

**ESPACE
DES
JEUNES CHERCHEURS**

Poétique du déplacement : expériences migratoires et narrations décentrées dans *Bandonéon* et *Chère Patagonie* de Jorge González

Marie LORINQUER-HERVÉ

Résumé

Cet article analyse l'importance du motif du déplacement dans les deux premiers romans graphiques autoréférentiels du dessinateur argentin Jorge González : *Bandonéon* et *Chère Patagonie*. L'histoire argentine, du début du XIX^e siècle au présent de l'écriture, y est représentée comme un répertoire de déplacements possibles et empêchés. Elle s'entrelace au parcours migratoire de l'auteur et sert une réflexion sur les processus de subjectivation qui se jouent dans le déplacement — et cette réflexion infuse dans la pratique graphico-narrative du dessinateur.

Mots-clés : Jorge González, bande dessinée, roman graphique, Argentine, déplacement, migrations

Abstract:

This article tackles the theme of displacement which is at the heart of the first two auto-referential graphic novels: *Bandonéon* and *Chère Patagonie* by Argentinian artist Jorge González. Argentina's history—from the beginning of the 19th century to nowadays—is depicted as a series of possible and impossible displacements. It is intertwined with the artist's own migratory story and allows for a reflection on the processes of subjectivation at stake in displacements—a reflection that infuses the artist's graphic narrative practice.

Keywords: Jorge González, comics, graphic novel, Argentina, displacement, migrations.

Les communiqués et articles qui ont accompagné la sortie de *Bandonéon* et *Chère Patagonie* ont souvent décrit ces œuvres comme des récits historiques. Comme leurs titres suffisent à l'évoquer, les deux premiers romans graphiques¹ de Jorge González mobilisent des moments importants de l'histoire argentine : celui de l'apparition et de l'évolution du tango dans *Bandonéon*, et celui de la reconfiguration de la population patagonne après la dite « Conquête du désert² » et le massacre des Indigènes qu'elle a supposé dans *Chère Patagonie*.

Le dessinateur portègne compose de vastes fresques qui s'étendent sur plusieurs dizaines d'années et quelque deux cents planches. Dans ces

1. L'expression désigne un format non astreint aux contraintes du récit de genre et des pratiques sérielles, généralement long. Sur les spécificités de ces bandes dessinées, voir PALTANI-SARGOLOGOS (Fred), *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, mémoire de master « Cultures de l'écrit et de l'image », Université Lumière Lyon 2, 2011.

2. Campagne menée entre 1869 et 1888 sous le gouvernement de Roca pour la colonisation de la Patagonie, jusqu'alors essentiellement habitée par les communautés amérindiennes indigènes.

temporalités longues, les personnages apparaissent et disparaissent, parfois sur plusieurs chapitres, parfois le temps de quelques cases, comme si le récit de leurs histoires s'estompait devant celui de l'Histoire. Deux personnages font bien exception dans chacune des œuvres — Horacio dans *Bandonéon* et Julián dans *Chère Patagonie* — et sont présents de manière plus ou moins directe d'un bout à l'autre du récit. Toutefois, la mise en récit de leurs trajectoires individuelles accompagne dès lors celle de la trajectoire nationale. Tous deux sont caractérisés par un statut migratoire, le premier étant ce qu'il est coutume d'appeler un immigré « de première génération », ou « de génération 1.5 », et le second, « de seconde génération ». Ils sont issus des vagues migratoires en provenance de l'Europe occidentale qui ont déferlé sur le sol argentin à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, appelées par les vœux des dirigeants politiques³. Les mêmes vagues migratoires qui ont donné naissance au tango dans les quartiers périphériques de Buenos Aires et qui avaient été appelées pour occuper et « civiliser » l'intérieur du pays après la conquête de l'espace patagon. C'est sur cette arrivée déterminante que s'ouvrent significativement les deux œuvres. Le départ d'un bateau italien pour l'Argentine est placé en *incipit* de *Bandonéon*, et les troupeaux de moutons installés en Patagonie par les colons blancs en *incipit* de *Chère Patagonie*. Dans chacune des bandes dessinées, l'aventure (au sens de *diégèse*) coïncide avec l'aventure (au sens premier d'*advenire*, ce qui va advenir) de la nation argentine après ces migrations.

Rien d'étonnant, donc, à ce que le travail de González ait été assigné à une sous-catégorie bien délimitée de ce que l'on nomme la bande dessinée « de genre » : la bande dessinée historique. Pourtant, nous allons le voir, cantonner ces œuvres à leur dimension historique réduit leur portée, voire, conduit à un contresens. Si un élément se dégage plus que d'autres des deux bandes dessinées, c'est bien plutôt le motif qui apparaît dès les *incipit* et dont l'histoire nationale fournit un large répertoire de variations : le déplacement.

