

TABLE DES MATIÈRES

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRÉATION D'UNE BANDE DESSINÉE AUTOFICTIONNELLE
ABORDANT DES ENJEUX POLITIQUES AU MEXIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CHLOÉ GERMAIN-THÉRIEN

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.01-2006). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ii
REMERCIEMENTS	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
BANDE DESSINÉE ET POLITIQUE	6
1.1 Histoire de la bande dessinée	6
1.2 Le reportage graphique	25
1.3 Médium graphique et impact politique	35
CHAPITRE II	
LE CONTEXTE : QUAND LE PERSONNEL EST POLITIQUE	41
2.1 L'Autre et le moi	41
2.2 Le Mexique et ses enjeux	44
2.3 L'iconographie Mexicaine	48
CHAPITRE III	
EXPÉRIENCE D'UN REPORTAGE GRAPHIQUE	55
3.1 Transposition documentaire / bd	55
3.2 Le processus	61
3.3 Les stratégies	75
3.4 Perspective critique	77
CONCLUSION	79
LEXIQUE	80
BIBLIOGRAPHIE	81

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2010</i>	1
FIGURE 2: <i>une de mes affiches pour une soirée des Lucioles, 2003</i>	2
FIGURE 3: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	3
FIGURE 4: <i>extraits de carnet de voyage, 2010</i>	4
FIGURE 5: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	5
FIGURE 6: <i>Livre des morts égyptiens, 1550 av. j.-C.</i>	6
FIGURE 7: <i>Tapiserie de Bayeux</i>	7
FIGURE 8: <i>Codex de Madrid</i>	7
FIGURE 9: <i>Töpffer, Histoire de Monsieur Cryptogame, 1830</i>	8
FIGURE 10: <i>Barefoot Gen de Keiji Nakazawa, 1972-73</i>	9
FIGURE 11: <i>Hatsukoi Limited de Mizuki Kawashita, 2007</i>	9
FIGURE 12: <i>Little Nemo, de Windsor McCay</i>	10
FIGURE 13: <i>Krazy Kat de George Herriman</i>	10
FIGURE 14: <i>Captain America</i>	11
FIGURE 15: <i>Flash Gordon</i>	11
FIGURE 16: <i>Superman</i>	11
FIGURE 17: <i>Gaston Lagaffe de Franquin</i>	12
FIGURE 18 <i>Les Schtroumpfs de Peyo</i>	12
FIGURE 19: <i>Astérix de Goscinny et Uderzo</i>	12
FIGURE 20: <i>page couverture de l'album Tintin au Congo, 1930</i>	13
FIGURE 21: <i>Captain America, 1941</i>	13
FIGURE 22: <i>Mickey et Goofy explorent l'univers de l'énergie, 1965</i>	14
FIGURE 23: <i>Bande dessinée du régime irakien</i>	14
FIGURE 24 <i>Gravure sur bois faites par les gardes rouges chinois, 1967</i>	14
FIGURE 25: <i>Bécassine, de Émile-Joseph-Porphyre Pinchon, 1905</i>	15
FIGURE 26: <i>image de Martha Orr</i>	15
FIGURE 27: <i>Mopsy de Gladys Parker</i>	15
FIGURE 28: <i>Barbarella, de Jean-Claude Forest, 1962</i>	15
FIGURE 29: <i>la Castafiore, personnage de Tintin</i>	15
FIGURE 30: <i>Mafalda de Quino</i>	16
FIGURE 31: <i>album de Yoko Tsuno</i>	16
FIGURE 32: <i>page couverture du magazine de bd Raw, 1980-1991</i>	16
FIGURE 33: <i>Magazine Mad</i>	17
FIGURE 34: <i>magazine Hara-Kira</i>	17
FIGURE 35: <i>Day at the circuits, de Art Spiegelman, 1975</i>	17
FIGURE 36: <i>une page de Philémon, de Fred</i>	18
FIGURE 37: <i>une page des Frustrés, de Claire Bretecher</i>	19
FIGURE 38: <i>Klezmer de Joann Sfar, 2006</i>	20
FIGURE 39: <i>La femme piège de Enki Bilal, 1986</i>	20
FIGURE 40: <i>Philémon; l'île des brigadiers, 1978</i>	20

FIGURE 41: <i>une page de My Most Secret Desire, de Julie Doucet, 1995</i>	21
FIGURE 42: <i>une page de Daddy's Girl de Debbie Dreschler</i>	21
FIGURE 43: <i>une page de Melody redessinée par Jacques Boivin</i>	22
FIGURE 44: <i>une page d'un fanzine Melody, de Sylvie Rancourt</i>	22
FIGURE 45: <i>Drowning Girl, de Roy Lichtenstein, 1963</i>	23
FIGURE 46: <i>scénographie de la biennale du Havre 2010</i>	23
FIGURE 47: <i>image de Occupy New York, 2011</i>	24
FIGURE 48: <i>journal quotidien français Le Monde</i>	25
FIGURE 49: <i>graphiques du journal Le monde diplomatique</i>	25
FIGURE 50: <i>caricature de Daumier, 1831</i>	25
FIGURE 51: <i>caricature de Garnotte, journal montréalais Le devoir</i>	25
FIGURE 52: <i>dessin juridique de Mike Mclaughlin, journal La presse</i>	25
FIGURE 53: <i>extrait de Palestine de Joe Sacco, 1996</i>	26
FIGURE 54: <i>extrait de Pyongyang de Guy Delisle, 2003</i>	26
FIGURE 55: <i>extrait de Maus (1972-1991)</i>	27
FIGURE 56: <i>page couverture de Maus</i>	27
FIGURE 57: <i>extrait de Palestine, de Joe Sacco, 1996</i>	28
FIGURE 58: <i>page couverture de Extraction, 2007</i>	28
FIGURE 59: <i>Persépolis, de Marjane Satrapi, 2000-03</i>	29
FIGURE 60: <i>extrait de Shenzhen de Guy Delisle, 2000</i>	30
FIGURE 61: <i>extrait du Photographe</i>	30
FIGURE 62: <i>extrait du carnet de Gauguin</i>	31
FIGURE 63: <i>extrait du carnet de Delacroix</i>	31
FIGURE 64: <i>extrait de L'usage du monde</i>	31
FIGURE 65: <i>Disaster and Resistance, de Seth Tobocman, 2008</i>	32
FIGURE 66: <i>Understanding the Crash, de Seth Tobocman, 2010</i>	32
FIGURE 67: <i>extraits de I Live Here</i>	32
FIGURE 68: <i>extraits de The Journey is the Destination, 1999</i>	33
FIGURE 69: <i>images de Eric Drooker</i>	33
FIGURE 70: <i>extraits de la trilogie de Lino</i>	34
FIGURE 71: <i>publicité montréalaise</i>	35
FIGURE 72: <i>Affiche de mai 1968, France</i>	36
FIGURE 73 <i>Affiche de mai 1968, France</i>	36
FIGURE 74: <i>Affiche de la révolution mexicaine, entre 1910-1920</i>	36
FIGURE 75: <i>Affiche de Russie, 1917</i>	36
FIGURE 76: <i>Le monde diplomatique en bande dessinée</i>	37
FIGURE 77: <i>page couverture du New Yorker, Drooker</i>	37
FIGURE 78 <i>présentation du Beehive Collective, 2010</i>	38
FIGURE 79: <i>détail de l'affiche « The True Cost of Coal », Beehive Collective, 2010</i>	38
FIGURE 80: <i>extrait du zine : Pourquoi je suis féministe par un gars, 2007</i>	39
FIGURE 81: <i>extrait du zine « ¡Fuera Ulises! » de Ana Nimo</i>	39
FIGURE 82: <i>La discriminacion en México, de Daniel Manrique, 1999</i>	40
FIGURE 83: <i>Guía del migrante</i>	40
FIGURE 84: <i>extrait d'Errances mexicaines, 2010</i>	41

FIGURE 85: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	42
FIGURE 86: <i>extrait d'Errances mexicaines, 2009</i>	43
FIGURE 87: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	43
FIGURE 88: <i>Femme huichole, extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	45
FIGURE 89: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	45
FIGURE 90: <i>L'insurrection de Oaxaca, extrait d'Errances mexicaines, 2011</i>	46
FIGURE 91: <i>extrait d'Errances mexicaines, 2010</i>	47
FIGURE 92: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	48
FIGURE 93: <i>image Maya</i>	48
FIGURE 94: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	49
FIGURE 95: <i>ex-voto mexicain de 1946</i>	49
FIGURE 96: <i>gravure de José Luis Posada</i>	50
FIGURE 97: <i>Pancho Villa et ses troupes</i>	50
FIGURE 98 <i>murale de Diego Rivera, réalisation de 1929-1951</i>	50
FIGURE 99: <i>Les deux Fridas, 1939</i>	51
FIGURE 100: <i>jeu de loteria</i>	51
FIGURE 101: <i>paquet de cigarettes Faros</i>	52
FIGURE 102: <i>Affiche pour un rassemblement zapatiste, 2001</i>	52
FIGURE 103: <i>Emiliano Zapata</i>	52
FIGURE 104: <i>extraits de carnet de voyage, 2010</i>	52
FIGURE 105: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	53
FIGURE 106: <i>peinture représentant Santo</i>	53
FIGURE 107: <i>peinture représentant Marcos</i>	53
FIGURE 108: <i>Mickey Mouse version Huichol, Errances mexicaines, 2011</i>	54
FIGURE 109: <i>jeune femme Huichol, Zacatecas, 2007</i>	54
FIGURE 110: <i>extrait d'Errances mexicaines, 2010</i>	57
FIGURE 111: <i>extrait d'Errances mexicaines, 2010</i>	58
FIGURE 112: <i>expérience de Lev Koulechov</i>	59
FIGURE 113: <i>Valse avec Bachir, 2009</i>	60
FIGURE 114: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	61
FIGURE 115: <i>extraits de mon carnet de voyage, 2007</i>	62
FIGURE 116: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2010</i>	63
FIGURE 117: <i>mon processus</i>	64
FIGURE 118: <i>extrait de mon découpage technique</i>	64
FIGURE 119 <i>Michel Rabagletti et son personnage Paul</i>	65
FIGURE 120: <i>extrait d'Errances mexicaines</i>	66
FIGURE 121: <i>Linda Barry, What it is, 2008</i>	66
FIGURE 122: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	67
FIGURE 123: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	67
FIGURE 124: <i>exemples de relations entre les thèmes</i>	68
FIGURE 125: <i>mon itinéraire</i>	68
FIGURE 126: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	68
FIGURE 127: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	69
FIGURE 128: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	70

FIGURE 129: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	71
FIGURE 130: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	71
FIGURE 131: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	72
FIGURE 132: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	73
FIGURE 133: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	74
FIGURE 134: <i>extrait d' Errances Mexicaines, 2011</i>	75
FIGURE 135: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	76
FIGURE 136: <i>extraits de carnet de voyage, 2007</i>	73
FIGURE 137: <i>manifestation nue à Mexico city</i>	74
FIGURE 138: <i>extrait de mon carnet de voyage, 2007</i>	75

REMERCIEMENTS

Merci à ma famille pour leur soutien et leurs encouragements. À mes amis pour l'inspiration, la joie et la célébration dans les combats quotidiens. Au Crap'N et au chaos insurrectionnel. À mon directeur de maîtrise, David Tomas, pour sa confiance, son ouverture et ses conseils.



RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la représentation du politique en bande dessinée documentaire en lien avec la production de mon reportage graphique au Mexique. Dans un premier temps, il aborde le médium de la bande dessinée, en retraçant son évolution dans l'histoire, puis celle du reportage graphique, un courant qui a émergé à la fin du 20^{ème} siècle et qui allie journalisme et bande dessinée. Ce mémoire s'intéresse ensuite au contexte mexicain, dans lequel mon reportage graphique a été conçu. Nous regarderons donc les enjeux abordés ainsi que le rôle que la picturalité mexicaine a joué dans l'œuvre. Finalement, nous analyserons mon projet de bande dessinée documentaire en observant le processus de création et les stratégies narratives utilisées.

MOTS CLÉS : Bande dessinée, reportage graphique, Mexique, culture mexicaine, politique, voyage, dessin, collage, narrativité

INTRODUCTION

Vagabonde dans l'âme, j'ai toujours aimé voyager. Depuis l'âge de 17 ans où je suis partie pour la première fois seule, j'ai saisi chaque occasion qui s'est présentée pour aller découvrir le monde. Ainsi, j'ai eu la chance de me promener en Europe, dans les Amériques ainsi qu'en Afrique de l'ouest. Armée d'un crayon et de papier, j'ai toujours consigné soigneusement mes péripéties par écrit et par dessin. Dessiner pour comprendre, pour communiquer, pour documenter, pour archiver, pour rêver, pour contempler... Plus tard j'ai commencé à utiliser la photographie et la vidéo, mais le dessin est toujours resté présent.

C'est à travers ces voyages que j'ai pris conscience de mon statut identitaire et des dynamiques que cela pouvait créer dans mes rapports avec l'Autre. Soit celui d'être une jeune, femme, blanche, québécoise, de classe moyenne, venant d'un des pays les plus privilégiés de la planète, où il y a abondance d'espace, d'eau potable, d'électricité et de ressources naturelles. Au même moment, vers la fin des années 90, une vague de contestation planétaire face à la mondialisation de l'économie faisait rage et donnait naissance au mouvement altermondialiste. Les revendications faisaient écho à mes préoccupations, et je me suis tout de suite reconnu dans ce mouvement. J'étais prête à passer à l'action. L'art devenait mon arme de combat et un exutoire pour canaliser ma révolte.



Figure 1 : extrait d'*Errances Mexicaines*, 2010

Une des étapes-clé qui a orienté radicalement mon engagement artistique fut mon implication au sein du collectif de vidéastes engagéEs; les *Lucioles*¹. Le contexte du début des années 2000 était assez différent d'aujourd'hui. La vidéo commençait à se démocratiser; les caméras devenaient plus abordables, les logiciels de montage numérique commençaient à faire leur apparition sur les ordinateurs domestiques, les plates-formes pour diffuser des vidéos en ligne, comme *Youtube.com* émergeaient. L'information était essentiellement relayée par les grands médias corporatifs, ce qui est encore le cas, mais les possibilités de produire soi-même de l'information et de la diffuser, notamment grâce à Internet, sont devenues beaucoup plus accessibles.² À l'époque, nous diffusions nos compilations sous la forme de vhs, ce qui en quelques années est devenu archaïque... Notre mission était de couvrir l'actualité autrement. Dénoncer, proposer, donner la parole, archiver, diffuser, provoquer, faire rire ou pleurer, et offrir un espace de rencontre, d'échange et de réseautage. C'est ainsi que j'ai commencé à faire du documentaire et du cinéma d'animation. J'ai réalisé une quinzaine de courts-métrages au sein du collectif des *Lucioles*, abordant des thèmes aussi divers que le sort de prisonniers politiques basques ou l'industrie forestière canadienne. Outre le contenu, la forme était pour moi très importante et je me suis toujours sentie en équilibre sur la mince ligne entre le militantisme et l'art.

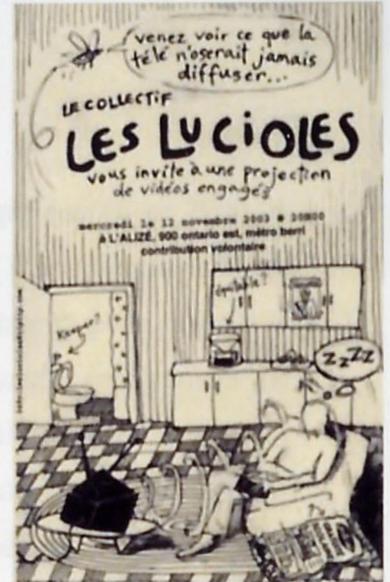


Figure 2 : Une de mes affiches pour une soirée des Lucioles, 2003

¹ De 2002 à 2007, *Les Lucioles* ont diffusé leurs films à caractère sociopolitique à Montréal et au Québec. Le collectif fonctionne de manière autogérée, sur une base d'entraide et de façon non-hiérarchique. Les films visent souvent à faire entendre et voir une autre réalité que celle véhiculée par les médias traditionnels. Le collectif ne prétend pas à une objectivité absolue; il s'engage même fièrement à dénoncer, proposer et susciter des débats de société. Les courts-métrages engagés combinent diversité des genres et des propos. Que ce soit par des capsules, des documentaires, des fictions ou encore des films d'animation, les vidéastes abordent différents sujets d'actualité. Les *Lucioles* touchent à des tâches aussi diversifiées que le journalisme, la production, la réalisation, le montage et la diffusion. La transmission de savoir-faire, de connaissances et de matériel technique est partagée au sein du collectif. Aussi, plusieurs collaborateurs, collaboratrices et collectifs étrangers ont présenté leurs courts-métrages aux soirées *Lucioles*. Le collectif a produit plus d'une douzaine de compilations vidéos et a diffusé plus de deux cents courts-métrages. De plus, des soirées *Lucioles* ont débuté sur une base récurrente à Québec, Matane et La Pocatière. Notre groupe s'inspire entre autre de l'œuvre des collectifs *Luciernagas* qui existent au Nicaragua et au Guatemala et qui osent malgré la répression réaliser des films à caractère sociopolitique et les diffuser dans les communautés afin de briser le silence de la peur en amenant les gens à discuter, s'informer et réinventer leur société

² Il existe une histoire de vidéo engagée au Québec, notamment avec des structures comme le Vidéographe, fondé en 1971, mais cela restait accessible à une minorité. La première décennie des années 2000 a révolutionné le médium en permettant à une grande partie de la population d'avoir accès aux outils audiovisuels.

Dans le cadre de la maîtrise en arts visuels, j'ai eu envie de retourner aux sources de ma pratique; soit le dessin. Rassembler mes notes, croquis et photos de voyage pour en faire un tout cohérent me semblait un défi intéressant et une continuité logique dans ma démarche de documentariste. Transposer mes expériences en bande dessinée en était le prolongement. Le récit graphique et le cinéma ont beaucoup en commun. J'étais attirée par le côté moins technologique de ce médium. C'est ainsi que se manifesta l'idée de livre (*Errances mexicaines*-titre de travail) et cela me parut le support idéal pour un tel projet.



Figure 3 : extraits de mon carnet de voyage, 2007

Mes voyages au Mexique (un an en 2000-01 et trois mois en 2007) s'imposèrent comme trame. Je porte un grand intérêt pour ce pays et au fil des ans, j'ai accumulé énormément de matériel de base avec lequel travailler. L'histoire du Mexique est fascinante, marquée par les civilisations préhispaniques et la conquête espagnole. La situation contemporaine en porte toujours la trace. Son identité culturelle est complexe, multiple. C'est un endroit sur la planète où je me sens chez moi, même si j'y ai encore énormément de choses à découvrir et à comprendre.

Séjourner dans un pays étranger amène tout un lot de questionnement, que je trouve particulièrement intéressant dans un rapport Nord/Sud et c'est ce que j'ai eu envie d'aborder dans mon travail. Pourquoi est-ce que j'ai accès à certains privilèges que d'autres n'ont pas? Est-ce que ma façon de vivre a des conséquences sur le mode de vie d'autrui et vice-versa? De quoi est composée l'identité? Observer la culture de l'autre m'interroge sur ma propre culture.

Comme les dynamiques politiques et économiques mondiales m'intéressent, ces thèmes sont inévitables dans ce projet. Je vais donc tenter de démystifier certains enjeux, comme l'ALENA³ et ses conséquences, tant pour le Mexique que pour le Canada. À travers la vie quotidienne des gens rencontrés, la réalité politique transparait. Par exemple, le prix de la tortilla, galette de maïs qui fait partie de l'alimentation quotidienne depuis des millénaires en Mésoamérique, a dramatiquement augmenté en 2007⁴. Le Mexique est maintenant dépendant de la production américaine, dont le prix ne cesse d'augmenter, en grande partie à cause de l'usage de cette denrée alimentaire dans la production de l'éthanol.

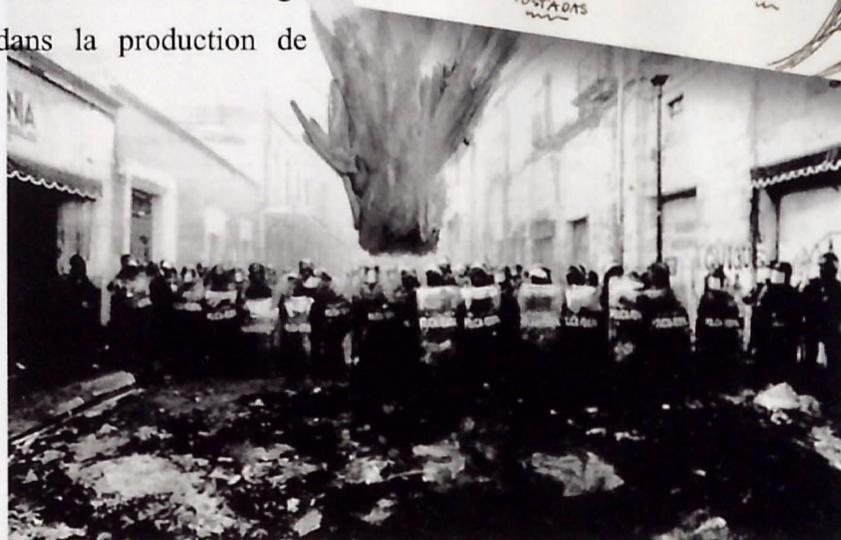


Figure 4 : esquisses pour *Errances mexicaines*, 2010

La bande dessinée est selon moi un médium intéressant pour décortiquer des enjeux de cet ordre. L'importance et la lenteur du processus permettent d'approfondir la réflexion. L'aspect visuel facilite la compréhension, et peut rendre des sujets arides séduisants. L'œuvre finale, de par son accessibilité (car elle est reproductible), jouit d'une autonomie et elle a le potentiel de rejoindre un public varié.

³ Instauré en 1994, l'accord de libre-échange de l'Amérique du Nord (ALENA), inclut le Canada, les États-Unis et le Mexique, et a pour but de faciliter les échanges commerciaux entre ces trois pays.

