ambivalences, les contradictions et les entre-deux ont de la place pour s'épanouir. Dans mes bandes dessinées qui combinent des éléments autobiographiques et fantastiques, je m'incarne en personnage de bande dessinée pour explorer mes réflexions et examiner les sujets mentionnés. À travers la réalisation des œuvres et de l'exposition, je m'interroge sur mes propres stéréotypes sur la conception de l'*argentinité*, la *brésilianité*, tout comme sur la bande dessinée et l'art visuel contemporain.

Mots clés : bande dessinée, art visuel contemporain, autobiographie, identité, migration

ABSTRACT

What makes a comic be a comic? What are the reasons why comics have not been considered as part of the contemporary visual arts world? How could they be part without no longer being perceived as comics? Is it possible to belong to both groups at the same time? These are questions I ask myself to try and come to terms with the fact that I am Brazilian and Argentinian at the same time.

This research-creation project attempts to bring comics into the contemporary visual art milieu by asserting the hybrid nature of their fusion of text and image. At the same time, I problematize my “double” identity, Argentinian and Brazilian, and weave connections between the two problems. While creating a hybrid and contradictory exhibition project, I deflect the personal subject of multicultural identity to place it in the field of artistic disciplines through autobiographical comics that are simultaneously fictional, humorous and serious.

Research into migrant and multicultural identity, Argentine sociological studies of the country’s population and culture, the history of the legitimization of comics and studies of the medium itself have enabled me to find common ground between both subjects. I propose that the core of the problem lies in the binary framework in which they are inserted, leading to an illusory dichotomy.

To escape this, I appropriate the notion of “third space”, where ambivalence, contradictions and in-betweenness have room to flourish. In my comics, which combine autobiographical and fantastical elements, I embody myself as a comic character to explore my reflections and examine the subjects mentioned. Through the realization of the works and the exhibition, I question my own stereotypes about the conception of *Argentinianity* and *Brazilianity*, as well as comics and contemporary visual arts.

Keywords: comics, contemporary visual arts, autobiography, identity, migration

INTRODUCTION

Avant de m'installer à Montréal, je ne soupçonnais pas l'existence des questions abordées dans ce mémoire. Tout ce qui y est écrit, témoigne des découvertes ressorties au cours de la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Ces révélations coïncident avec mon déménagement à Montréal et ma première immersion dans la langue française.

La dichotomie, définie comme « la division de quelque chose en deux éléments que l'on oppose nettement » (Dictionnaire Larousse de français, 2025), est le point de départ de la problématique au cœur de ma recherche. La dichotomie et sa division en deux suggèrent une illusion que les choses sont possibles exclusivement dans un cadre binaire. Dans ce contexte, il n'y a pas de place pour ma propre identité *double*, même pas pour la bande dessinée, en raison de sa nature hybride. Le tiers lieu propose une sortie du binarisme proposé par la dichotomie, puisqu'il dissout cette opposition illusoire. Il propose donc une sorte de troisième voie entre les deux principales, qui sont apparemment incompatibles.

Ma recherche propose une confluence de deux sujets parallèles : l'identité multiculturelle et la participation de la bande dessinée dans le monde des arts visuels. Ces sujets sont contrastés à travers mon expérience personnelle, des anecdotes familiales ainsi que du corpus théorique de chercheurs issus de la multiculturalité, et des études sur la bande dessinée.

Ce texte tente de condenser toutes les découvertes faites au cours de la maîtrise, traduites dans la langue que l'on parle à l'université. Il est à remarquer que ni le langage académique, ni le français, ne sont des langues que je maîtrise. Cependant, je n'ai pas écrit ce texte en espagnol ou en portugais pour le traduire au français par la suite. J'ai cherché pour ce texte l'hybride, le divergent, l'ambivalent, tout comme pour mon exposition de fin de maîtrise. Pour naviguer dans ce texte, j'ai travaillé une pluralité de voix : la voix académique, celle de la recherche; la voix qui raconte des anecdotes, celle qui nous amène aux récits d'enfance et à la vie personnelle et quotidienne; et la voix de mon personnage de bande dessinée, qui apporte de l'humour et des autocomentaires, en même temps qu'elle (parfois) communique des informations pertinentes. J'espère, dans cette divergence de voix, avoir créé une recherche et un projet d'exposition qui me ressemblent.

Suivant la même logique, j'ai divisé ce mémoire en trois chapitres.

Au premier chapitre, j'explique le contexte culturel sud-américain et les enjeux identitaires des personnes migrantes et issues de la multiculturalité. Je tisse également des liens entre la langue et l'identité et j'explique, à travers ces deux éléments, les bases de ma propre dichotomie nationale. Je façonne la relation entre ces enjeux et ma création en bande dessinée.

Le deuxième chapitre détaille historiquement la participation de la bande dessinée au monde des arts visuels et les difficultés pour y appartenir. Le texte plonge dans les caractéristiques formelles de la bande dessinée, tant littéraires que visuelles, et la façon dont mes œuvres s'en servent. Il comprend également des analyses sur l'autoreprésentation en bande dessinée et en art visuel contemporain.

Finalement, le troisième chapitre propose un parallèle entre les deux problèmes, en révélant ses croisements et en élaborant des projections pour mon exposition de fin de maîtrise, qui aura lieu en mars 2025 au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx).

Mon projet de création prend le rôle de pivot entre les deux problématiques, en constituant une espèce de tiers lieu, un résultat hybride dont j'espère qu'il interpellera tant le milieu de la bande dessinée que celui de l'art visuel contemporain, tant la culture montréalaise que la culture argentine et brésilienne.

CHAPITRE 1 : IDENTITÉ MULTICULTURELLE

Figure 1.1 Amorce du chapitre 1



Le portugais et l'espagnol ont beaucoup de ressemblances lexicales et de vocabulaire commun. Mais, même si les Brésiliens croient qu'ils peuvent parler en espagnol et même si les Argentins croient qu'ils peuvent parler en portugais, malgré les similarités, il s'agit bien de deux langues distinctes. L'audace des deux parties pour parler l'autre langue, même sans l'avoir étudiée, a pour magnifique résultat le portunhol ou portuñol (portugnol). Dans la contradiction entre similarité et dissemblance, on retrouve plusieurs faux amis linguistiques du passage d'une langue à l'autre. Quand j'étais une enfant et que j'invitais des amies à dîner chez moi après l'école, mon père tentait toujours de divertir les invités lors du repas. Dans sa capsule humoristique, il répertoriait des faux amis : des mots qui semblent être équivalents mais qui sont, en fait, très différents et, parfois même antonymes. « Si vous allez au Brésil, vous ne pouvez pas dire qu'un plat est

exquisito¹ ! Savez-vous ce que ça veut dire en portugais? Ça veut dire dégueulasse! ». Ou bien, il disait que, si elles allaient au Brésil, elles ne pouvaient pas demander un « vaso » de agua². Parce qu'un vaso veut dire une toilette ! Ce répertoire continuait et il était toujours répété. J'ai grandi en observant ces nuances de façon obsessionnelle, en ayant une fascination pour les choses qui au premier regard, sont identiques, mais qui en fait, peuvent être même des opposés.

1.1 Double nationalité, fausse identité

1.1.1 Argentine vs. Brésil

Je suis née et j'ai toujours vécu à Buenos Aires, jusqu'à mon déménagement à Montréal en 2022. Mais aucun de mes parents n'est Argentin : ma mère est Brésilienne et mon père est Cubain, toutefois, il est arrivé en Argentine quand il était un enfant. En grandissant, à la maison, les deux cultures prédominantes étaient l'argentine et la brésilienne. Nous passions toute l'année en Argentine et, pendant l'été, nous voyageons pour rendre visite à toute la famille maternelle, au sud du Brésil.

Le Brésil et l'Argentine sont les deux plus grands pays de l'Amérique du Sud. Ils sont aussi les deux pays les plus peuplés, les plus grandes destinations touristiques, et les deux plus grandes puissances économiques et culturelles du sous-continent. C'est possiblement à cause de ce statut que, dans le contexte régional, on ressent une certaine rivalité. Les deux pays ont une identité nationaliste très présente, exacerbée souvent lors des compétitions de sports, notamment celles de soccer, sport de loin le plus populaire dans les deux contextes.

¹ « Exquis » en espagnol.

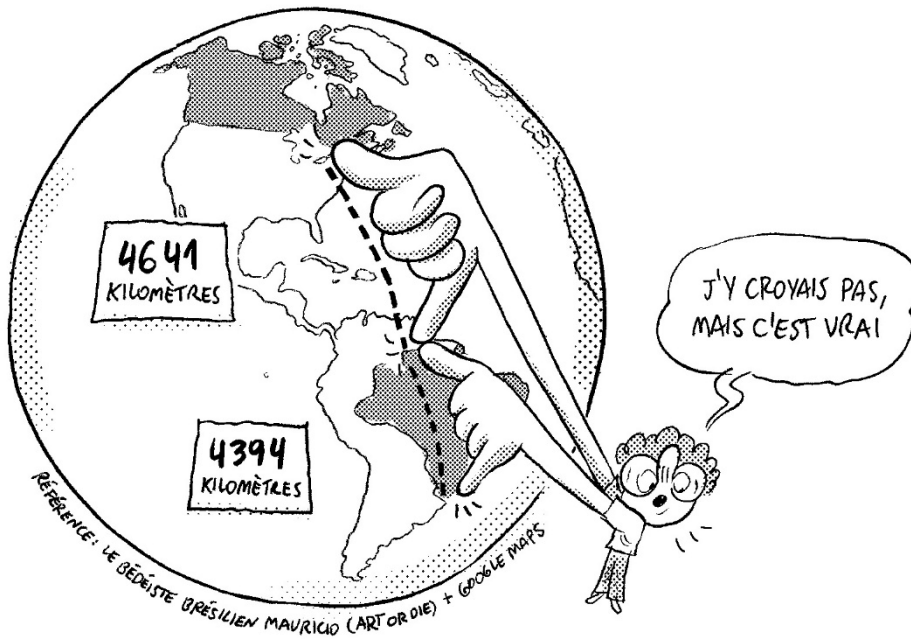
² Vaso veut dire verre en espagnol. De agua veut dire « d'eau » tant en portugais comme en espagnol, sauf que la prononciation est différente dans les deux langues.

Figure 1.2 Soccer



L'Argentine et le Brésil sont aussi des pays frontaliers. Pour donner des points de repère, entre l'Obelisco (icône buenos-airien situé au cœur du centre-ville) et le premier passage frontalier avec le Brésil (le pont qui traverse le *Río Uruguay* et qui unit les villes de Paso de los Libres et Uruguaiana), il y a 673 km de distance. Ce passage se trouve à peu près au milieu du trajet entre chez nous et chez mes grands-parents, qui correspond à une distance de 1300 km. Néanmoins, par rapport aux dimensions du Brésil même, 673 ou 1300 km s'avèrent insignifiants. Il s'agit d'un pays si grand, que de son point le plus au nord à son point le plus au sud, il y a presque la même distance que du point le plus au nord du Brésil au point le plus au sud du Canada (voir Figure 1.3). Cela a pour effet, parmi d'autres raisons historiques et culturelles, que le Brésil est un pays très diversifié culturellement et dont le sud semble détaché du reste du pays.

Figure 1.3 Distances Canada-Brésil versus distances internes du Brésil

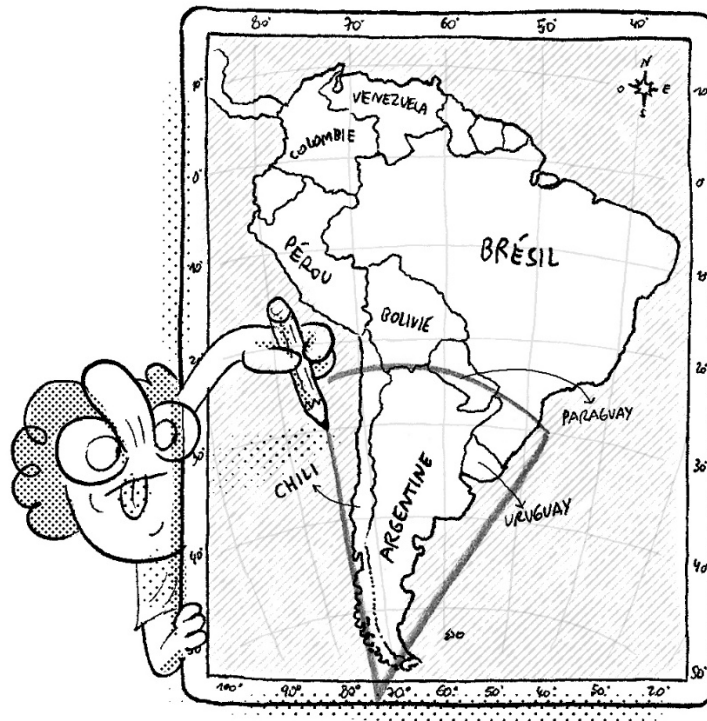


En effet, ce détachement culturel du sud du Brésil avec le reste du pays est un rapprochement culturel avec les pays frontaliers de cette zone : l'Argentine et l'Uruguay. Tant au sud du Brésil, que dans ces deux autres pays, le *mate* (*chimarrão*, en portugais) fait partie intégrante de leur culture et de leur identité, tout comme le *asado* (*churrasco*)³, l'utilisation de l'interjection « che » (*tchê*)⁴, et la culture *gaucha* en général. Il existe même une dénomination pour la zone la plus australe de l'Amérique du Sud que l'on utilise très couramment dans ce contexte : le Cône sud.

³ Barbecue, en espagnol, et en portugais entre parenthèses.

⁴ Interjection utilisée en Argentine, Uruguay, et le sud du Brésil pour appeler ou attirer l'attention de quelqu'un. C'est cette interjection qui a donné le nom au Che Guevara.

Figure 1.4 Plan d'Amérique du Sud et le Cône sud



Cette sous-région est comprise strictement par le Chili, l'Argentine et l'Uruguay, mais aussi, dépendamment du contexte, le sud du Brésil et le sud du Paraguay. La zone se caractérise par les indices de développement humain et les niveaux d'alphabétisation les plus hauts d'Amérique latine, différenciée du reste du bloc par la plus grande descendance migratoire d'origine européenne (Central Intelligence Agency, 2024).

En même temps que le sud du Brésil se détache du reste du pays par ses similarités avec les pays formant le Cône sud, il participe toutefois à la rivalité nationaliste avec l'Argentine, parfois justement exagérée par ces similitudes. Bien que la similitude de la langue fait qu'ils dialoguent ensemble, elle donne de la place aux *faux amis*. C'est ainsi que la similitude culturelle régionale et les ressemblances de lexique pointent vers une unité superficielle, tandis que, dès que l'on plonge au cœur des deux cultures, on perçoit leurs différences (y compris les faux amis), exacerbées par les courants nationalistes qui prédisposent à la compétition.

Dans ce contexte, ma propre notion d'identité est toujours marquée par la contradiction et la compétition entre mes deux cultures, voire mes deux identités. Être Argentine et Brésilienne en même temps ne semblait pas compatible.

1.1.2 Mais c'est quoi l'identité, d'ailleurs?

La notion d'identité est complexe et paradoxale : elle signale en même temps la différence tout autant que la ressemblance. L'identité marque l'unicité, ce qui fait que chaque individu est différent des autres, mais elle est aussi ce qui rassemble des individus qui partagent certaines caractéristiques (Drouin-Hans, 2006). Nous vivons dans un monde postcolonial globalisé où les mouvements migratoires sont de plus en plus importants. Cet état de fait a mené à une complexification des identités. Il n'est pas rare aujourd'hui que les individus se situent dans des intersections identitaires qui entrent parfois en concurrence, aucune ne semblant à elle seule pouvoir définir un individu dans toute sa complexité (La Barbera et al., 2012). Les identités changent et évoluent selon le contexte par l'acceptation ou le refus des pairs. Nous sommes toujours en constante restructuration identitaire (Stryker et Serpe, 1994, cité dans La Barbera et al., 2012).

L'identité des personnes migrantes se construit par une négociation entre l'identité du pays d'origine et celle du pays d'accueil (Swann cité dans La Barbera et al., 2012). C'est dans cette situation que les notions de *home* et d'*away* sont brouillées (La Barbera et al., 2012, p.4). En quittant son pays d'origine pour résider à long terme dans un autre, on devient étranger. Il faut alors inévitablement « réguler » nos expressions culturelles pour être compris et cohabiter avec la culture d'accueil. Ce processus produit des individus culturellement hybrides, qui n'appartiennent complètement ni à la culture d'origine ni à la nouvelle. Mais comment ces notions de *home* et d'*away* sont perçues dans le cas des personnes qui sont hybrides à la base, comme les personnes immigrantes de deuxième génération? Qu'arrive-t-il lorsque le *home* est fragmenté?

1.1.3 Le berceau des doubles

Dans ma famille, le projet familial a toujours été conçu de manière à être fonctionnel tant en Argentine qu'au Brésil. Mon prénom et celui de mes sœurs – Ana, Marina et Laura – dénotent un équilibre entre *brésilianité* et *argentinité*. Leur prononciation change légèrement d'un contexte à l'autre, mais ils n'éveillent pas des soupçons d'étrangeté que ce soit dans un pays ou l'autre. On pourrait dire que ce choix correspond à notre double nationalité : il nous octroie le pouvoir de passer inaperçues en tant qu'étrangères. Lors de nos voyages en voiture au Brésil, en traversant la frontière, nous pouvions choisir

le document d'identité⁵ que nous présenterions aux douanes, le brésilien ou l'argentin. Le fait d'avoir un choix à faire pour se présenter dans n'importe quel contexte a été toujours présent.

Mes sœurs et moi avons grandi et avons été scolarisées à Buenos Aires, en Argentine, mais nous passons depuis toujours tous les étés au sud du Brésil. Toute l'année, nous attendions que décembre arrive (l'été dans l'hémisphère sud) pour aller voir nos grands-parents, nos cousines, nos oncles et nos tantes. En Argentine, nous n'avions que nos grands-parents paternels et deux oncles, dont l'un avec qui nous n'avions plus de contact. Au Brésil, la famille était nombreuse et chaleureuse, bien le contraire de l'Argentine, où il semblait y avoir plus de problèmes familiaux dans une famille beaucoup plus petite. Toute l'année, nous attendions avec impatience le moment de faire notre pèlerinage en voiture pour parcourir les 1300 kilomètres qui nous séparaient de nos grands-parents. Et chaque fois, nous vivions le moment de retourner en Argentine comme une véritable tragédie. En étant toute petite, j'ai manifesté plusieurs reprises que je voulais rester au Brésil pour habiter avec mes grands-parents. Je me souviens aussi d'avoir exprimé à mes parents que j'aimerais mieux avoir le nom de famille de ma mère que celui de mon père.

Étant donné cette situation, j'ai toujours été traversée par un sentiment d'appartenance contradictoire. Bien que Buenos Aires fût officiellement mon « chez moi », j'ai souvent senti que mon vrai « chez moi » était au sud du Brésil. Je ressentais une sorte de déséquilibre. J'essayais de le régler en créant un fantasme enfantin où je pourrais choisir l'autre endroit, celui d'où je sentais qu'on m'avait enlevée. Ce fantasme prend la forme d'un rêve récurrent où je parcours le trajet de Buenos Aires à Porto Alegre ou São Leopoldo à pied.

1.1.4 « Les Argentins viennent des bateaux »⁶

L'une des raisons que j'ai trouvées pour expliquer l'origine de mon problème d'appartenance face à l'Argentine est l'homogénéité de son contexte culturel, qui ne s'accordait pas avec le caractère « double » de mon identité. Même l'Argentine est un pays peuplé par l'immigration depuis la fin du XIXe et la première moitié du XXe siècle, cette immigration répond à un projet moderne et colonial européen qui perpétue un modèle national monoculturel (Taylor, 2013). Dans le contexte latino-américain, l'Argentine

⁵ Dans les pays qui font partie du traité MERCOSUR, on voyage sans passeport. On utilise seulement un document national d'identité (en Argentine, le DNI; au Brésil, *carteira de identidade*).

⁶ Phrase dite par l'ex-président Argentin Alberto Fernandez en 2021. Plus d'informations : <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57422159>

est perçue comme le pays « le plus européen », et c'est une idée constamment reprise et réaffirmée par ses habitants (Lupion, 2021). Pour trouver des références au problème de la multiculturalité en Argentine dans le champ académique, il faut enquêter sur des notions approximatives, telles que la « diversité et différence », puisque la notion de « multiculturalisme » n'y est pas explicitement étudiée. Au niveau des études sur l'identité et la multiculturalité, c'est la thématique de la construction de l'identité nationale qui prévaut dans les recherches, et pas forcément le lien entre multiculturalité et ethnicité, comme on le fait au Canada, aux États-Unis ou en Europe (Domenech, 2003, p.37). En ce sens, ce n'est qu'à partir des années 90 qu'il y a eu un changement de discours dans le programme scolaire pour introduire des mentions à propos de la diversité culturelle dans l'histoire du pays. Ces changements sont cependant restés dans le domaine de l'éducation (Domenech, 2003). Pour donner un exemple concret, il a fallu attendre 2010 pour que soit incluse une mention relative à l'afrodescendance dans un recensement national, sous la forme d'une question facultative ajoutée aux questions envoyées dans certains quartiers de Buenos Aires. C'est finalement dans le recensement national suivant, en 2022, qu'il est devenu obligatoire pour tous les citoyens et citoyennes de répondre s'ils s'auto-identifiaient indigènes, autochtones, ou afrodescendants (Viglicca, O., 2022; Ministère de la Culture de l'Argentine, 2022).

En tant que fille d'un immigrant cubain et d'une immigrante brésilienne, je ne me suis jamais sentie représentée dans cet idéal monoculturel d'ascendance européenne. La dichotomie prenait toujours une grande place : en Argentine, je me sentais plus Brésilienne qu'Argentine, tout en étant, paradoxalement, jamais assez Brésilienne au Brésil. Au Brésil, j'ai toujours été « l'Argentine », puisque je ne passais qu'un quart d'année et j'avais plus de références culturelles argentines que brésiennes. Cette fragmentation, ce paradoxe, cette ambivalence ont produit chez moi un sentiment de vide qui m'a laissé l'impression de n'appartenir *nulle part*.

1.1.5 Le berceau des mondes parallèles en bande dessinée

Néanmoins, c'est seulement en partant du territoire du Cône sud, la zone où mes identités sont en tension, que je découvre l'existence de ce problème d'identité. Bien que j'eusse déjà fait des bandes dessinées racontant des anecdotes d'enfance, les liens avec le problème d'identité étaient lointains. À Montréal, inspirée par le contexte inconnu où l'on parle une autre langue que l'espagnol ou le portugais, je commence à explorer la pratique de la bande dessinée autobiographique comme une autre dimension pour la réflexion. À travers elle, je reprends la notion d'identité « double » en développant une sorte de monde parallèle où j'existe à travers un personnage de BD, et je réfléchis sur mon histoire, mon identité,

la langue, des événements du passé et du présent. J'utilise mon personnage pour me représenter, mais aussi pour l'utiliser comme un tiers à travers lequel je peux plus facilement extérioriser les discussions que j'ai avec moi-même. Avec cette sorte de « double de moi », je fais un détour et il devient plus facile d'aborder ces sujets que si je le faisais sans intermédiaire.

La bande dessinée, elle-même, fonctionne aussi comme un tiers : en même temps que je migre pour poursuivre un programme en arts visuels à Montréal, je fais migrer la bande dessinée au milieu de l'art visuel contemporain. En l'amenant avec moi, elle aussi devient étrangère et hybride par le seul fait d'avoir quitté sa place habituelle. Je cherche à comprendre comment « négocier » les identités issues des lieux d'origine et d'accueil. Ce faisant, je détourne mon problème d'appartenance identitaire pour le projeter sur le médium de la bande dessinée. Mon objectif de trouver une place pour la bande dessinée dans le monde de l'art visuel contemporain devient donc la quête de ma propre place identitaire.

1.2 No soy de aquí, ni soy de allá⁷

1.2.1 Altérité identitaire

Mon processus de migration à Montréal et la distance physique de mes pays d'origine et de mes cultures m'ont permis de ressentir un dépaysement différent de celui que je ressentais dans le Cône sud. Après avoir pris du recul et considéré mon histoire de manière plus globale et impartiale, j'ai réalisé que la migration a été une caractéristique récurrente dans ma famille au fil de plusieurs générations, ce qui a entraîné une *identité alterne* continue.

Ma mère est brésilienne, arrivée en Argentine à l'âge de vingt ans; et mon père est cubain, arrivé en Argentine à l'âge de huit, mais parti de Cuba à l'âge de six. Ils ont eu, tous les deux, des expériences de migration substantiellement différentes.

Les personnes qui migrent à l'âge adulte ont plus de difficulté à s'intégrer dans la culture du pays d'accueil pour diverses raisons. Dans l'essai *The Anomalous Identity of the Stranger*, Lorenzo Ferrante définit le *stranger* (à la fois l'étranger et l'inconnu) comme quelqu'un qui, même en étant ou habitant « ici », a en théorie la liberté de repartir quand il le veut :

⁷ Titre de chanson de Facundo Cabral (1970). Disponible en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=khqgn1uiUfU>

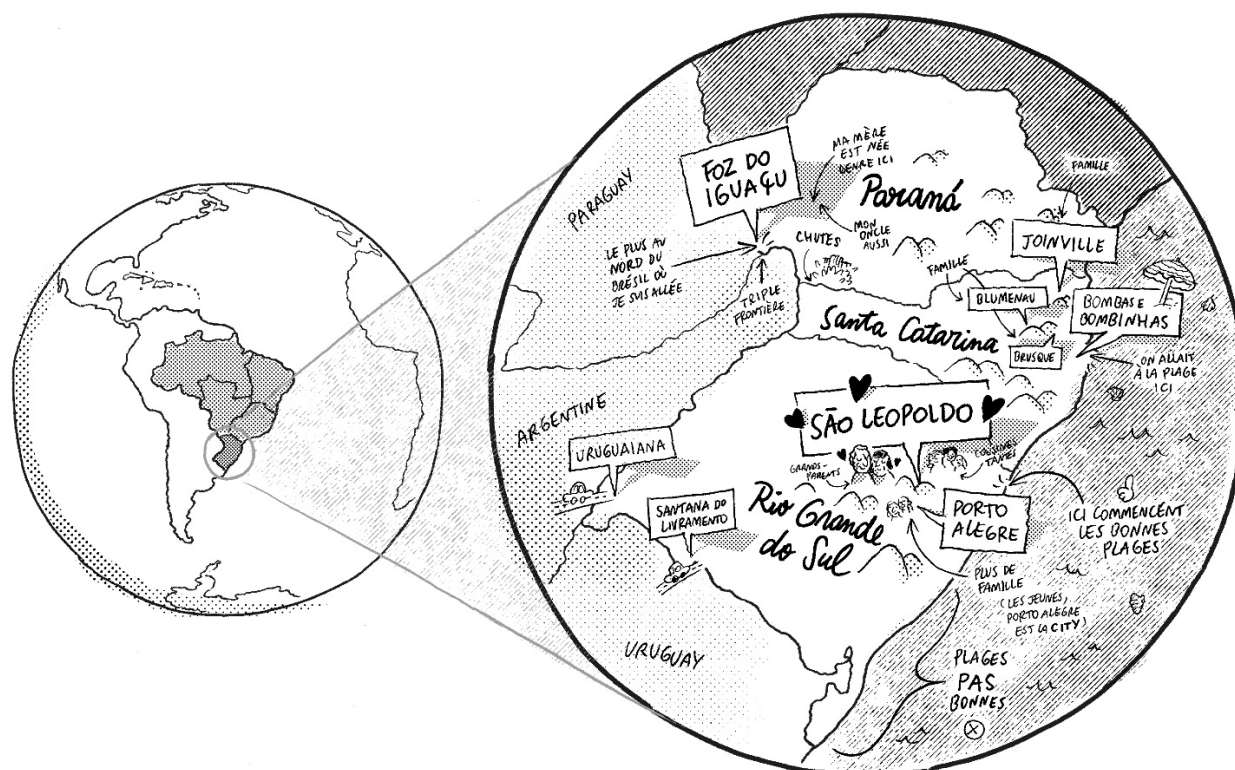
This is a position that suspends him and creates an ambivalent relationship with the natives. He is suspended between involvement and indifference, between detachment and participation. The stranger relegates his country of origin to the past but never really abandons it. He gradually transforms his temporary home into a homeland. [...] The stranger is physically close. However, he remains spiritually distant. (La Barbera et al., 2012, p. 42)

Ce regard externe du *stranger* décrit par Ferrante a laissé une empreinte sur ma famille, principalement sur mes grands-parents cubains et ma mère – ce sont ceux qui ont vécu un processus migratoire à l'âge adulte. L'écart décrit entre la distance physique et spirituelle entrave la pleine participation sociale dans le nouveau contexte, en gênant aussi son sens d'appartenance au nouveau lieu de résidence.