Déplacements dans l'Histoire et histoires de déplacements

Que cela soit à travers les migrations du début du siècle passé, les épisodes de répression imposés par les dictatures militaires ou encore les revendications des communautés indigènes pour la récupération des terres que s'approprient les grands groupes industriels, l'Histoire argentine est, à

3. À la fin du XIX^e siècle, l'entrée des Européens sur le sol argentin est facilitée par la constitution alberdienne de 1853 et par la loi sur l'immigration et la colonisation promulguée par Avellaneda en 1876. Suivant la rhétorique sarmientienne et le modèle de l'immigration saxonne aux États-Unis, l'entrée de ces populations blanches a vocation à faire advenir une Argentine civilisée. Si de grands propriétaires terriens s'accaparèrent de vastes territoires patagons, les Européens entrant furent majoritairement des populations pauvres qui restèrent confinées dans une Buenos Aires qui connut une explosion démographique.

première vue, omniprésente dans les œuvres de González. Seulement, à y regarder de plus près, ces grands événements ne font jamais l'objet que d'une évocation rapide, parfois à peine explicite. Elle se limite à la convocation d'une imagerie connue (celle des bateaux d'immigrés en partance pour l'Amérique), de noms de personnalités politiques (Hipólito Yrigoyen, Héctor Benigno Varela) ou de dates dans les récitatifs⁴ qui ouvrent les chapitres. La connaissance des faits, que ces marqueurs ne font que suggérer, est laissée à la responsabilité du lecteur ou de la lectrice⁵, qui pourra notamment se référer aux indications bibliographiques qui émaillent la seconde partie de chacune des bandes dessinées, comme pour renvoyer cet approfondissement à un dehors des œuvres. Les allusions récurrentes à l'Histoire tiennent avant tout lieu de balises temporelles dans des récits qui se déploient sur plus d'un siècle. Ce sont elles qui permettent de suivre l'évolution des personnages, davantage que l'inverse. Elles rythment leurs trajectoires et fonctionnent comme des catalyseurs d'histoires singulières.

Les moments historiques sont, par ailleurs, d'autant moins convoqués pour eux-mêmes que les dates indiquées ne coïncident jamais tout à fait avec ces derniers. Un léger décalage est chaque fois opéré. Les dates choisies sont suffisamment proches des grands événements pour les rappeler, mais assez imprécises pour indiquer un déplacement de la focalisation sur autre chose. Celles de 1916 et 1888, qui ouvrent respectivement les deux albums, correspondent aux dates de fin des processus convoqués. En 1916, les vagues migratoires ont déjà suffisamment déferlé sur le pays pour que les Européens représentent près de la moitié de la population portègne⁶. La date est en outre celle de l'arrivée au pouvoir des radicaux de l'Union civile radicale (UCR), après de longues années de politiques conservatrices, mais l'importance nouvelle des classes moyennes qu'elle inaugure n'est jamais directement évoquée, si ce n'est par la mise en scène d'une Buenos Aires populaire dans laquelle se croisent des populations on ne peut plus variées. L'année 1888 marque, quant à elle, dans *Chère Patagonie*, le terme de la Conquête du désert. L'achèvement du processus est brièvement suggéré à travers une séquence de trois scènes succinctes : une chasse à l'Indien, une incursion dans une mission catholique et l'exhibition d'un groupe d'Indigènes amérindiens sous la tour Eiffel lors de l'Exposition universelle de 1989. De la même

4. Zones de texte généralement rectangulaires dans lesquelles sont traditionnellement inscrites les indications spatiotemporelles.

5. Il convient de surcroît de noter que le lecteur ou la lectrice projeté par González n'est pas — ou pas en premier lieu — argentin puisque les œuvres du dessinateur ont, dans un premier temps, été destinées à une publication en Espagne ou en France, chez Sins Entido et Dupuis, respectivement.

6. En 1914, selon le recensement national, les étrangers représentent déjà 43 % de la population du pays. La tendance est plus marquée encore à Buenos Aires, port d'arrivée des bateaux. Sur ce point, voir PRIETO (Adolfo), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 13.

manière, lorsqu'un groupe d'hommes assis autour d'un feu commente la violence de la répression imposée par le gouvernement d'Alvear, la scène est située en 1926, dans les dernières années de son mandat (1922-1928); lorsqu'une femme raconte les exactions de la dictature d'Onganía (1966-1973), son récit est daté de l'année de la fin du régime; et lorsque la capitale moderne foisonnante et en proie à la folie occupe tout un chapitre, les scènes se déroulent en 2002, un an après le début du «*corralito*⁷». Le décalage est plus flagrant encore dans *Bandonéon* : au déplacement chronologique s'ajoute une mise en sourdine de l'Histoire. Les dates de 1931 et 1968 auxquelles le lecteur ou la lectrice retrouve Horacio jeune adulte, puis quinquagénaire, évoquent bien le coup d'État d'Uriburu en 1930 et la dictature onganienne, mais ces épisodes ne trouveront d'autres échos dans les chapitres concernés que celui de la mise en scène d'une atmosphère conservatrice et mortifère dans des quotidiens individuels.