⁴ Tiré d'un article « Starving the Poor » (2007) de Noam Chomsky disponible en ligne sur <<http://www.chomsky.info/articles/20070515.htm>> (dernière consultation; 1er décembre 2011)

Dans le cadre de ce mémoire, je vais explorer la problématique suivante;

Comment représenter le politique à travers la bande dessinée documentaire?

Mon projet s'inscrit dans un courant en effervescence aujourd'hui, que l'on nomme le *reportage graphique*. Pour en comprendre les racines, je vais dans un premier temps dresser un survol de l'histoire de la bande dessinée. Nous allons ensuite explorer ce que l'on nomme reportage graphique et les formes que cela peut prendre. Cela nous conduit à regarder le rôle que le médium graphique peut jouer dans la société ainsi que son impact politique.

En deuxième lieu, nous étudierons le contexte dans lequel mon projet est né; soit un voyage au Mexique. Quels sont les enjeux et réflexions soulevés par cette immersion? Comment le Mexique se répercute-t-il dans l'œuvre?

Finalement, je procéderai à une analyse de mon œuvre. Comment s'est opérée la transition entre le cinéma et la bande dessinée? Quelle forme prend le processus? Quelles stratégies ont été adoptées? Une perspective critique s'impose sur ce projet.



Figure 5 : extrait de carnet de voyage, 2007

1. ARTS GRAPHIQUES ET POLITIQUE

1.1 Historique et évolution de la bande dessinée

« *Qui n'a rien compris à la bande dessinée, n'a rien compris au XXe siècle* »

*Ben Streepe*¹

Le terme *bande dessinée* évoque pour bon nombre de gens un art mineur, juvénile et peu sérieux. Mais qu'en est-il vraiment? Le monde de la bande dessinée est trop vaste pour être résumé en quelques pages. Chaque auteur cité pourrait être l'objet d'une étude approfondie. Cette partie se propose plutôt de dresser un survol non-exhaustif de l'histoire de ce médium afin d'en élargir sa compréhension et d'en donner un avant-goût.

Will Eisner, un des grands maîtres et théoricien de la bande dessinée, définit celle-ci comme étant un art séquentiel sur support papier². Thierry Groensteen, théoricien du 9^{ème} art, la qualifie d'un art du récit par l'image.³ Il s'agit donc d'une série d'images fixes, qui agissent comme éléments narratifs pour raconter une histoire. Elles sont parfois accompagnées de texte, mais cela n'est pas implicite. Tout comme il existe un cinéma muet, il existe aussi des bandes dessinées muettes. Cette définition ne tient pas compte d'un style particulier et englobe une multitude de possibilités; de genres, de modes de narration et d'esthétiques.

Ce que l'on nomme aujourd'hui, le 9^{ème} art est relativement jeune dans sa forme actuelle, mais en se référant à cette définition, on pourrait en retracer les origines dans l'antiquité avec les peintures égyptiennes⁴, en 1300 av. J.-C. Ces peintures et bas-reliefs qui ornaient les murs des tombeaux des puissants, racontent des histoires dans un découpage séquentiel d'images, (contrairement aux hiéroglyphes qui sont des images qui représentent des sons, ce qui s'apparente plutôt à l'écriture).



Figure 2 : Livre des morts égyptiens, 1550 av. j.-C.

¹ (Baetens, 1998), p. couverture

² (Eisner, 2009)

³ Tiré du site de l'auteur < <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article9> > (20 nov. 2011)

⁴ (McCloud, 1993)

La tapisserie de Bayeux, broderie de 70 mètres x 50 cm, confectionnée au XI^{ème} siècle, pourrait aussi cadrer avec cette définition de la bande dessinée. Selon l'historienne française Danièle Alexandre-Bidon (1996),

*...tous les procédés du récit dessiné séquentiel étaient connus des artistes enlumineurs dès le XIII^e siècle. Dans les manuscrits enluminés, dont certains comptent jusqu'à 4 000 ou 5 000 vignettes, on trouve de véritables planches compartimentées, des phylactères, des bulles de pensée, des onomatopées, des lignes indiquant un déplacement, des entrées et sorties de cadres, des mouvements rapides décomposés en plusieurs images, et des raccords graphique entre images contiguës.*⁹

Ces images avaient donc une fonction picturale mais aussi narrative.



Figure 7 : Tapisserie de Bayeux

Les Mayas, dans le sud du Mexique, ont eux aussi développé une forme narrative très élaborée, entre 600 et 900 apr. J.-C., que l'on pourrait qualifier de bande dessinée. Elle combine écriture et dessin, dans une relation d'interdépendance, d'addition où le texte vient amplifier l'image ou l'inverse.¹⁰ Malheureusement, lors de la conquête espagnole au 16^{ème} siècle, la majorité des nombreux codex furent brûlés et il n'en subsiste que trois, et des fragments d'un quatrième.¹¹



Figure 8 : Codex de Madrid

⁹ (citée par Groesteen sur son site) <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12>> (1^{er} déc.2011)

¹⁰ (Magnussen et Christiansen, 2000), p.69

¹¹ Ils sont conservés dans des musées et portent le nom de *codex de Madrid, de Dresde, de Paris et de Grolier* (dont l'authenticité est toutefois contestée).

Comme nous le voyons, les frontières qui caractérisent la bande dessinée sont difficiles à cerner et cet art est peut-être plus ancien que son appellation.¹² Plusieurs historiens s'entendent pour dire que la bédé « moderne » est née vers 1830 avec les œuvres du Suisse Rodolphe Töpffer. Il s'agit alors d'un recueil d'estampes avec des planches lithographiées et des légendes, objet de luxe destiné aux tables de salon.



Figure 9 : Töpffer, *Histoire de Monsieur Cryptogame*, 1830

Le terme *bande dessinée* émerge en 1940 dans les pays francophones et devient utilisé à partir des années 60.¹³ Le médium a pris différentes formes qui ont évoluées selon les pays, que l'on peut regrouper en trois grandes traditions, soit japonaise, américaine, et franco-belge, mais évidemment il s'agit d'une simplification extrême.¹⁴

¹² « There's an incredible wealth of ancient comics and some may yet hold the key to comics' future! Discovering and cataloguing this work has already begun but there's much more that needs to be done! There's a big gaping hole in the official history of art and it's high time somebody filled it! » (McCloud, 1993)

¹³ (Groensteen, 2007), p.13

¹⁴ Jean-Paul Gabilliet, « BD, mangas et comics, différences et influences ». In *Hermès; La bande dessinée, art reconnu, média méconnu*, p. 35

La tradition japonaise

Le Japon a développé tout un univers avec les mangas, qui connurent un succès populaire dès le début du XXème siècle (40% du marché de l'édition en 2007). La deuxième guerre mondiale et le traumatisme nucléaire eurent un impact important sur la production, les auteurs « *chacun à leur façon, rebrassaient les angoisses collectives nées de la chute militaire de l'Empire du soleil levant.* »¹⁵ Les œuvres sont diversifiées pour rejoindre autant les enfants que les adultes, les hommes et les femmes, De format volumineux (200-300 pages et plus), ils sont imprimés en noir et blanc sur des supports bon marché. Des thèmes et des styles aussi variés vont de la romance à la science fiction, en passant par l'érotisme, la cuisine et la satire politique. La bande dessinée japonaise ne s'est popularisée en occident qu'à partir des années 1980.

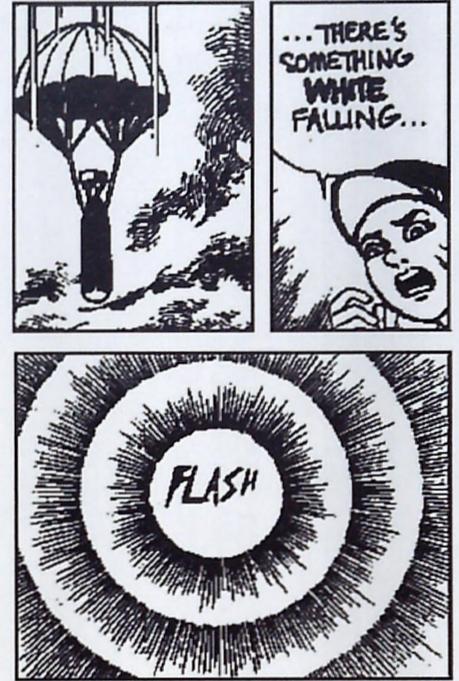


Figure 10 : *Barefoot Gen* de Keiji Nakazawa, 1972-73

Ayant grandi en Amérique du nord francophone, j'ai été beaucoup plus influencée par les traditions européennes et américaines que nipponnes, je ne m'attarderai donc pas sur cette dernière, qui possède une histoire trop riche et complexe pour être développée ici.

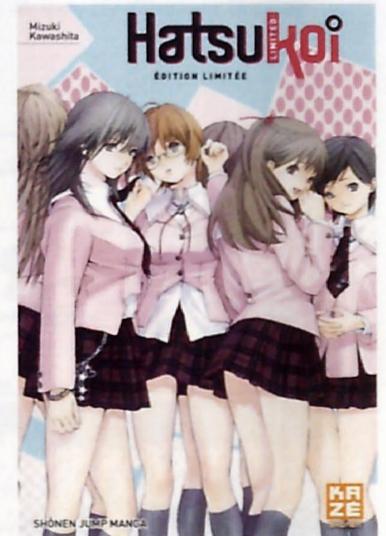


Figure 11 : *Hatsukoi Limited* de Mizuki Kawashita, 2007

¹⁵ Citation de J.-M. Bouissou 2007 dans *Ibid*, p. 38
disponible sur <http://www.ceri-sciencespo.com/themes/manga/documents/com3_jmbouissou.pdf>

La tradition américaine

Aux États-Unis, vers la fin du XIXe siècle, sont apparus dans les journaux quotidiens les *comic strips*. Ces petites histoires d'environ 3 cases ou d'une page, sont encore présentes aujourd'hui. Parmi les auteurs qui ont influencé le médium, nous devons citer Windsor McCay (qui est aussi un pionnier du cinéma d'animation¹⁶) et sa série *Little Nemo* (1905-1914). McCay utilise la métaphore du rêve et chaque histoire explore un monde fantastique qui se termine de la même manière, par la chute de Nemo de son lit.

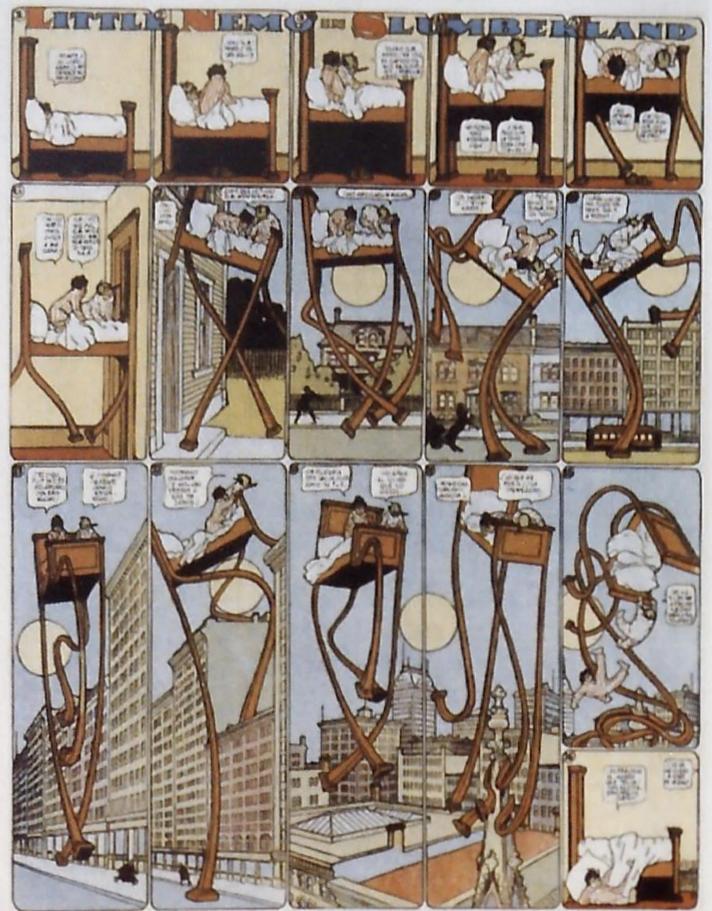


Figure 12 : *Little Nemo*, de Windsor McCay

George Herriman et les aventures de *Krazy Kat* (1913-1944) ont aussi marqué profondément le médium en plus de remporter un succès chez les intellectuels. Le canevas est simple, un chat est amoureux d'une souris, qui lui lance des briques par la tête. Herriman a énormément expérimenté avec la mise en page, parfois sur le modèle de la grille traditionnelle et parfois en rompant avec cette structure. Une de ses particularités est qu'il s'amuse à créer une discontinuité temporelle, en changeant les éléments du jour et de la nuit d'une case à l'autre, ou encore en bougeant les décors.



Figure 13 : *Krazy Kat* de George Herriman

¹⁶ Il a créé un des premiers personnages de dessins animés; soit *Gertie le dinosaure* (1909)

Les *strips* américains ont connu leur âge d'or dans les années 1930-40¹⁷. C'est à cette époque qu'est né le *comicbook*, un dérivé des *strips*, avec tout son attirail de super-héros, comme *Flash Gordon*, *Superman*, *Captain America*... Ces bandes dessinées sont réalisées par des grands studios comme *DC Comics* et *Marvel Comics*. Ils se destinent principalement aux enfants et aux adolescents, majoritairement masculins. Imprimé sur du papier journal et en couleur, c'est un objet populaire et peu coûteux, mais qui s'adresse à un public restreint. Certains des super héros sont aussi devenus des personnages de dessins animés (*Superman*, *Spiderman* etc.) et ont même été incarnés par des humains.



Figure 14 : *Captain America*



Figure 15 : *Flash Gordon*



Figure 16 : *Superman*

¹⁷ Jean-Paul Gabilliet, « BD, mangas et comics, différences et influences ». In *Hermès; La bande dessinée, art reconnu, média méconnu*, p. 36

La tradition franco-belge

La bande dessinée franco-belge, a commencé avec des magazines destinés aux jeunes, puis avec des albums à couverture cartonnée, de 48 pages. La plupart des livres sont imprimées en couleurs sur du papier de qualité. Contrairement à la bande dessinée nipponne ou américaine, c'est un objet dispendieux qui est peu accessible aux classes populaires. Jusqu'aux années 60, on la considère comme un médium enfantin, mais des grandes séries comme *Tintin*, *Astérix* ou *Gaston Lagaffe* lui permettent de rejoindre un plus grand public. Plusieurs sont devenues des classiques et sont encore réédités de nos jours. Comme pour les comics américains, leur popularité a été accentuée par leur transposition au cinéma. Ainsi, les *Astérix*, *Lucky Luke*, *Tintin*, les *Schtroumpfs* et compagnie, ont été les vedettes de films d'animation ou de séries animées. Plus récemment, *Astérix* et *Lucky Luke* ont été portés à l'écran par des acteurs.



Figure 17 : Les Schtroumpfs de Peyo



Figure 19 : Gaston Lagaffe de Franquin



Figure 18 : Astérix de René Goscinny et Albert Uderzo

Une des figures marquantes, qui a pré-instauré le reportage graphique est bien sûr *Tintin*, le célèbre reporter. Il s'agit de fiction, mais ancrée dans une époque bien réelle, et elle représente en quelque sorte une chronique de notre siècle. L'œuvre d'Hergé n'est peut-être pas qualifiée de politique a priori mais on ne peut dissocier cet aspect de son travail. Le colonialisme belge transparaît dans ses œuvres comme nous pouvons le voir dans *Tintin au Congo*, où les Africains sont représentés de façon stéréotypée et primitive. Hergé s'en est d'ailleurs repenti comme il l'exprime dans cet entretien avec Numa Sadoul :

Pour le Congo tout comme pour Tintin au pays des Soviets, il se fait que j'étais nourri des préjugés du milieu dans lequel je vivais... C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque : "Les nègres sont de grands enfants, heureusement que nous sommes là !", etc. Et je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le pur esprit paternaliste qui était celui de l'époque en Belgique.¹⁸

La bande dessinée n'est donc pas seulement un divertissement. Elle est un reflet de la société et la politique s'y immisce, subtilement ou non. Déclinée en de multiples registres, de l'humour à l'aventure, en passant par la romance, le polar et la science-fiction, elle peut devenir un support pour véhiculer des idées politiques, publicitaires, et même être un outil de propagande. Le *comic* a largement été utilisé pour propager la doctrine américaine, notamment durant la deuxième guerre mondiale et la guerre froide, mais il serait faux de croire que ce phénomène ne se limite qu'aux États-Unis. Le livre : *La propagande dans la bd*, (Strömberg, 2010) dresse un survol intéressant de l'usage de ce médium à des fins idéologiques autour du monde.

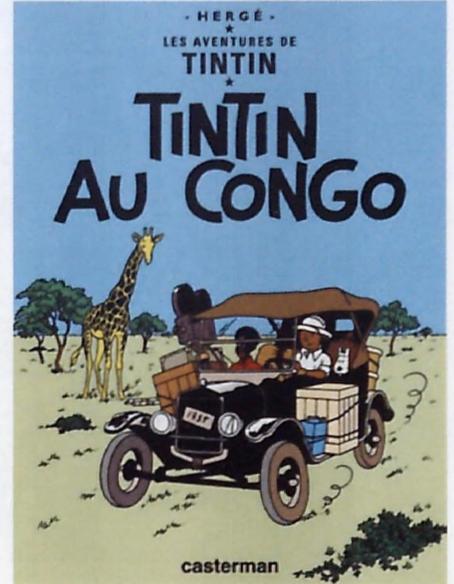


Figure 20 : page couverture de l'album *Tintin au Congo*, 1930

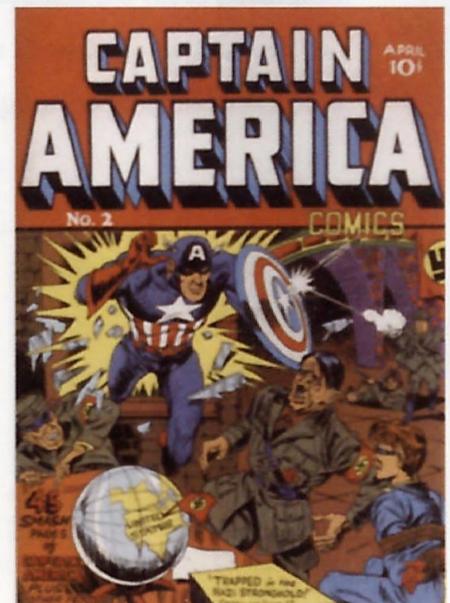


Figure 21 : *Captain America*, 1941

¹⁸ (Sadoul, 1989, p.74)

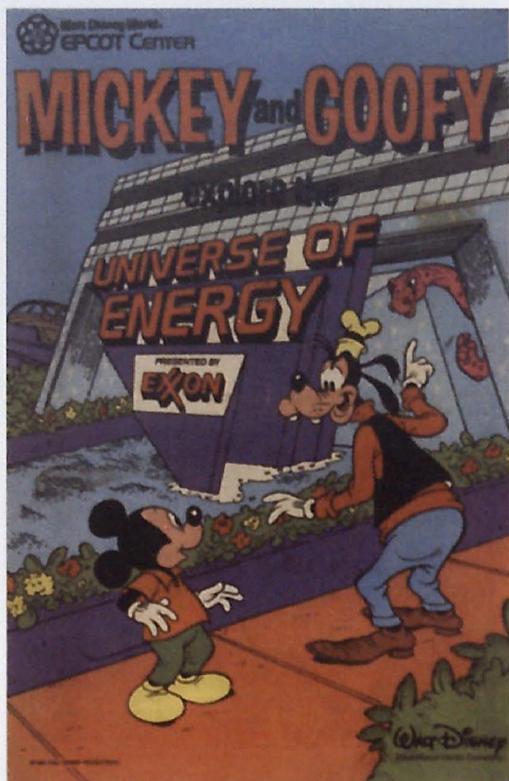


Figure 22 : Mickey et Goofy explorent l'univers de l'énergie, 1965



Figure 23 : Bande dessinée du régime irakien

Nous pouvons voir ici quelques exemples de bandes dessinées véhiculant des idées politiques. La figure 22 représente *Mickey Mouse* et *Goofy* et fait la promotion de l'industrie pétrolière. La figure 23 vient d'Irak et vante les mérites de Saddam Hussein¹⁹. La figure 24 glorifie le système communiste chinois et a été réalisée par les gardes rouges²⁰.



Figure 24 : Gravure sur bois faites par les gardes rouges chinois, 1967

¹⁹ Source : *La propagande dans la bd*, (Strömberg, 2010), la date de publication de cette bd n'est pas disponible.

²⁰ Source : musée de d'art de propagande de Shaghai, <<http://www.shanghaipropagandaart.com/>> (10 déc.2011)

Les femmes dans la bédé



Figure 25 : *Bécassine*, de Émile-Joseph-Porphyre Pinchon, 1905

Jusqu'aux années 1970, on remarque qu'il y a très peu de femmes dans l'univers de la bande dessinée, tant parmi les auteurs, que parmi les lecteurs... La bédé s'adresse principalement aux hommes. On peut y voir un reflet de la place qu'occupent les femmes dans la société du début du 20^{ème} siècle²¹.

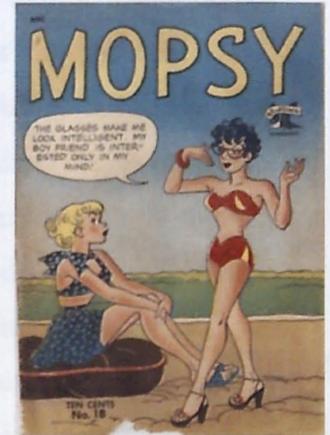


Figure 26 : *Mopsy*, de Gladys Parker

Les auteurs féminines sont rarissimes, mais certaines femmes s'illustrent dans le monde des *comic strips* durant la première moitié du 20^{ème} siècle, comme Gladys Parker (1910-1966) et son personnage *Mopsy* (figure 25) ou encore Martha Orr (1902-2001), voir figure 27. Elles sont une minorité et peu sont passées à l'histoire. La plupart des femmes qui travaillent dans le milieu le font dans l'anonymat, notamment au niveau de l'encrage et de la mise en couleur.²² Les rares personnages féminins sont des symboles sexuels (figure 29), ou bien peu attirantes, en mégère ou sottie (figures 26, 28). Il n'est pas étonnant que les femmes ne s'y reconnaissent pas.