Cependant, au-delà du cas de mes parents, des deux côtés de la famille et, depuis plusieurs générations, il existe une constante : l'altérité.

1.2.2 Brésiliens Allemands

Figure 1.5 Plan de ma famille dans la région sud du Brésil



Ma famille brésilienne vient de la région sud du Brésil, comprise par les états de Paraná, Santa Catarina et Rio Grande do Sul. Dans cette région, il y a eu une importante immigration allemande au cours des XIXe et XXe siècles. Il s'agit d'une communauté qui garde ses coutumes bien précieusement : même si mon grand-père appartient à la cinquième génération depuis le premier allemand arrivé au village, il parlait uniquement en allemand avec ses parents. Spécifiquement dans les zones rurales, où habite encore la famille paternelle de ma mère, les immigrants allemands sont restés « isolés spatialement du reste de la société brésilienne, tenus à l'écart aussi par leur faible ou même inexistante connaissance du portugais⁸ » (De Santana, 2010). Plusieurs conflits historiques face à la population brésilienne locale, l'arrivée d'autres vagues d'immigration tardives au sud du Brésil et la fusion entre religion (protestante) et langue (allemande), ont eu comme résultat la conception idéologique et identitaire du *deutschtum* (germanité) (De Santana, 2010).

Même en étant Brésilienne, ma famille n'appartient pas à l'image hégémonique de l'identité brésilienne, mais bien à celle d'une minorité dans le contexte national. Comme la partie au sud du Brésil où ma famille habite n'est pas une destination touristique privilégiée par les Argentins, il est très rare d'entendre parler, en Argentine, de la culture ou de la géographie de cette partie d'un pays pourtant voisin.

Figure 1.6 Pas de plages, pas de samba



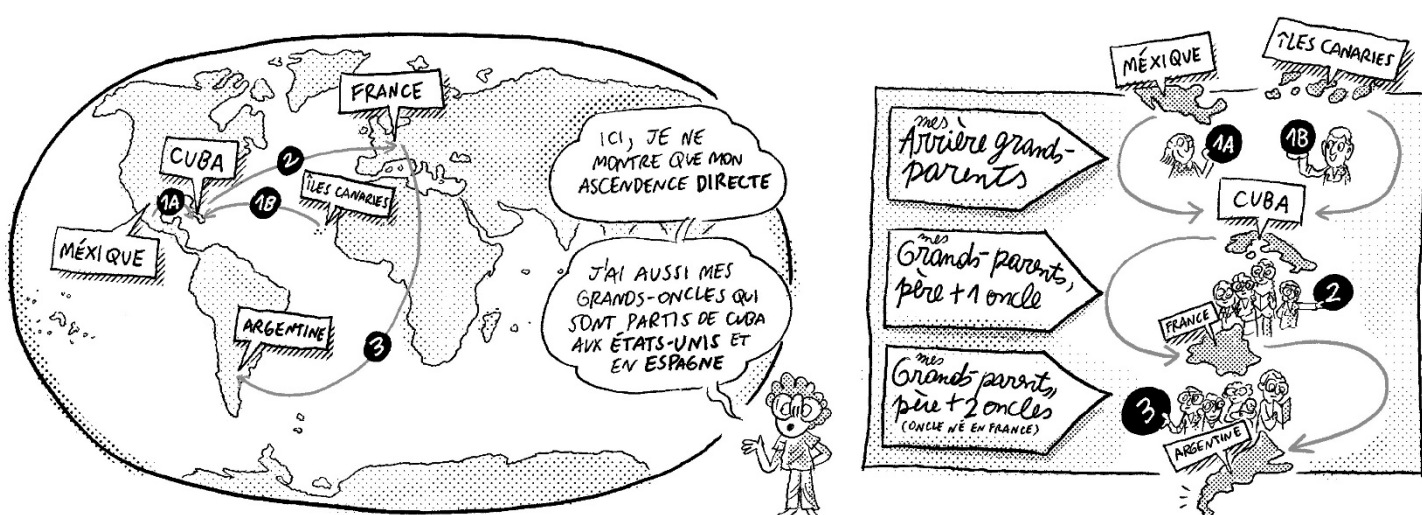
⁸ Ma traduction – citation originale du portugais : « Os imigrantes alemães habitantes da zona rural mantiveram-se, nas últimas décadas do século XIX, isolados espacialmente do resto da sociedade brasileira, impedidos também pelo desconhecimento ou pouco conhecimento do Português. »

Pour reprendre l'idée de Ferrante exposée plus haut, tant dans le cas de ma famille brésilienne que dans celle de ma petite cellule familiale en Argentine, l'étrangeté, être un *stranger*, est une constante.

1.2.3 Cubains Argentins

L'histoire familiale du côté de mon père est aussi tissée d'un enchaînement de migrations. Or, dans ce cas, il faut aussi prendre en compte l'exil.

Figure 1.7 Plan des migrations du côté de ma famille paternelle



Mon père est né l'année du triomphe de la révolution cubaine. Lui et mes deux grands-parents paternels, *la abuela* Nancy et *el abuelo* León, sont nés à Cuba. La mère de *la abuela* Nancy était originaire du Mexique, et son père, des Îles Canaries (voir Figure 1.7).

Mes grands-parents ont d'abord appuyé la révolution. Cependant, une fois que le gouvernement révolutionnaire prit le pouvoir, ils ont été pris pour cible à cause de leur implication dans l'Église méthodiste, incompatible avec l'athéisme imposé par le nouveau gouvernement. En 1966, mon grand-père a appliqué au programme de théologie de l'Université de Montpellier, en France, sans même savoir parler français. Après avoir envoyé sa candidature, il n'a eu que quelques mois pour étudier la langue avant d'apprendre, avec surprise, qu'il avait été accepté. Mes grands-parents, mon père et son frère sont alors

vite partis de Cuba, avec la permission du gouvernement, sans savoir s'ils pourraient y rentrer encore dans le futur.

Figure 1.8 Mes grands-parents cubains, *el abuelo* Leon et *la abuela* Nancy, à Matanzas, Cuba



Une fois en France, ma grand-mère a trouvé très difficile d'apprendre le français, ce qui a poussé la famille à repartir encore une fois. Leur choix s'est arrêté sur l'Argentine, un pays de langue espagnole et où mon grand-père pouvait essayer sa chance comme auteur – apparemment, c'était un bon pays pour l'édition à l'époque.

Mes grands-parents n'étaient pas les seuls à partir de Cuba par la suite du triomphe de la révolution et les mesures de répression prises par le nouveau gouvernement. Face aux positions qui ne s'alliaient pas avec les siennes, le gouvernement a mis en place les UMAP⁹ – camps de concentration pour les minorités sexuelles et de genre, intellectuels de l'opposition et dirigeants religieux. De 1959 à 1999, plus de 1.079.000 personnes ont émigré de Cuba¹⁰ et sont disséminées partout dans le monde, raison pour laquelle il y a des auteurs qui parlent même d'une diaspora cubaine (Méndez Rodenas, 2000; Ingenschay, 2010; Bobes, 2012). La plupart sont partis aux États-Unis, mais, dans le cas particulier de ma famille, ils sont aussi partis en Espagne, et, bien évidemment, en Argentine. Le fait d'avoir tout laissé derrière soi (les

⁹ Les unités militaires d'aide à la production (en espagnol : Unidades Militares de Ayuda a la Producción, abrégé en UMAP)

¹⁰ Aja Díaz, A. (2002). *La emigración cubana. Balance en el siglo XX*. CEMI, Centro de Estudios de Migraciones Internacionales. Disponible en ligne sur <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Cuba/cemi-uh/20120821040024/emig.pdf>

amis, la famille, la maison, les objets personnels) à cause de la répression politique constitue un trauma partagé par toute cette population d'exilés.

1.2.4 Le moi, seul et éparpillé

Mon concept de famille et de *home* est éclaté et éparpillé dans l'espace. À cause des migrations répétées, il a toujours été impossible d'avoir une famille réunie, ensemble dans un même temps et espace, même pour ma famille proche, telle que mes grands-parents brésiliens et mes cousines.

Cette brisure et la dispersion qui en a résulté font partie intégrante de ma réalité. Elles ont influencé profondément mon approche de la création artistique. La solitude et l'isolement des personnages, les monologues, les récits toujours courts, les parutions éphémères, sont des éléments caractéristiques de ma pratique. Par exemple, dans cette bande dessinée devenue zine (voir Figure 1.9 et Figure 1.10), un personnage se trouve seul sur une plage, jusqu'à ce qu'un autre être apparaisse dans l'océan. Il s'agit d'un être non humain, mais non plus animal : on ne comprend pas qui est ce deuxième personnage ni son origine. Dans leur interaction, ils n'ont pas de langue : c'est une bande dessinée muette. Il semble que le personnage est content de retrouver une autre personne « inclassifiable » comme lui, mais à la fin, ils se séparent, et le protagoniste reste encore seul.

Figure 1.9 *Sans titre* (zine bleu), zine imprimé en risographie, 2017



Raconter des histoires est central dans ma pratique. J'utilise souvent l'anecdote et la réflexion. Pour cette raison, la façon dont je fais des bandes dessinées se compare au genre de la nouvelle littéraire. Ces anecdotes viennent de mes expériences personnelles (autobiographiques), mais elles sont aussi nourries par les histoires et les souvenirs de ma famille.

La bande dessinée montre, au niveau de la planche, une histoire fragmentée dans les cases, découpée en morceaux. En regardant une bande dessinée, on voit en même temps plusieurs morceaux de l'histoire, interrompue par les séparations entre case et case. La case est l'unité basique de la bande dessinée, ce qui divise le temps-espace et permet le déroulement de l'histoire à travers l'ellipse. Cette particularité formelle propre de la bande dessinée fait écho à ma réalité : la perception du chez-moi fragmentée, la simultanéité des vies, l'interruption de la vie familiale par la distance.

1.2.5 Idéalisation, maudite idéalisation

L'élément intéressant de la diaspora cubaine comme phénomène collectif, c'est l'analyse de la littérature cubaine de l'exil, spécifiquement sur le fantasme du retour au pays. Pour Méndez Rodenas, malgré leurs expériences très diverses, les communautés diasporiques partagent des traits communs : « une histoire de déplacement collectif, le mythe fondateur de la patrie, l'aliénation subie au sein du pays d'adoption et le *désir du retour (éternel et indéfiniment reporté)* » (Méndez Rodenas, 2010)¹¹. Le concept de patrie est compris, en contexte diasporique, comme une abstraction, un sentiment qui amène un attachement à une communauté et une nation imaginée, dont la dispersion rend impossible l'existence sur le plan du réel.

L'œuvre de Calvert Casey illustre parfaitement le problème de l'écriture de l'exil. Casey fut écrivain et journaliste, fils d'une mère cubaine et d'un père états-unien. Il est né aux États-Unis, mais il a passé son enfance et son adolescence à Cuba. La répression contre les personnes LGBT pendant la dictature de Batista l'a poussé à s'établir aux États-Unis dans les années 40. Après la révolution, il est rentré à Cuba et s'est investi intensément dans la scène littéraire révolutionnaire cubaine. À la suite du retour de la répression envers la communauté LGBT, cette fois de la part du gouvernement de Castro, Casey a quitté à nouveau l'île en 1966 – la même année que mes grands-parents.

¹¹ Italiques ajoutées par moi, passage traduit de l'espagnol aussi par moi. Citation originelle : « una historia de desplazamiento colectivo, el mito fundante de la patria, la enajenación sufrida en medio del país adoptivo, el anhelo del regreso (perpetuo e indefinidamente postergado) ». (Méndez Rodenas, 2010, p.43)

*El regreso*¹², paru en 1967, est un récit de Casey mélangeant fiction et autobiographie. Il y raconte l'histoire d'un personnage qui, comme lui, habite aux États-Unis, et qui décide soudainement de tout quitter pour suivre son rêve de retourner enfin à Cuba. Le moment précédent le voyage est rempli d'attentes et de projections sur ce qui se passera quand il rentrera : comment il profitera de la plage, le sentiment qu'il aura en retournant à Cuba, etc.

Je me suis particulièrement reconnue dans cette dernière partie du récit où le contraste entre l'imagination et la réalité se fait évident : une fois enfin retourné sur l'île, après plusieurs mésaventures, il n'est pas reconnu par les Cubains comme l'un d'entre eux. On s'adresse à lui en anglais, ou en parlant de lui comme de cet homme qui a un drôle d'accent. Contrairement à ce qu'il croyait, le retour lui fait comprendre qu'il n'est pas à sa place : à Cuba, il est un *stranger*.

Selon Méndez Rodenas, le retour est un sujet central pour la diaspora cubaine, pas simplement comme un retour aux racines, mais plutôt comme un « geste manqué et incomplet, un retour qui entraîne le désenchantement ou la désillusion comme composante émotionnelle et psychique »¹³ (2010, p.47). Comme dans le récit de Casey, c'est la soif du retour et les obstacles qui empêchent sa concrétisation « ce qui constitue et définit le sujet diasporique. »¹⁴ (2010, p.47).

En comparant l'histoire du personnage de Casey avec mon expérience personnelle de « double absence » identitaire, il semble clair que le sentiment de cette place à soi n'existe pas, du moins, telle qu'on l'imagine. Méndez Rodenas (2010, p.50) explique que la tension entre l'utopie et l'antiutopie provoque un désir de chercher un autre endroit qui ressemble à l'endroit *d'origine*, mais qui ne peut jamais être exactement le même. Ainsi, cette place à soi n'existe que dans un simulacre, dans un espace fictif.

Dans les exemples d'exilés cubains et dans la migration des colons allemands au sud du Brésil, j'observe plusieurs divergences, mais aussi des confluences. Les deux parties de ma famille, Cubaine et Brésilienne-Allemande, ont eu l'expérience du départ de masse depuis leur pays d'origine, et ils ont tous eu

¹² « Le retour »

¹³ Ma traduction. Citation originelle : “[...] gesto fallido e incompleto, un retorno que conlleva el desengaño o la desilusión como componente emocional y psíquico.” (Méndez Rodenas, 2010, p.47)

¹⁴ Ma traduction. Citation complète originelle : “En efecto, es “el regreso, y los obstáculos a ese regreso” (Behar [1996] 144) 6 lo que constituye y define al sujeto diaspórico.” (Méndez Rodenas, 2010, p.47)

l'expérience d'être perçus comme *strangers*. Également, dans les deux cas il y a une composante d'imagination, de fantasme, d'idéalisation du pays d'origine et de sa culture.

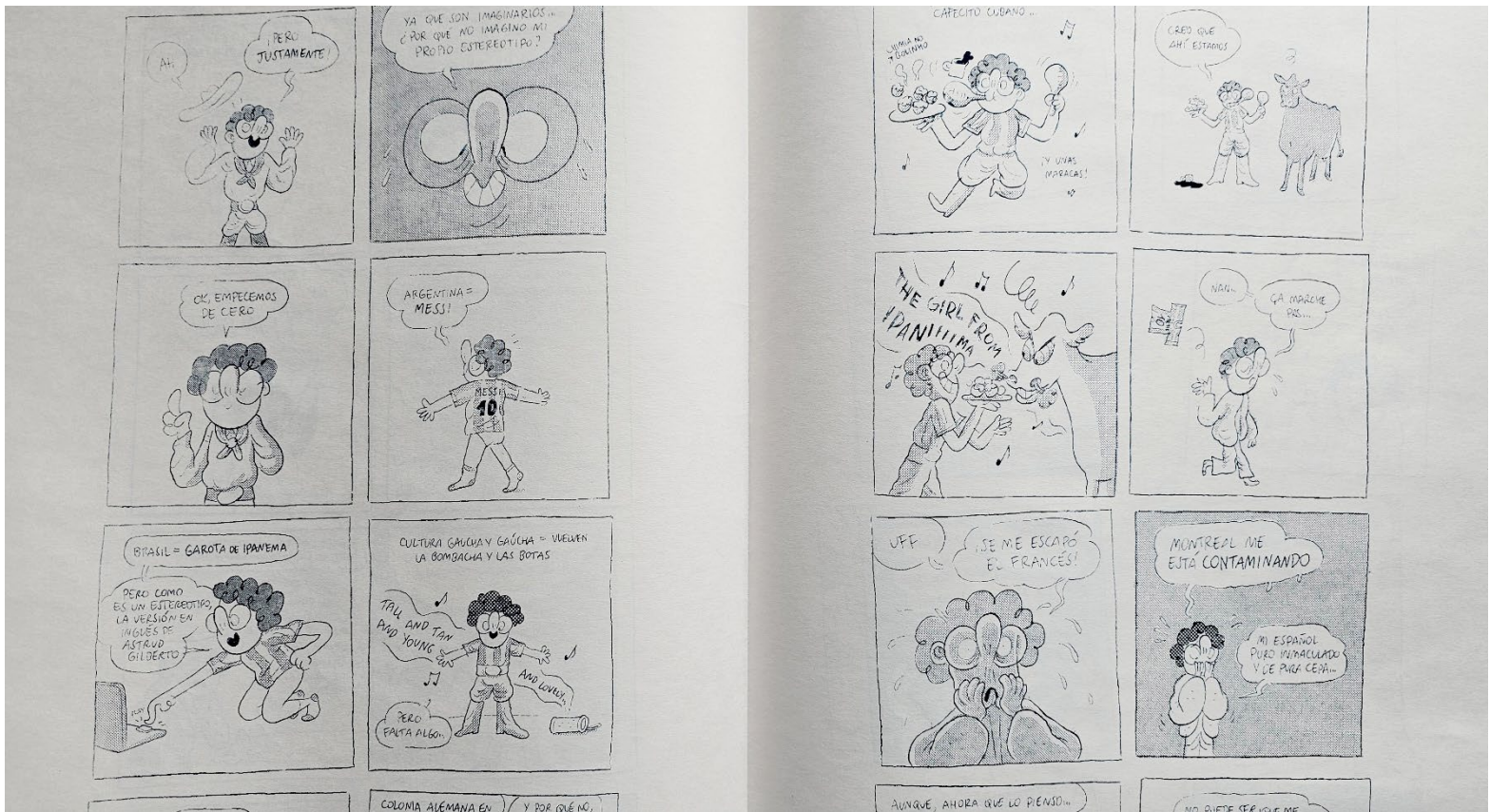
Comme Casey, je confonds la réalité avec le fantasme dans mes récits en bande dessinée, et comme lui je rêve d'un retour en répétant l'histoire de ma famille. Contrairement à lui, cependant, étant immigrante de deuxième génération, je ne sais pas exactement où pourrait être ma place. Il n'y a pas pour moi de territoire où retourner : je suis née en Argentine et j'habitais en Argentine. Je n'ai jamais habité au Brésil, et j'ai un lien très distant avec Cuba. Vu que ce retour au « chez soi » est impossible dans la réalité, dans cette quête identitaire, il devient nécessaire, tant pour les exilés cubains comme pour moi, de créer un chez soi en dehors du réel. Je me sers de la bande dessinée autobiographique pour développer une sorte de chez-moi fictif.

Dans mes bandes dessinées autobiographiques, mon double se retrouve souvent au cœur de spirales de pensée, coincé en idéalisant la composante de la dichotomie identitaire qui est inatteignable. Je pousse celui-ci à essayer de combler les attentes de ce que signifie être argentine ou brésilienne, par les biais de stéréotypes nourris par mes propres préjugés. À travers cet alter égo, j'essaie de rentrer moi-même dans ces catégories culturelles et identitaires, comme si elles étaient absolues et exclusives. En reproduisant et en satirisant mes pensées binaires à travers les monologues de mon héroïne, je fais une critique de ces stéréotypes et de moi-même. La bande dessinée *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (voir Figure 1.11), témoigne de ceci, quand la protagoniste essaye d'incarner tous les stéréotypes associés aux *Porteños*¹⁵, aux Brésiliens, aux *gaúchos*¹⁶, aux Cubains et aux colonisateurs allemands, en même temps. Ce processus m'aide à réfléchir plus clairement et aussi à surpasser l'angoisse par l'humour et l'autodérision.

¹⁵ Gentilé des personnes qui viennent de la ville de Buenos Aires, en Argentine. En espagnol, cela veut dire littéralement « du port ».

¹⁶ En portugais, gentilé des personnes qui viennent de la province de Rio Grande do Sul, au Brésil.

Figure 1.10 Détail de *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (2022)



1.3 Portunhol, portuñol et portugnol (langue, territoire et identité)

1.3.1 Les traîtres de la langue

Chez ma famille, à Buenos Aires, on parlait en portugnol : un mélange entre espagnol et portugais. Puisque nous habitons en Argentine et normalement nous parlons espagnol, il s'agissait d'un portugnol composé principalement d'espagnol, auquel nous ajoutons du vocabulaire provenant du portugais. Nous adaptions notre portugnol au contexte, car si nous étions au Brésil, nous parlions avec les autres en portugais, mais en ajoutant des mots de l'espagnol. L'ajout des mots de l'autre langue était parfois fait par préférence, efficacité ou précision du mot, parfois juste parce qu'on oubliait le mot dans langue principale, parfois par erreur. Avec cette manière de communiquer, il faut idéalement que les interlocuteurs comprennent les deux langues. En grandissant, les seules personnes avec lesquelles je pouvais parler sans faire d'efforts étaient ma famille.

Dans le livre *Vivir entre lenguas*¹⁷, l'écrivaine argentine-irlandaise Sylvia Molloy explore son rapport à la langue, au multilinguisme et à l'identité en créant un genre hybride entre la nouvelle littéraire, l'essai et l'autobiographie. Elle décrit, depuis sa propre expérience, la perception de soi des personnes bilingues comme des imposteurs, des traîtres à une ou à l'autre identité :

Ceux qui entendent le bilingue parler dans sa propre langue ne savent pas toujours qu'il parle aussi dans une autre ; s'ils le découvrent, ils le considèrent comme un imposteur ou même, pourquoi pas, comme un traître. Cette perception n'est pas étrangère à celle que le sujet bilingue a de lui-même. Il cache l'autre langue qui le trahirait : il cherche à ne pas se faire remarquer et, s'il doit prononcer un mot dans cette autre langue, il le fait délibérément avec un accent, afin que l'on ne pense pas qu'il est passé de l'autre côté.¹⁸ (Molloy, 2016, p.34)

L'idée de trahir l'une des deux cultures m'est également familière. Dans la bande dessinée *Excusez-moi, c'est où la sortie ?*, je raconte une anecdote liée à une visite de ma grand-mère brésilienne à Buenos Aires, quand j'étais enfant. Nous marchions dans une rue de Buenos Aires, quand quelqu'un lui pose une question en espagnol, bien évidemment, et sans savoir qu'elle n'y habitait pas. Elle répond à cette personne, également en espagnol. Face à cette scène, je me trouvais complètement vexée par ce qui venait d'arriver. Je lui ai demandé « pourquoi elle avait menti à la madame qu'elle était Argentine » (voir

¹⁷ « Vivre entre langues »

¹⁸ Ma traduction. Original en espagnol : "Quienes oyen hablar al bilingüe en la lengua de ellos no siempre saben que también habla en otra; si se enteran, lo consideran algo así como un impostor o también, por qué no, un traidor. Esta percepción no es ajena a la que el sujeto bilingüe tiene de sí. Esconde la otra lengua que lo delataría: busca que no se le note y, si tiene que pronunciar una palabra en esa otra lengua, lo hace deliberadamente con acento, para que no crean que se ha pasado al otro lado."

Figure 1.12). Évidemment pour moi, parler dans une autre langue que celle de son origine, était mentir, trahir, tromper.

Figure 1.11 Extrait de *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (2022)



1.3.2 Les bilingues manquent toujours de quelque chose, les monolingues ont tout

Dans *Vivir entre lenguas*, Molloy aborde le sujet de la multiculturalité par la langue. Tout au long du livre, elle parle du « sujet bilingue », et toutes les observations qu'elle fait et les situations qu'elle décrit s'appliquent parfaitement aux problèmes des identités multiculturelles. Elle dit que « même en ayant deux langues, le bilingue parle toujours comme s'il lui manquait de quelque chose, dans un état de besoin permanent.¹⁹ ». Elle ajoute que le bilingue parle toujours de façon « altéré » (dérangé, *alterado* en espagnol) dans le sens de « quelqu'un qui n'a pas le contrôle total de ses réactions ». Elle finit en disant « Le bilingue ne se *dés-altère* [desaltera], pardonnez le gallicisme. *Désaltérer* : éteindre la soif.²⁰ ». Molloy utilise l'équivocité pour parcourir cet espace linguistique hybride, d'ambivalence. Je reprends cette notion

¹⁹ Ma traduction. Texte original en espagnol : « A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla como si siempre le faltara algo, en permanente estado de necesidad. »

²⁰ Ma traduction. Texte original en espagnol : « El bilingüe nunca se desaltera, valga el galicismo. *Désaltérer*: calmar la sed. »

pour mon projet d'exposition de fin de maîtrise, où le mélange de langues dans les bandes dessinées crée une confusion, qui peut être comprise par le public à différents niveaux, selon leur connaissance des autres langues. C'est cet espace de sens ambigu que je veux montrer et faire ressentir aux lecteurs, tel que je le faisais pendant mon enfance, quand je lisais des bandes dessinées en portugais sans savoir lire en portugais²¹. Je pousse les spectateurs qui ne connaissent pas ces langues à essayer de trouver le sens de ce qui se passe tout en créant un espace (de sens) fictif.

Par son expérience à la fois bilingue et biculturelle, Molloy est particulièrement sensible à l'unicité et au repli sur soi associé au fantasme monoculturel argentin.

Malgré le multiculturalisme dont il se targue, le pays dans lequel je vis est résolument monolingue. L'apparente supériorité que cette limitation confère à ses habitants se transforme souvent en une indulgence sotte et moqueuse à l'égard des autres langues qui importent des mots. Comme cette amie qui se moque des week-ends et des piques-niques qu'elle entend dans la bouche des Français. Je me lasse de lui dire que c'est l'inverse, que pique-nique est à l'origine une expression française que l'anglais a adoptée et non l'inverse. [...] Mon amie ne me croit pas encore ou oublie immédiatement ce que je lui dis. Pour le monolingue, il n'y a qu'une seule langue à partir de laquelle on peut penser un monde lui aussi unique, et ce qui est différent se produit toujours - si tant est que la différence existe - dangereusement : dans la traduction.²² (Molloy, 2016, p. 16)

Pour Molloy, les espaces linguistiques étaient délimités par les horaires à l'école bilingue (matin, anglais; après-midi, espagnol) et aussi selon la personne avec qui elle parlait (anglais avec le père, espagnol avec la mère). Tant à l'école que dans la famille, mélanger les langues n'était pas permis pour elle. Dans ma famille, ma mère a décidé de ne plus parler avec nous en portugais à la maison. C'est pourquoi l'espagnol était la langue avec laquelle je parlais à mes deux parents. Cependant, chez moi, il y avait de la place pour l'hybridation : nous mélangions, de façon parfois intentionnée et parfois sans le savoir, le portugais avec l'espagnol.

²¹ Lire anecdote au début du chapitre 2.1.

²² Ma traduction, avec mes italiques pour emphase. Texte original :

Pese al multiculturalismo del que se jacta, el país en el que vivo es resueltamente monolingüe. La superioridad aparente que esa limitación da a sus habitantes suele volverse indulgencia tonta y burlona hacia los otros idiomas que importan palabras. Así esa amiga mía que se ríe de los *week-end* y *pique-nique* que oye en boca de franceses. Me canso de decirle que es al revés, que *pique-nique* es, originalmente, una expresión francesa que el inglés adoptó y no la inversa. [...] Mi amiga sigue sin crearme o se olvida en el acto de lo que le digo. *Para el monolingüe no hay sino una lengua desde donde se piensa un solo mundo*, y lo distinto siempre se da -si es que se da-peligrosamente: en traducción.

1.3.3 Zones frontalières

Dans la bande dessinée *Excusez-moi, c'est où la sortie ?*, je parle de la façon dont communiquent les personnes qui habitent à la frontière entre la province de Misiones (Argentine) et l'état du Paraná (Brésil). Dans cette zone frontalière, j'ai observé que les gens parlent en portugnol, mais pas comme chez moi. Ici, comme dans toute la zone frontalière du Brésil avec des pays hispanophones, le portugnol est un langage à part entière. Si la langue est ce qui transforme un espace en territoire (Gasparini, 2021), cette zone était un territoire ambivalent brésilien-argentin. Le désir de témoigner de la perméabilité entre deux cultures, qui pour moi étaient en conflit, m'a aussi beaucoup inspirée pour la recherche de formes possibles d'hybridité.