De fait, quel que soit le degré d'attention porté aux grands événements historiques, leur représentation, ou évocation, permet d'abord de mettre en avant des microhistoires et, plus précisément, des microhistoires marquées par des expériences de déplacements. Dans *Bandonéon*, Horacio, un petit garçon italien, émigre sur un bateau depuis Gênes avec son père anarchiste. Immigré en Argentine, enfant, il transite entre le *conventillo*⁸ populaire et la demeure bourgeoise de Névida, une jeune femme qui lui apprend le piano pendant que son père se consacre à un activisme violent. C'est chez elle qu'il rencontre Vicente, un *tanguero*, graphiquement et biographiquement inspiré du bandonéoniste Anibal Troilo, qui l'initie à la musique des immigrés et l'intègre au groupe dans lequel il officie. Les compositions de ce groupe sont, en outre, signées par Luis-a, personnage de travesti, dont les déplacements dans la ville ont une charge explicitement politique puisqu'il est perçu comme un «*déplacé*» ou un «*inverti*» selon le terme de l'époque. Le départ de Vicente pour le «*Pénitencier du bout du monde*» d'Ushuaïa — après que le doux musicien s'est converti en assassin dans une explosion de rage — marque le passage de relais au jeune Horacio qui, héritant de l'instrument de son maître, deviendra *tanguero* à son tour. Un *tanguero* qui incarnera le déplacement du tango dans les années 1930 puisque la musique populaire sera récupérée et hygiénisée par les élites. Après avoir transité entre deux mondes durant son enfance, Horacio devient, pour de bon, un transfuge de classe : il se produit dans des salons huppés et épouse María Torres, fille d'un riche entrepreneur. Ce déplacement social marque le début d'une vie immobile

7. Nom donné aux mesures restrictives prises le 1^{er} décembre 2001 par le ministre de l'Économie Domingo Cavallo pour faire face à la crise économique, et maintenues jusqu'au 1^{er} décembre 2002.

8. Anciennes demeures bourgeoises délaissées par leurs propriétaires face à la menace de la peste et dans lesquelles s'entassaient les migrants pauvres de toutes origines.

faite de routine et d'ennui, avant que la rencontre d'une autre femme vienne redynamiser ce quotidien en ouvrant la possibilité d'une nouvelle fuite.

Cette identification du déplacement à l'aventure réapparaît dans *Chère Patagonie* à travers l'histoire de Julián. Cet enfant d'immigrés allemands installés dans un petit village de Patagonie étouffe dans les grandes étendues de l'intérieur du pays dans lesquelles, tel un Carrizales cervantesque, Karl, le père, a confiné sa femme Alicia par jalousie. Le premier voyage du jeune garçon à Buenos Aires aux côtés de son père agit comme une deuxième naissance. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit précisément à ce moment que Julián croise, fasciné, une nouvelle figure de travesti. La discrète réminiscence du personnage de Luis-a suggère la découverte de la possibilité de la subjectivation dans et par le déplacement. Après des allers-retours incessants entre Buenos Aires et le village patagon de Facundo⁹, Julián s'installe symptomatiquement dans un espace intermédiaire entre la capitale et les plaines : la ville patagonne de Comodoro Rivadavia. Il y tient un hôtel, demeure de passage par excellence, et y a un fils puis un petit-fils avec lesquels il se sent en décalage, répétant le conflit de générations qui l'avait opposé à son père. Les va-et-vient de Julián l'amènent, d'autre part, à parcourir des espaces dans lesquels apparaissent ponctuellement d'autres figures de déplacés. À celle de ses parents, s'ajoutent ainsi celles de l'Allemand Roth, déserteur nazi fasciné par le monde patagon, du gérant d'hôtel britannique Taylor au passé de colon exterminateur d'Amérindiens, d'un avatar du chirurgien nazi Josef Mengele réfugié en Patagonie, des communautés indigènes Selk'nam et Tehuelches reléguées à une condition de citoyens périphériques, d'une jeune doctorante française venue mener des recherches sur les travaux de Roth, d'un couple de jeunes parents qui jettent leur enfant à la poubelle après que son apparence les a inéluctablement rappelés à une identité indigène qu'ils s'étaient efforcés d'effacer à travers la chirurgie esthétique, et de Cuyul, sportif de haut niveau d'origine amérindienne qu'un surentraînement, sous lequel perce symboliquement l'assimilation imposée par les dominants, finit par rendre fou, avant que la fuite puis le retour résolu sur les terres Mapuches lui permettent de commencer, là encore, une entreprise de re-subjectivation.