Figure 27 : image de Martha Orr



Figure 28 : la Castafiore, personnage de Tintin



Figure 29 : *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, 1962

²¹ Bien qu'il soit dangereux de généraliser et que la condition des femmes n'est pas la même partout, nous pouvons néanmoins affirmer que la vague féministe des années 1960 permet aux femmes occidentales plus d'émancipation.

²² Tiré d'un article de Annie Pilloy sur les femmes dans la bd, disponible sur <http://www.bdparadisio.com/femmes.htm> (1^{er} déc. 2011)

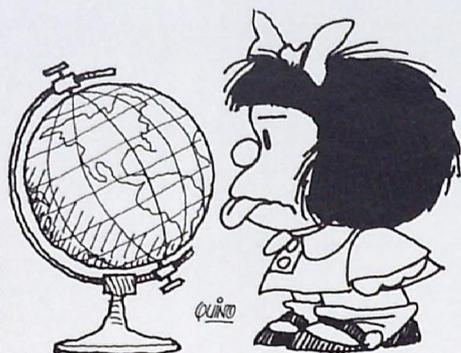


Figure 30 : *Mafalda* de Quino

Des personnages féminins moins stéréotypés apparaissent tranquillement au cours des années 60-70, comme par exemple, en 1964, *Mafalda*, du dessinateur argentin Quino. C'est une petite fille de la classe moyenne, qui, avec un humour caustique, s'interroge sur le monde. Ses amis représentent des archétypes de la société, comme *Manolo*, le capitaliste, *Susanita*, la femme au foyer etc.

En 1969, la série de science-fiction *Yoko Tsuno*, attire plus de lectrices vers la bande dessinée commerciale²³. Mais c'est véritablement dans le mouvement underground que les femmes vont prendre leur place dans ce médium en tant qu'auteures.



Figure 31 : album de Yoko Tsuno

L'underground

La bande dessinée a été confinée à des formes très précises jusqu'aux années 60, où tant du côté américain que du côté français, on a assisté à un éclatement de la forme et du fond. Comme la société qui réclamait un changement, le médium s'est libéré de sa forme rigide qui l'étouffait et a repoussé ses limites. La bande dessinée *underground* apparaît dans les années 1960, en rupture avec les formes traditionnelles. Certains auteurs brisent le dispositif de narration classique; la bande dessinée devient parfois plus abstraite, plus expérimentale (figure 35). Cette évolution a continué jusqu'à aujourd'hui et a pris différents noms comme bande dessinée *alternative* ou encore *nouvelle bande dessinée*. Les années 1980 ont été très fructueuses et de nombreuses petites structures d'édition ont émergé.²⁴ Selon Eisner, le média allait vers son âge adulte.

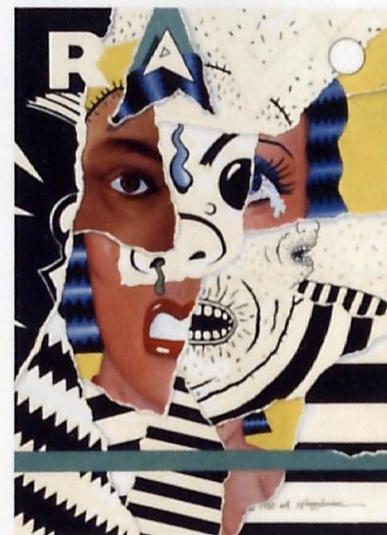


Figure 32 : page couverture du magazine de bd *Raw*, 1980-1991

²³ « J'ai surtout le privilège de lui avoir offert un très gros pourcentage de lectrices, qui s'est amplifié au fil des albums. Le courrier que je reçois émane pour les deux tiers de filles, et les lecteurs de Yoko sont certainement pour moitié des fille... » commente son auteur Roger Leloup sur <http://www.yokotsuno.com/rombaldi/com_album15bis.html>, (10 déc. 2011)

²⁴ Notamment l'Association, Ego comme X en France et Fantagraphics Books, Pantheon Books aux États-Unis

L'underground offre à la mise en page bédéesque la possibilité d'être plus libre et éclatée. Cases et bulles ne sont désormais plus la règle absolue. Les phylactères sont parfois moins visibles. La planche comme « multicaire » n'est plus un critère pour qualifier une œuvre de bande dessinée. Fred, un des cofondateurs de *Hara-Kiri*, a créé dans les années 60 le personnage de *Philémon*, un adolescent voyageant sur les lettres de l'océan Atlantique. À travers cette œuvre (15 tomes), il explore un monde onirique et repousse les frontières du médium.

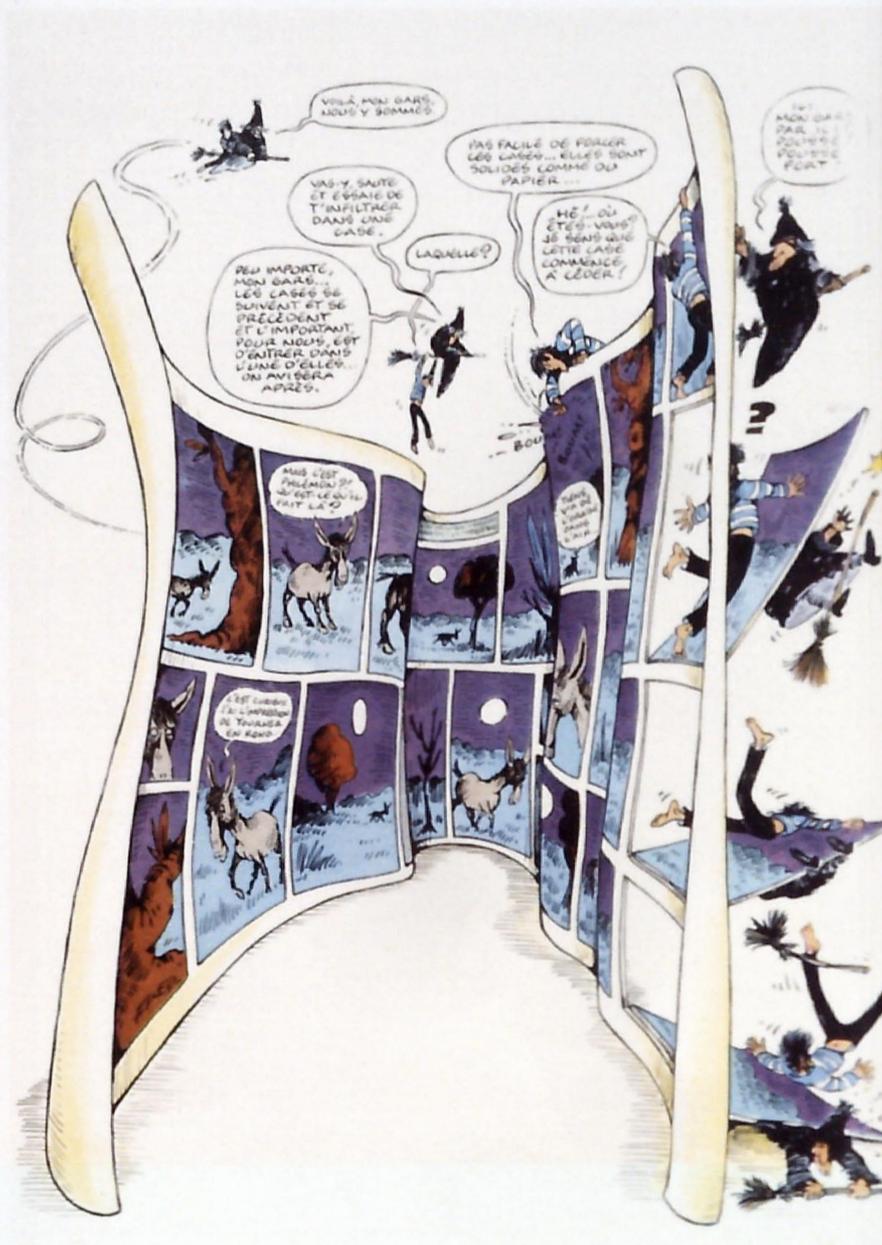


Figure 36 : une page de *Philémon*, de Fred

Dans un autre d'ordre d'idée, il me semble important de citer le travail d'une des auteurs cultes françaises, soit Claire Bretécher. Après avoir collaboré à divers magazines, elle fit son entrée au journal *Le nouvel observateur*, en lançant sa série; *Les frustrés*. Elle y dépeint de façon humoristique « les snobs, les fils de bourgeois gauchisants, les mous, les durs, les sexistes, les féministes, les parents laxistes et leurs affreux jojos »²⁶, qui sont aussi les lecteurs du journal. Avec son dessin spontané, dépouillé, elle dresse un portrait lucide de ses contemporains. Roland Barthes la qualifie en 1976 de meilleure sociologue de l'année.²⁷

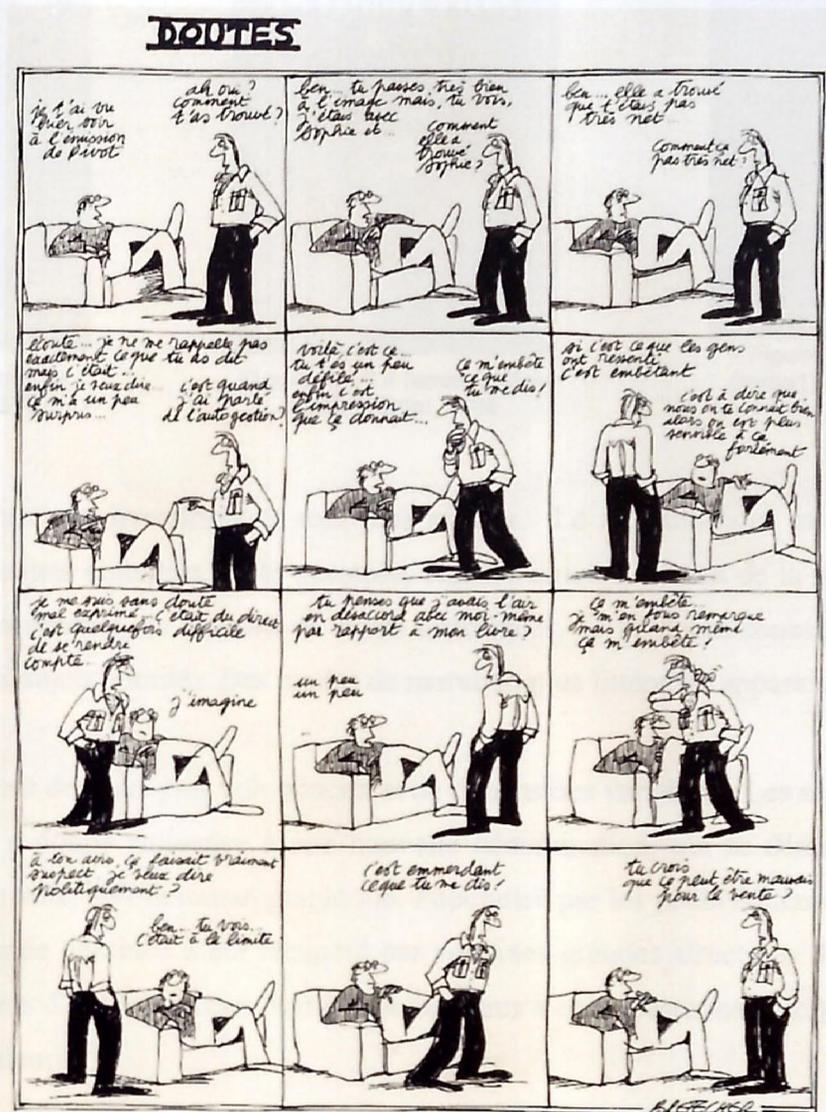


Figure 37 : une page des *Frustrés*, de Claire Bretécher

²⁶ Citation de Florence Montreynaud sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Claire_Bretécher> (10 déc. 2011)

²⁷ *Ibid.*

Grâce aux progrès techniques d'impression, la couleur n'est plus appliquée en aplat en impression offset, mais elle fait maintenant partie de la composition de l'image. On appelle ce procédé la *couleur directe*, il devient possible d'intégrer toute technique de coloration. La peinture commence à s'insérer dans les cases.

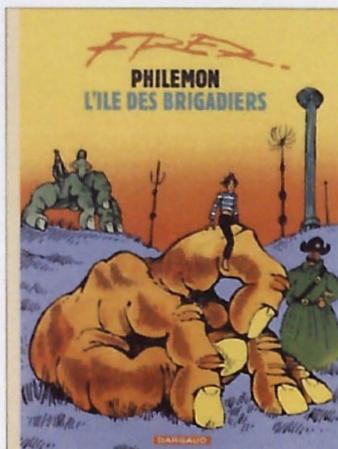


Figure 39 : Philémon; l'île des brigadiers, 1978



Figure 38 : La femme piège de Enki Bilal, 1986

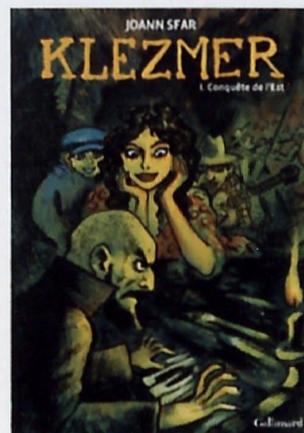


Figure 40 : Klezmer (tome1) de Joann Sfar, 2006

Les thèmes aussi se diversifient et sont plus sérieux. Le médium nous montre qu'il ne se limite pas à des sujets enfantins. Par exemple, certains auteurs traitent de la guerre, de peines d'amour, de la parentalité, de la mort, de sujets historiques, de la vie en communauté...il n'y a pas de limites aux sujets abordés. Des modes de narration plus littéraires apparaissent.

Les formats sont devenus plus volumineux et de dimensions variables. Les séries ne sont plus la norme. Cela a donné naissance à une nouvelle dénomination, qui se détache de la bande dessinée traditionnelle, soit le roman graphique. Popularisé par les petits éditeurs, cette nouvelle approche à la bande dessinée a été récupérée par certaines grandes structures d'édition qui ont créé des collections d'auteurs (Actes Sud BD, « Écritures » chez Casterman etc.), ce que déplore certains petits éditeurs.²⁸

²⁸ Jean-Christophe Menu, co-fondateur de la maison d'édition L'Association, nous dit que dans les années 1990, « le médium a vécu une période libre et vierge (parmi lesquelles on peut placer une approche nouvelle de l'intime et de la réalité), puis une réappropriation de ces ouvertures par l'édition industrielle, qui à force de surproduction, de sous-production et de confusion, vient aujourd'hui mettre en péril les réels acquis des débuts » (Menu, 2007, p.453)

Une des formes de narration très utilisée est l'*autofiction*. Plusieurs auteurs se représentent dans leurs œuvres. Le thème du journal revient fréquemment.

La québécoise Julie Doucet représente bien ce courant. Elle a commencé à publier ses fanzines *Dirty Plotte* à la fin des années 1980, où elle raconte sa vie quotidienne, ses rêves, ses fantasmes. Elle a vécu un an à New York et en a tiré un livre nommé *My New York Diary* (1999). Elle est une des rares auteures québécoises à avoir acquis une reconnaissance internationale.



Figure 41 : une page de *My Most Secret Desire*, de Julie Doucet, 1995



Figure 42 : une page de *Daddy's Girl* de Debbie Dreschler

Dans un registre plus dramatique, Debbie Dreschler, auteure américaine, aborde le difficile thème de l'inceste en racontant dans *Daddy's Girl* (1999), les abus que son père lui a e. Initialement publiée par fragments dans sa version originale anglaise dans des journaux alternatifs américains (*New York Post* et *The Stranger*), il a été ensuite édité sous forme de livre en anglais et en français.

L'auto-publication est un mode de

diffusion très utilisé dans la bd underground. Elle permet à des auteurs non professionnels de partager leurs œuvres. Dans les années 1980, Sylvie Rancourt a produit une série de fanzines racontant sa vie et ses aventures comme danseuse nue, sous le nom de Melody. Des éditeurs américains se sont montrés intéressés à les publier, à condition que les dessins soient refaits. Elle a collaboré avec le dessinateur Jacques Boivin afin de redessiner son œuvre, qui a connu un immense succès en langue anglaise.²⁹ Les histoires de Melody ont fait scandale pour alerte à la pudeur et des librairies ont été l'objet de descentes policières parce qu'ils la vendaient.



Figure 44 : une page d'un fanzine *Melody*, de Sylvie Rancourt



Figure 43 : une page de *Melody* redessinée par Jacques Boivin

Même si l'on qualifie la bande dessinée d'attributs littéraires, Thierry Groensteen nous rappelle qu'« ...il reste que l'on ferait un contresens en assimilant la bande dessinée à un genre littéraire ou paralittéraire, alors qu'elle appartient également de plein droit à la sphère des arts visuels.³⁰ »

La bande dessinée et l'art contemporain

²⁹ 125 000 copies ont été vendues à travers le monde.

³⁰ Tiré du site de l'auteur; <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article8>> (1^{er} dec.2011)

La première exposition alliant bande dessinée et art contemporain en France, remonte à 1967, au musée des Arts décoratifs de Paris. Selon Alain Berland, le mélange ne fut pas des plus concluants et n'évoquait pas l'inter-influence entre ces deux formes d'art.³¹ Il y eu d'autres tentatives, comme celle du MoMA de New York, en 1990, avec son exposition *High & Low; Modern Art and Popular Culture*. Pour Art Spiegelman, ce fut une belle occasion ratée de mettre en valeur le rapport entre la bande dessinée et l'art. Les oeuvres n'ont pas su cohabiter sur les murs. Il résume en disant; « *I guess the paintings win the wall and the comics win the catalogue.* »³² La bande dessinée ne se compare pas à la peinture. Elle a ses propres paramètres et demande d'être comprise pour ce qu'elle est. Spiegelman la compare avec des dessins d'architectures, que l'on ne regarde pas du même œil qu'une peinture. Selon lui, Lichtenstein et Warhol n'ont rien apporté au 9^{ème} art; leurs œuvres étant plutôt une récupération de celui-ci.



Figure 45 : *Drowning Girl*, de Roy Lichtenstein, 1963

La biennale d'art contemporain du Havre a intitulé sa 3ème édition, en 2010 : *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*. L'exposition témoigne de la rencontre entre l'art contemporain et la bande dessinée, dans toute son hybridité. Ainsi, la bande dessinée devient la source d'œuvres qui se manifestent sous forme de broderie, d'installation, de peinture, dessins etc.



Figure 46 : scénographie de la biennale du Havre 2010

³¹ (Thévenet et Morren, 2010), p. 7

³² (Spiegelman, 2011), p. 204

En ce début de 3^{ème} millénaire, la bande dessinée connaît un véritable élan. La production est en effervescence, et un public diversifié s'y intéresse. Les styles se métissent, la bande dessinée se mondialise. On peut voir des Occidentaux dessiner dans un style nippon (comme la série *Scott Pilgrim* de Bryan Lee O'Malley) ou des *mangaka* comme Jirô Taniguchi (*L'homme qui marche*), qui empruntent au style européen³³. Elle exerce une influence puissante, ses icônes sont



Figure 47 : image de *Occupy New York*, 2011

omniprésentes dans la culture populaire. Elle s'infiltré dans le réel, comme nous pouvons le voir avec le mouvement international Occupy Wall Street. Un des symboles de ce mouvement populaire est le personnage masqué de *V*, un héros anarchiste tiré de la bande dessinée d'Alan Moore et David Lloyd; *V pour Vendetta* (publiée en plusieurs parties en 1988-89).

Les supports numériques ont emmené un nouveau support de diffusion à cet art, grâce entre autres au phénomène des blogs³⁴. Plusieurs dessinateurs publient leurs œuvres directement sur le web. Certains décident de les éditer ultérieurement (on peut penser aux auteurs Boulet, Zviane, Delisle) mais ce n'est pas une obligation.

Objet insaisissable, à la fois langage, art et média de masse, la bande dessinée suscite l'intérêt de chercheurs venant de divers domaines. La revue des sciences de la communication *Hermès* a consacré un numéro à la bande dessinée dans laquelle historiens, artistes, communicateurs, et sociologues s'entendent pour dire que beaucoup reste à faire pour comprendre ce qu'elle est.³⁵

³³ (Delporte, 2011), p. 19

³⁴ Comme les œuvres qui nous intéressent sont majoritairement publiées sur support papier, nous n'aborderons pas cette dimension dans cet essai.

³⁵ « ...on ne peut plus exclure l'éventualité que demain, certains historiens de la littérature ou de l'art « officiel » tendront à annexer la bande dessinée à leur domaine de recherche. Ils l'aborderont inévitablement à partir de catégories étrangères à son histoire propre, laquelle a jusqu'à présent été le domaine réservé des « professionnels de la profession ». Il pourrait en résulter d'intéressants changements de perspective. »

(Groensteen sur son site <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12>> (1^{er} déc. 2011)

1.2 Le reportage graphique

C'est dans ce renouveau de la bande dessinée que s'inscrit le courant que l'on nomme reportage graphique. Ce sous-chapitre tentera de dresser un aperçu de ce genre hybride, que l'on peut décrire comme la rencontre dans une forme très large entre le journalisme et la bande dessinée.

Les arts graphiques et le journalisme ont une longue histoire commune. L'image a souvent été utilisée par les médias pour illustrer leur propos. Les dessins servaient de complément au texte, que ce soit en se moquant, en illustrant ou en expliquant.