Contrairement à son utilisation à la zone de frontières entre Misiones Paraná, chez nous, le portugnol était souvent utilisé de façon humoristique. En dehors de la maison, nous faisons très attention à ne pas faire des erreurs de langue, tant en portugais qu'en espagnol, en accordant une attention particulière aux faux amis. Pour éviter des moqueries de la part de mon père, une bonne stratégie était de tout simplement exagérer le portugnol, parler le plus possible comme si tout était une blague pour ne pas courir le risque de se tromper involontairement.

C'est pourquoi, dans ma famille, nous avons plusieurs mots familiers inventés. L'un deux, c'est « faquita de sierrita », au lieu de *cuchillo de sierrita* ou *faca de serinnha*²³. Un autre, c'est « atira-rolhas », au lieu de *sacacorchos* ou *sacarolhas*²⁴ : celui-ci joue avec équivocité de la traduction entre *tirar* en portugais (enlever), qui est *sacar* en espagnol; et *atirar* du portugais (lancer), qui est *tirar* en espagnol. Même plus tard, et en dehors de ma famille, je continue à créer des mots humoristiques avec mes amies brésiliennes qui habitent en Argentine, par exemple « samambaya » au lieu de *helecho* d'après *samambaia*²⁵ du portugais. Tous ces mots mélangés entre les deux langues sont restés dans la mémoire familiale comme des clins d'œil qui nous font rire. Mais pourquoi nous font-ils rire? Qu'est-ce qui est drôle, exactement, dans ce mélange de langues?

²³ « Couteau dentelé » en notre portugnol familial.

²⁴ « Tire-bouchon ».

²⁵ « Fougère »

1.3.4 Rire de soi

L'humour m'a toujours aidé à me sortir des situations angoissantes. Peut-être rions nous des mots farfelus en portugol, pour rire de nous-mêmes. Peut-être qu'au fond nous nous trouvons farfelus, comme un « atira-rolhas » ou une « samambaya ». Je reprends cette idée dans la même BD citée auparavant dans ce chapitre, *Excusez-moi...*. Mon personnage essaie de trouver un « espace linguistique » à soi en hybridant davantage toutes les langues qu'elle connaît. Dans le processus, l'objectif lui paraît impossible et ceci l'amène à se sentir ridicule, ce qui provoque une crise. Dans cet état de détresse, elle utilise un mot pour décrire soi-même ce qui n'existe pas en portugais ni en français : le mot « engendro ». Bien que ce mot provienne du verbe « engendrer » (*engendrar*), on l'utilise toujours pour nommer dédaigneusement quelque chose qui est un mélange, souvent utilisé dans la phrase : *engendro del demonio*. Les traductions suggérées sont « aberration » ou « monstre », qui existent aussi en espagnol (*aberración, monstruo*) ou en portugais (*aberração, monstro*), mais elles n'ont pas exactement la même connotation. Il s'agit bien d'un mot unique et univoque, très particulier à l'espagnol et difficilement traduisible avec précision : bien au contraire de l'ambivalence présente dans les mots « atira-rolhas », « samambaya » ou dans les prénoms « double nationalité » choisis pour mes sœurs et moi – Ana, Marina et Laura.

Et ceci m'amène à souligner encore le lien entre bilinguisme et identité multiculturelle. Molloy propose que le sujet bilingue parle toujours *depuis* une langue, et pour ce faire, il faut inévitablement en choisir une des deux. Faisant un choix, la langue non choisie nous hante: Molloy parle donc de l'ombre de cette « autre » langue. L'ombre de la langue non choisie est alors toujours entraînée par le sujet bilingue, en perpétuant la sensation de vide ou d'incomplétude présente tout au long de *Vivir entre Lenguas* de Molloy comme dans *El Regreso* de Casey.

1.3.5 El francés / o francês

Molloy apporte une autre observation à propos d'habiter ou d'être *dans* des langues. Elle écrit sur des cas de personnes qui ont vécu des situations très traumatiques, qui ont besoin de penser à ce qui leur est arrivé depuis une autre langue pour pouvoir raconter ce qui a été vécu. Dans le récit *Otras lenguas*, Molloy écrit :

Peut-on parler du traumatisme dans la langue qui a été parlée, c'est-à-dire dans la langue dans laquelle on était au moment de l'événement traumatique ? Je pense à Elie Wiesel²⁶ qui, avant Auschwitz, parlait couramment plusieurs langues. Après Auschwitz, il s'est consacré pendant une année à étudier une autre langue, le français, et a écrit son œuvre dans cette langue, comme un défi : « Je voulais prouver que j'étais entré dans une nouvelle ère, me prouver que j'étais vivant, que j'avais survécu. Je voulais rester le même, mais dans un paysage différent ». Je pense : pour raconter l'indicible Wiesel voulait surtout déstabiliser le naturel avec lequel il parlait d'autres langues. (Molloy, 2016, p.35)²⁷

Raconter ces événements ne serait pas possible pour eux si c'était dans leur langue maternelle.

De l'autre côté de la quête pour l'hybridité et l'ambivalence, *engendro* est un mot qui a le poids de la langue espagnole, *castellana*, comme la culture argentine a le poids sur mon identité. C'est justement parce que c'est un mot unique à l'espagnol qu'il est plus nocif pour mon personnage dans la bande dessinée. Il n'est pas ambivalent, comme moi. Il est ce que j'ai toujours voulu être : une seule chose au complet.

Justement, et comme j'ai mentionné auparavant, il m'a fallu partir pour constater cette situation. Mais il m'a aussi fallu penser depuis une autre langue, différente de mes langues en conflit, pour arriver à aborder ce sujet avec profondeur. Il m'a fallu une troisième langue, qui n'a aucun rapport avec les origines de ma famille ni avec mon entourage avant de venir au Québec, mais cette langue est, coïncidence très symbolique, la même langue qui a permis à ma famille de sortir de Cuba. On m'a demandé plusieurs fois si, pour écrire ce mémoire, j'écris en espagnol pour traduire ensuite au français. La vérité est que je n'ai jamais pensé à faire rien de cela en espagnol : en fait, je crois que si ce n'était pas ici et si ce n'était pas dans cette langue, je n'aurais jamais réussi à penser au parcours de ma famille, à l'exil, à la diaspora cubaine, au trauma intergénérationnel ni à la constante perception de moi comme un *stranger* dans plusieurs contextes. Je n'avais jamais pensé non plus, à les transformer en créations artistiques.

²⁶ Écrivain, philosophe et professeur états-unien d'origine roumaine issu d'une famille hassidique, survivant de l'Holocauste.

²⁷ Ma traduction. Texte originel : “¿Se puede hablar de trauma en el idioma que se hablaba -es decir, en el idioma en que se era- en el momento del evento traumático? Pienso en Elie Wiesel quien, antes de Auschwitz, dominaba varios idiomas. Después de Auschwitz, dedicó un año a estudiar otra lengua, el francés, y en ella escribió su obra, como desafío: “Quería demostrar que había entrado en una nueva época, probarme a mí mismo que estaba vivo, que había sobrevivido. Quería seguir siendo el mismo, pero dentro de otro paisaje”. Pienso: para narrar lo indecible Wiesel quería sobre todo desestabilizar la naturalidad con que hablaba las otras lenguas.”

La connaissance partielle ou plus superficielle du français et le fait de parfois ne pas comprendre les nuances de cette langue sont des éléments qui mènent à la création d'une distance cognitive. Ceci me permet d'avoir un peu moins d'implication émotionnelle dans les sujets que j'aborde. En français, je suis anesthésiée. Dans ce mémoire, je choisis d'écrire depuis une langue, le français, et j'ai une ombre double, celle de l'espagnol et celle du portugais. Je cherchais un « retour à ma place », cependant, j'étais dans l'endroit où j'étais née. Montréal fonctionne pour moi comme une sorte de monde parallèle où je cherche ma place. La langue française me propose quelques points de repère tant de l'espagnol que du portugais, tout en occupant une position médiane : ce n'est ni l'une ni l'autre. Cela me permet d'avoir, dans un sens, un nouveau portugol, qui permet une sorte d'espace linguistique différent et familier en même temps.

Figure 1.12 L'ombre double



Également, à Montréal, la plupart des gens ignorent autant le concept de Cône sud que les conflits culturels entre l'Argentine et le Brésil. Parfois, ils n'identifient même pas quelle est la différence entre l'une et l'autre. Je suis confortable dans ce flou. Je ne suis pas classifiée dans l'un ni dans l'autre. C'est dans cette reconnaissance floue du moi par les autres, par cette familiarité et par l'étrangeté de la langue française ainsi que par la distance physique et émotionnelle, que je suis capable de décortiquer et de reconstruire mon identité.

1.3.6 Confessions et vulnérabilité

Avec ce projet de recherche-création, je me permets d'exposer ma vulnérabilité. On peut le constater dans mon projet *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (voir Figure 1.14). Au-delà d'exposer plusieurs détails de ma vie privée à travers mes récits autobiographiques, il s'agit d'un cahier de dessins originaux, relié à la main. Afin d'être lue, cette œuvre devrait être touchée par le public à mains nues. Le fait de laisser dans la salle d'exposition un objet délicat qui contient des originaux pour qu'il soit manipulé, implique de faire confiance au public, mais aussi de laisser l'œuvre (et moi et mon histoire)    risque ou *sans défense*.

Figure 1.13 *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)*. 2022. Exposé au CDEX. Photo : Marina León



Je me montre vulnérable également en écrivant en français, une langue que j'apprends en même temps que je pratique. Sans utiliser l'espagnol, même pas pour les premières ébauches, mes bandes dessinées

ne sont pas des traductions. Elles sont conséquemment écrites en un français simple, voire rudimentaire, qui reflète mes propres limitations linguistiques.

Dernièrement, libérer le portugol dans mes bandes dessinées signifie pour moi l'abandon de la sécurité que l'espagnol m'offre. J'écris publiquement dans une langue qui était auparavant pour moi réservée seulement au contexte familial et mal vue dans la sphère sociale.

En tentant de disséquer et de comprendre mon identité et ma propre personne, je dévoile mes réflexions au monde, dans l'espoir de trouver enfin une solution à mon dilemme identitaire.

1.4 Pour finir...

Étant Argentine et Brésilienne dans le contexte du Cône sud, mon identité ressemble à un oxymore, à un faux ami : ce sont deux composantes apparemment opposées, incompatibles. La pensée binaire place les deux identités dans une dichotomie au lieu de l'accepter comme une unité hétérogène et multiculturelle. Ceci a pour résultat que j'ai l'impression de *mentir* aux autres si je me présente comme Argentine ou comme Brésilienne, d'où vient le sentiment d'avoir de fausses identités et une fascination pour les faux amis linguistiques.

En tant que médium, la bande dessinée propose des caractéristiques qui font écho à ma réalité, notamment par la fragmentation en cases et l'entrecouplement du temps propre de l'ellipse, mais aussi par la grande présence de l'humour et de la parodie. Également, le format du zine, marqué par son caractère éphémère, fait partie de ma pratique artistique.

L'obsession de ne pas me tromper lorsque je parlais en portugais ou en espagnol hors de la maison correspond à mon désir d'accomplir à la perfection mes identités argentine ou brésilienne. Se tromper, mélanger les langues par erreur, dévoilait mon identité mélangée. Cela jouait contre mon aspiration à être complètement et parfaitement Argentine, complètement et parfaitement Brésilienne.

Le milieu de l'art visuel contemporain, la langue française et le contexte montréalais bilingue m'invitent à explorer le *moi-hybride* à travers des bandes dessinées dans lesquelles je plonge dans tous ces sujets. Je reprends l'élan de Sylvia Molloy qui me convie à faire des expériences linguistiques par l'utilisation du portugol et du français. Ainsi, j'essaie d'assumer l'hybridité propre de mon identité et de dissoudre la

dichotomie Argentine-Brésil. Je me base sur la désillusion entre fantasme et réalité exprimée par Calvert Casey et plusieurs autres écrivains de l'exil, pour créer des bandes dessinées qui se trouvent dans un espace ambigu, entre biographie et fiction.

CHAPITRE 2 : BANDE DESSINÉE

Figure 2.1 Amorce du chapitre 2



2.1 Bande dessinée versus art (contemporain)

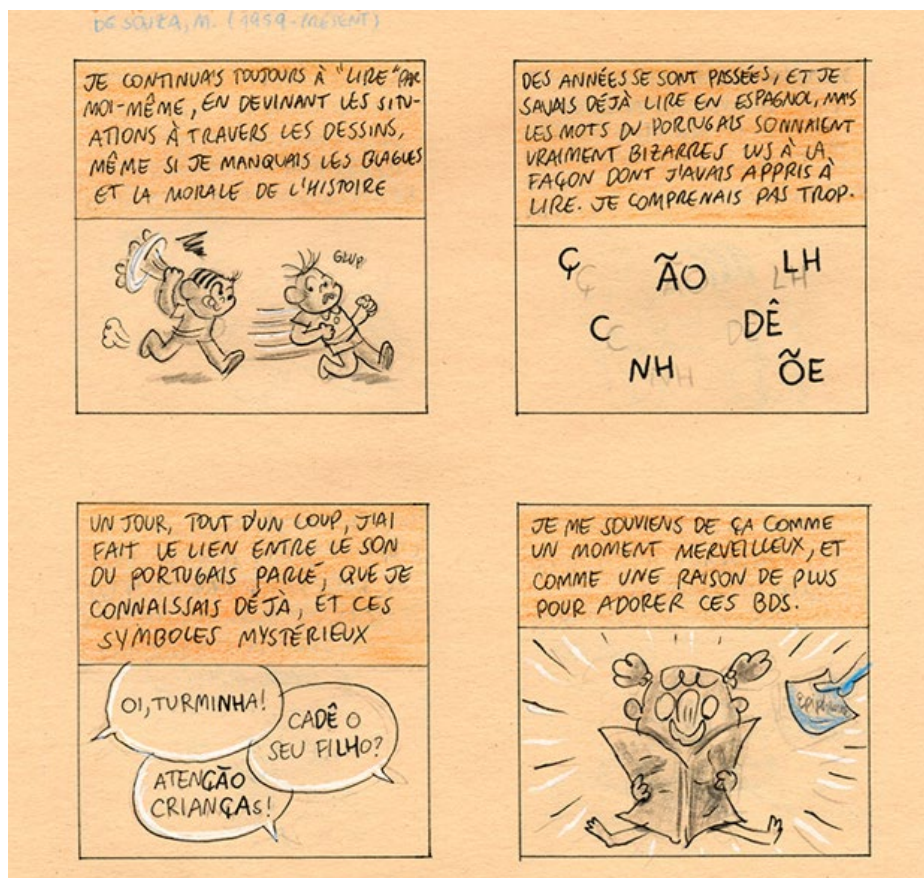
La bande dessinée est entrée dans ma vie pendant l'enfance – rien de spécial, c'est comme ça pour la plupart des gens. J'ai hérité des livres de Mafalda, de Tintin et d'Astérix de mon père, mais de toutes les bandes dessinées que je lisais, celles qui m'ont marquée le plus sont les « gibis²⁸ » de Turma da Mônica²⁹. Je ne me rappelle pas exactement quelle était la raison de cette fascination, mais il y avait quelque chose dans la narration, les personnages, les blagues, les couleurs, et l'impression qui m'éblouissait. Chaque voyage au Brésil ou chaque visite de mes grands-parents chez moi, à Buenos Aires, venait avec un tout nouveau lot de gibis, que je dévorais en quelques jours. Avant d'apprendre à lire, c'est ma mère qui me lisait les dialogues dans l'histoire pendant que je regardais les dessins. Quand j'étais seule, je les regardais

²⁸ Mot en portugais pour « revue de bandes dessinées », il n'y a pas de mot équivalent en espagnol.

²⁹ Bande dessinée brésilienne très populaire créée dans les années '60 par Mauricio de Souza, qui continue à être publiée aujourd'hui.

encore et encore, en essayant de me souvenir de ce que ma mère m'avait raconté. Après avoir appris à lire à l'école, je n'ai plus voulu qu'elle me lise les bandes dessinées. Toutefois, en essayant de le faire toute seule, je me suis heurtée à un problème : c'était écrit dans une autre langue ! J'ai laissé tomber et réessayé quelques fois, jusqu'à ce qu'un jour, je réussisse à comprendre ce que je lisais. Je me rappelle nettement le moment où j'ai fait le lien entre les caractères qui n'existaient pas en espagnol et les sons des mots que je connaissais en portugais. Ces bandes dessinées représentaient pour moi non seulement la porte vers l'écriture et la lecture de cette autre langue que je n'apprenais pas à l'école, mais aussi une proximité avec cette culture dont j'avais le désir de me rapprocher, à travers un objet physique que je pouvais toucher, lire, relire, et garder pendant les trois quarts de l'année où j'étais loin du Brésil.

Figure 2.2 Détail Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain) (2023)



2.1.1 Mon parcours bédéistique

J'ai fait mes premières narrations dessinées avec l'aide de ma mère, puisque je ne savais pas encore écrire. D'abord, je faisais un petit calepin avec des feuilles A4 reliées avec des attaches à papier, et après, je faisais les dessins en laissant les espaces pour le texte. Finalement, comme je savais par cœur toute l'histoire que j'avais créée, je dictais à ma mère, qui transcrivait le texte.

J'ai continué à beaucoup dessiner à l'école et avec mes sœurs jusqu'à ce que, à l'âge de neuf ans, mes parents m'inscrivent dans un atelier de bande dessinée et d'humour graphique avec l'humoriste, scénariste et dessinateur Eduardo Maicas. J'ai passé tous mes samedis matins jusqu'à mes dix-huit ans dans l'arrière-boutique de cette librairie scolaire où l'on avait improvisé un espace d'atelier. À partir de ce moment, j'ai commencé à travailler comme assistante de Maicas, puis j'ai créé mon premier zine et publié mon premier livre. Tout doucement, je commençais à participer au monde du dessin et de la bande dessinée à Buenos Aires.

Bien que j'aie fait des bandes dessinées pendant toutes ces années, il me semble que je n'ai pas décidé de m'y consacrer jusqu'à ce que je commence la maîtrise. Au moment de choisir la suite de mes études après le secondaire, j'ai opté pour le design graphique, car qu'il n'y avait pas de programme universitaire en bande dessinée, en dessin ou en illustration à Buenos Aires. Mon autre option, c'était d'aller aux beaux-arts ou dans un programme d'arts visuels qui était extrêmement long. Conséquemment, j'ai opté pour une carrière professionnelle dans un autre champ disciplinaire, celle du graphisme, en faisant des bandes dessinées dans mon temps libre et sans espoir qu'un jour cela devienne mon activité principale.

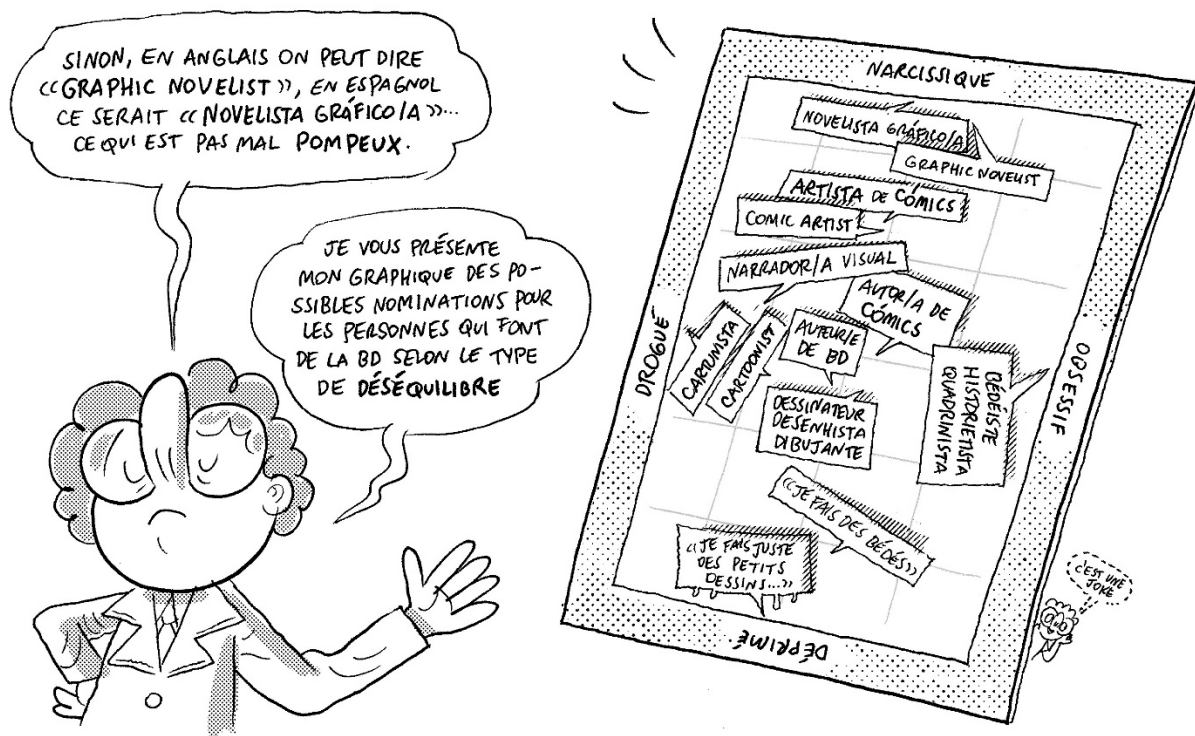
Après huit ans de baccalauréat, j'ai finalement décidé de faire une maîtrise en arts visuels, un prétexte idéal pour approfondir mes connaissances dans le champ de la bande dessinée et, bien sûr, pour en faire.

2.1.2 Art mineur, art majeur

Et c'est en décidant de prendre la bande dessinée *au sérieux* que je constate qu'on ne l'a pas toujours prise très *au sérieux* : une simple analyse de comment on dit « bande dessinée » dans quelques langues suffit pour comprendre l'idée. En espagnol, on dit « historieta », ce qui est une réduction du mot *historia* (histoire) – une « p'tite histoire ». En portugais, on dit « historia em quadrinhos », ce qui se traduit à histoires en petits cadres (cases). Dans les deux cas, le nom qu'on utilise lui-même témoigne d'une petitesse. En anglais, on dit « comics » ou « comic strips », en laissant le contenu toujours circonscrit dans

ce qui est comique – c’est l’antonyme de sérieux! Même si le nom « bande dessinée » semble inoffensif, on l’abrége souvent en « BD » ou « bédé ». Même en essayant d’éviter l’abréviation et en employant toujours « bande dessinée » au complet, l’on dit « bédéiste » pour nommer la personne qui les fait, et non pas « bande dessinéeiste ».

Figure 2.3 Graphique présentant l’éventail de possibilités de nomination pour les personnes qui font de la bande dessinée, selon le type de déséquilibre



De nombreux auteurs affirment qu’il existe historiquement une rivalité entre la bande dessinée et ce qui est considéré comme de l’art (Groensteen, 2006 ; Beaty, 2012; Méon, 2015). Dans son livre *La bande dessinée : un objet culturel non identifié* (2006), Thierry Groensteen, un des théoriciens contemporains de la bande dessinée très influent, propose cinq raisons pour lesquelles ce médium est perçu comme « ontologiquement dévaluée » par rapport aux arts visuels : son caractère métissé entre texte et image, le lien avec l’enfantin, le lien avec la caricature (« une branche vile et dégradée des arts visuels » [Groensteen, 2006, p.23]), son manque de participation dans les mouvements de l’histoire des autres arts pendant le XXe siècle et, finalement, ses images trop multiples et son petit format. D’autre part, Bart Beaty, professeur universitaire et chercheur notamment en bande dessinée, dans son livre *Comic versus Art*

(2012), reprend l'argument de Groensteen tout en critiquant son idée sur le métissage. Pour lui, bien que cette pensée puriste fût utilisée pendant le modernisme pour exclure la bande dessinée des canons de l'art, l'hybridité n'a pas empêché le ballet ni l'opéra d'être légitimés comme des formes d'art. Il propose de penser l'exclusion du domaine de l'art en rapport à la consommation de masse. Beaty ajoute que les « comic books », en tant que produits de la culture de masse, ont été d'abord et avant tout destinés aux enfants. Ainsi, l'objet « comic book », tout autant que le contenu des bandes dessinées, ont été perçus comme un produit de mauvaise qualité, potentiellement dangereux pour le jeune lectorat. Il compare la perception des bandes dessinées avec la télévision ou, plus tard, les jeux vidéo :

Before it was displaced in the postwar period by concerns over television (and later, video games and the internet), comics served as the classic examples of all that was wrong with contemporary mass culture in the eyes of critics who championed aesthetic excellence, and parents who worried that their children were subject to negative influences from culture. (Beaty, 2012).

Au fil du temps, un processus d'artification de la bande dessinée l'a élevée au statut de forme d'art légitime – d'où la désignation de 9e art, aujourd'hui courante. Le bédéiste, commissaire et conférencier Pierre-Laurent Daurès (nom de plume Pilau) analyse dans son mémoire de maîtrise (2011) l'amélioration de la place de la bande dessinée dans les champs artistiques et culturels, pour laquelle il propose cinq marqueurs :

[...] la reconnaissance des auteurs de bande dessinée hors du marché éditorial, la formation d'un discours critique, le développement des institutions, les mutations du secteur de l'édition et la transformation du lectorat de la bande dessinée. (Daurès, 2011).

2.1.3 Artification et appropriation de l'espace des arts visuels

Pour légitimer ce médium, il a fallu que les institutions se transforment et qu'on théorise la bande dessinée. À mon avis, le moment clé de sa consécration comme forme d'art légitime fut la création d'un canon d'œuvres en bande dessinée. C'est l'inauguration de cette catégorie qui a permis le passage des auteurs au statut de « maîtres » : la stratégie fut d'émuler les structures et les figures au sein des arts déjà valorisés. Pour que ce passage de non-art à art se réalise, la bande dessinée s'est infiltrée dans les espaces normalement consacrés aux arts visuels et aux beaux-arts : les musées et les galeries d'art. En entrant les planches de BD dans des musées d'art, ces auteurs entraient eux aussi dans la catégorie de maîtres. Cela eut pour effet de propager l'idée que la bande dessinée mérite être qualifiée d'« art ».

Cette stratégie d'infiltration de la bande dessinée dans les espaces propres aux arts « plus élevés » s'est déroulée au prix de plusieurs compromis. Si elle réussissait à s'infiltrer dans les musées d'art, c'était souvent en juxtaposition, voire en comparaison, avec un mouvement artistique qui appartenait déjà à cet environnement, comme moyen de « garantir » la valeur artistique de ces bandes dessinées.

C'est le cas de la première grande exposition de ce médium dans une institution d'art³⁰ : l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, présentée en 1967 au Musée des Arts Décoratifs de Paris. Cet événement, considéré comme fondateur pour la bande dessinée moderne, « joua un rôle déterminant dans la reconnaissance de la bande dessinée comme art à part entière » (Groensteen, 2006). L'exposition était organisée en quatre sections : trois d'entre elles étaient consacrées à la bande dessinée, et une dernière au mouvement artistique « figuration narrative ». Pierre Couperie, un des fondateurs de la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (SOCERLID), association responsable de l'organisation de l'exposition, explique dans un entretien que l'inclusion de la figuration narrative n'était pas prévue dans leur proposition originelle, mais qu'elle avait été imposée par le conseil d'administration du Musée comme « caution culturelle » (Sausverd, 2014).

³⁰ Bien qu'il eût eu d'autres expositions de bandes dessinées auparavant dans l'histoire, celle-ci fut la première qui contenaient les mots « bande dessinée » dans son titre, qui durait plus de deux mois et qui était installée dans un « haut lieu de la culture classique (le Musée des Arts Décoratifs, dans les bâtiments du Louvre) » (Daurès, 2011)

Figure 2.4 Vue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* (1967), Musée des Arts Décoratifs de Paris



Image tirée de https://www.tebeosfera.com/promociones/bande_dessinee_et_figuration_narrative.html

2.1.4 Confronter le légitime et l'illégitime

En outre, pour la réalisation de l'exposition, les organisateurs n'avaient pas à leur disposition les planches originales des bandes dessinées à présenter, ils ont donc décidé d'exposer des reproductions. Comme il s'agissait de copies, les organisateurs ont fait des élargissements des extraits de planches. Ces extraits étaient tirés de reproductions en couleurs et modifiés afin de les ramener au noir et blanc. Les cases élargies étaient disposées sur des grands panneaux soutenus par des structures géométriques faites à partir de cubes. Le choix de l'agrandissement photographique permettait, d'après les commissaires, d'« arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquels le public est habitué. » (Catalogue *Bande dessinée et figuration narrative*, 1967, p.145, cité dans Groensteen, 2006, p.156) Le fait d'avoir enlevé la couleur des reproductions des planches pour qu'elles ressemblent plus aux originaux qu'ils n'ont pas pu obtenir, ainsi que l'élargissement des planches pour qu'elles aient une taille similaire à celle d'un tableau, dénotent la dévalorisation des spécificités de la bande dessinée par rapport à celles de la peinture.

Une autre exposition importante et controversée de la bande dessinée en lien avec son introduction dans les grands musées a été présentée au Museum of Modern Art de New York en 1990 : *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. Présentant des œuvres d'artistes visuels tels que Pablo Picasso, Roy Lichtenstein et Andy Warhol, l'exposition comportait aussi quelques planches de Robert Crumb, Winsor

McCay (auteur de *Little Nemo*) et George Herriman (auteur de *Krazy Kat*). Bien que l'intention de l'exposition ait été de montrer comment l'art populaire avait influencé quelques artistes de la modernité et du pop art, Beaty soutient que cette exposition a été « for many both inside and outside the comics world, a focal point for resentment against an elitist art establishment » (2012). D'après les chercheurs en bande dessinée (Groensteen, 2006; Beaty, 2012) et les mêmes bédéistes (Aline Kominsky-Crumb dans un entretien vidéo³¹ avec Robert Crumb), le problème résidait dans la division entre les catégories high et low :

For the most part, the High and Low show treated comics as a structured absence, seeking to justify rather than rectify the ongoing exclusion from its collections and shows. As part of the 'low' culture defined by the curators, comics serve not as art in their own right, but as the raw material of art for the likes of Jasper Jones (*Alley Oop*, 1958), Richard Hamilton (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956), Andy Warhol (*Popeye*, 1960; *Dick Tracy*, 1960), and of course, Roy Lichtenstein. (Beaty, 2012)

Figure 2.5 Vue d'une des sections de l'exposition *High and Low* (1990), Museum of Modern Arts de New York



Image tirée du site web du MoMA :

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1764?installation_image_index=45

Au-delà de la division entre ce qui est du « high » art et ce qui inspire l'art (qui serait du « low » art), l'exposition divisait ce dernier en plusieurs catégories : *caricature*, *graffiti*, *advertising*, *newspaper* et

³¹ AP Archive (2011).

comics—plaçant la bande dessinée aux côtés de formes complètement délégitimées par rapport à l'art, comme la publicité. Pour ajouter l'insulte à l'injure, les noms des trois bédéistes exposés ne figurent pas dans la liste des artistes participants à l'exposition sur le site internet du MoMA³², en date d'aujourd'hui.

Dans le catalogue de l'exposition, les commissaires expriment le but de cette juxtaposition entre l'art des musées et l'art populaire :

By pursuing the internal histories of the popular culture that modern artists encountered, we can see, with a new clarity, the ways in which those artists have been inspired by the innovations of masters of "low" art; we can also discover the surprising, imaginative inventions that modern artists have made from anonymous vernaculars. From subtle rearrangements, like those Roy Lichtenstein worked upon his comic-book sources, through stranger transformations, like Joan Miro's creation of Surrealist fantasies from printed advertisements, the more than 600 illustrations in this book capture our century's culture in all its unpredictable vitality. (Varnedoe, K. et Gopnik, A., 1990)

Pour Beaty, le fait de placer les bandes dessinées aux côtés de publicités imprimées et de la production d' « anonymous vernaculars » est au cœur du problème. Par exemple, dans le cas particulier des œuvres *Whaam!* (1963) et *Okay, Hot-Shot* (1963) de Roy Lichtenstein, les cases des bandes dessinées utilisées dans ses œuvres n'étaient pas du matériel anonyme ni de la publicité : elles avaient été faites par le bédéiste Irv Novick. Art Spiegelman résume à mon avis très bien la situation en déclarant que « Lichtenstein did no more for comics than [Andy] Warhol did for soup. » (Groensteen, 2011; Shao, 2014)

Le même phénomène se répète des années plus tard dans l'exposition *VRAOUM! Trésors de la bande dessinée et art contemporain* (Rosenberg et Sterckx, 2009), réalisée en France à la Maison rouge. Cette exposition comprenait 200 planches originales des classiques de la bande dessinée, tels que *Tintin*, *Superman*, *Astérix* et *Astro Boy*, et une cinquantaine d'œuvres d'art contemporain qui faisaient référence aux bandes dessinées exposées. Dans une vidéo de l'exposition sur le site web de la galerie, les commissaires soulignent explicitement que les planches originales de bande dessinée forment la partie principale de l'exposition. Cette affirmation est paradoxale, étant donné que le site internet de l'exposition met principalement en valeur des sculptures hyperréalistes représentant des superhéros et des grands tableaux inspirés par l'esthétique de la BD. Il est notoire que les deux catégories de l'exposition, « bande dessinée » et « art contemporain » sont présentées comme étant clairement délimitées entre elles, leur

³² https://www.moma.org/artists/?exhibition_id=1764

seul point en commun étant que les œuvres d'art contemporain soient basées sur des personnages ou d'autres éléments des bandes dessinées exposées.

Figure 2.6 Vue de l'exposition *VRAOUM ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain* (2009), à la Maison Rouge, Paris. L'œuvre *L'hospice* (2002) de Gilles Barbier est à l'avant



Image tirée du site <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/vraoum-!-tresors-bande-dessinee-art-contemporain/>

Dans sa thèse de doctorat, le bédéiste Jean-Christophe Menu aborde le rapport entre la bande dessinée et l'art contemporain :

[...] la juxtaposition de la bande dessinée et de l'art contemporain amène une nouvelle fois à cette conclusion : confrontés, l'un et l'autre renforcent leurs positions de genres étanches, et rien ne se passe entre l'un et l'autre. La bande dessinée confrontée à l'« Art » en ressort toujours, dans cet énoncé même, comme un peu moins « Art ». (Menu, 2011, p. 147)

2.1.5 S'il vous plaît, légitimez-moi!

En analysant tous ces raisonnements, je me suis posé quelques questions : pourquoi cette insistance des théoriciens et des agents de la BD pour la faire entrer dans les espaces réservés aux beaux-arts et aux arts visuels ? Il est possible que le problème réside dans l'interprétation de ces expositions *d'art contemporain* comme des expositions *de bande dessinée*, seulement parce qu'elles montrent des bandes dessinées comme source d'inspiration (pour l'art contemporain). S'il est clair qu'il s'agit bien d'une exposition d'art contemporain, est-ce véritablement problématique de mettre la bande dessinée comme secondaire ? Ayant déjà atteint une forme de légitimité par d'autres manières, ne serait-il pas possible pour la bande dessinée de créer d'autres espaces pour être exposée au-delà du livre ? Pourquoi devrait-elle entrer dans les galeries ou les musées d'art ? Est-ce que l'inclusion dans les espaces réservés à l'art visuel est la meilleure façon de servir la cause de la bande dessinée ? Et même, pourquoi légitimer la bande dessinée aux yeux du monde de l'art ? Ne serait-il pas mieux pour la bande dessinée de développer sa propre légitimité, son propre monde en parallèle du monde de l'art visuel ?

En profitant du double statut du médium, à la fois relié à la littérature et aux arts visuels, d'autres institutions aussi prestigieuses font place à la bande dessinée : les bibliothèques, les maisons de la culture, les centres culturels ou les festivals de bande dessinée.

Si l'on concentre notre attention sur les expositions de bande dessinée qui ne la comparent pas à d'autres formes d'art, on peut finalement analyser d'autres aspects intéressants relatifs à l'exposition de la bande dessinée dans un espace tridimensionnel. Robert Crumb est un bédéiste pionnier de la bande dessinée underground états-unienne ayant largement exposé dans des galeries d'art contemporain en Europe et aux États-Unis. Pour lui, l'œuvre accomplie n'est pas la planche originale, mais sa reproduction dans l'exemplaire imprimé, soit livre, soit magazine. (AP Archives, 2011; Crumb, 2012)

Si la planche n'est qu'une étape de la création, est-ce que les expositions de bande dessinée doivent nécessairement se centrer autour du processus et pas sur les œuvres finies ? Groensteen conteste la pertinence d'exposer une planche originale :

On le sait, le statut de la planche originale est ambigu. Non seulement la planche ne constitue généralement qu'un fragment d'une œuvre plus vaste, mais sa vocation est d'être reproduite. Sous ce double rapport, elle s'oppose à une peinture ou à une sculpture, qui se suffisent à elles-mêmes. Pourtant la planche est plus qu'un feuillet prélevé dans un manuscrit; c'est une création artistique à part entière. [...] Différant de la page imprimée par son format, par

l'absence fréquente de couleur, voire de texte, par les indications qui figurent dans ses marges, elle donne à lire et à voir un autre récit, qui est celui de son engendrement. (Groensteen, 2000, p.11)

Personnellement, avoir la chance de regarder de près les planches originales des artistes que j'admire et d'apprécier la matérialité du dessin et les traces de leur processus de création me provoque une grande satisfaction. Cependant, je trouve que cet effet fonctionne seulement quand il s'agit du travail de quelqu'un qu'on connaît déjà. On l'apprécie, justement, parce que c'est eux (les génies !) qui l'ont fait. L'exposition de planches originales ne permet, en ce sens, de valoriser qu'une œuvre déjà bien établie et reconnue, et ne permet pas de mettre en valeur les plus jeunes talents ou les artistes moins réputés dans le monde de la bande dessinée. Il faut aussi noter que l'action d'accorder de la valeur à la planche originale implique de la comparer à la peinture ou au monde des beaux-arts et d'émuler leurs spécificités, qui ne sont pas forcément celles de la bande dessinée. Si la bande dessinée est déjà légitimée comme art à part entière, quelle est la raison de continuer à imiter ces façons de fonctionner ? Pourquoi ne pas exploiter d'autres possibilités pour exposer la bande dessinée dans l'espace tridimensionnel ? Pourquoi ne pas exposer la bande dessinée en mettant en valeur les spécificités propres au médium ?

Même la bédéiste Alison Bechdel avoue qu'il y a un problème persistant chez les expositions de planches de BD, dans une vidéo sur son exposition *Self-Confessed! The Inappropriately Intimate Comics of Alison Bechdel*, au Fleming Museum of Art :

Another weird thing about putting comics up on the wall is that they're not really meant to be seen that way. It's not like a painting which is designed to be viewed on the wall. Comics are printed in books or in newspapers and that's how they're meant to be read,...]. There's images here of my process, you can see preparatory sketches and reference shots that will go into finished drawings, so just to see the process of cartooning I think might be interesting for people. (Media Factory, 2018)

Figure 2.7 Vue de l'exposition *Self-Confessed! The Inappropriately Intimate Comics of Alison Bechdel* (2018), d'Alison Bechdel, au Fleming Museum of Art



Image tirée du site web <https://www.sevendaysvt.com/arts-culture/art-review-self-confessed-the-inappropriately-intimate-comics-of-alison-bechdel-fleming-museum-13601791>

La question que l'on se pose est alors, quel est l'objet exposé dans une exposition de bande dessinée ?
Daurès arrive à cette réflexion :

[...] aucun objet relatif à la bande dessinée ne s'impose immédiatement et incontestablement comme objet idéal d'exposition et il faut donc composer avec des objets imparfaits, généralement conçus à d'autres fins que l'exposition. Or, il est évident qu'un carnet ouvert dans une vitrine ne produit pas le même effet sur le visiteur que la reproduction agrandie à 3x5m d'une case de bande dessinée, qu'une planche originale encadrée ou qu'une figurine de Titeuf. (Daurès, 2011)

Un bon contre-exemple pour illustrer la rivalité entre les bédéistes et le monde de l'art visuel est celui de Robert Crumb. Le bédéiste a commencé sa carrière en publiant des bandes dessinées dans des magazines indépendants dans les années 60, et a atteint sa période la plus prolifique dans les années 70. À la suite de son énorme popularité, on lui a consacré des films documentaires vers la fin des années 80 et au début des 90. Il a réalisé en 2012 une énorme exposition rétrospective, rien de moins qu'au Musée d'art moderne

de Paris. Dans plusieurs entretiens, on lui demande de s'exprimer sur son rapport avec l'art visuel contemporain et il explique qu'il n'a jamais voulu participer à cette scène :

The contemporary fine art world has never particularly interested me. They started to embrace me and have big fancy gallery shows and museum shows. I'm one of the few cartoonists who mainly work for print who is now finding their way into the fine art world, and it's the choice of the fine art world; it's not my choice. I haven't consciously promoted myself in that world. (Crumb, 2012)

Figure 2.8 Exposition rétrospective de Robert Crumb au Musée d'art moderne de Paris (2012)



Image tirée du site <https://www.parisbourse.com/mag/articles/robert-crumb-le-pionnier-de-la-bande-dessinee-underground-s-expose-au-musee-d-art-moderne-851>

Selon Crumb, les directeurs et commissaires des musées d'art où il a exposé ne comprennent pas le contexte culturel de son travail et ils forcent leur logique du monde de l'art dans la bande dessinée. Il soutient qu'il y a un « Grand Canyon between these two worlds » (Crumb, 2012). Comme on peut l'apprécier dans la planche ci-dessous (Figure 2.9), depuis les débuts de sa carrière, il a exprimé son rejet de l'idée d'artiste-génie : « anyone can be a cartoonist! », « It's only lines on paper, folks!! ». Son désir de ne pas participer à cette lutte pour l'approbation de la part du monde de l'art est évident, tout autant que sa préférence envers la séparation de ces deux mondes.

Figure 2.9 Bande dessinée de Robert Crumb parue sur le quatrième de couverture de la revue *Despair* (1969)



Image tirée de <https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/covers/robert-crumb-despair-comics-back-cover-original-art-print-mint-1969-/a/7066-93469.s>

2.1.6 Artiste ou bédéiste?

D'un autre côté, des bédéistes essayent de faire une carrière d'artiste en parallèle. C'est le cas de Julie Doucet. À la suite de son grand succès dans la scène underground de la bande dessinée, elle décida d'arrêter et d'explorer d'autres disciplines en arts visuels, notamment le collage et la gravure, mais aussi d'expérimenter d'autres liens possibles entre l'écriture et les arts visuels, à travers une pratique de poésie-collage. Dans un entretien publié au printemps 2024, elle exprime : « [...] quoi que je fasse, je suis labellisée

autrice de BD. [...] J'ai beau essayé de faire autre chose, on me ramène à la BD, il n'y a rien à faire. » (Lefebvre-Faucher, 2024). D'autre part, dans le même entretien, elle fait référence à cette dualité propre de la bande dessinée de s'approcher de la littérature et des arts visuels, en comparant les deux milieux à partir de son expérience :

Je trouve que le milieu littéraire est plus ouvert que le milieu des arts visuels. En tout cas, le monde de la bande dessinée y est mieux considéré. Quand tu fais de la BD en arts visuels, tu n'es rien du tout. [...] Mais la BD vient du livre, du récit; c'est peut-être pour ça que les échanges avec les littéraires sont faciles. (Lefebvre-Faucher, 2024)

Le parcours d'Henriette Valium (pseudonyme de Patrick Henley), autre grande figure de la bande dessinée *underground* montréalaise, se distingue par une trajectoire singulière entre le monde de la BD et celui des arts visuels. Reconnue comme l'une des figures les plus marquantes de la bande dessinée alternative québécoise, sa production est néanmoins restée en marge de l'édition conventionnelle. Bien qu'il ait été publié chez Fantagraphics aux États-Unis ou chez l'Association en France, il n'a jamais connu le succès commercial, contrairement à d'autres artistes issus de la scène *underground* comme Julie Doucet ou Robert Crumb (Tessier, 2021 ; Hojlo, 2021). La majorité de ses œuvres ont été autopubliées ou publiées par des maisons d'édition alternatives telles que Le dernier cri ou Mille Putois. Remarquablement prolifique, Valium travaillait en bande dessinée autant qu'en peinture, en collage et en sérigraphie.

Dès ses débuts, Valium a développé une pratique en arts visuels en parallèle de son travail en bande dessinée. Ses premières expositions remontent aux années 80, seulement quelques années après la publication de ses premiers zines de BD (Yves Laroche Galerie d'art, 2020). Tout au long de son parcours, il a exposé notamment à la Galerie OBORO (exposition solo en 1983, collective en 1985), au Musée d'art contemporain de Montréal (collective, 1983), à la Galerie Clark (solo en 2001, collective en 2004) et à la Galerie Yves Laroche (collective, 2015). Cette activité dans le monde de l'art est somme toute exceptionnelle pour un bédéiste de sa génération. Son parcours laisse en effet penser que le monde de l'art contemporain puisse parfois se montrer plus ouvert et accueillant que celui, plus normatif, de l'édition de bande dessinée. Le cas d'Henriette Valium constitue ainsi une piste de recherche féconde pour explorer les croisements entre bande dessinée et espaces de l'art visuel contemporain.

Figure 2.10 Détail de planche d'Henriette Valium



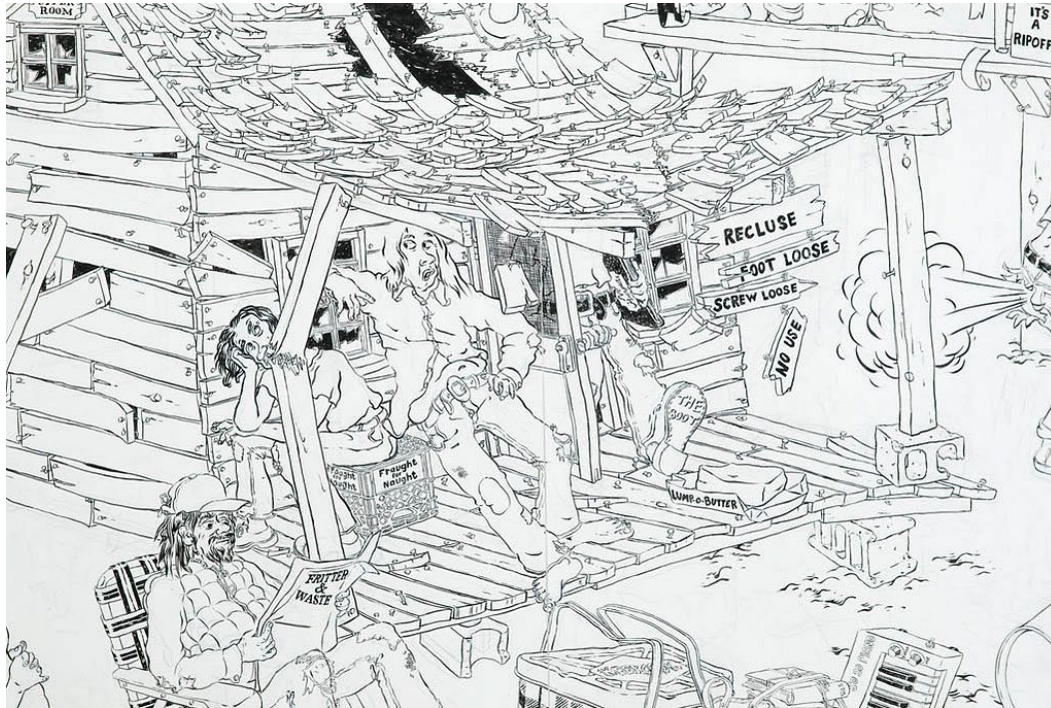
Détail d'une des planches exposées à « Henriette Valium, sans ordonnance », présentée au Centre d'art Diane-Dufresne de Repentigny, du 7 novembre 2023 au 28 janvier 2024. Crédit photo : Marina León

D'autre part, il y a des artistes qui partagent un langage plastique avec la bande dessinée tout en étant pleinement intégrés dans la scène de l'art visuel contemporain. C'est le cas d'Adrian Norvid et de Clément de Gaulejac.

Norvid travaille à l'encre (souvent noire) sur papier blanc. Il crée des personnages et accorde une place centrale au texte, qu'il inclut dans ses images, parfois même avec des bulles. Il a publié deux livres, les deux chez Drawn & Quarterly – maison d'édition spécialisée en bande dessinée et qui a joué un rôle clé pour la popularisation de la bande dessinée autobiographique *underground* montréalaise. Ses œuvres sont chargées d'humour et de références à la culture populaire. Toutes ces caractéristiques pourraient dépeindre la pratique d'un bédéiste ou d'un dessinateur humoristique. Néanmoins, à part ses deux livres

publiés, son parcours se déploie exclusivement dans la scène de l'art visuel. Bien que, comme la bande dessinée, ses œuvres sollicitent forcément la lecture de texte, elles ne sont jamais conditionnées par le format du livre : Norvid crée des dessins d'un format très petit à des formats énormes, même parfois des dessins tridimensionnels, et il expérimente avec l'animation et la performance manipulant des objets dessinés sur papier découpé.

Figure 2.11 Détail de « Hermit Hamlet », d'Adrian Norvid



Détail de *Hermit Hamlet*, dessin grand format. Image tirée du site web de l'artiste :

<https://www.adriannorvid.com/hermit-hamlet-2#5>

Cela rejoint aussi le cas de Valium : ni le contenu, ni les formats de ses œuvres ne correspondaient aux normes de l'industrie du livre, ce qui l'a en quelque sorte confiné à la marge de la scène de la bande dessinée. Une explication possible serait que le fait d'échapper aux contraintes éditoriales ait été une clé pour pousser plus loin sa démarche artistique. Pour les bédéistes qui ne font pas l'autoédition, le besoin d'adapter leur travail aux exigences du marché éditorial peuvent limiter le développement artistique. Il est possible que par la diversité de formats qu'elles explorent (affiches, sérigraphies, collages, tableaux et dessins tridimensionnels) et leur caractère marginal, les œuvres de Valium et de Norvid aient été mieux reçues dans les galeries d'art que celles des bédéistes qui travaillaient exclusivement sur planches originales, au papier et à l'encre.

L'œuvre de Gaulejac, pour sa part, se déploie sur trois volets principaux : le monde éditorial, l'affiche politique et l'art contemporain. Ayant une carrière aussi prolifique dans la publication de livres et dans la presse que dans des expositions en galerie, il est systématiquement présenté comme « artiste, auteur et illustrateur ». Son travail, très engagé sur le plan politique, ne néglige pas l'utilisation de l'humour, et il travaille, comme Norvid, Doucet et Crumb, au dessin en ligne noire sur fond blanc en intégrant souvent le texte à l'image à travers des bulles.

Néanmoins, dans son œuvre, les traces des œuvres originales sont presque absentes. Son travail circule principalement sous forme imprimée : dans la presse, des affiches ou des pancartes. Il est difficile de deviner quel est l'outil utilisé pour réaliser les traits de ses dessins. Même ses expositions semblent être conçues sur mesure pour l'occasion et pour le contexte précis où les œuvres se trouvent, presque sans laisser transparaître d'indices matériels sur le processus de création. C'est précisément l'opposé de la logique de la plupart des expositions de bande dessinée.

La démarche de Gaulejac est ancrée dans une recherche sur le message et les idées qui peuvent transmettre les images. À cet égard, elle s'approche à celle des dessinateurs humoristiques et des illustrateurs, à la différence près que, dans l'œuvre de Gaulejac, l'objet d'art matériel, « l'original », est relégué au second plan au profit de la portée intellectuelle du message qu'il désire transmettre. Le dessin humoristique se rapproche ici de l'art contemporain à travers un regard plus actuel, qui présente l'art comme une expérience ou une idée plutôt que comme un objet. L'œuvre de Gaulejac présente donc un rapport assez unique entre texte et image dans la scène de l'art visuel contemporain.

Figure 2.12 "Les Naufrageurs" (2015), de Clément de Gaulejac



Exposé au centre Vox, Montréal, du 3 septembre au 5 décembre 2015. Image tirée du site web de l'artiste : <http://www.calculmental.org/pages/pictures/ART/Naufrageurs-2.html>

Même si Henriette Valium, Adrian Norvid et Clément de Gaulejac sont des figures dont le travail « appartient » principalement à une seule scène artistique, ils présentent une certaine ambiguïté disciplinaire. Par l'hybridation de leurs œuvres entre les langages de l'illustration, de l'humour graphique, de la bande dessinée et de l'art contemporain, leur travail s'inscrit partiellement dans les scènes de chacune de ces disciplines.

À travers cette recherche, je propose un autre point de vue par rapport aux origines mixtes de la bande dessinée. En analysant comment le processus de légitimation de la bande dessinée s'est déroulé, je constate que par sa nature hybride, la bande dessinée essaye de combler un imaginaire constitué des attentes du monde de la littérature (émuler les romans) et de celui des arts visuels (émuler des tableaux) afin d'appartenir aux deux milieux, au lieu d'aller par un chemin propre. C'est son ambivalence entre ces deux mondes, et le désir (voire l'insistance) d'entrer complètement dans une des deux catégories qui finit par enfermer la bande dessinée au lieu de l'émanciper et l'épanouir.

Figure 2.13 Bédé qui pleure



Pourquoi ne pas créer un troisième chemin, spécifique à la bande dessinée contemporaine et parallèle à la littérature et aux arts visuels ? Pourquoi attendre la reconnaissance de l'un ou de l'autre ? Pourquoi lutter contre sa propre hybridité ? Ce sont des questions à partir desquelles je fais un parallèle entre le problème de l'appartenance de la bande dessinée au monde des arts et le problème d'appartenance de l'identité multiculturelle.

Groensteen écrit dans son essai *La bande dessinée est-elle soluble dans l'art contemporain ?* (2011) :

Il faut considérer l'art contemporain et la bande dessinée comme deux « mondes de l'art » différents [...], c'est-à-dire deux systèmes économiques, culturels et sociaux. Deux mondes de l'art distincts, sous les aspects des conditions de production de l'œuvre, des réseaux de coopération entre l'artiste et les autres acteurs du marché, des critères de réception, de la construction de la valeur et, ultimement, des systèmes esthétiques de référence. Autant de facteurs déterminants, interagissant les uns avec les autres, qui influent sur la forme et le contenu des œuvres, ainsi que sur la façon dont elles circulent et s'intègrent dans le paysage culturel d'une époque. Et qui, ultimement, définissent peut-être à chaque monde de l'art une « essence » particulière, une vocation propre. (Groensteen, 2011, p. 194)

De cette façon, à travers ce projet je recherche et j'expérimente des façons de percer les frontières entre ces deux mondes de l'art distincts.

2.2 Récit autobiographique et représentation de soi

Les premiers gibis que j'ai eus appartenaient à ma mère et à la cousine de ma mère. Ils dataient des années 70 et 80. Après avoir constaté que je les lisais vraiment, ma famille a commencé à m'en acheter des nouveaux. Dans ces gibis des années 90, un nouveau personnage s'était ajouté au groupe. Il s'agissait d'une petite fille aux cheveux frisés (comme moi), qui était la dessinatrice de son groupe d'amis (comme moi), elle avait peur des chiens (comme moi), et elle s'appelait Marina (comme moi!). J'avais l'impression que ce personnage était vraiment moi dans un monde parallèle, un monde fait en bandes dessinées, un monde parallèle où j'habitais au Brésil plutôt qu'en Argentine.

Figure 2.14 Couverture de la première fois où le personnage de Marina fut présenté dans les *gibis* de *Turma da Mônica*. N. 97 (1995) (gauche), et introduction du personnage, dans le même numéro (droite)



Tiré de <https://arquivosturmadamonica.blogspot.com/2015/01/os-20-anos-da-marina.html>

2.2.1 Bande dessinée autobiographique

En m'interrogeant sur ma propre pratique, j'ai découvert que l'apparition de l'autobiographie en bande dessinée a été une grande révolution pour le médium et a inauguré une toute nouvelle tradition. Dans

l'introduction du livre *Autobiographismes* (Alary, 2015), il est mentionné que dans les années 60, l'autobiographie n'existait pas du tout en bande dessinée. Elle était encore très marginale dans les années 80, puis émergente dans le début des années 90, avant d'exploser et devenir « de nos jours l'une des pratiques le plus représentatives de la bande dessinée actuelle » (Alary et al., 2015). Dans cet essai, il y a un lien clair entre la bande dessinée underground et l'autobiographie, car cette nouvelle vague est née « grâce à l'énergie de jeunes auteurs qui, faute d'éditeurs pour les publier, ont fini par s'éditer eux-mêmes » (Alary et al., 2015). Quelques exemples de bédéistes qui ont participé à ce mouvement, sont Robert Crumb et Art Spiegelman, puis dans la fin des années 1980 au Canada, Julie Doucet, Chester Brown, Seth, et en France, Jean-Christophe Menu. D'autres auteurs ont également fait de la bande dessinée autobiographique mais pas forcément auto-publiée, comme Marjane Satrapi et Alison Bechdel, et la liste continue de s'agrandir chaque jour.