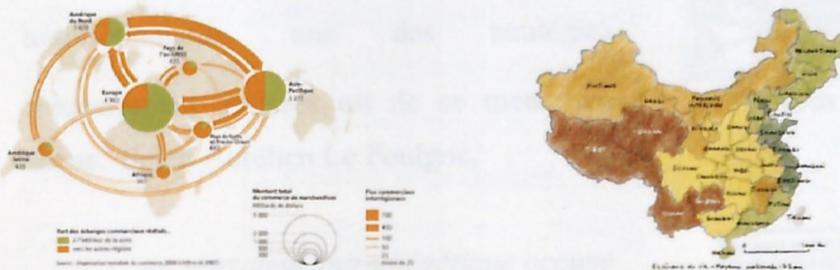


Figure 49 : graphiques du journal *Le monde diplomatique*



Figure 48 : journal quotidien français *Le Monde*



Figure 50 : caricature de Daumier, 1831

Le dessin de presse et la caricature ont certainement une parenté indéniable avec la bande dessinée, mais leur narrativité se résume à une seule image et en ce sens elles s'en distinguent.

On peut aussi voir une filiation dans le dessin juridique qui est une autre façon de témoigner graphiquement de la réalité, encore utilisé aujourd'hui.

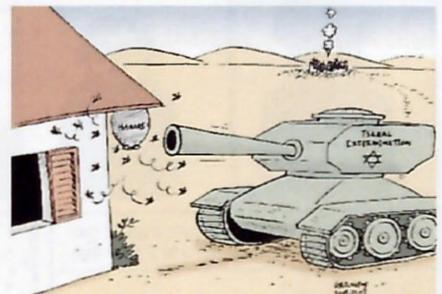


Figure 51 : caricature de Garnotte, journal montréalais *Le devoir*



Figure 52 : dessin juridique de Mike McLaughlin, journal *La presse*

On rattache souvent le reportage graphique à la tradition du *New Journalism*, courant apparu aux États-Unis dans les années 60, un croisement entre la littérature et le journalisme, où l'auteur assume sa subjectivité.

*The basic units of reporting are no longer who-what-when-where-how and why but whole scenes and stretches of dialogue. The New Journalism involves a depth of reporting and an attention to the most minute facts and details that most newspapermen, even the most experienced, have never dreamed of.*³⁶

À l'instar de la bande dessinée autofictionnelle, une des stratégies fréquemment utilisées est de se mettre en scène. Selon Aurélien Le Foulgoc,

*... un narrateur intradiégétique occupe une fonction testimoniale, la présence à l'image étant un moyen visuel de rappeler au lecteur qu'il s'agit de faits vécus et directement rapportés. Parallèlement, c'est un signe fort d'engagement, puisque proche des événements qu'il raconte, le dessinateur se rapproche des individus qu'il rencontre.*³⁷



Figure 53 : extrait de *Palestine* de Joe Sacco, 1996



Figure 54 : extrait de *Pyongyang* de Guy Delisle, 2003

³⁶ (Wolfe, 1970)

³⁷ Aurélien Le Foulgoc « La BD de reportage: le cas Davodeau ». In *Hermès; La bande dessinée, art reconnu, média méconnu*, p. 85

Pour Art Spiegelman, véritable pionnier du reportage graphique, « faire du journalisme en bande dessinée c'est manifester ses partis pris et un sentiment d'urgence qui font accéder le lecteur à un autre niveau d'information »³⁸.

Son œuvre *Maus* (récipiendaire d'un prix Pulitzer en 1990), qui a ouvert la voie à ce genre, aborde un sujet qu'il aurait été impensable de réaliser sous cette forme, soit la shoah. Fils de survivants de l'holocauste, Spiegelman nous fait revivre l'histoire en interviewant son père sur son passé. L'œuvre se situe donc sur deux niveaux, soit l'histoire du père ainsi que sa relation avec son fils, où passé et présent cohabitent sans empiéter l'un sur l'autre. Usant de métaphores, les Juifs sont représentés sous les traits de souris, les Allemands comme des chats, les Polonais comme des cochons et les Américains comme des chiens. Il aurait été inconcevable pour ce dernier de créer cette œuvre sous une autre forme. Il a d'ailleurs refusé son adaptation au cinéma. Son livre ne se résume pas seulement à l'histoire de son père ou de sa relation avec lui, mais c'est aussi celle d'un bédéiste qui essaie de comprendre ce que son père a vécu, qui se pose des questions et qui fait des choix. Que peut-on dire, révéler et comment le faire? Selon lui, un film aurait été un mensonge car il n'aurait pas pu traduire de la même manière ces questionnements.³⁹



Figure 55 : extrait de *Maus* (1972-1991)

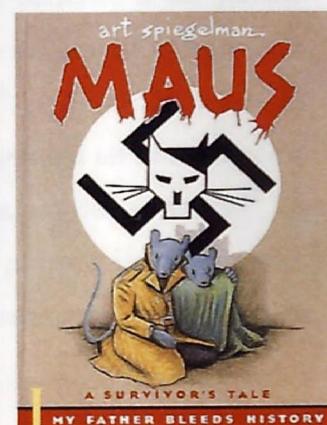


Figure 56 : page couverture de *Maus*

³⁸ Tiré d'un article du journal L'express, disponible en ligne <http://www.lexpress.fr/actualites/1/economie/bande-dessinee-quand-les-dessinateurs-se-font-grands-reporters_1054628.html> (1^{er} déc.2011)

³⁹ (Spiegelman, 2011), p.73

Joe Sacco est probablement l'auteur qui représente le mieux la synthèse entre le journalisme et la bande dessinée. Ayant étudié le journalisme, il a su transposer sa démarche en récit graphique et rejoindre un vaste public, souvent peu familier avec celui de la bd. Il a publié plusieurs livres sur la Palestine où il explique l'histoire de la région et transmet le témoignage des gens qu'il rencontre. Il a aussi couvert le conflit de la Bosnie dans ses livres *Safe Area : Gorazde* et *The Fixer*. Jouissant d'un succès autant de la part du milieu journalistique que de la bande dessinée, il nous montre que le reportage graphique possède les qualités pour rejoindre un grand éventail de lecteurs.

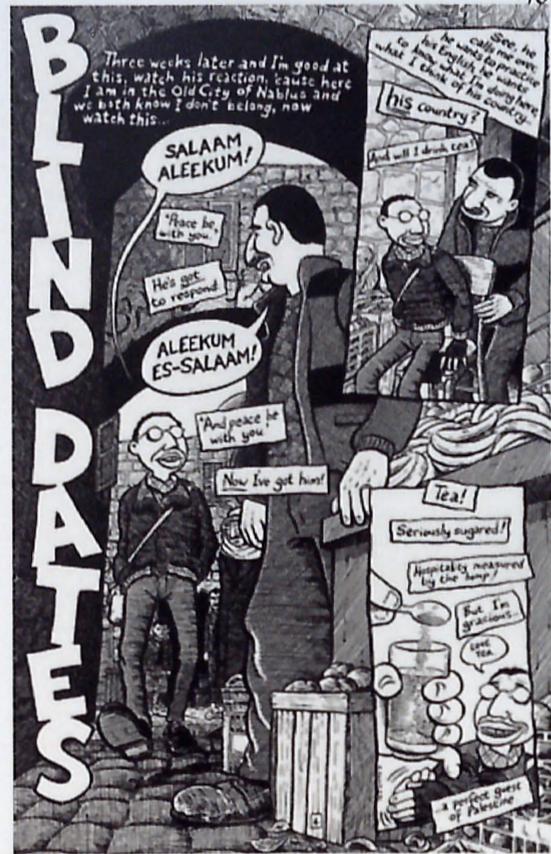


Figure 57 : extrait de *Palestine*, de Joe Sacco, 1996

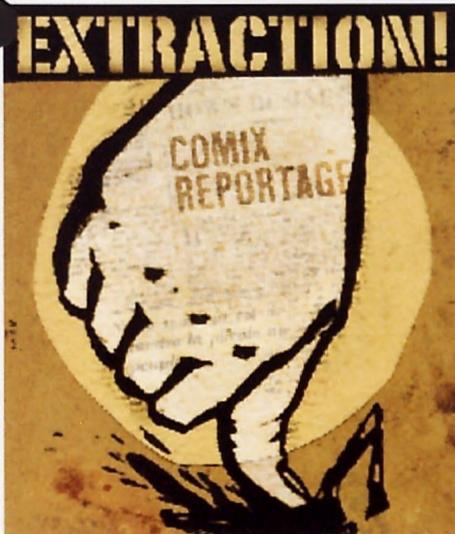


Figure 58 : page couverture de *Extraction*, 2007

Les dessinateurs collaborent parfois avec des scénaristes et c'est le cas dans le livre québécois *Extraction* (2007). Ce livre porte sur l'industrie minière canadienne dans quatre régions du monde; l'Alberta, le Québec, l'Inde et le Guatemala. Chaque bédéiste a été jumelé avec un journaliste qui apporte le contenu informatif alors que le dessinateur s'occupe de la mise en image⁴⁰. « *Le projet est né de cette idée d'amener le journalisme traditionnel à un autre niveau, plus accessible* », raconte Frédéric Dubois, un des éditeurs.⁴¹ Le film *Comic Books Go to War* dresse un portrait intéressant des différentes formes que peut prendre un reportage graphique en situation de guerre.

⁴⁰ Les dessinateurs sont Ruth Tait, Joe Ollmann, Carlos Santos et Stanley Wany et les journalistes sont Dawn Paley, Sophie Toupin, Tamara Herman et Petr Cizek, sous la direction de David Widginton, Frédéric Dubois et Marc Tessier.

⁴¹ Citation tirée d'un article du journal d'Alternatives, disponible en ligne < <http://journal.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications/archives/2008/volume-14-no-05/article/extraction-comix-reportage?lang=fr> > (10 déc. 2011)

En mettant en avant sa propre humanité, le BD reporter encourage ses lecteurs à garder la distance nécessaire avec ce qu'ils lisent. A cela s'ajoutent les propriétés narratives particulières du BD reportage : il ne s'agit ni d'histoires illustrées, ni d'images commentées, mais d'une interaction incessante entre l'image et le texte où chaque élément conserve un certain degré de liberté et d'autonomie. Pour cette raison, la bande dessinée est remarquablement appropriée pour décrire la fragmentation de l'expérience pendant une crise sociale ou politique, ou des points de vue incommensurablement opposés au cours d'un conflit (Israël/Palestine, Afghanistan, Irak, etc.)

Boissier & Lavergne, 2005⁴²

Outre le journalisme, différentes approches venant des sciences humaines viennent enrichir le contenu des reportages graphiques. Ainsi certains ouvrages ont une dimension anthropologique, sociologique, historique, ou encore une approche plus intimiste ou biographique...

Par exemple, Marjane Satrapi, iranienne d'origine vivant en France, nous raconte son enfance en Iran, dans son œuvre *Persépolis* (publiée en 4 tomes de 2000 à 2003). À travers son regard d'enfant qui grandit, elle nous parle des mœurs de l'époque, de son quotidien, de la façon dont sa famille a vécu la révolution, de son exil. Son œuvre, qui connut un grand succès international et fut adaptée au cinéma en animation nous prouve que la bande dessinée peut rejoindre un vaste public.



Figure 59 : *Persépolis*, de Marjane Satrapi, 2000-03

⁴² Tiré de <<http://chacaille.wordpress.com/2010/03/30/la-bande-dessinee-nouveau-genre-journalistique/>> (10 déc. 2011)

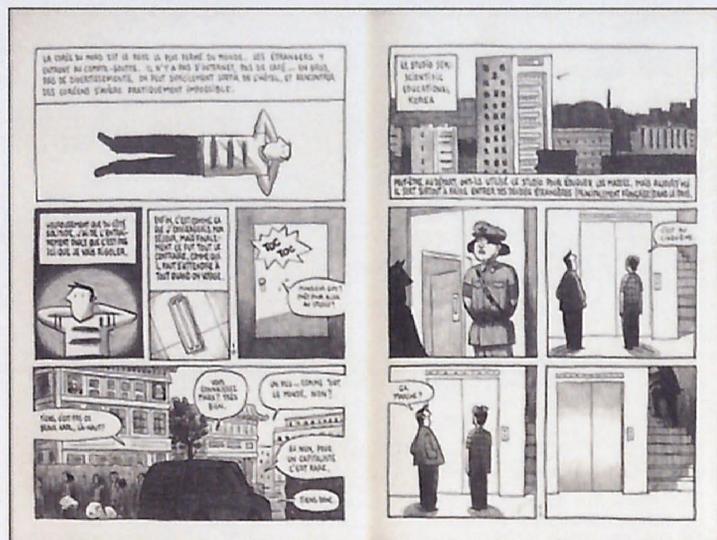


Figure 60 : extrait de *Shenzhen* de Guy Delisle, 2000

Dans une facture très personnelle, Guy Delisle, d'origine québécoise vivant en France, a réalisé plusieurs albums sur ses voyages, soit *Shenzhen*, en Chine, *Pyongyang*, en Corée du nord et *Chroniques Birmanes*. Venant du milieu du cinéma d'animation, il partage sa découverte du monde de façon ludique, tout en laissant une place pour la critique sociale.

Les reportages graphiques peuvent aussi mélanger les médiums. Par exemple, Emmanuel Guibert, auteur de bande dessinée prolifique, a collaboré avec le photographe Didier Lefebvre afin de transposer son expérience de reporter photographe pour *Médecins sans frontières* en Afghanistan en 1986, en bande dessinée. Le résultat fut la trilogie *Le photographe*⁴³ (paru de 2003 à 2006, figure 61). Guibert juxtapose photos et dessins pour témoigner de la réalité des coopérants et de leurs contacts avec les locaux. Dans le même esprit, il a aussi publié *Des nouvelles d'Alain* qui est une collaboration avec un autre photographe, Alain Keler qui nous raconte ses reportages chez le peuple Rom.



Figure 61 : extrait du *Photographe*, 2003

⁴³ Frédéric Lemerrier a collaboré avec Guibert dans les titres cités, au niveau de la coloration et de la mise en page.

Que ce soit dans les reportages journalistiques, dans la bande dessinée ou dans la littérature, *le voyage* est un thème fréquent. Il n'est donc pas étonnant que bon nombre de reporters graphiques situent leur récit à travers les déplacements dans une autre culture.



Figure 62 : extrait du carnet de Gauguin

La tradition du carnet de voyage est certainement une influence pour ce nouveau genre. Depuis des siècles, les gens voyagent et consignent leurs découvertes sur papier. Les carnets de peintres sont particulièrement artistiques et se rapprochent de ce que l'on nomme aujourd'hui reportage graphique. Nous pouvons penser entre autres aux carnets du Maroc d'Eugène Delacroix (1832) ou encore ceux de Gauguin en Tahiti (1888-1891).



Figure 63 : extrait du carnet de Delacroix

Le livre-culte, *L'usage du monde* (1963), constitue aussi un exemple de littérature dessinée, près du reportage graphique. En 1953, Nicolas Bouvier, écrivain, et Thierry Vernet, peintre, partaient en voyage, quittant leur Suisse natale, pour se rendre jusqu'en Inde. Le voyage dura trois ans, et ce livre illustré fut tiré de cette aventure.

Parmi les autres influences liées au voyage, on pourrait aussi nommer des peintres qui ont une approche documentaire et dont le travail s'inscrit à la frontière de ce genre. Il serait trop long ici d'en faire l'inventaire, mais j'aimerais mentionner quelques exemples comme le travail d'Otto Dix, qui réalisa une série de gravures sur son expérience en tant que soldat durant la première guerre mondiale. La peintre d'origine japonaise vivant au Québec depuis les années 70, Miyuki Tanobe a peint les quartiers populaires de Montréal et son travail a immortalisé une époque qui est en train de disparaître.



Figure 64 : extrait de *L'usage du monde*

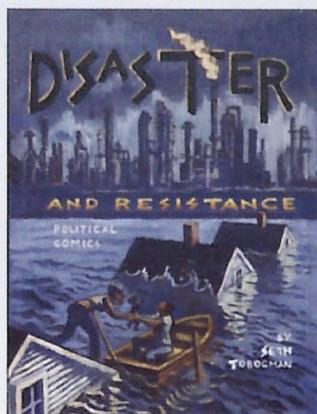


Figure 65 : *Disaster and Resistance*, de Seth Tobocman, 2008

Certains auteurs ont une démarche plus militante. Les œuvres de Seth Tobocman abordent des sujets tels que l'ouragan Katrina en Louisiane, la crise immobilière américaine ou encore un témoignage de Mumia Abu-Jamal, militant des Black Panthers condamné à mort depuis le 3 juillet 1982. Son esthétique, très expressionniste est proche des arts de la rues, et rappelle le stencil. Il publie ses œuvres dans des petites structures d'édition comme AK Press.

Le reportage graphique peut aussi prendre des formes plus expérimentales. Par exemple, *I Live Here* (2008) est une œuvre collective qui traite du thème du déplacement des populations à travers 4 livres qui abordent chacun un pays et une réalité spécifique. Réalisée de façon plus libre, oscillant entre le carnet de voyage, le scrapbook, la bande dessinée et le livre d'artiste, l'œuvre assemble textes personnels, bd, témoignages, contes, peinture etc. Une multitude de créateurs, dont Joe Sacco, ont participé à ce projet. Chacun aborde les sujets de façons très différentes autant par leur approche que par leur esthétisme. Malgré cet éclectisme, une cohérence s'en dégage par sa poésie et son propos.



Figure 66 : *Understanding the Crash*, de Seth Tobocman, 2010

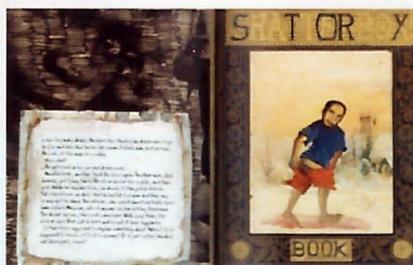


Figure 67 : extraits de *I Live Here*

Les étiquettes aident à poser des repères mais possèdent leurs limites. Certaines œuvres sont libres et inclassables. C'est pourquoi il me semble bon de citer d'autres artistes dont les œuvres se rapprochent du « reportage » graphique par leur engagement et leur ancrage dans le réel.



Figure 68 : extraits de *The Journey is the Destination*, 1999

The journey is the destination rassemble les carnets personnels de Dan Eldon. Né en 1970, d'origine britannique, il a grandi en Afrique, principalement au Kenya. Il s'implique dans les communautés locales et monte plusieurs projets coopératifs. Il commence à travailler comme reporter photographe pour l'agence Reuter à l'âge de 21 ans. En 1993, alors qu'il couvrait la famine en Somalie, il est lapidé avec trois autres journalistes dans une manifestation. Ses carnets sont un témoignage de sa courte vie, riche et créative, dont la vision du monde est empreinte d'un grand humanisme.

Eric Drooker, artiste new yorkais bien implanté dans l'art de rue et la contre-culture, crée des romans graphiques sans paroles. Deux grands thèmes reviennent souvent dans ses œuvres, soit : l'humain face au pouvoir de l'État et des grandes corporations et la relation entre la nature et la technologie. Personnalité engagée, il permet que les gens utilisent ses images à des fins sociales. Ses œuvres, qui rappellent la gravure, sont donc largement utilisées dans le milieu militant de la gauche nord-américaine. Son iconographie a un pouvoir rassembleur et participe à forger l'identité visuelle d'un mouvement social.



Figure 69 : images de Eric Drooker



Figure 70 : extraits de la trilogie de Lino

Plus près de nous, le québécois Lino, a publié dans la dernière décennie un roman graphique sous forme de trilogie (*La saveur du vide*, *L'ombre du doute*, *La chambre de l'oubli*, parus entre 2005 et 2008). Il aborde des thèmes personnels qui sont aussi universels comme le mal de vivre et le vide de sens de notre société. Son esthétique brute et spontanée marie collage et peinture. Très loin de la bd traditionnelle, cases et phylactères n'existent plus. L'écriture s'intègre à l'image. La force et la poésie de ses images nous transportent dans un univers imaginaire qui rappelle les maux de notre époque.

Ceci n'est qu'un bref coup d'œil sur des œuvres phares de ce courant en pleine ébullition. Comme nous le voyons, le reportage graphique est un genre aux contours flous qui peut revêtir différentes formes et qui est très personnel. Certains auteurs publient à petits tirages et rejoignent un public restreint et spécialisé alors que d'autres, comme *Persépolis* ou *Maus* ont su capter l'attention du grand public. Les approches au médium sont variées, tout comme les thèmes et les techniques.

Humoristique, dramatique, poétique, autobiographique, didactique, informatif, engageant... le reportage graphique a su attirer par ses thèmes des lecteurs qui ne s'intéressaient pas a priori à la bande dessinée. Par exemple, quelqu'un faisant des recherches sur la Palestine pourra être interpellé par les œuvres de Joe Sacco, même si il ne connaît pas le médium. Inversement, un bédéphile pourra aussi s'y s'intéresser et approfondir ses connaissances sur des sujets nouveaux. La bande dessinée nous permet d'élargir nos horizons.

1.3 Rôle et impact du médium graphique; l'image comme arme de résistance

"Il viendra un jour où les images remplaceront l'homme et celui-ci n'aura plus besoin d'être, mais de regarder. Nous ne serons plus des vivants mais des voyants."

André Breton

On dit qu'une image vaut mille mots. Ceci est d'autant plus vrai que nous vivons dans une société de l'image. Elles sont omniprésentes et opèrent plusieurs fonctions. L'image est outil, mémoire, langage, fantasma, spectacle et arme... L'image accompagne les mots et parfois les supplante, on peut penser aux panneaux de signalisation et aux modes d'emplois. L'image informative glisse cependant de plus en plus vers le spectacle.



« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. »

Guy Debord dans *La société du spectacle*⁴⁴



Figure 71 : exemples de publicité montréalaise

Hélas, le constat de Guy Debord semble être toujours valide aujourd'hui. La concentration de la presse et la convergence des grands conglomérats médiatiques nous donne l'illusion d'avoir accès à une multitude d'information et de culture. Toutefois, lorsque l'on regarde ceci d'un œil critique, nous voyons que la qualité de l'information laisse à désirer. Les journaux et la télévision semblent être des supports pour nous faire avaler de la publicité et nous pousser à consommer. Les liens qui existent entre les grandes corporations, le monde politique et les médias ne sont plus à faire et beaucoup s'inquiètent de cet état de fait.⁴⁵

⁴⁴ Voir références cinématographiques dans la bibliographie

⁴⁵ On peut voir sur le sujet le film « *Manufacturing Consent* » (1992) de Mark Achbar et Peter Wintonick. Ce documentaire de 167 minutes aborde les idées politiques de Noam Chomsky et son analyse des médias corporatifs.