Grâce au travail de Julie Doucet, de Chester Brown, de Michel Rabagliati et de la maison d'édition Drawn & Quarterly, Montréal a été un nœud pour le développement de la bande dessinée autobiographique. Ainsi, l'investigation faite par Stéphanie Lamothe dans son mémoire de maîtrise sur les modes d'expression dans la bande dessinée autobiographique québécoise (2011) m'a été très utile pour mieux comprendre cette tradition et le rapport avec le contexte où j'ai choisi de développer, moi aussi, ma propre pratique de bande dessinée autobiographique.

Dans son mémoire, Lamothe explique que, pour qu'une œuvre soit autobiographique, la première condition est que la personne qui raconte son histoire soit réelle. Dans ce type de récit, l'auteur raconte son passé depuis sa mémoire au moment présent. La grande différence entre le récit autobiographique et la biographie repose sur le fait qu'il n'y a pas forcément de recherches formelles ni de preuves sur la véracité des événements racontés, puisque dans l'autobiographie, l'auteur parle depuis la propre expérience vécue ; c'est-à-dire, depuis sa propre subjectivité. Ce type de récit est accepté comme « vrai » à travers d'une sorte de contrat de vérité, le « pacte autobiographique ». Ce pacte est confirmé par des références entre ce qui est raconté dans l'œuvre et le monde réel, et l'auteur donne son nom en garantie.

Lamothe propose un corpus de bandes dessinées autobiographiques québécoises qu'elle analyse selon une série de catégories pour les récits autobiographiques (voir Figure 2.12). Dans ce tableau, il y a deux catégories principales : le contrat de lecture et l'expression utilisée. Le type de contrat de lecture diffère en fonction de l'explicitation du fait que le narrateur et l'auteur sont la même personne. Ce contrat peut

donc être ambigu, s'il n'est pas clair que le lecteur doit prendre ceci comme vécu par l'auteur. C'est le cas, par exemple, quand on utilise un nom pour le protagoniste autre que celui de l'auteur. L'autre cas, c'est quand le contrat de lecture est référentiel : si l'auteur donne plusieurs références de véracité, telles qu'un contexte précis de la ville où il habite, s'il donne son nom ou le nom de ses proches, etc. D'autre part, la catégorie « expressions » fait référence à la structure du récit par rapport à son degré de narrativité. Si le récit est plutôt narratif, il se rapprochera d'une expression traditionnelle; si le récit est plus fragmenté, il se rapproche d'une expression (post)moderne.

Figure 2.15 Tableau de catégories proposées par Lamothe pour l'analyse du corpus d'œuvres de son mémoire de maîtrise

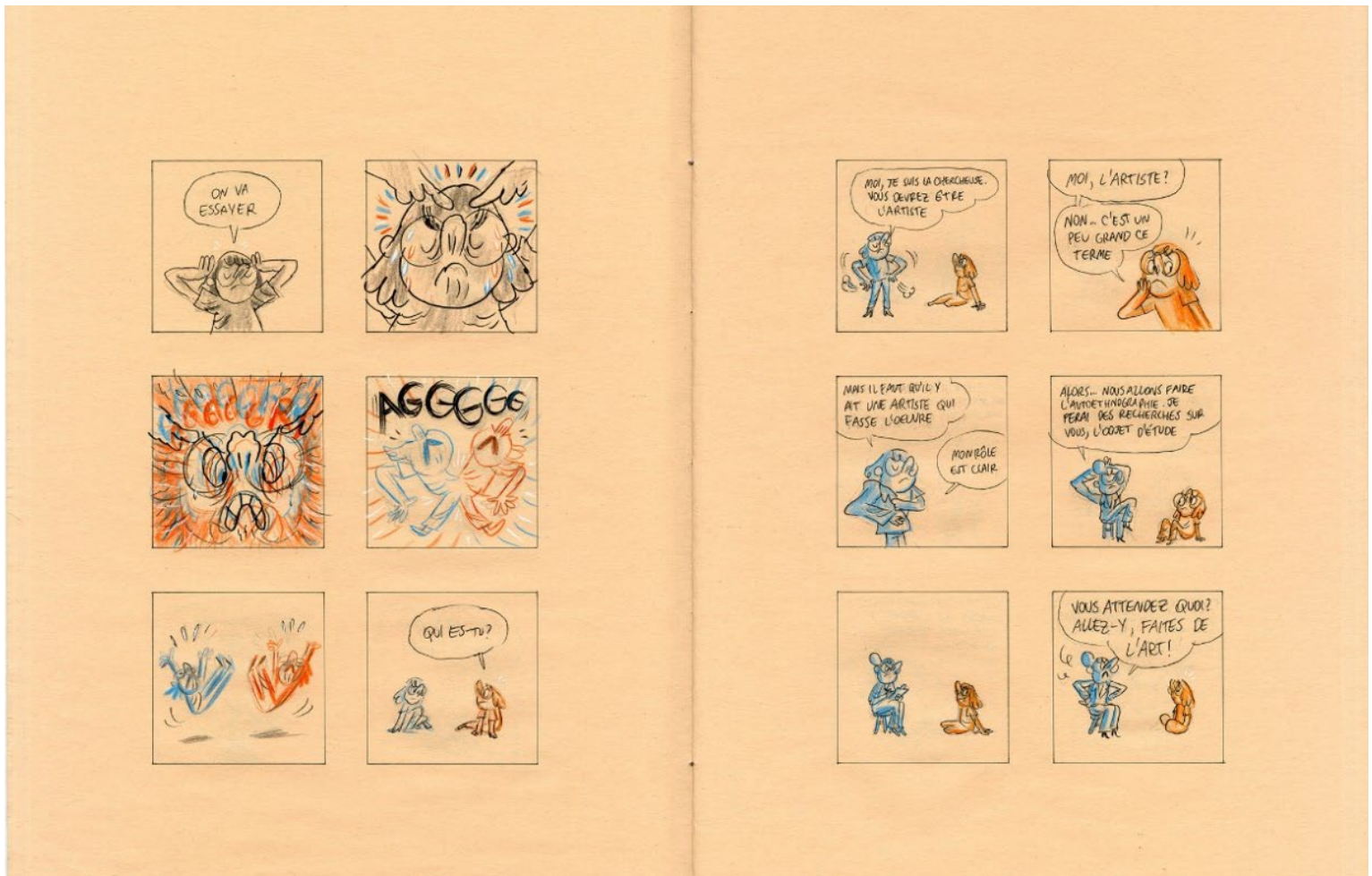
Contrat de lecture Expressions	Stratégie d'ambiguïté	Stratégie de fidélité référentielle	
		à visée narrative	à visée fragmentaire (ou spéculative)
Traditionnelles	roman autobiographique	autobiographie	journal
(Post)modernes	auto narration en forme d'autofiction	auto narration en forme de récit autobiographique	auto-essai

J'analyserai ici, sous un protocole similaire à celui de Lamothe, les bandes dessinées que j'ai créés lors de la maîtrise : *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (2022) (Figure 2.13) et *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (2023) (Figure 2.14), ainsi qu'une bande dessinée faite sur la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau accompagnant une réversion d'*Excusez-moi...* exposée à l'intérieur de la bibliothèque en 2024 (Figure 2.15 et Figure 2.16).

The image shows a collection of comic strips arranged on a wall and floor. The strips on the wall form a sequence of panels, likely from a single comic strip, showing a character's realization of a problem and the start of a solution. The strips on the floor are scattered and show various other scenes, some of which appear to be the continuation of the story or related humorous situations. The strips are arranged in a way that suggests a narrative flow from the wall down to the floor.

56

Figure 2.17 Détail de *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)*. (2023)



La catégorie d'auto-essai semble être le meilleur point de départ pour réfléchir à ma pratique :

Ces auteurs ne prétendent pas retracer toute leur vie, ni l'expliquer, ni la justifier, ni même en donner une image fidèle. Ils travaillent sur des fragments de souvenirs, qu'ils exhument, questionnent, interprètent, mettent en relation ou en contradiction avec d'autres fragments. Et ils dialectisent sans relâche le rapport entre l'écriture et l'expérience, par le métadiscours, par l'intertextualité, par le regard de l'autre. Cette inquiétude pragmatique les amène bien souvent à délaissé le récit, générateur de fiction, au profit de la description, de l'énumération, de la méditation. Ils passent alors de l'auto narration à l'auto-essai, de Rousseau à Montaigne. (Gasparini cité dans Lamothe, 2011)

Bien que ce soit, parmi ces options, la catégorie la plus juste pour décrire mon travail, en analysant mes trois bandes dessinées, on trouve des éléments propres à chacune des catégories.

Le pacte de véracité référentiel est visible, parce que je ne reste pas anonyme : je donne mon nom, et parfois ceux d'autres personnes qui m'entourent. Je fais souvent des références à des objets ou lieux très précis. Par exemple, dans la réalisation d'une intervention sur la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau à Montréal, je fais référence à la station Rosemont, située à proximité de la bibliothèque (voir Figure 2.15 et Figure 2.16). Ce faisant, je crée une mise en abyme, qui transmet efficacement un effet de vraisemblance et qui nourrit le pacte de lecture référentiel.

Figure 2.18 Vue d'une des parties de mon intervention à la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau, Montréal, 2024



Figure 2.19 Détail de l'intervention à la vitrine de la Bibliothèque Marc-Favreau, Montréal, 2024



Photo inversée pour privilégier la lecture (la bande dessinée est lisible depuis l'extérieur de la bibliothèque).

Mon travail est également fragmentaire, puisque je raconte des anecdotes, je fais des analyses des situations passées, j'ajoute des fragments de vie quotidienne et je contraste mes analyses avec des recherches théoriques ; en plus de diviser les récits en courtes bandes dessinées qui n'ont pas de continuité temporelle entre elles. Cependant, étant donné que je privilégie toujours la narration en récit, tous ces fragments sont tissés par l'histoire que je propose dans chaque bande dessinée. Même en étant des récits autobiographiques, j'inclus aussi plusieurs éléments fantastiques.

Dans *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (Figure 2.13), le récit commence du « point zéro » : il y a un narrateur omniscient, qui raconte l'histoire de ma famille dans un ton neutre, donc, en donnant un contrat de lecture qui n'est pas ambigu. Au début, la bande dessinée présente une structure classique, organisant les événements chronologiquement. Quelques cases plus tard, le pacte change : je dévoile que le narrateur était en effet un personnage de moi, qui était assis au bureau en train de dessiner la bande dessinée lors

de notre lecture de celle-ci. L'objectivité du récit devient vite subjective quand le narrateur « neutre » arrête de raconter des faits ou des événements. Ses commentaires et réflexions sur le passé accaparent alors progressivement tout le récit. Le protagoniste développe un monologue en exprimant ses troubles par rapport à son identité double, argentine et brésilienne, jusqu'à atteindre une crise. À ce moment, il se produit un tremblement de terre qui altère autant la structure du récit, que celle des cases sur la cimaise. Le pacte de véracité est, à ce moment, complètement détruit.

De même, *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (Figure 2.14) commence en établissant un fort pacte de véracité. Le début de la bande dessinée est rythmé par la chronologie et les activités d'une journée habituelle de la vie réelle : un jour qui commence le matin, en montrant l'intime de la vie quotidienne (se réveiller, travailler, étudier). Plus tard, se produit un moment de crise, quand mon double se rend compte qu'il a oublié de faire le devoir pour le « cours de Claire ». La brisure du pacte de véracité est confirmée quand le personnage se dédouble en deux, une artiste et une chercheuse.

Ainsi, je change les règles du pacte en « trahissant » le lecteur. J'embrasse et je rejette la véracité. Je laisse à la discrétion du lecteur le soin de décider quels sont les aspects de mes bandes dessinées qui sont véridiques et lesquelles ne le sont pas. Mon récit autobiographique présente alors une certaine ambiguïté et montre une contradiction entre autobiographie et fiction, entre vrai et faux, entre fragmentaire et uni.

2.2.2 Autoreprésentation

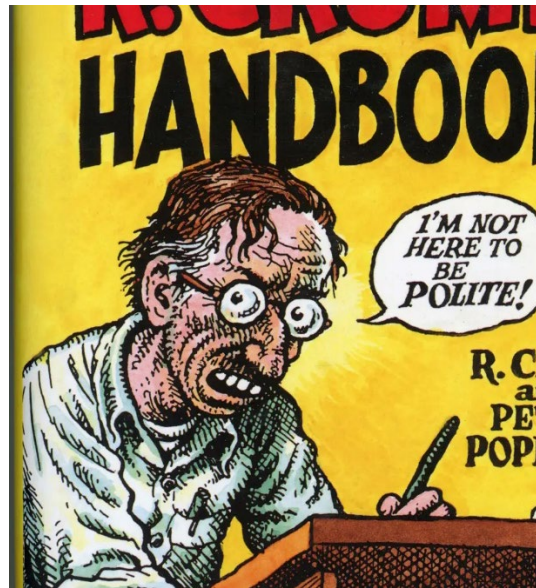
Un autre aspect qui m'intéresse dans la bande dessinée autobiographique est l'autoreprésentation à travers un personnage. Menu explique que dans la bande dessinée autobiographique « [...] il faut se représenter, mais tel un personnage de BD, ce qui est très différent d'un autoportrait » (2011). Mais dans quelle mesure est-ce différent ? Il y a des points en commun entre l'autoreprésentation en arts visuels et celle en bande dessinée. Dans l'avant-propos du catalogue de l'exposition *Autoportraits, De Rembrandt au Selfie* (Musée de Beaux-Arts de Lyon, 2016), les commissaires notent la différence entre le portrait et l'autoportrait en écrivant à propos des autoportraitistes :

L'image qu'ils livrent d'eux-mêmes témoigne d'une nouvelle conscience de soi qui peut aller jusqu'à une idéalisation hypertrophiée de leur propre personne ou être le reflet d'une introspection artistique jusqu'à révéler un état de crise psychologique. (Ramond et al., 2016)

Tant Menu que les commissaires de l'exposition *Autoportraits ...* se posent la même question : « Un autoportrait peut-il être un témoignage authentique de la personnalité de l'auteur ? » (Ramond et al., 2016).

Un bon exemple pour illustrer cette idée appliquée au monde de la bande dessinée est à nouveau Robert Crumb. D'après Groensteen, au lieu d'« autoportrait », dans son cas, il s'agit plutôt d'une « autocaricature », car il « semble prendre une sorte de plaisir masochiste à exagérer son maintien voûté, sa myopie, sa dentition saillante » (Alary et al., 2015). L'exagération de ces traits dans son autoreprésentation manifeste, en arrière-plan, sa perception de soi.

Figure 2.20 Portrait de Robert Crumb (gauche) et lui-même comme personnage de BD sur la couverture du livre *The R. Crumb Handbook* (2005) (droite)



Tiré du site <https://www.lwcurrey.com/pages/books/159216/r-crumb-peter-poplaski/the-r-crumb-handbook>.

Ainsi, l'autocaricature présente un décalage entre la perception de soi par les autres (regard externe) et la perception de soi par nous-mêmes (regard interne), en étant la dernière marquée par le bagage psychologique du dessinateur ou du bédéiste. Dans le même essai, Groensteen écrit à propos de Menu, qu'il « manifeste une volonté de dépasser le personnage pour atteindre à la personne, et semble guidé par la conviction [...] selon laquelle il n'y a pas d'autoportrait sans confession [...] ». (Alary et al., 2015). En faisant un personnage de bande dessinée de nous-mêmes, il y a souvent de l'autocaricature, et à travers lui, nous confessons nos insécurités, nos craintes, nos désirs et nos orgueils.

Nous faisons ainsi un autre type de lien entre le bédéiste et son autoreprésentation :

C'est le trait et le style qui sont en mesure de donner de la consistance à ce « moi de papier », et non la ressemblance. [...] [J'incarne très peu mon corps.] Mais, en contrepartie, mon trait est incarné. [...] *Mon trait est-il mon véritable corps?*. (Menu et Rosset, 2009, p.10).

Lorsqu'on dessine, il y a un rapport serré entre corps réel et corps dessiné. Au-delà de l'action volontaire d'utiliser le corps comme référence pour certaines postures ou expressions, il y a un réflexe qu'ont presque tous les dessinateurs que je connaisse: c'est l'action involontaire de mimer les grimaces de nos personnages pendant qu'on les dessine. Je peux le réprimer s'il y a du monde autour, mais quand je dessine toute seule, je le fais sans m'en rendre compte. Quand Menu se demande si son véritable corps est en fait son trait, je pense à ce rapport corporel entre les bédéistes et leurs dessins : lorsqu'on dessine, on est nos personnages. Je vois les personnages comme des extensions de soi dans le monde parallèle que chaque bédéiste crée dans ses bandes dessinées.

2.2.2.1 Autoportrait et autocaricature

Lorsqu'on s'attarde à l'autoportrait en arts visuels, à partir du XIXe siècle, l'interprétation se fait par une approche intimiste et révélatrice : la manière dont l'artiste s'est autoreprésenté révèle une vision interne de soi, invisible aux yeux du monde extérieur. À cette époque, « l'autoportrait est souvent considéré comme un moyen exceptionnel de connaître les sentiments les plus intimes de l'artiste » (Hall, 2016, p.20). Cette interprétation prévaut aujourd'hui, mais elle n'est pas incontestée. Le concept de « dissimulation de soi » est adopté par certains artistes pour se protéger du regard du grand public, qui tend à tirer des conclusions simplifiées et stéréotypées et des interprétations erronées de l'autoportrait en prenant l'approche révélatrice (Hall, 2016, p.20). Le déguisement et le masque sont donc utilisés en autoportrait pour confondre le spectateur. C'est le cas d'artistes contemporaines, telles que Cindy Sherman, Orlan et Marina Abramovic.

L'œuvre de Sherman est connue par des photographies mises en scène où l'artiste même se déguise et se transforme en d'autres personnages, pas avec l'intention de se fondre dans eux, mais plutôt pour s'éloigner de soi-même en déformant son identité. Ainsi, elle nie que ses photographies soient des autoportraits (Hall, 2016, p.20). Elle explore la jonction entre se reconnaître et ne se reconnaître plus, et c'est la perte de reconnaissance dans sa propre image, qui déclenche l'acte photographique.

Figure 2.21 Cindy Sherman, *Untitled #359*, (2000) (gauche). *#299*, 1994 (droite)



Crédit: Cindy Sherman et Metro Pictures, New York. Tiré du site web <https://awomensthing.org/blog/cindy-sherman/>

En faisant une représentation de soi en bande dessinée, on développe souvent le « moi » comme un autre personnage. À travers ce personnage *double*, qui est moi, mais n'est pas moi en même temps, je joue encore avec la contradiction. Comme Sherman, j'utilise mon double pour m'éloigner du *moi-personne*. Contrairement à elle, j'incarne un seul personnage et j'ai l'intention de me fondre avec lui, d'exister à travers lui dans un monde parallèle en bande dessinée.

Si la représentation de soi dans les arts visuels se concrétise par l'autoportrait, dans le domaine de la bande dessinée, elle se traduit donc par l'autocaricature. C'est pourquoi je vois dans le grotesque et le caricatural de l'œuvre de Sherman une confluence entre l'autoreprésentation en art visuel contemporain et celle en bande dessinée autobiographique.

La caricature est un dessin ou une représentation satirique, la satire étant le genre par excellence de la moquerie. La déformation et l'exagération des traits à l'heure de la représentation provoquent un effet humoristique par l'excès et l'absurdité.

Au-delà de l'exagération générale des grimaces et des gestes ainsi que de la ridiculisation que j'utilise en général comme étant une partie de mon style, pour m'autoreprésenter, je mets de l'avant le trait qui est toujours le plus saillant : le nez. En grandissant, on me faisait habituellement des commentaires sur mon nez, et c'est probablement pour cette raison que j'ai commencé à le ridiculiser à travers mes dessins. Et même si objectivement cela ne ressemble pas à mon vrai nez, c'est aussi souvent par les nez de mes personnages qu'on reconnaît mon travail.

Figure 2.22 Plusieurs nez de mes personnages



Par l'utilisation de l'autodérision, je prends de la distance et je me dédouble. Se moquer de nous-mêmes nous oblige à nous regarder d'un point externe, comme si l'on était quelqu'un d'autre. La distance m'est nécessaire pour mieux cerner mes pensées, pour être moins partielle dans le jugement des événements passés dans ma vie, pour analyser tout avec plus de clarté.

Dans une large mesure, l'autoreprésentation en bande dessinée partage l'approche intimiste traditionnelle de l'autoportrait en arts visuels. Toutefois, cette approche est appliquée à l'autocaricature, qui présente inévitablement une (voulue) déformation de la réalité. Dans mon cas en particulier, je confonds le spectateur dans la lecture de mon intimité, mais pas à travers des masques et du déguisement, sinon à travers l'humour et l'exagération. Quelle partie de mon autoreprésentation est fidèle à mon auto-perception, et laquelle est seulement de l'exagération avec des buts humoristiques ? La marge du doute offre un espace d'ambiguïté qui amortit la vulnérabilité de s'autoreprésenter face au public.

2.2.2.2 Double autoreprésentationnel

En me représentant comme un personnage, une multiplication du soi est créée : il y a l'auteur, le personnage, et le narrateur. Menu propose qu'une sorte de *double de soi* est ainsi créé. Comme les doublures dans les films, ces doubles autoreprésentationnels ont le pire des rôles, celui que les acteurs ne veulent pas risquer de jouer, comme dans les scènes dangereuses des films d'action. De mon côté, je me contente de jouer le rôle de l'actrice célèbre, et je mets mon double dans mille situations potentiellement dangereuses (soit dit en passant : des situations que je crée moi-même) sans que rien ne puisse m'arriver à moi, autrice. Mais ce n'est pas seulement dans ce cas-ci que je me sers de mon double. Mon double n'est pas soumis aux contraintes de la vie réelle, et il va même continuer à exister dans mes bandes dessinées après que je quitte ce monde, alors, d'une certaine façon et contrairement au *moi-personne* il est immortel, invincible. Puisque mon double réside dans un monde parallèle et qu'il ne subira pas les conséquences de ses actes, il a le pouvoir de dire et de faire beaucoup plus de choses que moi dans la vie réelle. Je l'utilise alors comme une marionnette : je deviens courageuse, audacieuse grâce à lui, à travers lui. Ce double existe dans ce monde parallèle en BD, créé pour naviguer à l'intérieur de ma tête et pour avoir une prise sur mes réflexions d'une façon qui ne serait pas possible autrement. C'est aussi en m'appuyant sur cet écart entre le *moi-personne* et le *moi de papier* que j'ose poser des questions sur la bande dessinée et l'art visuel contemporain.

Ainsi, le récit autobiographique ne remplit pas pour moi la fonction de raconter objectivement mon histoire, mais de rassembler tous les fragments tels qu'ils apparaissent dans ma tête, de les analyser et d'essayer d'y trouver un sens, de les interpréter. Avec l'aide de ce personnage indirect, de la fragmentation entre moi et cet autre « moi » dans ce monde parallèle, j'utilise le récit autobiographique dans la bande dessinée pour me comprendre moi-même en me servant de la distance entre moi et le « moi de papier ».

Je reviens encore à l'hybridité : dans mes récits autobiographiques en bande dessinée, je cherche à percer les frontières entre les oppositions binaires afin de me plonger dans les zones grises et l'entre-deux. Mon personnage autoreprésentationnel est un amalgame du moi dans la vie réelle et de l'image que j'ai de moi-même, *caricaturisée* par autodérision. Mes récits sont paradoxalement à la fois autobiographiques et fictifs, réels et fantastiques, véridiques et invraisemblables, rationnels et irrationnels, banals et profonds, drôles et sérieux, exagérés et mesurés, impulsifs et réfléchis. Je constate que, dans mon travail, j'essaie à plusieurs niveaux de créer un monde qui me ressemble, avec un personnage comme moi hybride, comme moi équivoque et ambivalent, et avec un drôle de nez comme le mien.

2.3 Style et identité

Lors du vernissage de l'exposition de fin de maîtrise de Marie Lemieux, au CDEx, je parlais avec Poli, Suzanne et Kyra après la performance. J'étais près d'une des œuvres, alors la lumière qui pointait vers l'œuvre reflétait aussi sur ma tête. Nous discussions des sujets liés à la maîtrise, quand Kyra me regarde et commence à rire aux éclats. Elle s'excuse, un peu gênée d'avoir interrompu la conversation, et elle nous explique qu'avec l'aide de la lumière un peu théâtrale, elle venait de reconnaître les faces de mes personnages sur mon visage.

2.3.1 « Style d'auteur »

« Avoir un style » est estimé essentiel pour les bédéistes. D'habitude, on définit le style comme l'ensemble du monde graphique qui fait qu'une image, un dessin, une case, soit reconnaissable comme propre d'un bédéiste en particulier. Le style d'un bédéiste peut changer au fil du temps, mais il y a toujours des aspects qui restent reconnaissables. Il est très rare pour un bédéiste de changer complètement sa façon de dessiner du jour au lendemain.

Figure 2.23 Travaux de Julie Doucet. Couverture du premier numéro de *Dirty Plotte* (1988) [zine] (gauche), couverture de *365 Days* (2007), publié par Drawn & Quarterly (droite)



Images tirées du site web de l'artiste, www.juliedoucet.net

J'ai discuté longuement de cet aspect avec d'autres bédéistes (et non-bédéistes) : si l'on connaît en même temps le bédéiste en personne et son travail, on peut toujours reconnaître la personne dans chaque élément (objet, expression des personnages, dialogue). Lire des bandes dessinées faites par quelqu'un que l'on connaît, c'est comme lire des textos ou des courriels en ayant en tête la voix de la personne qui les a envoyés. Je vois donc le style comme indissociable de la personne, de son identité.

Quand il s'agit spécifiquement de bandes dessinées autobiographiques, bien évidemment, il devient plus facile de reconnaître la personne derrière les dessins. On revient à la réflexion de Menu en lien avec le *moi-personne* et le personnage : « c'est le trait et le style qui sont en mesure de donner de la consistance » à ce personnage de soi (Menu, 2011). C'est comme si la personne devenait un « personnage stylisé », une version de soi transformée, qui appartient au système graphique propre du bédéiste.

Mais comment fonctionne ce système graphique? Jusqu'à quel degré est-il contrôlé et jusqu'à quel degré est-il involontaire? Est-ce qu'il existe une quête pour un style à soi? D'ailleurs, qu'est-ce que le style?

2.3.2 D'ailleurs... qu'est-ce que le style?

Marielle Macé, critique littéraire, définit le style comme « non seulement d'un ensemble de qualités, mais d'un ensemble de qualités marquées, redondantes, saturées, qui pointent [...] un doigt sur elles-mêmes. » (Macé, 2016). Elle ne l'interprète pas dans un sens d'esthétique, mais dans un ensemble plus large de traits, de formes qui « valent la peine, la peine qu'on s'y intéresse et que l'on s'engage à leur égard [...]. »; c'est-à-dire, lié à un système de valeurs particulier. Pour Macé, « voir un style [...] c'est dire : j'ai été frappé, touché, j'ai été « point » par cette prise de forme qui est un saut hors de l'indifférence. »

La formation en bande dessinée demeure rare dans le paysage académique, encore aujourd'hui. Jusqu'à très récemment, les bédésistes se sont habituellement formés de manière autodidacte, en copiant leurs prédécesseurs. Ce mode d'apprentissage a eu comme résultat un regroupement de bédésistes autour de différentes familles stylistiques associées à des maisons d'édition ou des périodiques (Deyzieux, 2008).

Dans mon cas, je me rappelle que d'abord, j'essayais de copier les dessins de ma sœur aînée. J'ai ensuite copié les personnages des *gibis* de *Turma de Mônica*. Plus tard, j'ai imité le style de mon professeur Maicas. Ce processus a continué au fil du temps avec d'autres influences, directes et indirectes, et il continue doucement. Mais la différence, c'est que depuis que j'ai environ vingt ans, la façon dont je dessine est devenue complètement automatique : lorsque je dessine, je ne pense pas à comment je suis en train de dessiner. Il est devenu tout naturel, comme marcher ou respirer. Avant d'arriver à ce moment, il y a une période de formation, qu'on pourrait appeler « la quête pour le style », et qui peut être comparée à la quête pour une identité propre.

2.3.3 Familles de style en bande dessinée et bande dessinée argentine

J'ai grandi en croyant qu'il n'existait en bande dessinée que deux familles de style parmi lesquelles choisir : franco-belge (avec *Tintin*, *Lucky Luke*, *Astérix* et *Spirou* en tête) ou « américaine »³³. Étant toujours enfant, les seules BD états-uniennes auxquelles j'avais accès étaient celles de super-héros. Ce style ne

³³ Le manga n'était toujours pas arrivé en format livre pendant mon enfance et adolescence, quoique les animés étaient déjà très populaires.

m'interpellait pas à cause de son esthétique qui me paraissait trop masculine, voire violente, et qui me donnait l'impression de ne pas du tout être le public cible.

En commençant à fréquenter des groupes de bédéistes argentins plus âgés que moi via mon professeur Maicas, j'ai aussi compris que la bande dessinée franco-belge était considérée comme « le bon choix ». Oscar Masotta, essayiste, psychanalyste et critique d'art argentin, explique dans *La historieta en el mundo*³⁴ (1982) que l'introduction de la bande dessinée états-unienne à différentes époques de l'histoire argentine a entraîné une diminution des opportunités de publication pour les bédéistes locaux. Il souligne également qu'une partie de la production états-unienne était fortement marquée par les intérêts privés, mais également des institutions publiques telles que l'armée, la marine et le gouvernement des États-Unis lui-même (Masotta, 1982). Il semblerait que cette ingérence n'était pas bien reçue par la société argentine, notamment après avoir subi du harcèlement, des menaces et de la censure de la part des gouvernements dictatoriaux et militaires dans le pays³⁵.

³⁴ « La bande dessinée dans le monde » en espagnol.

³⁵ La bande dessinée et ses créateurs ont été durement réprimés par les gouvernements militaires. L'un des plus célèbres scénaristes argentins de bande dessinée, Héctor Germán Oesterheld, a été enlevé et fait disparaître en 1977 par le gouvernement, tout comme ses quatre filles.

Figure 2.24 Marvel comics, "Captain America... commie smasher"



Image tirée de <https://www.currentaffairs.org/news/2022/09/u-s-empire-and-the-marvel-moral-universe>

Il ne faut d'ailleurs pas oublier l'implication du gouvernement des États-Unis dans la dictature militaire argentine³⁶. J'ose aussi penser que la volonté de s'aligner avec l'Europe découle du fantasme d'une origine et d'une identité européennes, ancrées dans l'imaginaire collectif argentin comme mentionné plus tôt.

Personnellement, je retrouvais aussi dans la bande dessinée franco-belge un fragment de mon histoire familiale : mon père avait découvert *Tintin* et *Astérix* lors de son court séjour en France avant de d'installer en Argentine. Ces albums ont voyagé avec lui et ont accompagné son enfance, puis la mienne.

Ce n'est que plus tard dans mon adolescence, que j'ai eu l'accès aux livres et revues underground états-uniens des auteurs tels que Robert Crumb, Charles Burns, Daniel Clowes et Chris Ware. C'est par leur intermédiaire que j'ai redécouvert certains des « maîtres » de la bande dessinée américaine, tels que Charles M. Schulz (*Peanuts*), E. C. Segar (*Popeye*) et Marjorie Henderson Buell (*Little Lulu*). Tous ces artistes incarnent des styles bien différents dans la famille de bande dessinée américaine, éloignés des récits d'aventure, de western, ou de super-héros.

Cela dit, dans le contexte argentin des vingt dernières années, opter pour une influence franco-belge ou états-unienne était seulement un choix d'inspiration ou de modèle aspirationnel. L'Argentine possède en

³⁶ L'opération Condor.

effet une culture de bande dessinée extrêmement riche, qui remonte à l'humour graphique avec la création des revues *El Mosquito* en 1862 et *Caras y Caretas* en 1901, puis qui s'établit plus concrètement en tant que bande dessinée avec les revues *PBT* (1904) et *Tit-Bits* (1909).

L'une des caractéristiques les plus marquantes de la BD argentine est la place centrale de l'humour, qu'il soit sociologique, métaphysique, délirant, ou politique-humaniste (Masotta, 1982). L'Argentine est aussi le pays comptant le plus grand nombre de psychologues par habitant au monde³⁷ et consulter un psychanalyste est très habituel chez les *porteños*. Cela explique la forte présence des références à la psychologie et à la psychanalyse dans la culture en général, et dans la bande dessinée en particulier. On retrouve notamment chez Quino (*Mafalda*, *Quinoterapia*), Sendra (références aux traumas, au complexe d'Œdipe, aux séances chez le psy dans *Yo, Matías*), Caloi (dont le personnage *Clemente* fait de la psychanalyse se démultiplie pour incarner le *yo*, le *ello* et le *superyo*³⁸), ou encore Tute (*Humor al diván*, *Mabel & Rubén*, *Tuterapia*, *Superyó*), pour ne nommer que quelques exemples.

Figure 2.25 Mafalda et la psychanalyse



Traduction de la deuxième case : « Oh, Mafalda ! Quel beau petit lit tu as fait pour ta poupée ! ». « Petit lit ! ».

Traduction de la troisième case : « Ne sois pas ringarde, maman ! C'est le divan d'un psychanalyste ! ». Image tirée de <https://revistabepe.conabip.gob.ar/node/36>

À l'âge adulte, j'ai compris que, même si les écoles franco-belge et états-unienne demeurent les plus influentes dans la culture de bande dessinée, tant en Argentine qu'au Québec, une énorme diversité de styles s'est développée à l'intérieur même de ces traditions, notamment après les années 70. D'ailleurs, tous les auteurs argentins que j'ai mentionnés témoignent d'influences multiples, à la fois « américaines »

³⁷ D'après la OMS, en Argentine il y en a 222 par chaque 100.000 d'habitants, en ayant 49 en France, 30 aux États-Unis et 12 au Brésil (Clarín, 2022).

³⁸ Conceptions freudiennes, en français : le moi, le ça et le surmoi.

et franco-belges. Mais surtout, ils incarnent la culture argentine avec tous ses clichés liés à la culture *criolla*, sa surabondance de psychanalyse, son hyper-politisation et surtout, l'humour, beaucoup d'humour.

De fait, la distance géographique, doublée par ce travail de recherche autoréflexif, m'ont tous deux fait prendre conscience de la profonde influence qu'a exercée sur moi la bande dessinée argentine. Dans mes bandes dessinées, mon personnage est souvent seul, engagé dans des longs monologues où il se suranalyse. Ceci est directement influencé par l'omniprésence de la psychologie dans la culture *porteña*, par la tradition de la bande dessinée argentine, et par ma propre pratique de la psychanalyse. Projeter un soi dessiné dans un espace vide, sans décor – semblable à un paysage intérieur –, où l'on y parle de sa vie tout cherchant une logique à ses pensées, c'est exactement ce que je fais quand je suis en thérapie. Tel que *Diógenes y el Linyera* de Tabaré, où le *linyera*³⁹ parle avec son chien qui pense mais ne réponds pas, mon protagoniste parle seul, comme s'il s'adressait à un autre. Comme *Clemente* de Caloi, il se dédouble en plusieurs versions de lui-même pour s'analyser. Enfin, il serait injuste d'oublier l'humour que mon professeur Macias m'a légué en héritage.

2.3.4 Trait et style

Le mot du français « trait », veut dire en espagnol tant *trazo* (tracé, contour; relatif au dessin) comme *rasgo* (dans le sens de « trait du visage », « trait caractéristique »). Cette coïncidence me permet de jouer avec ce double sens équivoque entre les deux quand j'écris en français.

Mon trait (*trazo*), aujourd'hui, est net, clair⁴⁰, bien délimité, en contraste avec le flou mental, la confusion proposée dans le fil de pensée de mes dialogues avec mon moi de papier. Je dessine vite pour éviter de trop y réfléchir, comme en essayant de ne pas contrôler mon trait, de le montrer comme il est, direct de mon « véritable moi » au papier. Dans ce sens, tant le récit comme le dessin fonctionnent d'une façon cathartique. J'essaie d'être honnête, dans mes textes et dans mon trait, parce que j'essaie d'être honnête

³⁹ « Sans-abri » en espagnol argentin *porteño*.

⁴⁰ J'utilise l'expression « ligne claire » pour décrire un type de ligne qui est nette et simple, pour la différencier de la ligne aérée, brisée ou tremblante de, par exemple, Joann Sfar, ou de la superposition de plusieurs lignes chez Robert Crumb. Je ne tiens pas en compte dans ce cas le sens plus restrictif de l'acception de *ligne claire*, référant un style précis dans la bande dessinée franco-belge où se regroupe une liste de règles que l'auteur de Tintin, Hergé, utilisait pour la création de ses bandes dessinées.

aussi avec moi-même. À travers ce projet je me découvre, et donc la transparence et l'honnêteté sont primordiales.

Mon processus de création est assez traditionnel pour une bédéiste : je note d'abord des idées pour le scénario, ensuite, je fais des petites ébauches de cases en improvisant des dialogues. C'est après ce stade que je fais des modifications dans le scénario. L'étape suivante est de faire la mise en page et une première ébauche sur le format final. Une fois que je suis satisfaite des esquisses en crayon, je retrace avec une boîte lumineuse, normalement sur une autre feuille, et je procède à travailler sur ce qui sera le trait définitif. Dans le cas de la bande dessinée *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (Figure 2.2 et Figure 2.14) j'ai modifié mon processus habituel pour encrer directement sur le crayonné, en essayant de montrer les traces (*trazos*) derrière l'encre, dans cet élan d'honnêteté, en essayant de rien cacher. Ce processus du retraçage inclut plusieurs répétitions du même contenu : je peux même encrer la même planche plusieurs fois et combiner l'encrage de différentes pages pour créer la planche finale. Il n'est donc pas clair pour moi quelle est l'œuvre originale, car l'œuvre est fragmentée, éparpillée à travers diverses étapes de production. En considérant ce point, cela rend plus compréhensible l'idée de Crumb stipulant que l'œuvre finale est le produit imprimé, quand on ne peut plus le modifier.

Ce n'est pas seulement mon processus esquisse-crayonné-encrage qui est traditionnel. C'est aussi ma façon de raconter des histoires, l'utilisation de l'humour, la mise en abîme, etc. Même le fait de faire de la bande dessinée autobiographique. Toutes ces caractéristiques se trouvent bien clairement dans les paramètres habituels du langage de la bande dessinée. Macé l'explique en disant que « [s]'il implique cette reconnaissance, c'est que le style est répété, ou plutôt, généralisé ». Plus longuement :

[...] identifier un style, ce n'est pas seulement prendre acte d'un aspect, d'une phénoménalité, c'est percevoir dans une singularité un mouvement de généralisation, une puissance de maintien, de répétition, d'élongation; autrement dit : l'exposition d'une idée, d'un possible du vivre, d'une puissance expropriable (susceptible de se détacher de l'objet ou du sujet qui la lance), appropriable (par d'autres) – pastichable aussi. Être attentif à la foule des modes d'être, ce n'est pas seulement constater une pluralité, qui pourrait demeurer inerte, c'est aussi engager une pensée du lien entre le singulier et le général [...]. (Macé, 2015, p. 59)

Il y a donc clairement une tension contradictoire entre se ressembler et se différencier : je veux ressembler aux autres bédéistes, dans un sens pluriel et collectif, mais en me démarquant par des caractéristiques individuelles.

En tenant compte de la relation conflictuelle entre les bédéistes ou théoriciens de bande dessinée et les arts contemporains, ainsi que de la dichotomie résultant de l'appartenance à deux identités nationales, je constate que, face à ma propre hybridité, j'ai tendance à essayer de toujours combler les catégories binaires. C'est le désir d'appartenir entièrement à une catégorie, dans ce cas, à celle de la bande dessinée, qui me pousse à rester dans un style perçu comme étant de la bande dessinée classique.

Dans le contexte des arts visuels, mon style signale sans ambiguïté mon appartenance à la bande dessinée. Cette indissociabilité du style avec l'identité rend impossible cette idée de dessiner dans un autre style. Ce serait comme me déguiser en autre chose : je me sentirais comme un traître du trait. C'est pour cette raison qu'au lieu de modifier le style avec lequel je fais des bandes dessinées pour la faire rentrer plus facilement dans les milieux de l'art visuel contemporain, je revendique ces manières classiques en les mettant en lien avec des questionnements en commun avec l'art visuel contemporain : identité, appartenance, le sujet du medium *per se*. Pour qu'elle appartienne davantage au monde de l'art contemporain, je questionne les façons d'exposer la bande dessinée dans ses propres milieux, je fais des hybridations dans le récit autobiographique-fictif et je fais des expérimentations et des recherches théoriques.

En me trouvant dans un milieu où ce langage se présente comme étranger, décider d'aller avec mon style traditionnel, c'est aussi décider d'accepter le moi et la bande dessinée comme elle est, sans faire semblant d'appartenir entièrement à *l'autre* endroit. Comme mentionné dans le chapitre précédent, c'est par l'acte de placer des bandes dessinées dans le milieu de l'art visuel contemporain que je traverse une nouvelle frontière, en transformant la bande dessinée en étrangère, pour qu'elle ressemble, encore et elle aussi, à moi.

À mes yeux, tant la bande dessinée que l'art visuel contemporain peuvent bénéficier de cet échange. Le métissage et l'extrapolation maintiennent la bande dessinée vivante et contemporaine, en diminuant le risque qu'elle se trouve « calcifiée en genre » (Menu, 2011). Pour l'art visuel contemporain, cela ajoute du nouveau, d'autres formes d'expérience face aux œuvres et, pourquoi pas, quelques éclats de rire.

2.4 Pour finir...

Le rapport entre les participants de la scène de la bande dessinée et les arts visuels fut problématique et, historiquement, la bande dessinée a cherché une légitimation dans le monde des arts. De plus, le récit, la

narration et l'écriture sont des éléments centraux de cette discipline, et ainsi, elle appartient aussi partiellement au monde de la littérature.

Même si j'ai commencé ma carrière très jeune dans le monde de la bande dessinée, je ne me sens pas pleinement faire partie de ce monde. Paradoxalement, je continue de chercher à me situer dans des milieux où mon travail est perçu comme étranger. Chercher sa place où on sait qu'elle ne se trouve pas est contradictoire, et fait écho à mon expérience comme personne multiculturelle, tenant compte de tous les enjeux présentés tout au long du chapitre 1.

L'utilisation de l'exagération, de l'humour et des éléments fantastiques dans mon récit autobiographique se transforme en même temps en un récit fictif. Puisque la véracité de ce que je raconte dans mes bandes dessinées est douteuse, c'est au lecteur-spectateur de discerner ce qui est vrai de ce qui est faux. Par cette ambiguïté, je me protège de la même vulnérabilité dans laquelle je me suis mise.

Toutefois, l'enjeu de la trahison est présent. Quand je fais croire au lecteur-spectateur qu'il s'agit d'une bande dessinée purement autobiographique, mais plus tard des événements fantastiques se produisent, je les trahis. Un parallèle se crée avec mon expérience de me présenter comme Argentine parmi les Argentins, ou comme Brésilienne parmi les Brésiliens.

La persistance des bédéistes et théoriciens de la bande dessinée à faire reconnaître la BD comme médium du milieu de l'art en camouflant les caractéristiques qui lui sont propres m'a inspiré pour tenter une stratégie inverse : revendiquer le récit, l'humour, l'impression, la reproduction, le brouillon, la ligne claire, l'autobiographie, les matériaux pauvres. À travers mes œuvres en bande dessinée, je tente donc de questionner les limites, les préjugés et les lacunes tant de l'art visuel contemporain que de la même bande dessinée. Ce faisant, mon but est de mettre à l'épreuve la bande dessinée en l'intégrant dans le milieu de l'art contemporain afin de tester cette rencontre et ce métissage.

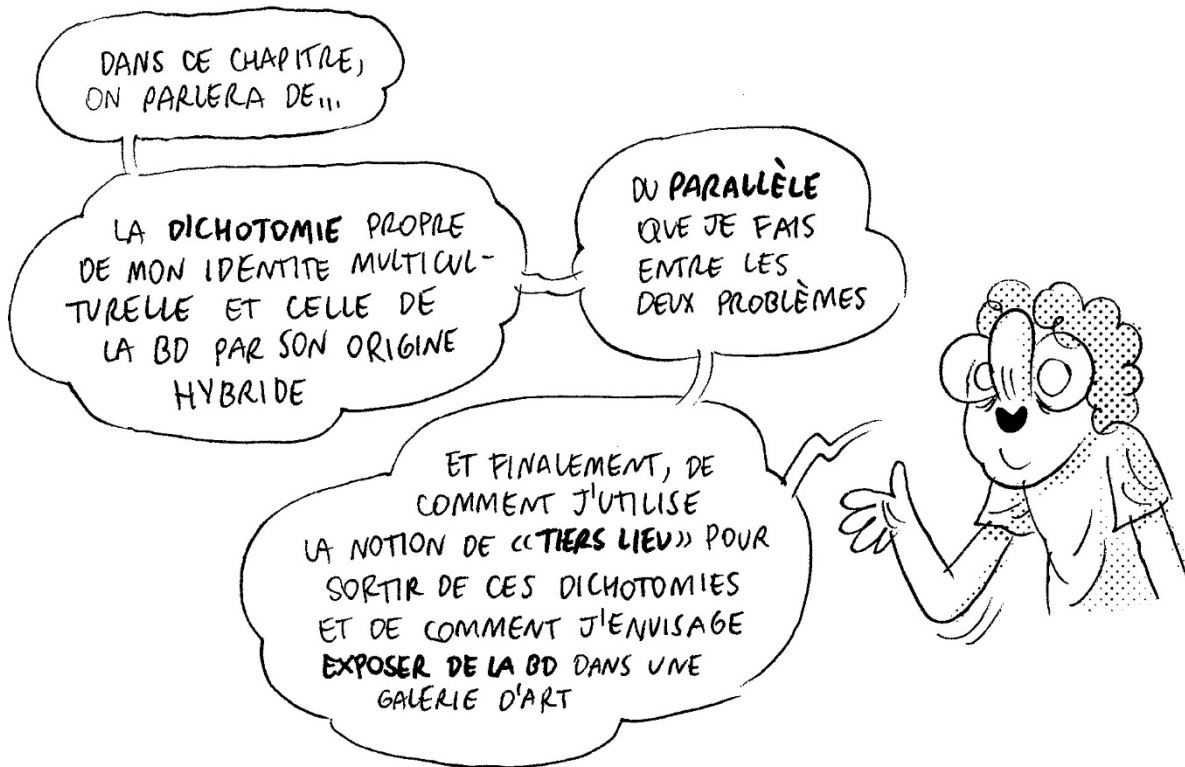
Dans ce chapitre-ci, je me pose plusieurs questions auxquelles je ne réponds pas avec précision. Je me questionne sur la pertinence de la stratégie d'infiltration de la BD dans des espaces d'art visuel, lorsque je suis déjà en train de le faire avec ce projet d'exposition.

Au lieu de juger la contradiction, je l'embrasse. Je présente dans ce projet un bras de fer entre appartenance et non-appartenance, identité et altérité, habituel et original, banal et extraordinaire,

superficiel et profonde, drôle et sérieux; en laissant comme résultat un projet qui est à la fois conformiste et hétérodoxe, mais surtout, ambivalent et contradictoire.

CHAPITRE 3 : SORTIR DE LA DICHOTOMIE

Figure 3.1 Amorce du chapitre 3



3.1 Dichotomie

La dichotomie est au cœur de la totalité des projets faits lors de mon parcours à la maîtrise. Dans *Excusez-moi, c'est où la sortie ?* (voir Figure 2.13), la dichotomie était liée à la langue et aux stéréotypes culturels propres aux identités argentine et brésilienne. Dans *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (voir Figure 1.14), j'abordais plutôt la dichotomie *artiste-bédéiste* et *artiste-chercheuse*. Dans le projet que je développe pour la vitrine du CDEx (voir Figure 3.2), la dichotomie passe par la confrontation de la culture légitimée : l'art, l'académie et les institutions; et de la culture illégitime ou délégitimée : la bande dessinée, le graffiti, le vernaculaire, ce qui est normalement à l'extérieur des murs de l'université. Ici, les personnages sont dessinés sur les deux côtés de la vitre. Le côté valorisé est à l'intérieur, et le côté du non valorisé, à l'extérieur. Chacun des côtés a sa propre couleur, et les personnages de part et d'autre se superposent en dialoguant et en se querellant sans trouver une solution ni un équilibre.

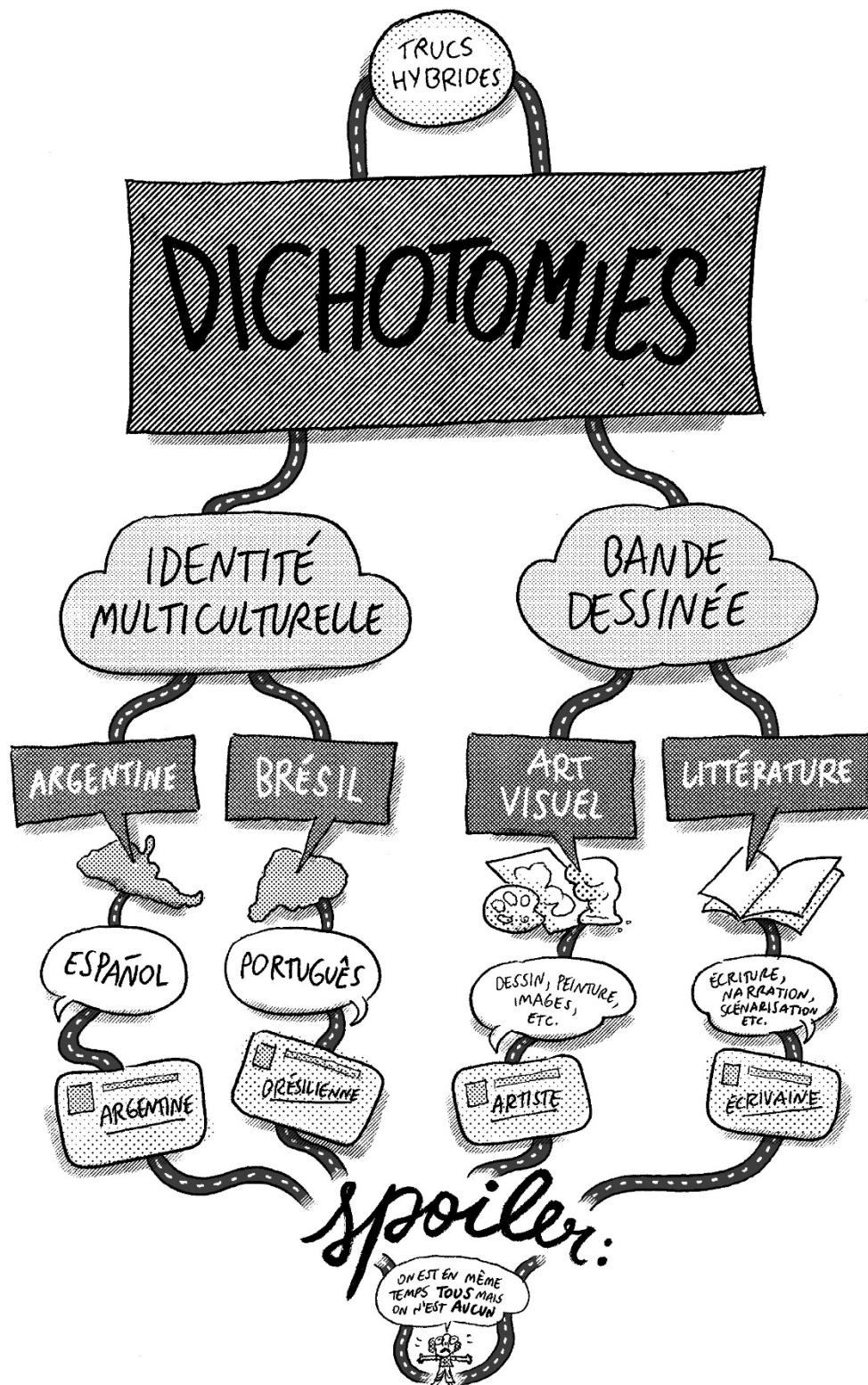
Figure 3.2 Photomontage d'une des œuvres prévues pour mon exposition de fin de maîtrise au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx)



Crédit photo et photomontage : Marina León

Je divise les dichotomies présentées dans ma recherche en deux : la dichotomie de mon identité multiculturelle, avec les pôles *Argentine-Brésil* et toutes ses déclinaisons; et la dichotomie de la bande dessinée, avec les pôles *art-littérature*, également avec ses déclinaisons (voir Figure 3.3).

Figure 3.3 Tableau récapitulatif de mon sujet de recherche



3.1.1 Dichotomie de l'identité multiculturelle

Ma sœur aînée est la seule des enfants de mes parents qui est née au Brésil. Quand j'ai commencé à fréquenter la même école primaire qu'elle, j'étais un peu jalouse du statut qu'elle avait : son document argentin disait, en lettres majuscules, « EXTRANJERO⁴¹ ». Cela avait pour résultat que tout le monde savait qu'elle n'était pas « d'ici ». Toutes les deux, nous avons grandi en Argentine et partageons la même exposition à la culture brésilienne, mais, dans mon cas, comme je suis née à Buenos Aires, ma « deuxième identité » était secrète.

Être *l'un* ou *l'autre* est souvent le problème des personnes multiculturelles, comme on l'a vu dans le premier chapitre de ce mémoire. Le caractère double de l'identité mène à un sentiment d'incomplétude, puisqu'on ressent l'absence, l'ombre de « l'autre » culture. En grandissant, il y avait pour moi une compétition entre les identités argentine et brésilienne, et ma notion de *moi* était toujours en déséquilibre. Molloy (2016) écrit qu'en étant bilingue (multiculturel), il faut toujours parler *depuis* une langue, c'est-à-dire en choisir une. Ceci explique la tension à l'intérieur des sujets multiculturels et met en évidence l'existence d'une dichotomie de fond, constitutive, constante et persistante. Étant donné qu'il est nécessaire de réduire la multiplicité à « un des deux », quel que soit le choix que l'on fasse, il nous semble toujours inadéquat. Le fait de choisir nous mène à l'insuffisance : en choisissant l'un des deux, on manque inévitablement de quelque chose.

Cette envie face à la preuve d'*étrangeté* de ma sœur aînée était liée au désir de pouvoir m'insérer dans une catégorie totale et précise. Comme ce n'était pas possible pour moi de me sentir tout à fait argentine, je souhaitais donc être reconnue comme l'opposé : étrangère. Avec une preuve de ce statut, j'aurais eu l'impression d'au moins être *quelque chose* au complet. Je rejetais les ambiguïtés, la multiplicité. Je voulais « correspondre » de façon catégorique, d'une façon qui est simple, qui est facile à dire; je cherchais l'univoque.

⁴¹ « Étranger », en espagnol.

Le problème résidait dans la conception de mon identité à travers une dichotomie, dans un système binaire qui n'admet pas d'ambiguïtés ni d'ambivalences : Argentine ou Brésilienne, c'est blanc ou noir; c'est l'un ou l'autre, absolument et catégoriquement.

Pour surpasser la dualité de la dichotomie, il est nécessaire d'accueillir les gris, les nuances, les entre-deux, les hybrides et de supporter les flous, l'ambivalence et l'ambiguïté.

3.1.2 Dichotomie bande dessinée

J'ai toujours eu de la difficulté à m'endormir. Quand j'étais petite, j'avais fait un dessin d'un petit garçon qui dormait dans une maison sous une grande lune. Je lui attribuais des pouvoirs magiques : je pensais que, si je le regardais le soir, il me ferait endormir plus vite. Au fil des années, le dessin est devenu moins efficace et le problème persistait. Adulte, j'ai essayé plusieurs méthodes : compter des chiffres, boire du chá de alface⁴², penser à chaque partie de mon corps et la détendre, utiliser différents exercices de respiration. Rien ne marchait, jusqu'à ce que quelqu'un me partage une vidéo YouTube de « yoga nidra for sleep ». À ce moment, j'étais encore très sceptique, mais je souhaitais désespérément m'endormir, donc, j'ai essayé. La vidéo combinait différentes techniques de relaxation que je connaissais déjà, mais elle avait aussi un moment de méditation. Plus tard, l'exercice demandait de penser à notre désir le plus profond, et de souffler en envoyant ce désir dans une sorte de boule qu'on nous avait demandé d'imaginer auparavant. Comme j'étais très sceptique, je ne pensais pas vraiment à quel était mon désir le plus profond pour l'envoyer dans la boule imaginaire : je pensais à n'importe quoi. Cependant, après quelques semaines à écouter cette vidéo quotidiennement, j'étais fatiguée d'inventer quoi que ce soit pour le moment de la méditation, et j'ai répondu à la question sans trop y penser, spontanément. Je me suis rendu compte que ça faisait déjà quelques jours que j'envoyais toujours le même message en répétition à la boule : « quiero ser una artista⁴³ ».