« Mais on pourrait aussi envisager la Révolution non pas simplement comme un projet politique, mais comme un style, un mode d'existence avec son esthétique, son ascétisme, les formes particulières de rapport à soi et aux autres. »

-Michel Foucault⁴⁶

Si les images sont autant utilisées pour promouvoir un système économique basé sur la consommation et qui s'enfonce tout droit vers le précipice, il est aussi possible de les utiliser comme outils de luttes et de changement social. Comme la publicité qui utilise le *branding* pour se forger une identité visuelle, les luttes possèdent elles-aussi leurs images. Les révolutions russes, mexicaines et mai 68 en sont de bons exemples. L'image possède la capacité de communiquer une idée en un coup d'œil et de rassembler les gens autour de cette idée.



Figure 72 : Affiche de mai 1968, France

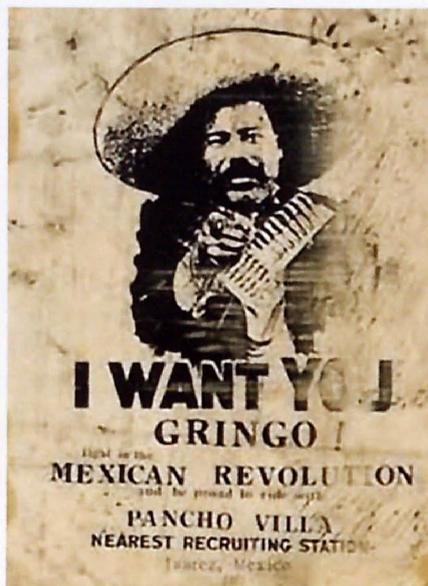


Figure 74 : Affiche de la révolution mexicaine, entre 1910-1920

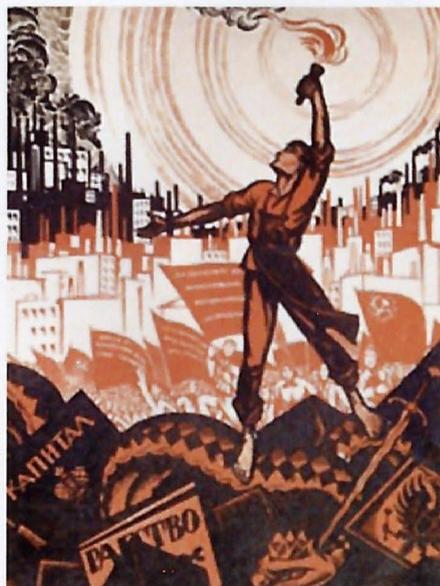


Figure 75 : Affiche de Russie, 1917



Figure 73 : Affiche de mai 1968, France

⁴⁶ Tirée de la revue Parachute # 115 (Résistance), p.116

« Any mode of creative work which with true perception portrays social wrongs earnestly and boldly is a greater menace... and a more powerful inspiration than the wildest harangue of the soapbox orator »
 Emma Goldman⁴⁷

Face au mensonge de l'image photographique et télévisuelle, la bande dessinée de reportage vient faire un contrepoids. McLuhan nous dit que le médium est le message. Il y a quelques décennies, la bande dessinée était synonyme de divertissement puéril. Mais elle a évolué, et porte un autre message. La façon dont nous percevons l'information véhiculée dans un reportage graphique n'est pas la même que lorsqu'on lit les journaux. La bande dessinée d'auteur gagne de plus en plus de légitimité dans les médias de masse. Le prestigieux journal d'information « *Le monde diplomatique* » a fait un numéro spécial en 2010 entièrement en bande dessinée. Ironiquement, la ligne éditoriale nous dit que les lecteurs n'ont plus le temps de s'adonner à des articles longs et fastidieux et qu'il est temps de s'adapter à cette réalité.

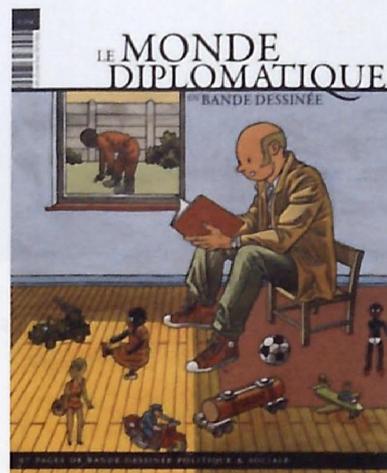


Figure 76 : *Le monde diplomatique* en bande dessinée

Selon Eric Drooker, le médium graphique militant peut aussi infiltrer la culture de masse. Il a réalisé plusieurs couvertures très subversives pour le magazine influent « *The New Yorker* ». Sa stratégie pour pénétrer ces médias est de créer de belles images, agréables à l'œil en surface, et d'utiliser l'humour pour passer un message.⁴⁸



Figure 77 : page couverture du *New Yorker*, édition du 29 septembre 2008, Eric Drooker

⁴⁷ (Antliff, 2007)

⁴⁸ Tiré d'une conférence donnée au Drawn and Quarterly à Montréal, 22 octobre 2011

L'image permet de schématiser des concepts abstraits. Elle peut simplifier une réalité complexe. Les artistes du collectif américain *Beehive* réalisent de grandes affiches extrêmement denses et détaillées, abordant des enjeux politiques mondiaux, comme le plan Puebla Panama, ou l'industrie du charbon. En utilisant des métaphores animalières, ils vulgarisent et décortiquent les problématiques et permettent une vision d'ensemble. Leurs œuvres circulent largement dans les milieux alternatifs et ils organisent régulièrement un peu partout des ateliers d'éducation populaire où art et thématiques sont discutés.



Figure 78 : présentation du *Beehive Collective* dans une librairie alternative (Amherst, MA), 2010

photo : Amy Schalet



Figure 79 : détail de l'affiche « *The True Cost of Coal* », *Beehive Collective*, 2010

Bien ancrée dans la culture DIY (Do It Yourself), la bande dessinée est un médium privilégié pour propager des idées contestataires. Beaucoup d'artistes/activistes publient leurs œuvres sous forme de fanzine, parfois de façon anonyme et très souvent libre de droits. Il existe un réseau de distribution alternatif pour ce genre de publication. Par exemple, chaque année à Montréal, des milliers de personnes visitent *Expозine*, une foire d'édition indépendante, ainsi que le *salon du livre anarchiste*. Ces événements en marge de la culture de masse, existent depuis une dizaine d'années et connaissent un succès phénoménal. Cela prouve qu'il existe un intérêt pour ce genre d'ouvrage.



Figure 80 : extrait du zine : *Pourquoi je suis féministe par un gars, 2007*

Internet est aussi devenu une façon de distribuer des fanzines. Il existe des librairies virtuelles qui permettent de télécharger et d'imprimer soi-même les publications. C'est ainsi que j'ai découvert cette bande dessinée anonyme (figure 81), relatant l'insurrection de Oaxaca, d'un regard anarchiste américain.



Figure 81 : extrait du zine « ¡Fuera Ulises! » de Ana Nimo

49 Elle est disponible en ligne sur <<http://www.indybay.org/newsitems/2007/08/26/18443401.php>> (10 déc. 2011)

2. LE CONTEXTE; QUAND LE PERSONNEL EST POLITIQUE

2.1 l'Autre et le moi

Ce projet se veut le reflet, la distillation, de ma rencontre avec le Mexique. Il me semble intéressant d'en expliquer le contexte afin de mieux comprendre ce qui anime la création de cette œuvre.

La première fois que je suis allée au Mexique fut en l'an 2000. J'étais partie y étudier en échange universitaire lors de mon bac en arts visuels à Concordia. Je suis restée un an dans le village de Cholula, en banlieue de Puebla. Un village construit sur les ruines de la plus grosse pyramide du monde. Le choc fut intense. Le Mexique m'a envoûtée. J'avais 21 ans, c'était mon premier vrai contact avec le Sud. J'étais jeune et naïve, assoiffée de découvertes et d'aventures. J'ai appris beaucoup.

J'y suis retourné en 2007, pour un voyage de 3 mois, seule en autobus, en passant par les États-Unis. Cette fois-là, j'y allais sans but précis, mis à part de renouer avec ce pays que j'ai tant aimé, d'en approfondir ma compréhension et de le documenter. J'ai donc tenu rigoureusement un journal de bord sur mon périple. C'est ce voyage qui constitue la trame narrative de mon projet de maîtrise.

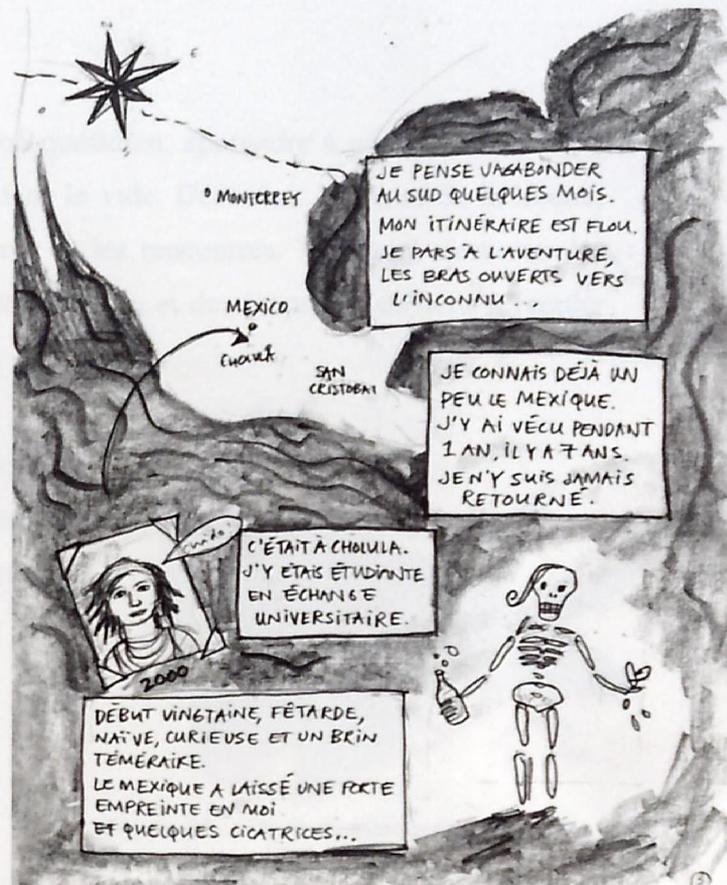


Figure 3 : extrait d'Errances mexicaines, 2010

Beaucoup de jeunes de ma génération ont fait ce genre de voyage, un passage initiatique vers l'âge adulte. Héritiers de la *Beat Generation*, le voyage est une façon de vivre intensément, de troubler l'inconfort du confort. C'est un acte rebelle en réaction à une société mercantiliste. C'est une quête existentielle. Le Mexique étant un pays relativement proche où le coût de la vie est inférieur à celui du Canada, cela en fait une destination privilégiée pour les jeunes voyageurs fauchés. J'ai voulu témoigner de ce phénomène, en me mettant en scène et en personnifiant certains clichés dans le but de les déconstruire.

" Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait"

Nicolas Bouvier⁵²

Voyager c'est aussi se découvrir. Bousculer son quotidien, apprendre à gérer des situations parfois surréalistes. Tester ses limites. Se jeter dans le vide. Découvrir l'ivresse de la liberté, vagabonder, errer et se laisser porter par le chemin et les rencontres. Voyager, c'est voir les choses pour la première fois. Cela met dans un état d'alerte et de réceptivité difficile à recréer dans son quotidien.

Le regard porté sur l'Autre, l'observation de la différence nous renvoie à définir qui nous sommes. Le recul que permet l'immersion dans une autre culture met en relief notre identité culturelle.

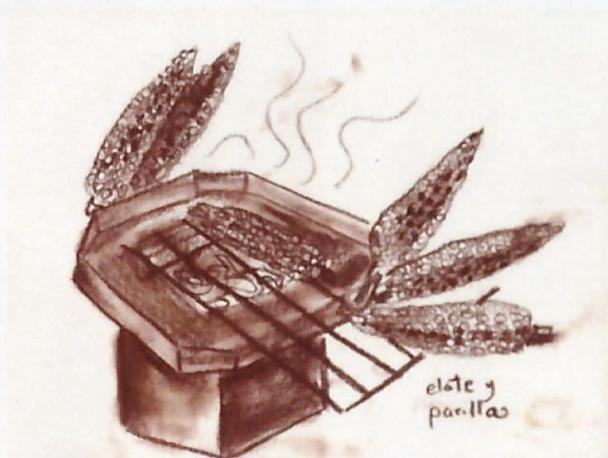


Figure 85 : extrait de mon carnet de voyage, 2007

⁵² Tiré de L'usage du monde

Les inégalités économiques teintent les rapports humains et il me semble intéressant de se questionner sur cette situation. La ligne est bien mince entre le statut de voyageuse et celui de touriste. Comment aborder l'Autre dans un contexte comme celui-ci?

Apprivoiser une autre culture est un peu comme peler un oignon, derrière chaque couche, il y en a une autre à comprendre. C'est un exercice fascinant, mais parfois très difficile et confrontant. Être dans un contexte social où l'on représente l'opresseur par son statut économique provoque de nombreux questionnements. Être une femme qui voyage seule dans une société machiste en suscite d'autres. À travers la chronique de ce voyage, j'ai tenté de dresser un portrait de ce pays, de son histoire, et des gens qui y habitent. Il s'agit d'un regard personnel sur les gens qui ont croisé ma route et les thèmes qu'ils ont suscités. Car le Mexique c'est des rencontres, des amitiés qui se tissent, des prises de conscience qui émergent, des histoires qui survivent au temps.



Figure 86 : extrait d'*Errances mexicaines*, 2009 (copie de travail)



Figure 87 : extrait de mon carnet de voyage, 2007

Et ce sont ces témoignages collectés en chemin que je désire partager car ils me semblent évocateurs d'une réalité plus complexe. Comme la pointe d'un iceberg, les anecdotes en apparence anodines peuvent avoir une dimension politique complexe lorsqu'on les met en perspective.

2.2 Le Mexique et ses enjeux

On saisit mieux notre présent lorsqu'on connaît notre passé. On ne peut comprendre le Mexique sans connaître son histoire, douloureuse et passionnante. La richesse des civilisations préhispaniques, la conquête sanglante espagnole, l'indépendance et la révolution. Ces époques si présentes encore aujourd'hui ont forgé l'identité du Mexique. Une longue tradition de luttes populaires anime toujours le pays. Quelles traces a laissé la colonisation? Peut-on parler de néocolonialisme? Quelle place pour le Mexique sur l'échiquier géopolitique mondial? Quelles relations existe-t-il entre le Canada et le Mexique?

J'ai voulu comprendre les liens qui unissent nos deux pays et beaucoup de questions ont ressurgi. Depuis 17 ans, le Canada, les États-Unis et le Mexique ont conclu l'ALENA. Quelles en ont été les conséquences? Quels sont les liens économiques qui unissent le Canada et le Mexique?

Sur ma route, j'en ai découvert des traces. À travers des témoignages intimes et personnels, on observe une réalité beaucoup plus complexe. Comme un prisme, le regard sur une situation peut nous renvoyer de multiples images.

Ainsi, par exemple, j'ai rencontré au Mexique des paysans, qui viennent travailler dans des fermes agricoles au Canada 6 mois par an parce qu'ils ne peuvent plus subvenir à leurs besoins dans leurs villages. Ils compensent le manque de main d'œuvre pour un travail que peu de gens veulent faire au Canada parce que trop difficile et mal payé. J'ai aussi recueilli des témoignages de gens qui se battent contre des compagnies minières canadiennes venues s'installer dans leur petite ville, anéantissant leur qualité de vie. En tant que Canadienne, il me semble important de connaître les conséquences de l'activité économique du Canada à l'extérieur du pays. Quel est le prix à payer pour la croissance économique?

On peut aussi établir plusieurs parallèles culturels entre le Mexique et le Canada. Comme le Mexique, le Québec est une terre colonisée. Les Anglais ont dominé les Français pendant plusieurs siècles⁵³, laissant une marque chez le peuple québécois. Toutefois, nous appartenons aussi aux colonisateurs. Notre histoire possède cette même hargne vis-à-vis les cultures autochtones et continue de perpétuer cette oppression.



Figure 88 : Femme huichole, extrait de mon carnet de voyage, 2007

Comme au Mexique, la religion catholique a exercé une forte influence dans ce que nous sommes. Si l'Église n'occupe plus le devant de la scène au Canada, elle est encore très influente dans la société mexicaine. Comme le Mexique, nous avons eu notre révolution. Mais dans notre cas, elle a eu lieu sans armes et vers les années 60. Ce fut une révolution tranquille, culturelle. Elle a eu un grand impact sur notre identité, et en ce sens elle peut se comparer à la révolution mexicaine.



Figure 89: extrait de mon carnet de voyage, 2007

⁵³ En 1759, lors de la célèbre bataille des Plaines d'Abraham, les Français capitulent face aux Anglais et signent en 1763 le traité de Paris, leur cédant le territoire de la Nouvelle-France pour garder les Antilles.

Comme au Mexique, des gens se battent et militent pour défendre les droits humains. Des liens se créent entre les mouvements, et c'est aussi de cette solidarité que j'ai envie de parler. Les grands mouvements populaires mexicains, comme l'EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*), ont su tisser des ramifications avec des organisations de partout à travers le monde. La révolte populaire de Oaxaca a capté l'attention médiatique internationale lorsqu'un journaliste indépendant américain, Brad Will, s'est fait tuer. Les 26 personnes mortes durant le conflit avant n'avaient pas réussi à en faire autant. Beaucoup de luttes se passent en silence ou sont étouffées violemment par les autorités, comme par exemple celle d'Atenco (2001 et 2006) où des villageois ont défendu leurs terres avec des machettes contre la construction d'un aéroport. Ils ont gagné leur lutte mais ont payé cette victoire de plusieurs morts et emprisonnements. Il est important que des observateurs internationaux puissent témoigner de ces situations. Les journalistes indépendants remplissent cette mission au péril de leurs vies.

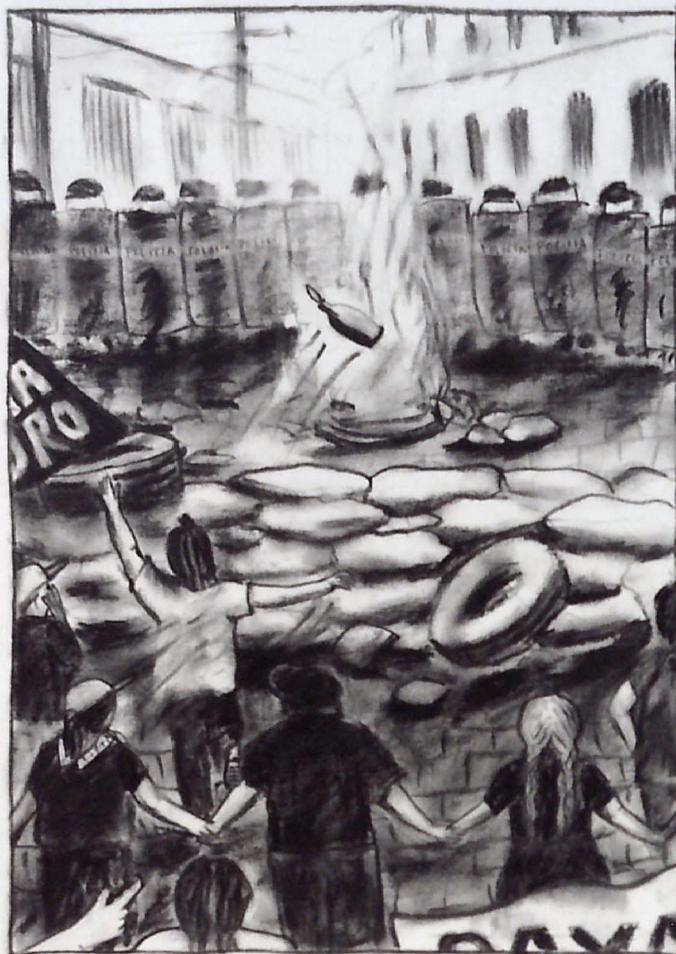


Figure 90: *L'insurrection de Oaxaca*, extrait d'*Errances mexicaines*, 2011

Le reportage graphique me semble être un médium approprié pour aborder ces enjeux. Il peut se pratiquer de façon discrète, contrairement à un documentaire vidéo. En ce sens, il est peut-être moins risqué. Il possède l'avantage de s'adapter aux besoins du sujet selon la vision de l'auteur. Il permet d'archiver, de documenter, d'expliquer, de schématiser, de raconter, de faire réfléchir, de faire ressentir... Une de ses grandes forces selon moi, est de pouvoir communiquer par l'affect, en créant des images qui touchent et qui peuvent provoquer une empathie.



Figure 91: extrait d'Errances mexicaines, 2010 (brouillon)

2.3 Tradition picturale mexicaine

Être immergée dans l'univers mexicain, c'est aussi être imprégnée de ses images. La tradition picturale mexicaine est d'une richesse incommensurable. Elle est aussi extrêmement liée au politique. Comme mon projet s'inscrit dans le domaine des arts visuels, l'iconographie mexicaine l'a largement influencé.

Les civilisations précolombiennes

Il y a mille ans, dans le sud du Mexique, les Mayas étaient à l'apogée de leur civilisation. Comme nous en avons parlé au chapitre 2.1, ils ont développé un style pictural très particulier, que l'on pourrait qualifier de bande dessinée. Ils archivaient tout par écrit sur des parchemins. Leurs codex étaient des guides à la prière, des documentations du quotidien. Bien que la plupart des documents aient été brûlés, leur iconographie est toujours présente. Les gravures de pierre sur les temples, les poteries décorées, les sculptures, témoignent de l'opulence de l'art dans la culture maya.

Leurs images ainsi que celles des autres groupes préhispaniques comme les Aztèques ou les Olmèques, sont très présentes dans la culture mexicaine contemporaine. Un grand nombre de gens vénère encore ces civilisations et tente de reconnecter avec leurs racines. Toutefois, on ne peut que déplorer qu'après avoir tenté d'anéantir ces cultures, le gouvernement s'est réapproprié cette iconographie.