Même s'il ne m'a pas vraiment aidé à m'endormir, cet exercice de méditation m'a révélé l'un de mes « plus profonds désirs » inconscients. Cette révélation m'a fait réaliser deux choses : d'abord, je ne me

⁴² « Tisane de laitue » en portugais (ma grand-mère brésilienne m'en préparait).

⁴³ « Je veux être une artiste », en espagnol.

considérais pas comme une artiste. Ensuite, je voulais en devenir une. Après avoir pris la décision de me lancer dans des études universitaires en arts et avoir été accepté dans ce programme à l'UQAM, j'ai déménagé à Montréal. C'est à ce moment que j'ai réalisé que je ne savais pas vraiment ce que signifiait *être une artiste*, ni pourquoi je ne me considérais pas comme telle.

Dans ce passage du monde de la bande dessinée et de l'humour graphique au monde académique des arts visuels, j'ai constaté qu'il s'agit bien de deux mondes séparés. Au début du programme de maîtrise, j'avais l'impression que, pour entrer dans ce nouveau monde, il fallait que je change ma pratique pour l'y faire appartenir. Je sentais que je n'avais pas le droit de faire des bandes dessinées telles que je les faisais en dehors du « monde de l'art », et que je devais les « déguiser ». J'étais confrontée à une contradiction : j'étais là pour enfin me consacrer à faire mes bandes dessinées, pourtant, je sentais que, pour être vraiment une artiste, faire des bandes dessinées autobiographiques humoristiques n'était pas *assez*.

Les recherches développées dans le chapitre deux m'ont aidé à comprendre les raisons pour lesquelles j'avais ce sentiment et m'ont donné des points de repère pour surpasser mes propres biais. Étant donné que, dans le milieu de la bande dessinée, il n'est pas habituel d'accéder aux études supérieures et spécialisées sur la BD, ce type de réflexion profonde sur le propre médium ne me semble pas courante et est nouvelle pour moi. L'expérience à la maîtrise m'a aidé à développer pour la première fois une *pratique artistique* en bande dessinée. Avec le recul, je crois que ce que je souhaitais en devenant une « artista » était de comprendre ce que je cherchais à travers mes œuvres et de creuser plus profondément.

Comprendre l'histoire de la bande dessinée m'a également aidé à éviter la répétition des stratégies déjà employées historiquement pour la création de mes propres bandes dessinées dans le milieu de l'art visuel. Lors de la quête pour mon sujet de recherche, je me suis rendu compte que j'étais en train de prendre cette voie, quand j'ai découvert qu'il existait une sorte de « cas inverse ». Les artistes visuels contemporains s'inspirent de ce médium pour la création de leurs œuvres. Dans cette opération, il y a, généralement, une réduction de la bande dessinée à son aspect pictural ou esthétique. C'est-à-dire qu'on se débarrasse de son aspect littéraire. Cette tendance se manifeste dans les œuvres *boom* (1996/2003) de Gary Simmons (voir Figure 3.4) et dans *Zé Carioca e amigos* (2004) de Rivane Neuenschwander (voir Figure 3.5), deux œuvres de l'exposition *Comic Abstraction* (2007).

Figure 3.4 *boom* (1996-2003), Gary Simmons. Exposée à *Comics Abstraction* au MoMA, 2007



Photo tirée du site web du MoMA. Crédits photo : Thomas Griesel.

Figure 3.5 *Zé Carioca nº 2* (2004), Rivane Neuenschwander. Exposée à l'exposition *Do objeto para o mundo – Coleção Inhotim* en 2015 au Palácio das Artes, à Belo Horizonte, Brésil



Crédits photo : EDÉSIO FERREIRA/EM/D. A. PRESS.

Comme l'explique Beaty, même si ces œuvres sont fascinantes ou provocantes, elles présentent la bande dessinée comme une iconographie ou une esthétique, et pas comme un art dans lequel on raconte une

histoire à travers des cases (2012). J'ai découvert ainsi que, sans cette partie littéraire, la bande dessinée arrête d'être bande dessinée.

Figure 3.6 Bande de victimisés



Ceci démontre encore une fois que la bande dessinée n'est pas seulement en tension avec l'art, mais aussi avec la littérature. Le problème identitaire du bédéiste consiste à savoir s'il est *auteur* ou *artiste*. Au-delà des raisons exposées dans le chapitre deux pour le manque de légitimité de la bande dessinée, j'insiste sur son aspect hybride. Une des raisons pour lesquelles elle n'a pas été largement étudiée comme partie du monde de l'art visuel est justement liée à sa valorisation comme littérature, notamment quand il s'agit de « romans graphiques ». Beaty (2012) explique que les bandes dessinées les plus reconnues par la critique, telles que *Maus* d'Art Spiegelman, sont analysées à partir de critères liés à la narration. Ainsi, elles sont mises en valeur comme des textes littéraires, en priorisant leur texte plutôt que leurs images.

La valorisation de son aspect littéraire crée une tension avec la valorisation plastique de la bande dessinée, ce qui représente un seuil vis-à-vis le monde de l'art visuel contemporain. Le bédéiste états-unien Chris Ware, qui a consacré une grande partie de son œuvre à la relation entre la BD et l'art, explique quelle est la différence entre les deux, en lien avec la manière qu'elle est observée :

[...] les bandes dessinées sont un langage visuel, composé d'images destinées à être lues et distribuées comme des objets produits en masse, non scrutées individuellement comme l'on peut contempler attentivement une peinture ou un dessin. [...] elles ont plus à voir avec les mécanismes de la lecture qu'avec ceux de la contemplation [*looking*]. (Groensteen, 2011, p. 192)

Ware ajoute que « raconter des histoires est tout simplement ce que les artistes ne font plus vraiment ». Et c'est précisément ici où se produit la tension entre la bande dessinée et l'art visuel contemporain. Dans ce contexte, fortement marqué par l'art conceptuel, raconter une histoire peut être perçu comme démodé, parfois même inintéressant. Ma recherche s'obstine à trouver des stratégies pour intégrer la bande dessinée dans la sphère de l'art visuel contemporain sans devoir sacrifier le récit textuel pour qu'elle y appartienne.

3.1.3 Parallèle entre les deux dichotomies

Le livre *Lire la bande dessinée* (1998) de Benoît Peeters, écrivain, essayiste et scénariste de bandes dessinées, commence par la phrase suivante : « Pour que la bande dessinée s'invente, sans doute fallait-il un homme [personne] qui soit à la fois écrivain et peintre, tout en n'étant réellement ni l'un ni l'autre. ».

Le livre poursuit avec une description de la case, unité élémentaire du récit en bande dessinée, comme toujours incomplète et fragmentée :

[...] l'un des traits fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire ou, si l'on préfère, son incomplétude. Suivant en cela Pierre Fresnault-Deruelle, je définirai la vignette de bande dessinée comme une image « en déséquilibre », écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit, mais non moins entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit. (Peeters, 1998, p.29-30)

Ces deux idées, celle du métissage entre l'écrivain et le peintre, et celle de la fragmentation et de l'incomplétude, faisaient écho à mon expérience d'appartenance multiculturelle. L'opposition entre peintre et écrivain propose une appartenance divisée entre deux mondes distincts, dans ce cas, littérature et peinture. Le sentiment de *ne jamais être assez* me ramenait à mon problème d'appartenance identitaire argentine/brésilienne. Je retrouvais un paradoxe familier : je voulais être une artiste en faisant des bandes dessinées, comme je voulais être brésilienne en étant argentine.

En déménageant à Montréal, ma double appartenance culturelle s'est vue atténuée par la migration, puisque, dans ce nouveau contexte, je suis, pour la première fois et littéralement, une étrangère. Contrairement à quand j'étais en Argentine ou au Brésil, à Montréal, je suis un *stranger* au complet. Comme moi, la bande dessinée a une appartenance divisée entre deux mondes. En apportant la bande dessinée dans les milieux de l'art visuel contemporain « pur », je la transforme, tout comme moi, en étrangère. Je la force à migrer de son espace habituel, les livres ou les festivals de BD, pour qu'elle

m'accompagne dans ma propre migration. Ainsi, je cherche à découvrir un espace hétérogène et hybride où nous pouvons toutes les deux nous épanouir d'une manière inédite, à travers ce projet d'exposition de bande dessinée autobiographique.

De cette façon, j'ai nommé mon exposition de fin de maîtrise « Je ne suis pas une artiste ». Ceci a été tiré d'un passage de ma bande dessinée *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)*. Dans cette histoire, mon personnage autoreprésentationnel est en train de travailler sur un projet de maîtrise. Ici, le conflit d'identité passe par la nature « recherche-crédation » du programme que je suis en train de poursuivre, où il y a un double rôle : celui de la recherche académique et celui de la création artistique. Le personnage décide de se dédoubler alors en deux, pour travailler séparément dans chaque fonction. Le personnage de la « chercheuse » est assez confortable en déléguant le travail à « l'artiste », qui trouve des excuses pour dépendre du travail de l'autre pour faire le sien. Après avoir subi des pressions de la part de la « chercheuse » et ressentant la difficulté de se considérer comme une artiste qui a une *pratique* et qui fait de la *création*, le personnage « artiste », en détresse, finit par vociférer qu'elle n'est pas une artiste et qu'elle fait « juste des petits dessins bêtes » (voir Figure 3.7).

Le titre « Je ne suis pas une artiste » représente un détour, il fonctionne comme un miroir avec le sujet parallèle d'identité. En affirmant que je ne suis pas une artiste, je cherche en réalité à exprimer la tristesse de reconnaître que je ne suis pas brésilienne. Par le refus, je pointe vers le désir. À travers la négation de la phrase pour un titre d'exposition dans une galerie d'art, je propose une opposition, un impossible. Ainsi, je pose les fondations de cet espace contradictoire et ambigu où se déploieront les enjeux de ma recherche.

Figure 3.7 Numérisation de la bande dessinée *Ceci n'est pas de l'art visuel (contemporain)* (2023)



3.2 Sortir de la dichotomie : le tiers lieu

Dans ce cadre, je me demande : comment serait-il possible d'abandonner le conflit binaire, la dualité propre à cette dichotomie? Je cherche des façons de faire potentielles dans lesquelles il ne faudrait pas forcément choisir l'un ou l'autre pôle de la dichotomie : ni Brésilienne ni Argentine; ni la bande dessinée réduite à l'iconographie ou à l'esthétique, ni en la prenant pour un roman. Pour cela, je me sers du concept de tiers lieu (*third space*) de Gloria Anzaldúa, écrivaine, poète, activiste politique féministe chicana.

Dans son œuvre *Borderlands / La Frontera* (1987), Anzaldúa ne voit pas la frontière comme une ligne, mais comme un espace, en utilisant l'opposition entre *border* et *borderland*. Il s'agit d'un espace métis, hybride, où les langues et les cultures s'entremêlent. Elle réfléchit sur son identité chicana, hybride mexicaine-états-unienne, en abordant notamment le point de vue linguistique. Anzaldúa propose une porte de sortie à l'obligation de choisir une langue plutôt que l'autre (l'espagnol ou l'anglais) par la revendication de l'hybridité de l'identité, la culture et le langage chicano :

Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. Until I can accept as legitimate Chicano Texas Spanish, Tex-Mex and all the other languages I speak, I cannot accept the legitimacy of myself.
(Anzaldúa, 1998, p.59)

L'autrice propose de voir la zone frontalière entre le Mexique et les États-Unis comme un troisième pays, une zone grise, un tiers lieu qui n'est ni l'un ni l'autre des pays voisins. Le tiers lieu est donc l'espace poreux, où deux langues et deux cultures se superposent et s'entremêlent et créent un tout. Ce tout, cet ensemble ne répond pas au système binaire de la dichotomie, car ce qui se trouve dans le tiers lieu est hybride, ambigu, ambivalent, multiple.

Dans mon cas, il ne s'agit pas d'une frontière littérale, comme le serait la frontière Argentine-Brésil. Montréal prend le rôle de tiers lieu, dans lequel je me permets de traverser mes frontières identitaires intérieures et de tenter d'accepter d'être les deux, d'être un entre-deux. Par un jeu de parallèles et avec l'aide de mon double autoreprésentationnel, je fais l'expérience de ce tiers lieu.

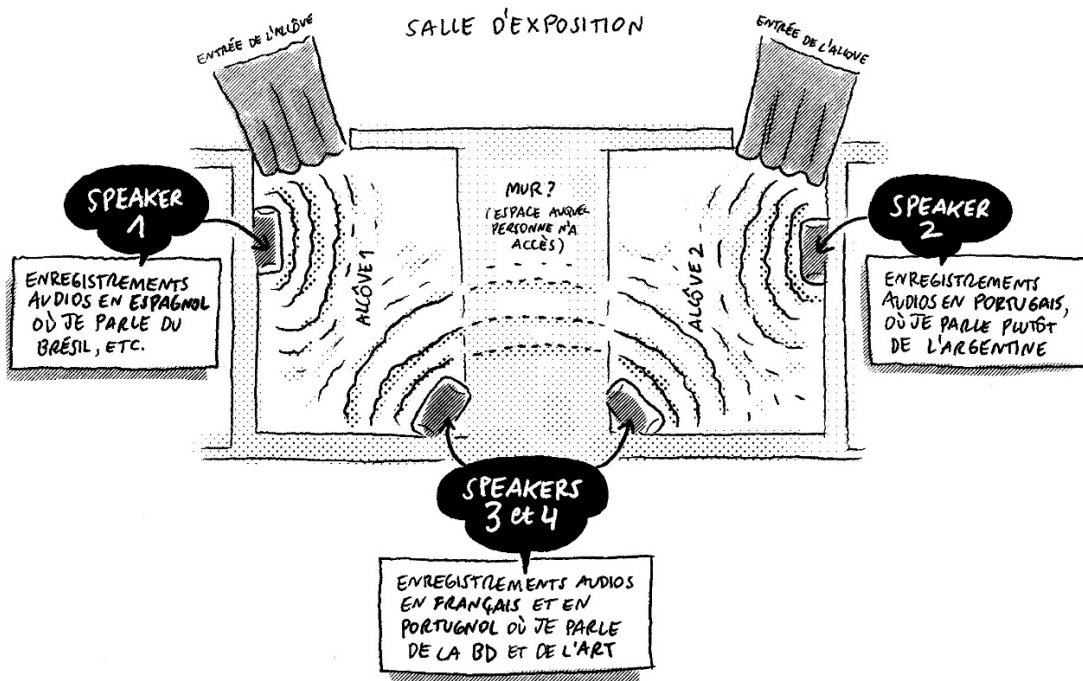
Le concept d'écotone, en écologie, me sert également pour décrire ce tiers lieu. Il s'agit d'une zone de transition entre deux communautés végétales adjacentes. Cette zone se présente avec une certaine

stabilité et elle possède une grande biodiversité, plus vaste que celle des deux communautés voisines⁴⁴. Dans le concept d'écotone, il y a deux groupes différents qui sont en tension. L'hybridation et la diversité se produisent dans cet espace de tension, qui est en transformation en même temps qui se montre relativement stable.

J'utilise une notion semblable à celle de « zone de tension » dans l'œuvre sonore *Segredos-chismes/Fofocas-Secretos* (2025). L'œuvre sonore sera installée dans deux alcôves du CDEx, en utilisant ces deux espaces confrontés comme les deux extrêmes de la dichotomie de l'identité et de la langue (voir Figure 3.8). Chaque alcôve sera couverte avec des rideaux et présentera, à un volume faible, des enregistrements audios dans une langue (espagnol – portugais). Dans ces enregistrements, je raconterai des anecdotes et je ferai des réflexions autour de l'identité argentine et brésilienne, de la bande dessinée, de la littérature, et de l'art visuel contemporain. La transition sera présente dans la zone intermédiaire entre les deux alcôves. Deux haut-parleurs supplémentaires, situés dans chacune des alcôves et opposés l'un à l'autre, diffuseront simultanément des enregistrements audio, en portugais et en français. Dans cette œuvre, je reprends également la notion de vulnérabilité et de confession. Allant derrière le rideau, vers l'espace réduit et intime des alcôves, je tente de recréer l'ambiance d'un confessionnal, où c'est moi qui confesse au spectateur.

⁴⁴ Information tirée du dictionnaire d'étimologie du Chili. Disponible sur <https://etimologias.dechile.net/?ecotono>

Figure 3.8 Plan de l'œuvre *Segredos-chismes/fofocas-secretos* (2025)



Dans les paragraphes suivants, je propose trois manières d'utiliser le concept de tiers lieu dans mon projet et ma pratique : la langue comme tiers lieu, la bande dessinée autobiographique (et l'autoreprésentation) comme tiers lieu et l'exposition de bande dessinée comme tiers lieu.

3.2.1 Tiers lieu linguistique

Dans l'essai *Elias Canetti: Vivir en la lengua* (2005), le théoricien littéraire espagnol Tomás Albaladejo Mayordomo fait un lien entre la langue et le territoire, par rapport à l'œuvre de l'écrivain bulgare-anglais germanophone Elias Canetti. Canetti grandit en Bulgarie, en Angleterre et en Autriche. Il a comme langue maternelle le judéo-espagnol, cependant, la langue utilisée par ses parents entre eux est l'allemand. Suite à la mort prématurée de son père, sa mère lui apprend l'allemand, lorsqu'ils déménagent en Autriche. Albaladejo Mayordomo explique que, face aux nombreux déménagements vécus et à la multiplicité des langues qu'il maîtrise, Canetti a choisi la langue allemande comme son territoire, comme son espace à lui :

« [Cette langue] est sa garantie contre la déterritorialisation, c'est le lieu qu'il n'abandonne pas, l'espace dont il ne bouge pas, même s'il se déplace géographiquement.⁴⁵ ».

L'idée d'avoir un espace linguistique et culturel à soi m'intéresse, notamment pour la rupture du lien avec le territoire, et avec le plan de l'espace réel : c'est la rupture de ce rapport qui permet l'entrée dans un espace spéculatif, alternatif et parallèle. L'idée d'espace linguistique à soi, c'est l'idée de l'existence d'un lieu mental indépendant de l'identité et du territoire où l'on se trouve. Je me sers de cette idée pour créer des mondes parallèles en bande dessinée autobiographique, où j'existe *en* français, à travers mon double autoreprésentationnel.

Dans plusieurs des œuvres qui seront exposées, je fais des aller-retour entre le français, l'espagnol et le portugais, en ayant également des moments de mélange entre certaines ou toutes ces langues. Le portugais n'est considéré comme une langue officielle nulle part. Dans les régions frontalières entre le Brésil et ses pays voisins hispanophones où cette langue est parlée, le nationalisme influence les opinions, même des personnes qui la parlent. Les locuteurs rejettent leur propre langue et favorisent l'emploi de l'une ou l'autre des langues « pures » (Albertoni, 2018). Ceci a été largement influencé par les tendances nationalistes imposées par le gouvernement des dictatures militaires tant en Argentine, au Brésil et au Paraguay (Andrade, 2021). D'après des recherches faites sur la littérature en portugais (Fernandez García, 2006; Andrade, 2021), même s'il existe des œuvres littéraires écrites dans ce langage, le paradigme monoculturel et monolingue du concept de « littérature nationale » minimise la visibilité et la valorisation de la littérature en portugais.

Tel qu'Anzaldúa avec l'utilisation de la langue chicana, en utilisant le portugais dans mes bandes dessinées, je tente de revendiquer la langue en même temps que l'identité qu'elle entraîne. En comparaison avec la littérature en espagnol ou en portugais, la littérature en portugais demeure un corpus assez limité en quantité et, d'après mes recherches, il n'existe pas de bandes dessinées dans cette langue. Ainsi, j'entame un possible futur corpus d'œuvres de ce médium en portugais.

⁴⁵ Ma traduction. Citation originale en espagnol : "Es su garantía frente a la desterritorialización, es el lugar que no abandona, el espacio desde el que no se desplaza aunque se desplace geográficamente." (Abaladejo Mayordomo, 2005, p.80)

Mon déménagement à Montréal signifie l'adoption du français pour créer de nouveaux liens avec des personnes, ainsi qu'elle se présente comme la nouvelle langue de mon œuvre. Le français est devenu la langue *depuis* laquelle je réfléchis à mon dilemme d'identité. Dans ce nouvel espace linguistique et culturel, je peux reconfigurer toutes mes idées en les plaçant sous de nouvelles étiquettes linguistiques, de nouveaux mots, qui sont d'emblée vides de signification à mes yeux (ou à mes oreilles). Même si le portugais est un composant primordial de mon identité, il présente toujours des vestiges de partialité entre les deux langues qui le composent. En revanche, *dans* le français, je recommence de zéro, je me reconstruis en cherchant de l'harmonie entre l'espagnol et le portugais, entre l'Argentine et le Brésil.

Le français vient apaiser la compétition entre les langues et apparaît comme une solution à la dichotomie. Anzaldúa propose le mélange entre la langue espagnole et anglaise comme la langue de son troisième pays, le territoire des frontières. Le français vient alors remplacer le rôle du portugais, qui se trouvait déséquilibré à cause de la confrontation des langues et, par conséquent, des identités, que cela supposait.

Le déménagement au Québec et l'utilisation du français ont la même fonction que l'utilisation de l'humour et l'autodérision : prendre de la distance, émotionnelle ou physique, face au problème pour que je puisse finalement le décortiquer, le comprendre et en parler. Je m'en éloigne pour pouvoir m'en rapprocher.

Les paradoxes, les contradictions, le sens caché des choses m'obsèdent depuis toujours. J'essaie de m'en débarrasser, mais en même temps, je les cherche. Je crée un monde parallèle en bande dessinée comme une sorte d'espace spéculatif, où je discute avec mon double sur ces contradictions. Cet espace existe à travers l'espace hybride de l'expérience identitaire de la langue mélangée et de la nouvelle langue.

3.2.2 Bande dessinée autobiographique comme tiers lieu

La bande dessinée est elle-même un jeu de contrastes et de complémentarités qui font « sa force et sa valeur » (Peeters, 1998).

Elle présente des tensions constantes entre narration (texte) et images, en créant une codépendance entre les deux éléments et en les rendant indissociables. La notion d'écotone résonne avec cette tension entre les deux pôles de l'hybridité propre de la bande dessinée. Également, lors du processus de création de mes œuvres, je travaille de façon « bilingue » entre le langage narratif et le langage visuel. Mes scénarios n'existent qu'accompagnés de dessins, depuis le début.

Grâce à l'ellipse, la bande dessinée présente également une tension et une opposition entre fragmentation et continuité : les cases fragmentent les actions, les dialogues, la narration, en même temps qui relie les uns aux autres. En conséquence, ce médium offre une double lecture : une lecture *macro*, qui permet de considérer la page ou la bande dessinée dans son ensemble en un coup d'œil, et une lecture *micro*, où le lecteur examine chaque case attentivement dans l'ordre proposé par la mise en page. Tant l'aller-retour entre texte et image que celui de la lecture micro et macro créent des dynamiques propres à l'hybridité. C'est l'espace du trajet entre les deux qui représentent le tiers lieu.

En créant des bandes dessinées qui ne sont pas destinées à paraître dans un livre ou dans une revue, la lecture macro devient un défi. Ici, l'unité n'est plus la planche, sinon un espace physique, qui n'a pas besoin de respecter les formats éditoriaux. Je profite de cette lecture macro pour hybrider la bande dessinée avec l'art visuel contemporain. Dans *Excusez-moi, c'est où la sortie ?*, les cases commencent à se déstabiliser au moment où le personnage a une crise d'identité, lorsqu'il commence à essayer de parler dans une nouvelle langue mélangée. En procédant ainsi, je mets en place une lecture *macro* qui accompagne le récit, tout en liant indissociablement le récit et l'image, mais aussi le récit et la structure formelle. Par cette exploration de la forme en dehors du livre, je m'engage à étudier la porosité entre l'exposition de l'art et la bande dessinée.

De même, dans l'œuvre *Borrifex-moi!* (2025), je m'inspire des codes du monde de l'art visuel contemporain. Dans cette œuvre, je raconte à travers mon personnage autoreprésentationnel un moment récent vécu lorsque j'ai découvert un de mes nouveaux mots préférés du portugais : *borrifar*⁴⁶. J'explique la découverte et je compare les traductions du même mot dans les autres langues que je parle, afin de démontrer que la version portugaise est *supérieure*, en devenant de plus en plus fanatique dudit mot. La bande dessinée se termine avec mon personnage excité et hors de contrôle, qui implore que les gens la « borrifent ». À côté de l'œuvre, on trouvera un *borrifador*⁴⁷, laissant le public dans une ambiguïté : la demande est littérale ou figurée ? L'emprunt des codes de l'art visuel contemporain est visible dans la collaboration du public avec les œuvres, ainsi que dans l'exploration d'une sorte d'installation pour la disposition de cette bande dessinée, qui devient tridimensionnelle. Je n'explore pas seulement l'entre-deux entre l'art visuel contemporain et la bande dessinée, mais aussi celui entre la réalité et la fiction.

⁴⁶ En français, vaporiser; en anglais, *spray*; en espagnol, *pulverizar* ou *rociar*.

⁴⁷ Vaporisateur.

Figure 3.9 Esquisse et photomontage préparatoire de *Borrifex-moi* (2025)

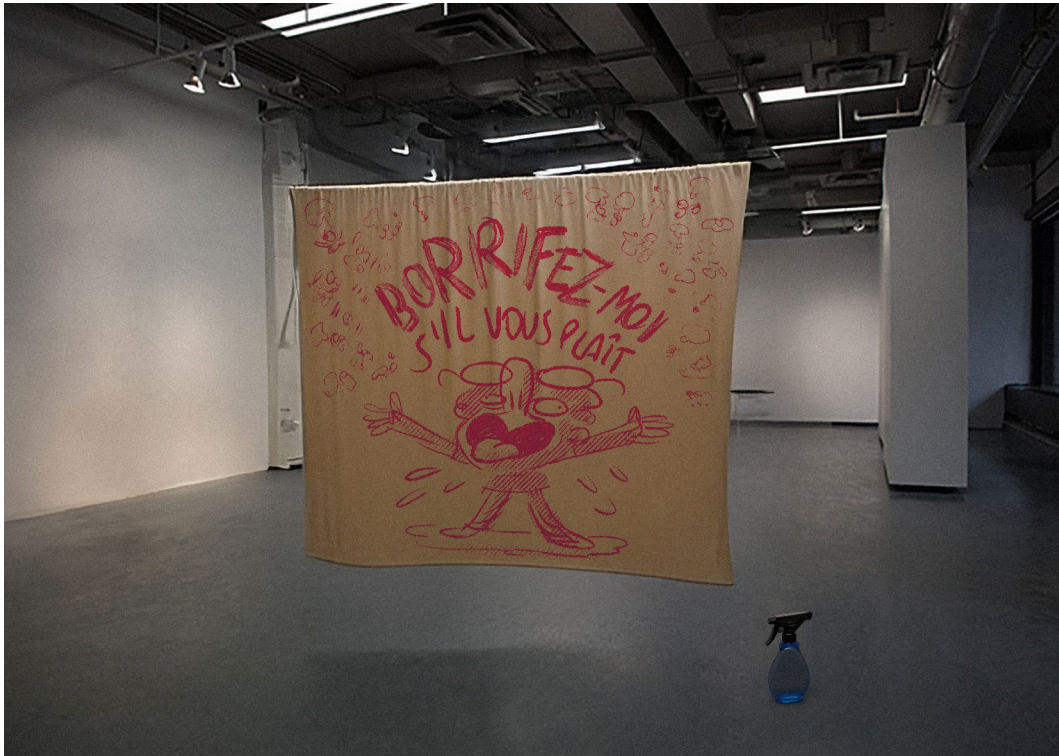


Photo originelle tirée du site web du CDEx (<https://cdex-mavm.ugam.ca/>), photomontage par moi.

En outre, comme déjà expliqué dans le sous-chapitre sur le style, on peut voir une constante contradiction ou ambivalence entre les stratégies que j'utilise. Dans mes bandes dessinées, tout le poids de la communication retombe sur les dialogues et l'expressivité du personnage : je ne dessine presque pas de décor, j'utilise un minimum de couleur, seulement si cela est nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. En laissant mes cases simples, sans détail et sans variation, je m'éloigne également des clichés des romans graphiques, où, normalement, on a besoin de plus d'éléments graphiques pour déployer une œuvre avec un minimum de 48 pages. Je souhaite aller vers le flou, vers l'inclassifiable, vers l'ambiguïté propre de ce tiers lieu hybride. Cependant, je reste dans les codes de la bande dessinée traditionnelle : ligne noire, contours très précis et contrastés, processus crayonné-encrage, dessin au crayon ou au marqueur de pointe fine sur papier, utilisation de l'humour et du récit autobiographique.