Figure 93 : image Maya

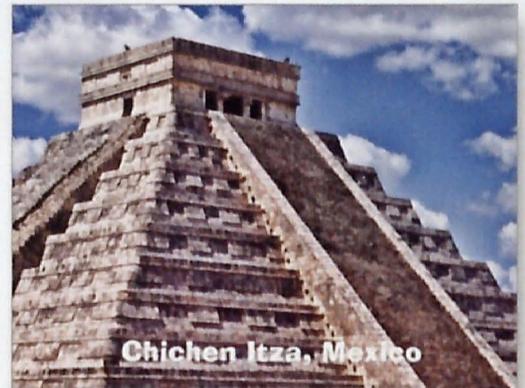


Figure 92: extrait de mon carnet de voyage, 2007

La conquête / la religion

L'influence espagnole cohabite avec les restes des civilisations conquises. Dans cette nation métissée qu'est le Mexique, la religion catholique a rapidement exercé une influence marquante. Les églises sont souvent construites sur des pyramides, symbole de domination ultime que les espagnols ont utilisé pour asseoir leur pouvoir.

Beaucoup d'églises ont été décorées par les peuples autochtones et on peut parler de syncrétisme. Les *indigenas* comme on les nomme là-bas, ont usé de ruse pour conserver leurs croyances en reproduisant leurs divinités dans les lieux de cultes catholiques. La Vierge de Guadalupe, omniprésente dans le paysage culturel est selon certains une transposition de la déesse de la fécondité aztèque; Tonantzin.



Figure 94: extrait de mon carnet de voyage, 2007



Figure 95 : ex-voto mexicain de 1946

La représentation d'icônes religieuses fait partie de la culture. Par exemple, les ex-votos, ont été très populaires dès le 17^{ème} siècle⁵⁴ et continuent de faire partie de la tradition. Ces petits cadres modestes peints de façon naïve, sont des offrandes aux saints. Ils représentent une situation pour laquelle on veut soit se faire pardonner, exaucer un souhait, ou encore exprimer de la gratitude. Ils sont un précieux témoignage de la vie mexicaine ainsi qu'une chronique de son histoire. Alliant texte et images, le parallèle avec la bande dessinée est frappant.

⁵⁴ Le plus ancien ex-voto mexicain date de 1652, tiré du catalogue d'une exposition d'ex-votos, en ligne sur : <http://mexiqueculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/10/dp-relatos-pintados.pdf>

La révolution

La révolution mexicaine (1910), qui s'est étendue jusqu'en 1929 est un élément très important dans la construction de l'identité mexicaine. Elle a été accompagnée par des images très fortes qui ont marqué l'imaginaire collectif, ce qui a alimenté les clichés des mexicains aux grands sombreros. Les révolutionnaires eux-mêmes ont beaucoup joué avec leur image. Ainsi, Pancho Villa, un des leaders du peuple, a joué son propre rôle dans des films hollywoodiens.



Figure 96 : Pancho Villa et ses troupes

Au niveau graphique, nous devons beaucoup au caricaturiste José Luis Posada, qui a chroniqué sur l'actualité en réutilisant une icône très chère au peuple mexicain, soit le squelette, et plus particulièrement, la *Catrina*, une femme bourgeoise parvenue. La fête des morts est un événement important de la culture mexicaine et les images de Posada sont encore très actuelles.



Figure 97 : gravure de José Luis Posada

Les muralistes

Le mouvement muraliste mexicain est directement relié au contexte politique du Mexique post-révolutionnaire. C'est dans les années 1920 que les premières fresques apparurent. Il s'agissait de créer des œuvres unificatrices pour un nouveau Mexique. Le pays venait de traverser une guerre civile violente et était déchiré.



Figure 98 : murale de Diego Rivera au palais national de Mexico, réalisation de 1929-1951

L'art était une façon de passer un message universel, rassembleur, accessible aux populations analphabètes. Très narratives, les œuvres sont comme des livres et se veulent pédagogiques, parfois voire même propagandistes. Les fresques sont grandioses, et peintes sur des murs de grands monuments, dans des endroits fréquentés. Les thèmes sont intimement reliés à la révolution, à la mythologie mexicaine, aux civilisations préhispaniques. L'influence marxiste était très forte et se retrouve à travers les œuvres. Le muralisme mexicain est donc non seulement un courant artistique, mais aussi un mouvement social et politique. Les leaders de ce mouvement, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, sont devenus des icônes de la culture mexicaine et ont grandement contribué à l'identité de ce peuple.

Bien que n'étant pas muraliste, on ne peut omettre de citer Frida Kahlo, qui fut mariée à Diego Rivera, dont le travail connaît une grande reconnaissance depuis sa mort. Bien que plus personnelles, ses œuvres ont aussi une grande charge politique et elle est un incontournable de l'art mexicain, au point d'en être presque devenue une marque de commerce....



Figure 99 : Les deux Fridas, 1939 de Frida Kahlo

La culture populaire

Comme dans chaque culture, les images des objets du quotidien colorent notre vie. On y est plus sensible lorsque l'on voyage à l'étranger. Ainsi, que ce soient les paquets de cigarettes, les emballages de bière, de gâteries, les jeux populaires, comme la loterie, les affiches de spectacle, les peintures devant les commerces, les combats de lutte (*lucha libre*) etc., contribuent à donner une saveur visuelle à ce pays. J'ai beaucoup aimé observer et collectionner ces images. Leur esthétique souvent démodée ou très *kitch* contraste face à l'omniprésence de produits américains et leur design plus actuel.



Figure 100 : paquet de cigarettes Faros



Figure 101 : jeu de loteria

La résistance

Comme dit précédemment, j'ai voulu aborder comme sujet la culture de la résistance. Elle possède aussi ses images et icônes, influencées par celles précédemment citées. Ainsi, du mouvement zapatiste émane une image qui lui est propre, tant par l'allure de ses *guerilleros*, munis d'une cagoule et d'un foulard typique, que de ses «communications graphiques», peintes dans un style qui rappelle les images précolombiennes.

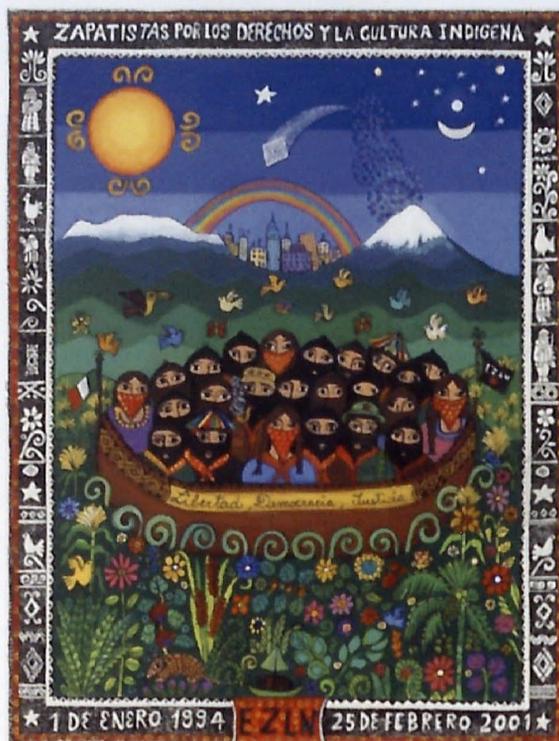


Figure 102 : Affiche pour un rassemblement zapatiste, 2001

La culture du graffiti est très présente et accompagne les mouvements de lutte. Oaxaca en est un bel exemple. Les icônes comme le visage de Zapata, autre grand leader de la révolution, ou encore la vierge de Guadalupe, sont utilisées et détournées. Pendant le conflit armé, les murs de la ville ont été constamment décorés de graffitis pour être aussitôt repeints par les autorités, et ainsi de suite. Des images revendicatrices, créées en stencil viennent rappeler celles qui tapissent les villes de la planète. Leurs revendications se font écho.



Figure 103; Emiliano Zapata

Figure 104 : graffitis de Oaxaca, 2007

Il ne s'agit ici que de fragments d'une iconographie très riche et multiple. Comme nous le voyons, ces images sont profondément ancrées dans une histoire, tout en faisant partie d'un présent contemporain. Leur influence dans mon travail se reflète à plusieurs niveaux.

Mes notes et carnets de voyage documentent mon quotidien au Mexique. Forcément, les images y occupent une grande place.

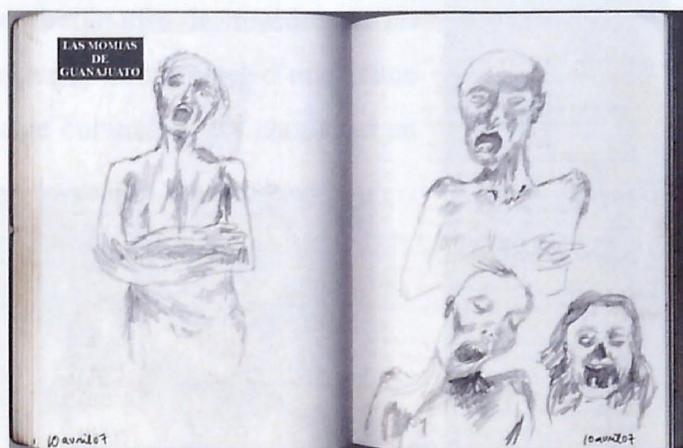


Figure 105 : extrait de mon carnet de voyage, 2007

Je documente, je cite, je récupère, je trafique, je collage, je collectionne les artefacts, je m'inspire... Mon style de dessin, assez naïf peut rappeler la peinture populaire Mexicaine. Inconsciemment et parfois consciemment, je me réapproprie l'iconographie locale.



Figure 107 : peinture représentant *Marcos*, pour le projet *Errances mexicaines*, 2011



Figure 106 : peinture représentant *Santo*, pour le projet *Errances mexicaines*, 2011

Par exemple, j'utilisé une technique du peuple Huichol qui consiste à coller des billes colorées sur une surface recouverte de cire d'abeille afin de représenter un *Mickey Mouse*. J'avais vu cette icône sur le costume traditionnel d'une jeune femme. Mes images visent à témoigner du métissage culturel et des chocs qui en découlent.

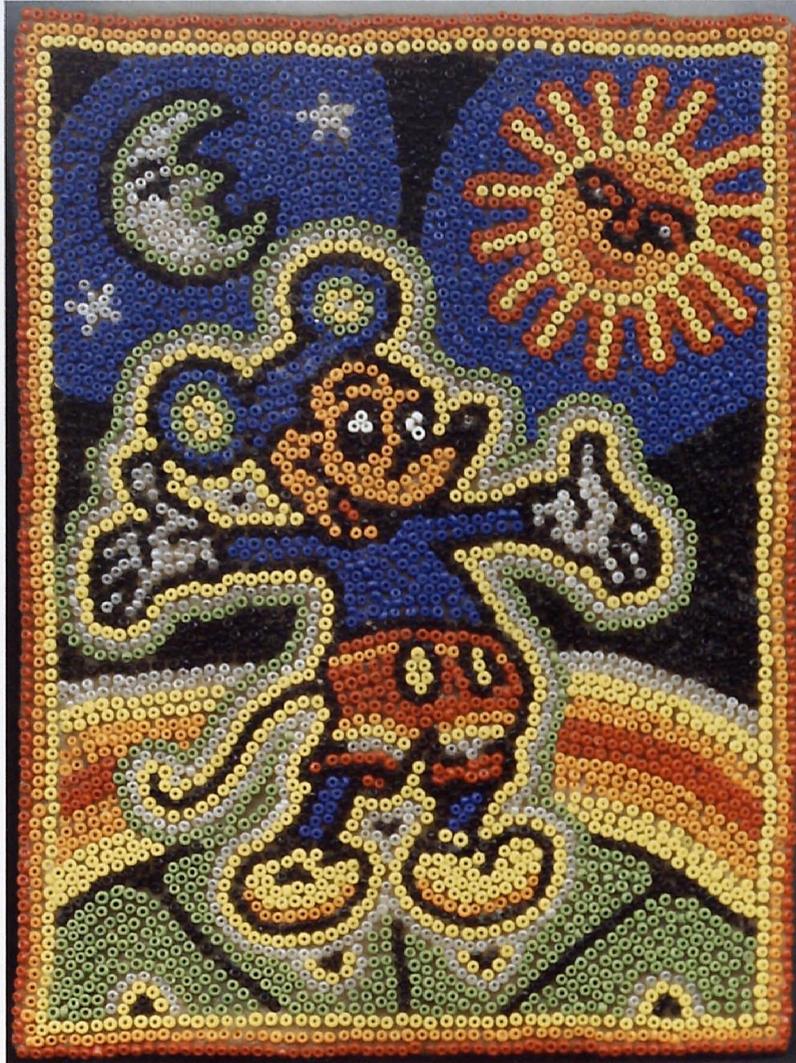


Figure 109 : Mickey Mouse version Huichol,
Errances mexicaines, 2011



Figure 108 : jeune
femme Huichol,
Zacatecas, 2007

À travers ma petite histoire et mes découvertes, je vais aborder aussi des morceaux de la grande histoire du Mexique. Ses images en sont indissociables et se répercuteront dans les miennes. Je crois que le geste de témoigner de luttes politiques devient un acte politique en soi. En ce sens, mes images en portent la charge.

3. EXPÉRIENCE D'UN REPORTAGE GRAPHIQUE

3.1 Transposition cinéma/BD - apprentissage du médium

Ayant effleuré la bande dessinée il y a une dizaine d'années, ce médium était relativement nouveau pour moi. Toutefois, ma démarche comme documentariste et cinéaste d'animation m'a donné quelques atouts. Le cinéma, comme la bande dessinée est un art séquentiel. Il existe donc une similarité dans le mode de construction et de représentation du récit.

Sans doute, ses caractéristiques sémiotiques sont essentiellement différentes de celles du cinéma, l'autre grande forme du " récit en images ". La bande dessinée ignore en effet le son et le mouvement ; ses images ne sont pas des empreintes mais des artefacts graphiques ; et, au lieu qu'elles se succèdent à l'intérieur d'un cadre unique, elles s'offrent au regard, page après page, en situation de coprésence spatiale, au sein d'un " multcadre " (le terme est d'Henri Van Lier). Mais si, en conséquence, la mise en page est à la bande dessinée à peu près l'équivalent du montage au cinéma, les notions de scénario, de découpage et de cadrage, notamment, sont partagées par le 7e et le 9e arts, ce qui témoigne suffisamment d'une certaine technicité commune.⁵

Ces deux médiums possèdent un langage commun, mais aussi plusieurs différences notables. Il serait injuste de réduire la bande dessinée à un *storyboard*, ou encore de ce que certains ont déjà qualifié de cinéma pour les pauvres. Explorons les caractéristiques qui relient et différencient ces deux médiums.

Le cinéma, comme la bande dessinée et le théâtre, raconte une histoire « en actes ». On montre l'action plutôt que de la raconter. « *Au cinéma comme en bande dessinée, monstration et narration sont indissociable, liées par une combinaison organique.* »⁶

Une des principales différences entre le cinéma et la bande dessinée est l'absence de mouvement dans cette dernière. « *La photogénie de l'image cinématographique, c'est l'image*

⁵Groesteen sur son site < <http://www.editionsdelan2.com/groesteen/spip.php?article8>> (10 déc. 2011)

⁶ (Ciment, 1990), p.18

en tant que «majorée» par le mouvement. » nous dit Deleuze⁵⁷. L'image graphique est doublement statique dans le sens que les personnages y sont figés dans des cases et que la caméra est fixe.

Comme nous le fait remarquer Benoît Peeters, lorsque les auteurs de bande dessinée essayent de recréer des équivalents graphiques aux effets cinématographiques comme le travelling ou le fondu (...), *ils ne parviennent pas à produire autre chose qu'un effet de citation.* »⁵⁸. La richesse de la bande dessinée se trouve ailleurs. Ce « manque » lui confère une liberté, puisque l'auteur peut varier à sa guise les prises de vue sans se soucier du raccord ou de la faisabilité technique.

L'immobilité de l'image fixe lui donne une durée souple, extensible. La dimension temporelle est donc toute autre qu'au cinéma. La durée interne de l'action d'une case est variable. Lorsqu'il y a un dialogue, on peut supposer qu'elle dure le temps de prononcer la phrase, mais elle peut aussi contenir mille ans ou une fraction de seconde. L'image fixe a la possibilité de charger l'image d'information comme il serait impossible de le faire au cinéma. Ainsi, sans avoir recours au mouvement de caméra, plusieurs actions peuvent se dérouler simultanément. Certains détails sont imperceptibles au premier regard, et c'est pourquoi la bande dessinée se lit de plusieurs façons. Elle n'impose pas une durée prédéterminée comme c'est le cas au cinéma ou au théâtre, ce qui confère une grande liberté au lecteur qui peut lire au rythme qu'il le désire.

Une autre différence marquante avec le cinéma est qu'il n'y a pas de son. La bande dessinée a créé une série de codes pour l'évoquer. L'écriture et la graphie remplissent souvent la fonction de bande sonore. Le lecteur associe inconsciemment la grosseur des lettres au volume du son. Leur forme peut traduire une intonation. Les onomatopées, les images, le rythme portent un univers où les cinq sens sont présents ... Le lecteur devient acteur, il doit s'impliquer dans la lecture afin d'imaginer l'ambiance que les images suggèrent. Celles-ci sont accessibles pour les gens initiés, mais peuvent ne pas être comprises par tous. La bande dessinée est un langage qu'il faut apprivoiser.

⁵⁷ *Ibid.*, p.21

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21

L'auteur de bande dessinée se doit d'assumer tous les rôles, celui de prise d'images, de direction artistique, de montage et d'incarner les acteurs. On peut donc parler d'une signature extrêmement personnelle. Au cinéma, ces rôles sont distribués à une large équipe. Toutefois, dans le monde de la vidéo indépendante, que ce soit en animation ou en documentaire, on se retrouve souvent dans cette position de « femme-orchestre ».

La bande dessinée ne dépend pas d'un appareil technique pour exister. Elle ne nécessite que crayon et papier, qui existaient bien avant son invention. « *L'invention qui marque la naissance est donc uniquement celle d'une procédure-une procédure originale d'articulation entre images graphiques* »⁵⁹. Cela en fait un médium peu coûteux et accessible. Le contrôle que le dessinateur exerce dans la création de l'image lui permet de recréer n'importe quelle situation. Il n'est donc pas dans l'attente du moment parfait comme on l'est souvent en photographie ou en cinéma documentaire. L'image est docile. Cela en fait un médium parfait pour aborder le réel lorsque l'on n'a pas la possibilité de le documenter.



Figure 110 : esquisse pour *Errances mexicaines*, 2010

⁵⁹ *Ibid.*, p.24

C'est un grand avantage lorsque l'on désire aborder des sujets difficiles. Les gens qui se confient à nous ne sont pas intimidés comme s'ils étaient en face d'une caméra. La bande dessinée offre la possibilité de garder l'anonymat, mais il est aussi possible de s'identifier si on le désire. Les approches de captations sont variées, on peut faire des entrevues officielles et expliquer le contexte aux gens concernés ou encore, reproduire des scènes à leur insu un peu comme avec une caméra cachée. L'éthique n'est pas la même qu'avec la vidéo, car la mise en image intervient radicalement dans le produit final. Des détails peuvent être changés, une fiction opère.



Figure 111 : extrait d'*Errances mexicaines*, 2010 (brouillon)

Contrairement au journaliste, en général, le reporter graphique n'est pas lié à une grande structure éditoriale. Il peut donc aborder les sujets qu'il désire et de la façon dont il le souhaite. Cela lui confère une fluidité de mouvements et une liberté artistique. Ses contraintes sont plutôt liées au temps. La réalisation d'une bande dessinée est un processus lent. Il est donc difficile de rester collé sur l'actualité comme c'est le cas avec la vidéo. Toutefois, cela lui permet de prendre du recul face à son sujet et de le mettre en perspective dans un contexte plus large. La bande dessinée possède l'avantage d'être un médium très malléable. Le format, la technique, la durée et le mode de diffusion peuvent s'adapter aux besoins de l'auteur et du sujet.

L'étape de la scénarisation est similaire pour les deux médiums que sont le cinéma et la bd. Dans le cas d'un documentaire, elle nécessite une recherche, tant sur le plan du contenu thématique que du visuel. Évidemment, il n'y a pas de tournage en bande dessinée, mais il y a une mise en dessin, et une mise en page. La technique de travail dépend de chaque auteur. Certains vont faire un découpage technique très détaillé, et incorporer du matériel d'archive, alors que d'autres partent librement et dessinent sans référent matériel. Pour faire des parallèles, on peut penser la case comme un plan, et la page comme une séquence. La mise en page est l'équivalent du montage, et permet de donner du rythme. Il est important de ne pas penser uniquement au contenu des cases, mais aussi à la page comme un tout, de même que la double-page.

Le vocabulaire du cinéma a été emprunté par la bande dessinée pour nommer les prises de vues, qu'elle utilisait déjà. Ainsi on parle de profondeur de champ, de valeurs de plans et d'échelle.⁶⁰ Contrairement au cinéma, qui possède un format d'image fixe, le bédéiste a le loisir de cadrer son image de la dimension qu'il le souhaite. La composition de l'image permet donc de multiples possibilités.

Les cases font partie d'une séquence et le sens s'en dégage par opposition. *L'effet Koulechov*, est un effet de montage cinématographique, théorisé en Russie en 1922, qui fonctionne aussi en bande dessinée. Lev Koulechov a testé l'idée qu'un spectateur crée un sens inconsciemment en associant deux images. Il a montré le visage sans expression d'un homme précédé dans un premier temps d'un plan de bol de soupe, puis d'un cercueil, et finalement d'une femme nue (figure 112). À chacun des exemples, les spectateurs ont traduit son émotion comme différente, soit la faim, la tristesse et le désir.