Les personnages dédoublés dans *Ceci n'est pas...* et dans l'œuvre à la vitrine au CDEx montrent une claire opposition entre eux. Ils se disputent, se battent, se font des reproches, se méprisent et ne parviennent jamais à se mettre d'accord. Cette situation se répète dans toutes mes bandes dessinées. Souvent, dans les cas où le personnage ne se dédouble pas dans le récit, je propose une mise en abyme quand mon

personnage autoreprésentationnel fait référence à la personne qui la dessine. Dans toutes ces situations, il y a une opposition intérieure. Le résultat de cette confrontation interne est un récit ambigu, effet de la contradiction de voir la même personne ou le même personnage se disputant avec lui-même.

Ce que j'appelle des « mondes parallèles » dans les chapitres précédents, pourrait s'appeler des « tiers lieux ». Le monde semi-autobiographique que je crée en bandes dessinées fonctionne comme un tiers lieu, vu qu'il présente un amalgame entre la vraie vie, l'humour et la fiction. Ce monde parallèle en bande dessinée, ce tiers lieu, n'est pas un espace physique ou géographique, mais un espace mental et temporel où je relate et je réfléchis à des événements de ma vie. Ces réflexions sur le passé sont seulement possibles depuis le présent. Je réalise donc un aller-retour entre passé et présent, en créant un tiers lieu temporel.

Mon double autoreprésentationnel navigue dans cet espace qui échappe aux dichotomies où je prends du recul et je réfléchis sur ma vie en Amérique du Sud et ma vie à Montréal. Mes bandes dessinées autobiographiques me servent de simulacre, de test pilote et de laboratoire pour ma vraie vie.

3.2.3 L'exposition de bande dessinée dans une galerie d'art comme tiers lieu

L'exposition de bande dessinée dans une galerie d'art constitue aussi une forme de tiers lieu où j'essaie de présenter un ensemble d'œuvres qui ne relève pas uniquement de l'art visuel contemporain, mais qui n'est pas non plus typiquement une exposition de planches originales.

Dans l'acte d'exposer de la bande dessinée, il y a une insistance de faire quelque chose qui n'est pas supposé être fait : on sait qu'elle est destinée à être lue dans ses mains, imprimée en livre ou en projet éditorial. Cette insistance dans ce qui n'est pas « supposé être », de faire quelque chose de *contre nature*, fait écho à la notion de moi-même comme *engendro*.

La bande dessinée est étroitement liée à ses modes de reproduction et de diffusion. Dès ses débuts, le journal et la presse lui ont donné son format caractéristique de « bande » horizontale et les contraintes techniques ayant façonné son style graphique, attachées aux avancées de la technologie de l'impression. Par la suite, l'essor de l'édition de livres a entraîné de nouvelles normes, marquées par les exigences du marché. C'est notamment le cas de la bande dessinée franco-belge, en particulier de l'école de la *ligne claire* (Tintin), dont un modèle s'est imposé : albums d'une quarantaine de pages, en couleur, à couverture

cartonnée, dans un format standardisé et, normalement, qui font partie d'une série. C'est comme si le format conditionnait toujours la longueur des récits, le traitement de l'image, son rythme et sa continuité.

Tant dans le courant *underground* des *comix* états-unis que dans la nouvelle vague de la bande dessinée française, les zines viennent rompre avec cet ensemble de règles ou de traditions, et c'est dans cette lignée que s'inscrit ma pratique. Le zine, par l'absence de contraintes formelles et par son caractère artisanal et éphémère, favorise un esprit d'expérimentation et de liberté, tant sur ses contenus que dans ses formes (pagination, formats, types d'impression, formes, matérialités). C'est sans doute grâce à la pratique du zine que j'ai pu concevoir la possibilité de repousser davantage les limites formelles de la bande dessinée pour l'adapter au format de la salle d'exposition.

Cependant, créer un projet d'exposition de bandes dessinées me déstabilise, m'arrache de la sécurité de ma case, de ma planche. Les limitations de la salle d'exposition sont très différentes de celles propres à un zine ou un livre. En sortant du projet éditorial, les possibilités semblent être beaucoup plus nombreuses et indéterminées. J'interprète mon utilisation des caractéristiques classiques de la bande dessinée comme une méthode pour avoir un point de repère lorsque je me lance dans ce tiers lieu, inconnu.

J'ai réalisé qu'il est nécessaire d'essayer d'éliminer la comparaison, d'accepter l'hétérogénéité, le flou, l'ambiguïté et la contradiction pour arriver à dépasser cette dichotomie.

Mon projet d'exposition, comprendra des impressions en sérigraphie, des ébauches, des dessins sur la vitrine, des projections et des enregistrements audios. L'idée est de créer un espace ambigu entre un atelier et une galerie, un espace où il n'est pas clair si le public est censé y être ou pas. En laissant des outils de montage dans la salle, il ne sera pas évident non plus de comprendre si le montage de l'exposition est en cours ou s'il est achevé. Je présente l'exposition comme un *work in progress* : comme quelque chose qui n'est pas abouti et qui est encore en train d'être travaillé. Je fais un clin d'œil à l'acceptation de ma propre identité, qui est toujours en cours.

Concernant la matérialité des œuvres exposées, je propose l'utilisation de l'impression en sérigraphie comme un pont entre les milieux auxquels je participe : le monde des arts visuels, celui du graphisme, celui des zines et celui des bandes dessinées. Dans l'essai de créer un canon d'œuvres, le milieu de la bande dessinée a développé une forte valorisation et protection de la planche originale. Ceci a eu pour résultat qu'elle devienne l'objet central des expositions de bande dessinée, présentée tel qu'un tableau. Je

questionne la vénération de l'original par l'exposition d'impressions, d'ébauches « originales » dépourvues de protection ou même placées par terre, et de dessins sur vitre qui seront effacés une fois l'exposition terminée. Aucune de ces œuvres n'est fonctionnelle au marché de l'art, soit parce qu'elles ne peuvent pas être commercialisées (dessins sur vitrine), soit parce que l'intérêt commercial est bas (petites ébauches sur du papier de mauvaise qualité ou des impressions à faible coût). À travers ceci, je questionne la valeur de la bande dessinée et de l'objet d'art.

L'œuvre *Reculez de deux pas* (2024) (voir Figure 3.10) fait une caricature de l'idolâtrie et de la surprotection de la planche, mais aussi de la vision idéalisée que les acteurs de la scène de la bande dessinée ont de l'art et de la valeur des objets d'art. Pour l'exposition, je vise à protéger les trois planches originales par un couvercle en verre acrylique transparent et à garder un éclairage théâtral comme celui de l'image ci-dessous. La discussion porte, finalement, sur les critères selon lesquels certains objets sont dignes de protection tandis que d'autres ne le sont pas, même dans le domaine de la bande dessinée.

Figure 3.10 Reculez de deux pas (2024)



Crédit photo : Marina León

Le choix d'utiliser des matériaux pauvres crée également une interférence, puisque les papiers de faible qualité tendent à se détériorer rapidement. De même, l'utilisation de matériaux associés aux contextes amateurs ou scolaires reflète ma croyance sous-jacente que « je ne suis pas une artiste ». Ce choix fait aussi écho à ma difficulté de donner de la valeur à mon propre « art » : si les matériaux sont coûteux, en dessinant dessus, j'ai l'impression que je les ruine.

D'autre part, en faisant une exposition de bande dessinée dans une galerie d'art, les publics sont aussi hybridés. Les amateurs de bandes dessinées vont s'approcher d'un espace d'art visuel contemporain (endroit qu'ils ne fréquentent pas habituellement), et les amateurs d'art visuel contemporain vont s'approcher de la bande dessinée (médium qu'ils ne lisent pas forcément).

Mateos Rusillo (2021) se pose la question de « comment exposer un médium pensé pour être lu individuellement, et pas pour être vu de façon collective »⁴⁸. Ce passage de l'individuel au collectif m'intéresse pour faire migrer la nature « isolée » de la lecture de la bande dessinée à une expérience où il existe une possibilité de rencontre et de partage avec d'autres. Après avoir lu une de mes bandes dessinées exposées au CDEx, quelques collègues de la maîtrise m'ont raconté que, puisqu'ils riaient pendant qu'ils lisaient, d'autres personnes se sont rapprochées pour la lire aussi. Cette expérience ne serait pas possible si la bande dessinée était diffusée dans un projet éditorial, où la lecture est faite chez soi. Au-delà du partage, l'exposition est aussi une opportunité pour confronter ces deux mondes à travers leurs publics. Si c'était un livre, chacun le lirait chez soi et l'échange serait beaucoup plus difficile. La courte durée de l'exposition oblige le public à s'y déplacer personnellement pendant une période spécifique et courte, en le concentrant dans une tranche temporelle condensée.

3.3 Pour finir...

La quête pour la légitimation se répète dans les deux problématiques que je contraste dans ce projet. À travers les notions de tiers lieu et d'écotone, j'essaie de trouver l'autolégitimation par la prise de conscience que ce métissage est en fait une entité à part entière, plutôt qu'un ensemble de choses différentes. Dans ce tiers lieu que représente la bande dessinée autobiographique fictive et réflexive, mon double m'aide à trouver l'acceptation de soi, car sans sa compagnie, je n'en suis pas capable. Les attaques mutuelles de mes héroïnes dédoublées me servent pour externaliser mon autodérision et apprendre à me défendre de moi-même. Ou du moins, à en rire.

Dans un espace physique, l'exposition condensera mes recherches et mes épreuves sur la porosité entre deux mondes étanches : celui de l'art visuel contemporain et celui de la bande dessinée. De la même manière dont je *métisse* les langues, la fiction et l'autobiographie, je vise à hybrider les publics, en les invitant à constater qu'il peut exister des points en commun entre ces deux mondes. Ainsi, en même temps que je questionne mes propres préjugés sur les stéréotypes identitaires argentins et brésiliens, je mets à l'épreuve ceux du milieu de la bande dessinée envers le milieu de l'art, et vice versa.

L'endroit choisi pour déployer l'exposition est un « territoire » de l'art visuel et de l'institution. Je souhaite exposer sans sacrifier ou reléguer au second plan les particularités de la bande dessinée qui ne sont pas

⁴⁸ Ma traduction. Texte original: « ¿cómo exponer un medio pensado para ser leído de forma individual, no para ser visto de forma colectiva? » (Mateos Rusillo, 2021, p.4)

habituellement ou historiquement acceptées dans ces milieux. Même si je remets en question et je me moque de certains vices propres à chaque sphère, j'essaie de trouver une hybridation qui est respectueuse entre les deux parties. Surtout, une hybridation qui est reconnaissante de l'immense contribution de ces deux mondes à ma vie professionnelle et à ma vie personnelle.

CONCLUSION

À travers ce projet, je crois avoir changé le cours de ma carrière comme bédéiste et je crois avoir préparé un terrain où je me sens confortable de continuer à explorer des façons dont la bande dessinée pourrait être *métissée* avec l'art visuel contemporain.

Pendant ma maîtrise, j'ai proposé ce projet d'exposition à quelques galeries d'art à Montréal. Les échéances strictes du calendrier académique (particulièrement pour les étudiants étrangers), ainsi que les longs délais de préparation de la programmation des galeries ont entravé le déploiement de ce projet d'exposition dans un lieu autre que l'espace d'expérimentation de la maîtrise (CDEx). En revanche, j'ai réussi à réaliser une exposition en lien avec ce projet à la Bibliothèque Marc-Favreau (décembre 2024-janvier 2025), et une répétition de mon exposition de fin de maîtrise à la Bibliothèque d'Anjou (avril-mai 2025). Il est à remarquer que les lieux qui ont montré de l'intérêt pour ce projet sont liés à la culture et à la lecture et ne sont pas représentatifs des milieux de l'art visuel contemporain. Ce sera à voir dans le futur si les espaces spécialisés accueilleront dans leurs programmations un projet comme celui-ci. Cependant, tant que je continue à explorer la bande dessinée en dehors de ses espaces habituels et déployée dans des espaces physiques, je serai satisfaite.

Quant aux résultats de ma recherche, j'ai la certitude que la sortie de mes dichotomies se trouve dans l'épanouissement de l'hybridation et de l'ambivalence. Ce projet se situe sur la ligne qui sépare des notions opposées. Il est à la limite entre l'objectivité et la subjectivité, à la limite entre des recherches en arts et des recherches en études littéraires. À travers mes recherches, j'ai constaté que plusieurs aspects auxquels je ne réfléchissais pas avant la maîtrise pointaient sur la contradiction et l'ambiguïté. La prise de conscience de ces aspects fut un grand changement pour ma pratique, au point que j'aperçois une claire différence entre l'avant et l'après de la maîtrise. Le milieu de la bande dessinée a tendance à considérer le propre médium comme un métier plutôt que comme une discipline artistique. Dans ce contexte, le concept même de « pratique artistique » n'a pas de place pour être développé. Ainsi, j'ai l'impression qu'un nouveau monde s'ouvre à moi.

De la même façon, je finis cette maîtrise avec beaucoup plus de connaissances sur les phénomènes sociaux en lien avec mon identité, sur la littérature et sur la bande dessinée. Grâce à la maîtrise, j'inaugure une nouvelle dimension de ma réflexion sur mon propre médium et une nouvelle façon de voir et de penser la

bande dessinée. Néanmoins, à la fin de la maîtrise, je me sens toujours étrangère au monde de l'art visuel contemporain. Mon désir d'y appartenir est ambivalent et contradictoire. Je mets en évidence la séparation entre ces deux univers, tout en essayant de les fusionner, mais seulement dans une certaine mesure. Je souhaite m'attarder un peu plus dans le milieu des arts visuels, car le temps de la maîtrise m'a semblé trop court pour découvrir tout ce que je désirais explorer, spécifiquement sur l'art visuel contemporain.

Je suis également certaine que le sujet que j'ai choisi n'aura jamais d'aboutissement. Je continuerai à tenter de nouvelles façons de détourner mes questions vers d'autres sujets et d'essayer de m'intégrer aux groupes en même temps que j'essaierai de m'en écarter.

BIBLIOGRAPHIE

- Alary, V., Corrado, D. et Mitaine, B. (2015). *Autobio-graphismes: bande dessinée et représentation de soi*. Editeur Georg. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44388037g>
- Albaladejo, T. (2005). Elías Canetti: vivir en la lengua. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. https://www.academia.edu/111108264/El%C3%ADas_Canetti_vivir_en_la_lengua
- Albertoni, P. (2018). Autenticidad y patrimonio: el proceso de postulación del portuñol como patrimonio cultural inmaterial. Dans Acevedo, F. et Nossar, K. (dir.), *Educación y sociolingüística. Textos del Centro de Estudios sobre Políticas Educativas (CEPE) y del Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Sociedad, Educación y Lenguaje en Frontera (NEISELF)*. Udelar. <http://repositorio.cfe.edu.uy/handle/123456789/1146>
- Andrade, A. (2021). Una escritura literaria entre lenguas: el portuñol (entrecruzamiento translingüe portugués-español-guaraní) en la trama del diálogo Sur-Sur. *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, 21(78), 115-133. <https://doi.org/10.18441/ibam.21.2021.78.115-133>
- Anspach, N. (s. d.). Xavier Löwenthal : « La radicalisation de la 5e couche est devenue une nécessité ». *ActuaBD*. <https://www.actuabd.com/Xavier-Lowenthal-La-radicalisation-de-la-5e-couche-est-devenue-une-necessite>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: the new mestiza*. Spinsters, Aunt Lute.
- AP Archive. (2011, 24 mars). *INTERVIEW AMERICAN CARTOONIST ROBERT CRUMB*. <https://www.youtube.com/watch?v=Yt8wuu2195M>
- Baudry, J. [Mr. Petch] (2011, 19 février). (2) Bande dessinée et figuration narrative : une exposition fondatrice. *Phylacterium*. <https://www.phylacterium.fr/?p=1010>
- Beaty, B. (2012). *Comics Versus Art*. University of Toronto Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442696266>
- Bechdel, A. (2018). *Self-Confessed! The Inappropriately Intimate Comics of Alison Bechdel*. [Exposition]. Fleming Museum of Art.
- Bobes, V. C. (2012). Diáspora, ciudadanía y contactos transnacionales. *Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, (242), 106-123.
- Butler, E., Stobbs, C. et Whitechapel Art Gallery. (2017). *Creating ourselves: works from the ISelf Collection: the self in art*. Whitechapel Gallery.
- Carlin, J. (s. d.). *The comic art show : cartoons in painting and popular culture*. Fantagraphics Books. <http://archive.org/details/comicartshowcart00carl>

- De Santana, Carlos. (2010). Colonização alemã no Brasil: uma história de identidade, assimilação e conflito. *Dimensões: Revista de História da Ufes*, (25), 235-248.
- Casey, C. (2014). *El regreso y otros relatos*. Final Abierto.
- Central Intelligence Agency. (2024). *The World Factbook*. <https://www.cia.gov/the-world-factbook/>
- Clarín. (2022, 8 août). *Cuándo es el día del psicólogo en Argentina*. [Journal]. https://www.clarin.com/viste/dia-psicologo-argentina_0_unlQSbjYC8.html
- Cono Sur. (2024, 14 décembre). Dans *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Récupéré le 3 janvier 2025 de https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cono_Sur&oldid=164120871
- Crumb, R. (2012, 30 avril). The reluctant comic-book hero: Interview with Robert Crumb [The Art Newspaper]. <https://www.theartnewspaper.com/2012/05/01/the-reluctant-comic-book-hero-interview-with-robert-crumb>
- Crumb, R. (2024, 28 mai). Robert Crumb : « Comics are hard work for very little reward. » <https://www.centrepompidou.fr/en/magazine/article/robert-crumb-comics-are-hard-work-for-very-little-reward>
- Daurès, P.-L. (2011). *Enjeux et stratégies de l'exposition de la bande dessinée* [Mémoire de maîtrise, Ecole Européenne Supérieure de l'Image – Université de Poitiers]. <https://www.citebd.org/neuvieme-art/enjeux-et-strategies-de-lexposition-de-bande-dessinee>
- Daurès, P.-L. (2014, juin). exposition. *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*. <https://www.citebd.org/neuvieme-art/exposition>
- de Mars, L. L. (2018). Exposer la bande dessinée? *Exposer la bande dessinée?* https://www.academia.edu/38577448/Exposer_la_bande_dessin%C3%A9e
- de Mars, L. L. (2023). *Dessiner*. Les éditions de la cinquième couche.
- Deyzieux, A. (2008). Les grands courants de la bande dessinée. *Le français aujourd'hui*, 161(2), 59-68. <https://doi.org/10.3917/lfa.161.0059>
- Dictionnaire de français Larousse. (s. d.). Dichotomie. Dans *Dictionnaire de français Larousse*. Éditions Larousse. Récupéré le 3 janvier 2025 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dichotomie/25322>
- Domenech, E. (2003). El multiculturalismo en Argentina: ausencias, ambigüedades y acusaciones. *Estudios: Centro d Estudios Avanzados*, (14), 33-47.
- Douglas, S. (2012, 30 avril). The reluctant comic-book hero: Interview with Robert Crumb. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2012/05/01/the-reluctant-comic-book-hero-interview-with-robert-crumb>
- Drouin-Hans, A.-M. (2006). Identité. *Le Télémaque*, 29(1), 17-26. <https://doi.org/10.3917/tele.029.0017>

- Esteves, A. R. (2020). Mar Paraguay (1992), de Wilson Bueno. Dans Rossi, M. J. (dir.), *Polifonía y contrapunto barrocos*. Teseo Press. <https://www.teseopress.com/polifonia/>
- Fernández García, M. J. (2006). Portuñol y literatura. *Revista de Estudios Extremeños*. https://www.academia.edu/32053643/Portu%C3%B1ol_y_literatura
- Gaúcho. (2024, 14 novembre). Dans *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Récupéré le 3 janvier 2025 de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gaúcho&oldid=163573633>
- Gasparini, P. (2022). En ningún lugar lengua materna”: Sylvia Molloy y el (latinoamericano) vivir entre lenguas. *Revista Letral*. https://www.academia.edu/86532359/En_ning%C3%BAn_lugar_lengua_materna_Sylvia_Molloy_y_el_latinoamericano_vivir_entre_lenguas
- Gómez, D. A. (2016). La noción de tercer país en Borderlands/La Frontera como metáfora de la escritura transfronteriza de Gloria Anzaldúa. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1-18. <https://doi.org/10.15366/actionova2016.0.001>
- Gosselin, P., Le Coguiec, É., (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Groensteen, T. (2000). *Astérix, Barbarella & Cie: histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la bande dessinée d'Angoulême*. Somogy.
- Groensteen, T. (2006). *La bande dessinée: un objet culturel non identifié*. An 2.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée. 2, Bande dessinée et narration*. Presses universitaires de France.
- Groensteen, T. (2017). *La bande dessinée au tournant*. Les Impressions Nouvelles ; La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.
- Halberstadt, A. (2023, 13 octobre). Wild Imagination: a Conversation with Julie Doucet. *The Museum of Modern Art Magazine*. <https://www.moma.org/magazine/articles/975>
- Hall, J. (2016). Pourquoi fait-on des autoportraits ?. Dans Ramond et al (dir.), *Autoportraits, de Rembrandt au selfie* (Édition française). Snoeck Verlagsgesellschaft mbH ; Musée des Beaux-arts.
- Hojlo, F. (2021, 5 septembre). *Disparition d'Henriette Valium, artiste québécois, référence de la (...)*. ActuaBD. <https://www.actuabd.com/Disparition-d-Henriette-Valium-artiste-quebecois-reference-de-la-bande-dessinee>
- Huard, P. (2016). *La parodie dans la bande dessinée franco-belge: Critique ou esthétisme?* (1^{re} éd.). Presses de l'Université du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1f1180x>
- Ingenschay, D. (2010). Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1), 4-4.
- Krajewski, M. (2005, 1^{er} mars). Robert Crumb. *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/robert-crumb-2-180995/>

- La Barbera, M. C. (2015). *Identity and migration in Europe: multidisciplinary perspectives*. Springer.
- La BD à tous les étages. (2024, 7 août).
<https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/zozduYP>
- La Pastèque. (2013). *La Pastèque - 15 ans d'édition*. Les Éditions de la Pastèque.
- Lamothe, S. (2011). *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
<https://archipel.uqam.ca/4232/>
- Lefebvre-Faucher, V. (2024). Apparitions de Julie Doucet. *Liberté*, (342), 19-23.
- Lupion, B. (2021, 11 juin). ¿Por qué los argentinos se consideran a sí mismos europeos?. *dw.com*.
<https://www.dw.com/es/por-qu%C3%A9-los-argentinos-se-consideran-a-s%C3%AD-mismos-europeos/a-57862146>
- Macé, M. (2016). *Styles: critique de nos formes de vie*. Gallimard.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Ediciones Paidós.
https://www.guao.org/biblioteca/la_historieta_en_el_mundo_moderno
- Mateos-Rusillo, S. M. (2021). El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos. *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos*, 21, 113–127.
<https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21273>
- MAX et Sergio García. (2019). *Viñetas Desbordadas*. [Exposition]. Centro Guerrero, Granada, Espagne.
<https://centroguerrero.es/expos/vinetas/>
- Media Factory. (2018, 9 mars). *Self-Confessed! The Inappropriately Intimate Comics of Alison Bechdel*.
<https://www.youtube.com/watch?v=hKeK91mRh60>
- Méndez Ródenas, A. (2000). Diáspora o identidad: ¿A dónde va la cultura cubana? *Revista hispano cubana*, (8), 43-56.
- Menu, J.-C. et Fresnault-Deruelle, P. (2011). *La bande dessinée et son double: langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*. L'Association.
- Menu, J.-C. et Rosset, C. (2009). *Corr&spondance*. L'Association.
- Méon, J.-M. (2009). L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949. *Hermès, La Revue*, 54(2), 45-50. <https://doi.org/10.4267/2042/31554>
- Méon, J.-M. (2015). Bande dessinée : une légitimité sous conditions. *Informations sociales*, 190(4), 84-91.
<https://doi.org/10.3917/inso.190.0084>
- Méon, J.-M. (2019). Fragmenter, matérialiser. *Comicalités. Études de culture graphique*.
<https://doi.org/10.4000/comicalites.3711>

- Ministère de la Culture de l'Argentine (2022). *Reconocernos desde la Cultura en el Censo 2022*. (2022, 26 avril). Argentina.gob.ar. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/reconocernos-desde-la-cultura-en-el-censo-2022>
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia.
- Peeters, B. (1998). *Lire la bande dessinée*. Flammarion.
- Pons, Á. M. et Ibarra, N. (2021). El dibujado : volver a la pared. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 21(0), 101-110. <https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21267>
- Ramond, S., Paccoud, S., Müller-Tamm, P., Clarke, M., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Musée des Beaux-Arts de Lyon et National Galleries of Scotland. (2016). *Autoportraits, de Rembrandt au selfie* (Édition française). Snoeck Verlagsgesellschaft mbH ; Musée des Beaux-arts.
- Rautenberg, M. (2008). L'"interculturel", une expression de l'imaginaire social de l'altérités. *Hommes & Migrations*, 1(1), 30-44. <https://doi.org/10.3406/homig.2008.4681>
- Rey-Cabero, E. del et Adana, F. S. de. (2022). El cómic en el museo. La instalación expositiva de Viñetas desbordadas y El dibuixat. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(3), 12311248. <https://doi.org/10.5209/aris.77855>
- Rosenberg, D. et Sterckx, P. (2009). *Vraoum, trésors de la bande dessinée et art contemporain*. <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/vraoum-!-tresors-bande-dessinee-art-contemporain/>
- Rosset, C. et Menu, J.-C. (2009). *Corr & spondance*. L'Association.
- Rosset, C. (2009, janvier). tenir le mur. *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*. <https://www.citebd.org/neuvieme-art/tenir-le-mur>
- Said, E. W. (2000). *Out of place: a memoir* (1st Vintage Books ed). Vintage Books.
- Sausverd, A. (2014). « bande dessinée et figuration narrative » : la contribution de Pierre Couperie. *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*. <https://www.citebd.org/neuvieme-art/bande-dessinee-et-figuration-narrative-la-contribution-de-pierre-couperie>
- Servin, Lucie. (2020). La BD doit-elle entrer au musée ? Quand le 9e art sort de sa bulle. *Les Cahiers de la BD*, (12), 54-60.
- Shao, Y. (2014, 12 mai). Art Spiegelman Talks « What the %@&*! Happened to Comics? » *Boston Magazine*. <https://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2014/05/12/art-spiegelman-boston-what-happened-to-comics/>
- Soria, A. S. (2010). Interculturalidad y educación en Argentina: los alcances del "reconocimiento". *Andamios: revista de investigación social*, 13(167-84). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3643947>

- Taylor, L. (2013, août). Decolonizing citizenship: reflections on the colonality of power in Argentina. *Citizenship Studies*, 17:5, p.596-610.
- Tessier, M. (2021, 13 septembre). Henriette Valium, 1959-2021. *The Comics Journal*.
<https://www.tcj.com/henriette-valium-1959-2021/>
- Vangindertael, Z. (2019). Le musée et la bande dessinée : enjeux d'une relation symbiotique. *Marges*, 29(2), 16-29. <https://doi.org/10.4000/marges.2122>
- Varnedoe, K. et Gopnik, A. (commissaires). (1990). *High & low: modern art [and] popular culture*. [Catalogue d'exposition]. The Museum of Modern Art.
www.moma.org/calendar/exhibitions/1764
- Viglieca, O. (2022, 18 mai). Después de 200 años de ignorarlos, el censo pregunta por los afrodescendientes. *Caras y Caretas*. <https://carasycaretas.org.ar/2022/05/18/despues-de-200-anos-de-ignorarlos-el-censo-pregunta-por-los-afrodescendientes/>
- VRAOUM! Trésors de la bande dessinée et art contemporain. (2009). La Maison Rouge.
<https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/vraoum-l-tresors-bande-dessinee-art-contemporain/>
- Whitney Museum of American Art (1983). *The Comic Art Show Poster* [Affiche de l'exposition]. Heritage Auctions. <https://comics.ha.com/itm/memorabilia/poster/the-comic-art-show-poster-whitney-museum-of-american-art-1983-/a/121149-14583.s>
- Whitney Museum of American Art. (2011, 20 juillet). *The Fine Art of Comics, with Gary Panter, Art Spiegelman, and Chris Ware*. <https://whitney.org/events/the-fine-art-of-comics>
- Yves Laroché Galerie d'art. (2020, 19 septembre). *Henriette Valium*. Yves Laroché.
<https://yveslaroché.com/en/artist/henriette-valium/>