Figure 112 : expérience de Lev Koulechov

⁶⁰ *Ibid.*, p.18

La mise en page suggère un ordre de lecture. Dans les sociétés occidentales, on lit de gauche à droite, du haut vers le bas, l'image est donc construite de cette façon. L'auteur peut jouer avec cela (comme on a pu le voir dans l'œuvre de Spiegelman [fig. 35]). Les possibilités de mise en page sont illimitées. Tout comme le montage au cinéma, c'est une étape cruciale qui a un grand impact sur la lecture de l'œuvre.



Figure 113 : *Valse avec Bachir*, 2009

Le cinéma et la bande dessinée ont des parcours croisés. Des adaptations de bande dessinée ont été faites sur grand écran, comme nous l'avons vu avec *Persépolis* ou *Superman*. Mais des films ont aussi été transposés sur papier. C'est le cas du documentaire animé, *Valse avec Bachir*, de Ari Folman (2008, sorti en bd en 2009).

Dans le cadre de la maîtrise, j'ai réalisé un court métrage expérimental sur le processus de fabrication de la tortilla. J'ai adapté cette idée en bande dessinée pour en faire une séquence visuelle rythmée.

En cinéma documentaire, j'ai été très influencée par l'école de cinéma direct. Ces films où on se laisse immerger par un sujet, où la caméra et le réalisateur disparaissent pour laisser les personnages se dévoiler, permettent de comprendre une réalité de l'intérieur. J'ai donc voulu m'inspirer de cette démarche en laissant les images raconter et en donnant la parole aux gens croisés sur ma route.

3.2 Le processus

Je suis partie au Mexique avec l'idée de documenter mon voyage. J'ai fait un peu de recherche avant de partir, mais je désirais surtout me laisser porter par l'aventure. Ma collecte de données s'est faite principalement sur le terrain et au retour, par la tenue d'un journal de bord très détaillé dans lequel j'ai noté par écrit et par dessin, mon itinéraire ainsi que mes réflexions, mes rencontres, et les informations glanées ici et là.

Le dessin

J'ai dessiné autant que possible sur place, ce qui n'était pas toujours facile car j'avais sous-estimé l'attention que cela pouvait susciter chez les gens. Je me souviens m'être installée un jour dans la rue pour dessiner un groupe de musiciens. Rapidement une foule était massée autour de moi et commentait mon dessin en direct. Le dessin devenait performance.



Figure 114 : extrait de mon carnet de voyage, 2007



Le dessin m'a permis de rencontrer des gens. Il demande une implication, un lien se crée. Le contact est beaucoup plus intéressant qu'avec un appareil photo. De plus, il se reproduit facilement, et les papeteries ne manquent pas au Mexique, j'ai donc souvent pu faire des copies aux gens qui ont posé pour moi. Cet échange était primordial pour moi. J'ai découvert que les Mexicains portent une grande valeur au dessin. Par exemple, on m'a offert de troquer un portrait contre une nuit dans un petit hôtel. Je me suis aussi fait sévèrement réprimander lorsque je dessinais dans une église où les photos étaient interdites. On a même confisqué mon dessin.



Figure 115 : portraits extraits de mon carnet de voyage, 2007

Mais dessiner nécessite du temps. Devant l'impossibilité de tout capter en direct, j'ai apporté un appareil photo. J'ai pu ainsi documenter les lieux, les gens, et me servir de ces références au moment de la mise en image.

Je n'avais pas d'enregistreuse, mais je crois que cela pourrait être un bon outil pour archiver certaines discussions. J'ai pris en note les témoignages que j'ai recueillis, consciente que la mémoire altère et avait déjà fait une première sélection.



Figure 116 : extrait d'*Errances mexicaines*, 2010

La recherche a continué au retour. Je me suis documenté sur les sujets qui attiraient mon intérêt, que ce soit par des livres, des journaux, des sites internet etc. J'ai aussi rencontré des gens qui connaissent ces sujets et ont pu me raconter leur histoire. Par exemple, je suis allée rencontrer des travailleurs migrants à St-Rémi, un petit village près de Montréal où des milliers de travailleurs saisonniers mexicains viennent travailler dans les fermes avoisinantes. Ils m'ont parlé de leur réalité, de leurs vies et je vais l'inclure dans mon projet.

Je me sens trop impliquée sur le plan affectif pour qualifier ma démarche de journalistique. Ma posture serait plutôt celle d'une artiste, d'une observatrice investie, d'une raconteuse, d'une courroie de transmission...

Tout cela a mijoté quelques années avant que je ne ressorte ce projet de mon tiroir. Une distance s'est créée et facilite la scénarisation. Une longue étape fut de mettre tout ces éléments ensemble et d'en faire une structure. La distillation du matériel s'est concrétisée sous la forme d'un découpage technique. Comme l'image et le texte sont indissociables la trame narrative se construit sur les 2 niveaux à la fois. L'image n'est pas qu'un support mais un des éléments porteur de sens de ce projet.



Figure 117 : mon processus

Une multitude de possibilités s'offrent au moment de structurer et de mettre en images le récit. Beaucoup de décisions doivent être prises quant aux stratégies à utiliser tant au niveau narratif que formel. Comment fragmenter le réel pour le mettre en cases?

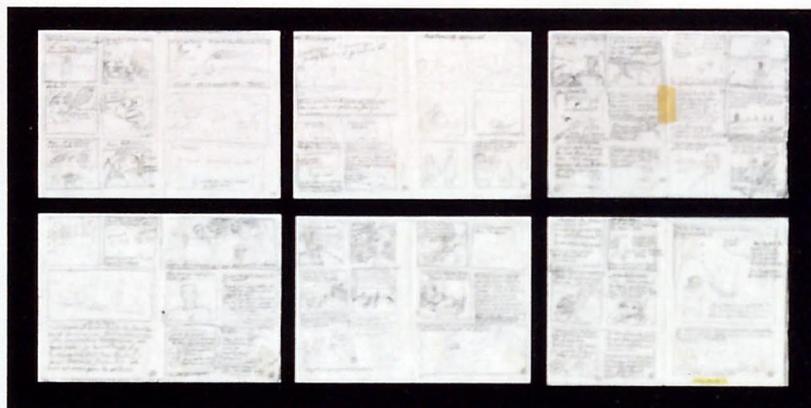


Figure 118 : extraits de mon découpage technique

La question de l'autoreprésentation

Comme il s'agit d'un projet très personnel et totalement subjectif, il me paraissait important de m'y représenter. Cela soulève cependant son lot de questions... En scénarisant ma vie, en filtrant la réalité à travers mon regard, en faisant des choix de sujet, la fiction s'immisce subtilement à travers le projet. Les questions surgissent. Quoi révéler? Quelle posture prendre? Jusqu'où peut-on modifier des éléments et garder une valeur documentaire?»

La délimitation entre « réalité » et la fiction devient nébuleuse. C'est pourquoi beaucoup d'auteurs utilisent le terme *autofiction*. La construction du récit prime sur l'exactitude de certains faits. Michel Rabagliatti a créé son alter ego dans le personnage de Paul. En lui donnant un autre prénom que le sien, il maintient l'ambiguïté entre le réel et le fictif. «C'est de l'autofiction très fortement autobiographique mais je bouge les événements pour que ce soit plaisant à lire. »⁶¹ dit-il

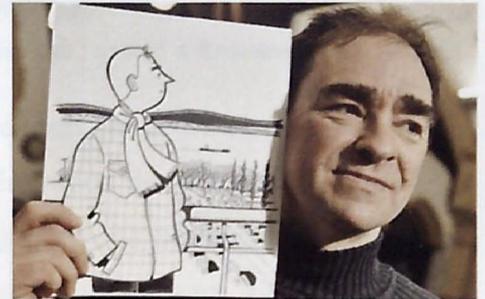


Figure 119 : Michel Rabagliatti et son personnage Paul

Un peu à la manière du travail clownesque, j'ai choisi de me baser sur ma personnalité pour créer un personnage, en amplifiant certains traits saillants. Bien que j'essaie de rester collée sur des événements réels, une mise en scène opère et crée un détachement. Je raconte une histoire. Le choix de la mise en image se fait selon la meilleure façon de raconter cette histoire.

Cela fait penser aux reconstitutions d'événements réels que l'on voit dans les documentaires. Faire une bande dessinée de sa vie, c'est choisir le décor, la mise en scène, les dialogues, les angles de prise de vue. Quelques éléments peuvent alors être changés pour faciliter la lecture et colorer le récit. Il serait donc faux de dire que mon projet ne relève aucunement de la fiction. Toutefois, je me suis imposé une rigueur quant aux faits. Ainsi les informations véhiculées prennent leur source dans une réalité vérifiable. L'aspect documentaire étant au cœur de mes préoccupations.

⁶¹Citation tirée du site : < <http://www.cyberpresse.ca/le-nouvelliste/week-end/201003/26/01-4264569-michel-rabagliatti-presente-paul-aux-adultes.php> > (10 déc. 2011)

Le personnage de Chloé est donc rempli de bonne volonté, mais réalise peu à peu qu'elle a aussi ses préjugés. Elle est naïve, aventurière, gourmande, rebelle et un brin téméraire. Physiquement, je lui ai donné des caractéristiques pour qu'on puisse la reconnaître facilement. Elle a une mèche spiralée, porte souvent une casquette et a une allure un peu garçonne avec ses jeans et son chandail kangourou.



Figure 120 : extrait d'*Errances mexicaines*

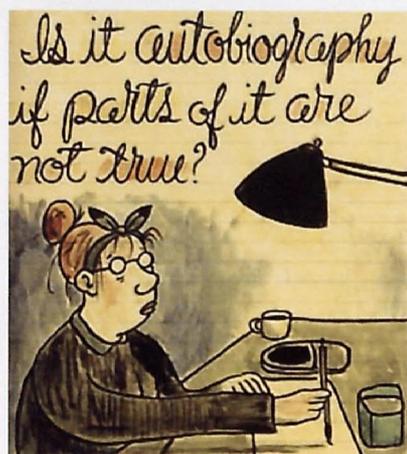


Figure 121 : Linda Barry, *What It Is*, 2008

Il n'est pas rare de voir des bédéistes se mettre en scène en train de dessiner au cours de la réalisation de leur album. On suit leur processus, leurs interrogations, ils se mettent à nu. C'est comme aller dans les coulisses d'un plateau. La lecture change de niveau. Je trouve cette approche intéressante. La bande dessinée permet de façon inégalée de faire cohabiter dans un même récit plusieurs univers. Cependant, je ne crois pas y avoir recours pour l'instant, puisque durant ce voyage, le but de ma documentation n'était pas d'en faire une bande dessinée, mais plutôt un carnet de voyage. Je n'écarte toutefois pas cette stratégie pour un épilogue.

La narration

Le genre très libre du reportage graphique laisse la place à un grand champ des possibles. Venant de la culture DIY, j'apprécie la forme du fanzine ainsi que son hétérogénéité, et j'ai voulu transposer cet esprit à mon œuvre. À l'image d'un voyage, où l'on passe d'un univers à un autre, où les rythmes changent, les décors et les gens, j'ai voulu utiliser plusieurs formes de narration. Laisser de la place à l'inattendu. Ainsi cohabitent différents styles. Ma présence dans le récit en est le fil conducteur et donne une cohérence à tout le matériel éclectique qui se retrouve dans les pages.

La trame principale du récit est fait de cases et de bulles et met en scène le personnage principal; Chloé, une voyageuse, en l'occurrence une version de moi-même. Des extraits de journal se greffent aux pages et contribuent à l'aspect intimiste. Nous avons donc deux points de vue, un extérieur, raconté par Chloé, et un autre intérieur, soit l'accès à son journal de voyage.

Des images poétiques, des croquis et des photos viennent ponctuer le récit et le faire respirer.

Je souhaite laisser la place à des moments de contemplation.



Figure 122 extrait de mon carnet de voyage, 2007

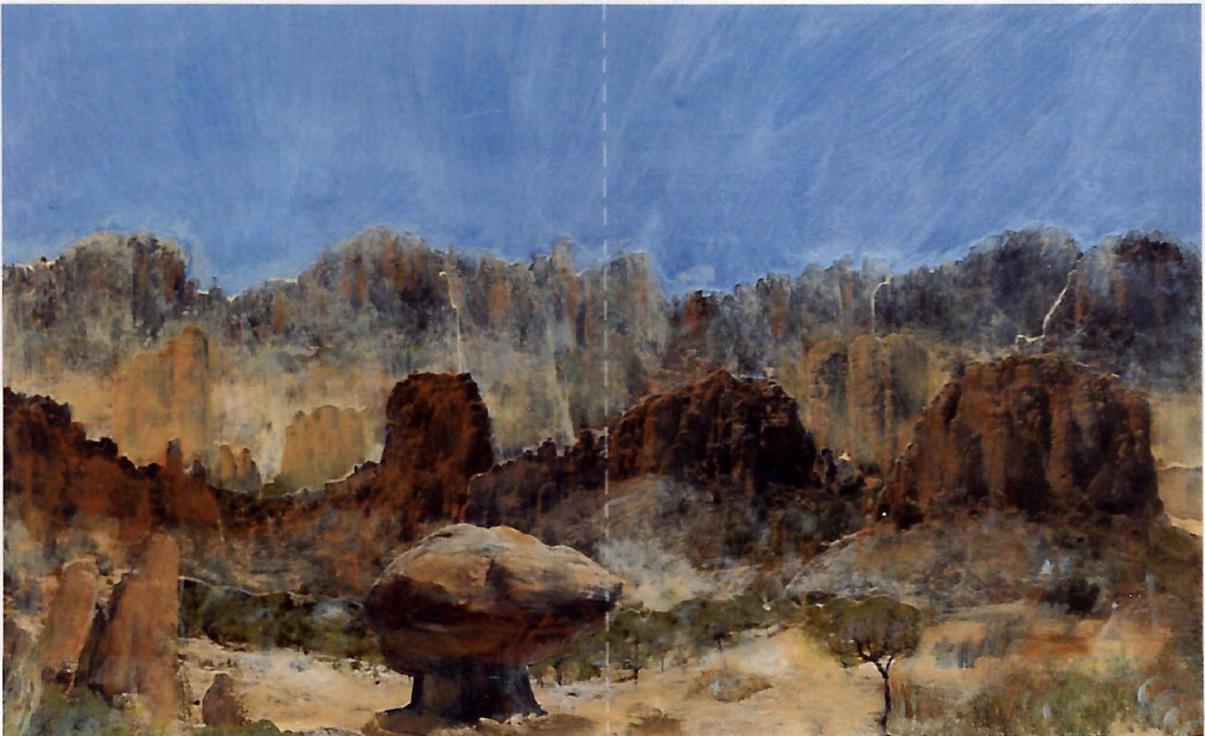


Figure 123 : double page en collage dans *Errances mexicaines*



Figure 124 : extrait de mon carnet de voyage, 2007

De nombreux thèmes se font écho et se tissent au fil du livre (voir figure 124). J'ai instauré une forme de renvoi de l'un à l'autre, comme des hyperliens où encore un roman dont vous êtes le héros.

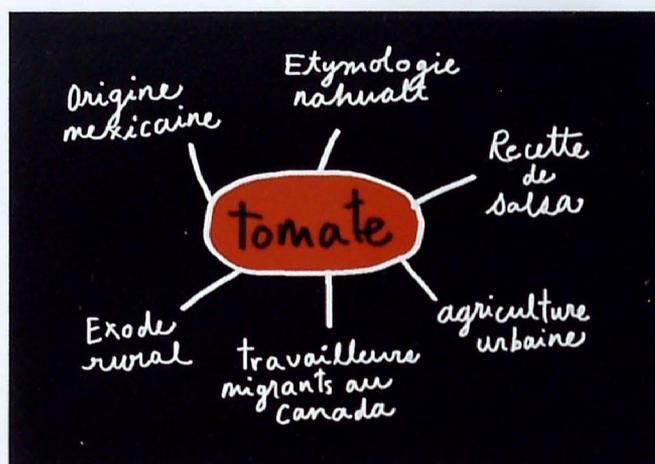


Figure 125 : exemple de relations entre les thèmes abordés

Ce format de narration hybride permet une lecture non-linéaire. Il y aura un fil conducteur, soit mon itinéraire, donc un début, un milieu et une fin, mais les possibilités d'approcher le livre autrement sont valorisées.

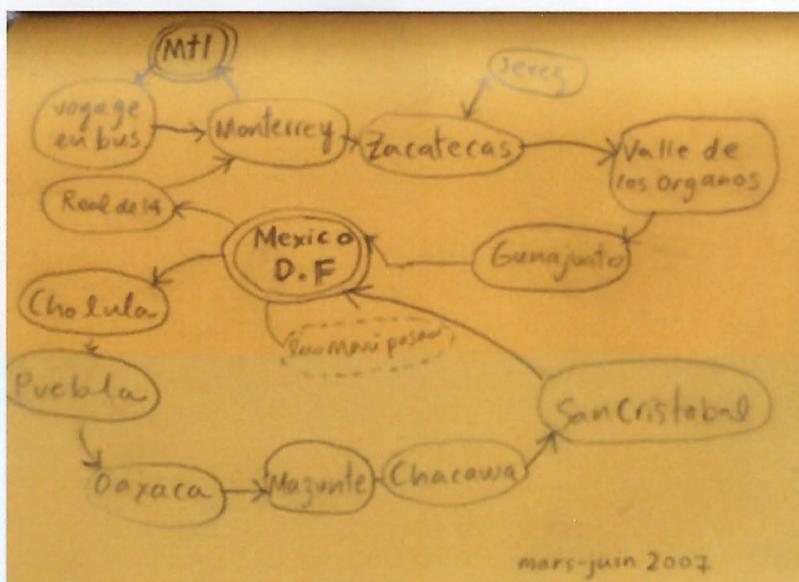


Figure 126 : mon itinéraire, 2007

Plusieurs pièges sont à éviter et parsèment le chemin. Je désire plutôt susciter des questionnements que d'apporter des réponses. Le monde ne se résume pas à une dichotomie noir et blanc. Il existe plusieurs nuances. Il ne s'agit donc pas de convaincre mais d'exprimer un point de vue, des réflexions personnelles et des témoignages. Je ne nie pas ma prise de position, qui se manifeste à travers mes choix de sujets, mais je ne veux pas l'imposer comme étant l'unique vérité. Certains reportages graphiques sont très riches en informations, et leur densité peut en rendre la lecture ardue. Mon projet ne se veut pas une œuvre intellectuelle. Mon désir est plutôt de rejoindre l'affect des lecteurs, et en cela les images possèdent des qualités que le texte n'a pas.



Figure 127 : extrait d'*Errances mexicaines* (brouillon)

Le format

Avant de commencer, il était important de déterminer le format du livre. Comme ce projet est un carnet de voyage, j'ai trouvé plus pertinent de le faire petit et volumineux, à l'image du carnet que j'ai traîné avec moi durant ce voyage. Après quelques essais, j'ai trouvé que le format 5x7 était parfait. Comme nous le rappelle Will Eisner, le format a un grand impact sur la narration⁶². Il est donc important de ne pas le choisir à la légère. Ceci aura un effet sur la mise en page.

⁶² Eisner, Will, p.18

Dans le cas de cette œuvre, je crois que les avantages de la reproduction surpassent le sacrifice de l'image originale. Selon Walter Benjamin, l'art est par nature reproductible. D'après lui, l'aura de l'œuvre disparaît avec sa reproduction, mais c'est paradoxalement à ce moment que son absence révèle son existence. L'image reproduite est libérée du culte et de l'emprise politique et religieuse qu'on exerce sur elle, et devient réellement politique par sa démocratisation.⁶³ J'abonde dans le sens de Walter et c'est pourquoi j'ai décidé de faire une œuvre reproductible. Il ne fait pas de sens pour ce projet d'être confiné à l'intérieur d'un cube blanc, disponible seulement pour un public initié.

Je souhaite que mon œuvre circule et soit accessible. J'envisage donc un tirage assez large. Je ferai peut-être des exemplaires de collection, avec des sérigraphies originales, mais le but premier est de faire un objet abordable. Il ne s'agit pas d'en faire un objet commercial, mais plutôt un objet libre, qui peut passer de mains en mains. Dans un premier temps, je compte m'auto publier, mais je n'exclus pas la possibilité de me faire éditer. Pour des raisons en parties économiques et esthétiques, j'ai opté pour le noir et blanc avec quelques incursions sporadiques en couleur.



Figure 128 : esquisse pour *Errances mexicaines*, 2010

⁶³ "An analysis of art in the age of mechanical reproduction must do justice to these relationships, for they lead us to an all-important insight: for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility. From a photographic negative, for example, one can make any number of prints; to ask for the "authentic" print makes no sense. But the instant the criterion of authenticity ceases to be applicable to artistic production, the total function of art is reversed. Instead of being based on ritual, it begins to be based on another practice – politics."

<<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>> (10 déc. 2011)

La mise en page

Au niveau de la mise en page, pour la trame principale du récit, j'ai opté pour une structure classique, un gaufrier de 6 cases. Plusieurs dessinateurs de la nouvelle vague de bd française défendent cette structure, comme Joan Sfar et Emmanuel Guibert⁶⁴. Cela me semblait la façon la plus naturelle de découper mes séquences. La simplicité de ce format permet d'oublier les cases et de se concentrer sur ce qu'il y a à l'intérieur. Le bédéiste Rabaté dit : « *Plus un cadre est rigide, plus on l'oublie. Quand on commence à tout faire éclater, ça peut être intéressant (...), sauf que in fine, le cadre est toujours là; il reste toujours la limite de la page.* »⁶⁵

Le gaufrier permet une lecture facile pour le lecteur occidental, de gauche à droite en partant du haut. J'ai donc choisi ce modèle rigide, en me gardant la latitude de le modifier selon les situations. Les parenthèses historiques et les extraits de carnet de voyage ont une mise en page qui leur est propre et ne sont pas confinés à une structure de bande dessinée. J'ai souvent recours à des dessins pleins page. Certaines pages ont une fonction *infranarrative*, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas de finalité narrative où le récit intervient directement. La narration est en quelque sorte suspendue. Mais ces pages agissent comme un supplément.



Figure 129 : extrait d'*Errances mexicaines* (brouillon)



DENTON, TEXAS, 20 mars 2007

Figure 130 : extrait d'*Errances mexicaines*

⁶⁴ nouvelle bd, p.192

⁶⁵ Nouvelle bd, p. 170

La série des masques (figures 106, 107 et 131) en est un exemple. Disséminées à travers l'œuvre, elles se répondent et agissent comme des rimes visuelles.



Figure 131 : extraits d'*Errances mexicaines*

Le style

Comme l'œuvre est assez volumineuse (une centaine de pages), j'ai dû choisir une technique *rapide*. L'image finale est réalisée avec une mixité de techniques allant du crayon de plomb, du fusain, à l'encre de chine en passant par le collage.

Mon dessin est plutôt brut et parfois naïf. Je privilégie l'expression plutôt que le réalisme. Il me semble plus attirant de voir un dessin vivant, libre et expressif, parfois maladroit, qu'une réplique de photo dessinée.

Je trouve intéressant d'ajouter des éléments de collage avec des photographies. Cela vient faire écho au côté documentaire de l'œuvre. Comme il s'agit d'un carnet de voyage, les éléments collés, un peu comme un *scrapbook* viennent aussi rappeler la matérialité du carnet.

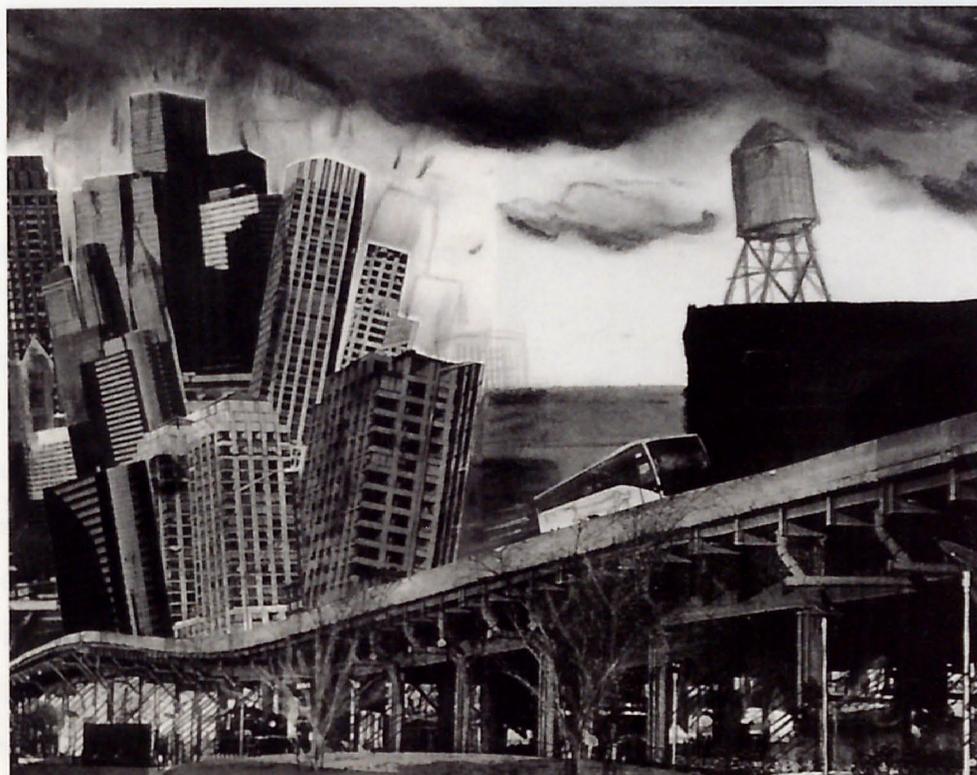


Figure 132 : extrait d'*Errances mexicaines*

Relation texte/image

Une des caractéristiques de la bande dessinée est cette relation particulière qui existe entre l'image et le texte. Il y a danger de redondance. Il est peu intéressant de voir l'illustration exacte du texte que l'on lit. Ces deux formes de communications doivent se compléter mutuellement, s'enrichir.

J'ai décidé de prioriser l'image et de la faire parler le plus possible. Le texte peut parfois alourdir la lecture et c'est pourquoi je trouve que son usage doit se faire parcimonieusement.

Le texte est aussi une image en soi et sa façon de s'intégrer à l'image doit être réfléchi. Je suis consciente de l'importance que ces choix ont dans l'aspect esthétique de l'œuvre. Cela contribue à donner une cohérence visuelle. Quelle typographie utiliser? Des majuscules? Minuscules? Lettres attachées?

Les textes dans les boîtes et les phylactères sont de facture classique, écrits à la main en majuscules. Les extraits de journaux intimes sont écrits à la main en lettres attachées. Le choix de la forme des phylactères est aussi important. Après avoir fait quelques tests, j'ai choisi un style assez organique qui selon moi s'intègre bien à mon style de dessin.

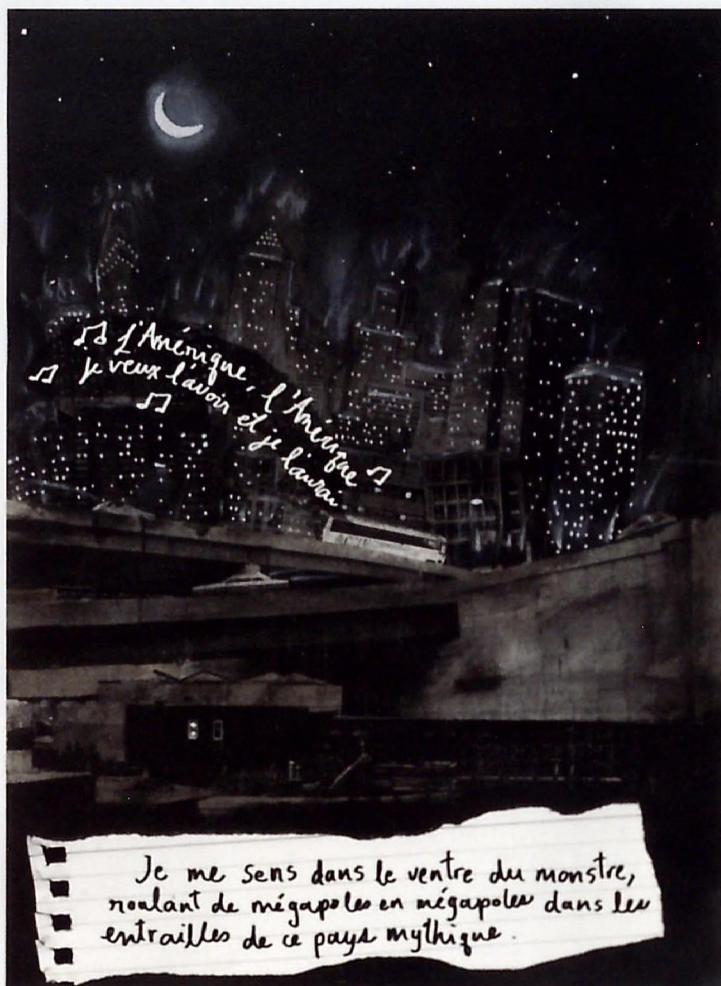


Figure 133 : extrait d'*Errances mexicaines*

3.3 Thèmes abordés

Le Mexique occupe évidemment une place centrale dans ce projet et les thèmes abordés y sont majoritairement reliés. Le voyage me permet d'aborder une multitude de sujets qui s'enchevêtrent au fil des pages. Outre les enjeux politiques discutés au cours de ce mémoire, mon travail aborde aussi des sujets plus personnels, comme la quête de soi, les amours éphémères, l'amitié, la recherche d'un mode de vie en accord avec ses valeurs...

Le passage du temps et l'empreinte qu'il laisse en nous, est très présent. Retourner dans un lieu où l'on a vécu, mais que l'on ne reconnaît plus provoque une prise de conscience sur l'irrévocabilité du temps. Un deuil est à faire. Ce qui appartient au passé ne reviendra jamais. Seule la mémoire peut le garder vivant. La vie est un cycle et tout est en perpétuel changement. Les peuples mayas et aztèques calculent le temps sur un calendrier circulaire. Cette perspective contraste fortement avec la vision linéaire occidentale. Les papillons monarches, qui migrent chaque année du nord de l'Amérique pour se retrouver tous ensemble aux sommets des cimes du Mexique, sont une belle métaphore du cycle de la vie. J'ai emprunté leur route pour me retrouver.



Figure 134 : *Chloolula, le rêve et la réalité;*
extrait d'*Errances mexicaines*



Plante ramassée à la
"Media Luna", Monterrey, et dont la sève
jeune a servi à colorer les oranges du dessin
de l'Autre.

Figure 137 : extrait de mon carnet de voyage,
2007

Les images que la télévision propose restent très souvent à un niveau superficiel et maintiennent les gens dans le confort de l'indifférence. Je souhaite donc proposer une autre vision du monde et provoquer des questionnements face à notre système économique et la façon dont il se manifeste dans les rapports Canada-Mexique. Il s'agit d'un constat parfois brutal, mais c'est aussi une célébration de la beauté de la vie. La désillusion face à l'état du monde cède la place à l'espoir. L'universalité des luttes donne la force de continuer ses combats localement.

Ma démarche qui peut parfois s'apparenter à l'anthropologie ou l'ethnographie par la multitude de données que je collecte (histoire, mode de vies, coutumes, alimentation, territoire etc.) et par ma position d'observatrice investie sur le terrain, vise à améliorer la compréhension de l'humain et à susciter une curiosité pour la découverte de l'Autre.

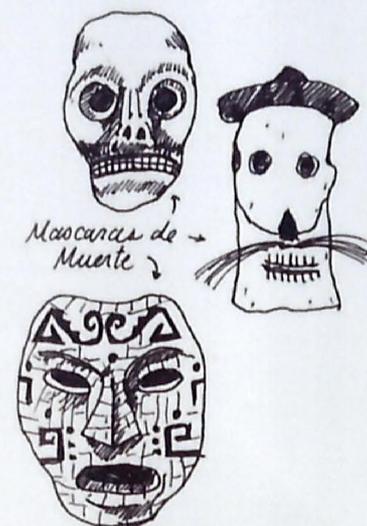


Figure 135 : extrait d'*Errances mexicaines*



Figure 136 : manifestation nue à Mexico city, 2007

3.4 Retour et perspective critique

Quelques questions sur ce projet méritent ici d'être soulevées...

Je tiens à préciser que malgré toutes les informations que je cherche à véhiculer, cela reste un regard de surface. Pour bien connaître une culture, cela nécessite du temps. Bien qu'ayant vécu durant un an au Mexique et en y étant retournée quelques fois, je considère que cela est trop peu pour pouvoir prétendre vraiment connaître la culture. Le Mexique est un pays énorme et fragmenté avec une culture plurielle. Le fait de partir d'un point de vue personnel et autobiographique permet d'assumer ses limites. Je ne prétends pas tout connaître. J'invite le lecteur à découvrir avec moi et à se forger son propre point de vue. Je suis consciente que mon statut d'étrangère et de femme ont teinté mes relations. On ne parle pas à un étranger de la même façon qu'à quelqu'un qui connaît la place. Un homme ne se confie pas de la même manière à une femme qu'à un homme et c'est aussi ce qui rend la chose intéressante. Le bédéiste Peter Kuper a publié en 2009, *Diario De Oaxaca : A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico*. Il s'agit d'un projet très similaire au mien. Il juxtapose collages, dessins, photos et textes. Toutefois, il s'agit de son regard, qui est différent du mien. Il existe donc une place pour d'autres œuvres du genre puisqu'elles seront forcément différentes.

Est-ce que ce projet aurait pu être fait au Québec, dans mon pays natal?

Probablement, mais cela aurait été bien sûr différent. Le fait d'être dans un contexte étranger, en voyage, nous met dans un état d'esprit difficile à recréer lorsque l'on est dans son quotidien. Une réceptivité, une ouverture, un état d'alerte constante. On remarque des choses que l'on ne voit pas dans son contexte familial. Cela permet aussi d'avoir un recul face à sa propre culture. Ainsi ce voyage m'a permis de me découvrir, autant au point de vue personnel que culturel. En tant que documentariste, je trouve que la réalité dépasse largement la fiction et il y a des sujets intéressants partout. Si l'expérience de ce reportage graphique s'avère concluante, j'aimerais bien en faire un ici, au Canada. Ceci dit, il est aussi possible d'être dépaycé dans son propre pays.

La production de cette œuvre me fait aussi prendre conscience qu'il s'agit encore d'un point de vue de quelqu'un du Nord sur le Sud. Dans le genre roman graphique, on a lu Sacco en Palestine, Delisle, à Pyongyang, Guibert en Afghanistan... et la liste est trop longue pour être énumérée ici. Il y a une disproportion de la représentation, et sans le vouloir, j'y contribue. Je profite de mes avantages pour voyager et qui me permettent d'avoir accès à un soutien financier durant mes études afin de réaliser ce projet. D'un autre côté, si je peux utiliser mon statut privilégié pour transmettre la parole de gens qui n'ont pas cette opportunité, je crois que cet usage peut avoir des répercussions positives. Il reste que je déplore le fait qu'on ait trop peu accès au regard du Sud sur le monde. J'espère que cela pourra au moins contribuer à déconstruire quelques clichés et à donner envie au lecteur de poursuivre les découvertes.

Quelle diffusion possible pour cette œuvre?

Comme ce projet prendra comme forme finale un livre, le contexte le plus approprié pour l'exposer sera dans une librairie, soit *Drawn & Quaterly*, à Montréal, qui se spécialise dans la bande dessinée et les œuvres artisanales. Outre le format de livre, les œuvres contenues dans ce projet peuvent être déclinées en de multiples manières. Une exposition des planches originales et des peintures est possible. Une diffusion de certaines parties sur internet peut aussi être une façon intéressante de rejoindre un public moins local. J'aime l'approche d'Eric Drooker, dont les œuvres se retrouvent sur différents supports. Certaines sont dans la rue, sous forme de graffitis, de patches, d'affiches, d'autres sont dans des livres, des journaux ou sur internet. Lors d'une conférence qu'il a donné à Montréal, il a présenté ses œuvres sous forme de diaporama en s'accompagnant au banjo. Son art graphique devenait une performance. Cette souplesse dans la façon de partager ses créations est inspirante.



Figure 138 : extrait de mon carnet de voyage,
2007

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, les façons d'aborder la politique à travers la bande dessinée documentaire sont très personnelles et diverses. La forme ouverte laisse la créativité de chaque auteur s'exprimer librement. Selon moi, ce médium pousse les limites de l'œuvre d'art vers des champs qui sont encore à défricher et est un terreau idéal pour semer des réflexions politiques. Son mode de diffusion décloisonné lui permet un rayonnement d'autant plus grand.

Comme le souligne Dominique Baqué, pour qui l'art politique est un échec car il n'est jamais assuré de réception, qu'il est fragile et peu efficace, il est temps de recourir à d'autres moyens d'expression. « *Là où l'art a échoué, tenter modestement, patiemment, d'élaborer de nouvelles formes visuelles et discursives qui permettent –entre ces deux pôles que constituent art et reportage- d'articuler le réel dans sa complexité, sa richesse, mais aussi ses zones d'ombre ou d'impensé.* »⁷ Le reportage graphique me semble une façon intéressante de joindre ces deux pôles. C'est ce que j'ai tenté de faire à travers mon œuvre « *Errances mexicaines* ».

Le processus d'écrire ce mémoire a nourri ma réflexion et ma compréhension du médium, et enrichi mon œuvre. J'ai voulu y partager mon expérience en tant qu'artiste, femme et voyageuse et c'est peut-être cet aspect qui rend l'œuvre le plus politique. C'est un projet à suivre et je compte poursuivre ma démarche dans cette direction qui me semble prometteuse.

⁷ (Baqué, 2004), p.201

LEXIQUE

Bédé ou bd : abréviation de bande dessinée

Bédéesque : qui a les attributs de la bd

Bédéiste : auteur de bande dessinée

Comic : bande dessinée américaine

Fanzine ou zine : journal libre, imprimé, souvent broché, fait de façon artisanale. Il a été très populaire dans la culture punk

Manga : bande dessinée japonaise. Signifie littéralement; *dessin non abouti*

Mangaka : auteur de mangas

Phylactère : bulle de texte qui représente les paroles dans une bande dessinée

Planche : page de bande dessinée

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Abdelouahab, Farid, 2005. *Journeys and Journals, Five Centuries of Travel Writing*. Kehl: Kubik Publishing, 232 p.

Antliff, Allan, 2007. *Anarchy and Art, From the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, p.12

Baetens, Jan. 1998. *Formes et politiques de la bande dessinée*. Leuven : Peeters Vrin, 147p.

Baqué, Dominique. 2004. *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, Champs arts, 314 p.

Bell, Roanne et, Sinclair, Mark. 2005. *Pictures & Words, New Comic Art and Narrative Illustration*. London UK: Larence King Publishing Ltd, 144 p.

Campbell, Bruce, ! *Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization, USA*, University Press of Mississippi, 234 p.

Ciment, Gilles (direction). 1990. *Cinéma et bande dessinée*. Courbevoie : Cinémaction, 280 p.

Dayez, Hughes. 2002. *La nouvelle bande dessinée*. Belgique : Niffle, 205 p.

Delporte, Julie, 2011. *La bédé-réalité; la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*. Montréal : Colosse-essais, 136 p.

Dumur, Guy. 198. *Delacroix et le Maroc*. Paris : Éditions Hersher, 127 p.

- Eisner, Will. 1998. *Le récit graphique, narration et bande dessinée*. Italie; Vertige graphic, 167 p.
- Eisner, Will, 2009. *Les clés de la bande dessinée : Tome 1, L'art séquentiel*, Paris : Delcourt, 180 p.
- Groesteen, Thierry. 2003. *Artistes de bande dessinée*. Poitier : Éditions de l'an 2, 196 p.
- Groensteen Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Liège : Les impressions nouvelles, 223 p.
- Halimi, Serge (direction). 2010. *Le monde diplomatique en bande dessinée, hors-série*. Rennes: Homecooking Books, 100 p.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété, 269 p.
- Leclerc, Michel-Édouard et Wahl, Chantal-Marie. 2003. *Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 296 p.
- Lemoine, Stéphanie et Ouardi, Samira. 2010. *Artivisme, art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Éditions alternatives, 191 p.
- Magnussen, Anne et Christiansen, Hans-Christian. 2000. *Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 247 p.
- McCloud, Scott. 2000. *Making Comics*. New York: Harper, 264 p.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics*. New York: Harper, 215 p.
- McConnell, Robin. 2010. *Inkstuds, Interviews With Cartoonists*. Greenwich, Nova Scotia: Conondrum Press, 277 p.

McKinney, Mark. 2008. *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. USA: University Press of Mississippi, 300 p.

Menu, Jean-Christophe et Neaud, Fabrice. 2007. *Autopsie de l'autobiographie; éprouvette #3*. Paris : L'Association, 415 p.

Nevaer, Louis E. V., et Sendyk, Elaine, 2009, *Protest Graffiti Mexico Oaxaca*, New York, Mark Batty Publisher, 158 p.

Renault, Jean-Michel. 2006. *Censure et caricatures, les images interdites et de combat de l'histoire de la Presse en France et dans le monde*. Paris : Pat à Pan, 240 p.

Sadoul, Numa. 1989. *Entretiens avec Hergé, édition définitive*. Bruxelles; coll. Bibliothèque de Moulinsart, Éditions Casterman, 254 p.

Spiegelman, Art. 2011. *Meta Maus*. New York: Pantheon Books, 300 p.

Strömberg, Fredrik. 2010. *La propagande dans la bd*. Paris : Groupe Eyrolles, 175 p.

Thévenet Jean-Marc et Morren, Linda. 2010. *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*. Blou (France) : Arts : le Havre 2010, Monographik éditions, 144 p.

Wolfe, Tom. 1970. "The New Journalism" *Bulletin (of the American Society of Newspaper Editor)*. pp.19-20

Wolton, Dominique. 2009. *Hermès, La bande dessinée, art reconnu, média méconnu*. Paris : CNRS éditions, 269 p.

Reportages graphiques et autres dérivés...

Delisle, Guy. 2000. *Shenzen*. Paris: L'Association, 150 p.

_____. 2003. *Pyongyang*. Paris: L'Association, 176 p.

_____. 2007. *Chroniques Birmanes*. Paris: L'Association, 263 p.

Drooker, Eric. 1992. *Flood*. Milwaukee : Dark Horse Comics, 150 p.

Dubois, Frédéric, Tessier, Marc, et Widington, David. 2007. *Extraction! Comix Reportage*. Montréal: Cumulus Press, 128 p.

Eldon, Dan, 1997, *The journey is the destination; the journals of Dan Eldon*, San Francisco, Chronicle books, 215p.

Guibert, Emmanuel. 2003. *le Photographe*. Charleroi, Belgique; Dupuis, 80 p.

Kuper, Peter, 2009, *Diario de Oaxaca*, Oakland USA, PM Press, 209 p.

Kahlo, Frida, 1995, *The Diary of Frida Kahlo*, New York, Abrams, 295 p.

Kirshner, Mia. 2008. *I live here*. New York, Pantheon Books, 200p.

Lino. 2003. *La saveur du vide*. Montréal : Les 400 coups, 110 p.

_____. 2006. *L'ombre du doute.*, Montréal : Les 400 coups, 151 p.

_____. 2008. *La chambre de l'oubli*. Montréal : Les 400 coups, 139 p.

Sacco, Joe. 1996. *Palestine : une nation occupée*. Paris : Vertige Graphic, 148 p.

_____. 2004. *Gorazde : la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995*. Montreuil : Rackham, 296 p.

Satrap, Marjane. 2007. *Persepolis (intégral)*. Paris: L'association, 300 p.

Spiegelman, Art. 1997. *Maus (intégral)*. New York: Pantheon Books, 295 p.

Tobocman, Seth. 2010. *Understanding the Crash*. Berkeley: Soft Skull Press, 128 p.

Conférences

Drooker, Eric,

conférence sur l'art et l'activisme,

à la librairie Drawn & Quaterly (211 Bernard, Montréal), 22 octobre 2011

Spiegelman, Art,

What the %&! Happened to Comics?*

Conférence donnée à l'université Concordia, le 24 septembre 2011,

dans le cadre de Pop Montreal

Cinéma

Comic Books go to war (2009), un film de Mark Daniels

Manufacturing Consent (1992), de Mark Achbar et Peter Wintonick