Chacune des deux bandes dessinées se referme, par ailleurs, sur un chapitre en forme de *making-of* dans lequel le dessinateur met en scène le processus de recherche et de création qui a mené au livre que le lecteur ou la lectrice a entre les mains. Au centre de ce processus, il y a un nouveau déplacement : celui de l'auteur qui, à deux reprises, se représente voyageant vers l'Argentine depuis l'Espagne, en quête d'inspiration et de documentation.

9. Village avéré de la province du Chubut mais dont le nom ne peut pas ne pas évoquer le *Facundo* (1845) de Sarmiento.

Dans *Chère Patagonie*, González démultiplie encore ce déplacement originel dans un jeu d'enchâssements. Il voyage à Buenos Aires pour rencontrer Alejandro Aguado, et c'est le récit de cet historien qui occupe finalement la majeure partie du chapitre. Aguado raconte les déplacements préliminaires à la rédaction de son livre *El valle de los ancestros*, pour lequel il a enquêté sur d'anciens caciques tehuelches et sur sa grand-mère d'origine européenne, Isabel. Les caciques et la grand-mère évoqués, le lecteur et la lectrice les connaît déjà. Leurs noms sans équivoque permettent de reconnaître certains personnages des chapitres antérieurs, dans une érosion des frontières entre fiction et réalité. Ultime déplacement, ce récit n'est pas fait à González lui-même : c'est un journaliste qui s'entretient avec l'historien dans un café. C'est seulement après le départ de ce dernier que le dessinateur représente sa propre arrivée dans le café et le début de sa conversation avec Aguado, dont le lecteur ou la lectrice ne saura rien de plus que le livre qu'il ou elle tient entre les mains, aboutissement de cette rencontre et de ces déplacements croisés en forme de sondage de ce que signifie l'identité.

Du moteur au motif : le déplacement au principe des œuvres

Si ce motif du déplacement est systématiquement lié, de près ou de loin, à un questionnement identitaire, cela tient pour beaucoup à son importance dans l'histoire personnelle de Jorge González. En 1970, le père du dessinateur est muté à Caracas en qualité de diplomate. Il s'y rend avec sa femme, alors enceinte, qui donna naissance à leur fils quelques mois plus tard avant de quitter le Venezuela avec lui en 1973, au moment de la séparation du couple, pour se réinstaller à Buenos Aires. González arrive donc en Argentine aux lendemains immédiats de la dictature d'Onganía et vit, enfant, celle de Videla. À une première expérience précoce de la migration s'ajoute ainsi celle de périodes particulières sur le plan identitaire, en ce que ces dictatures et leurs projets de « révolution », puis de « réorganisation », stigmatisent chez toute une partie de la population des conduites déplacées, étrangères à une droite argentinité. Ces gouvernements autoritaires ont, en outre, des conséquences importantes sur la bande dessinée nationale : après un temps de censure et de ralentissement de la production culturelle, l'ouverture démocratique de 1983 s'accompagne d'un fleurissement rapide de projets ambitieux qui entendent imposer une bande dessinée davantage expressive, libérée de certaines contraintes formelles et affirmant régulièrement un discours explicitement politique. Au premier rang de ces entreprises, la revue *Fierro*, sous-titrée « Bandes dessinées pour survivants », érige au rang de maîtres des dessinateurs profondément novateurs comme Alberto Breccia ou José Muñoz, et donne naissance à toute une nouvelle génération d'artistes dont les planches

inspireront le jeune González. Dès l'adolescence, influencé par la manière dont cette bande dessinée s'est emparée de questions sociopolitiques locales, il envisage le dessin comme une façon de maintenir son œil et sa pensée alertes. En 1995, à l'âge de 24 ans, la recherche de conditions économiques favorables à cette pratique du dessin et un sentiment d'urgence plus personnel le poussent à quitter l'Argentine pour émigrer vers l'Espagne. Dans le dernier chapitre de *Bandonéon*, González évoque cette décision et explique : « Maintenant, je pense que le moteur, c'était échapper, que l'Europe allait résoudre ma vie, mes trous » (B. 160¹⁰). Si le déplacement a échoué à répondre à ces questionnements intimes, il n'en a été que plus fondateur. Aujourd'hui encore, c'est systématiquement à travers cette fracture, vécue comme une expérience « assez horrible » (B. 160), que le dessinateur se présente¹¹.

Cette émigration, qui a profondément informé son rapport à lui-même, a progressivement infusé dans son travail. Dans les années qui suivent son arrivée en Espagne, Jorge González publie plusieurs bandes dessinées, toujours scénarisées par d'autres et dans un style graphique tâtonnant, moins affirmé, moins personnel. Elles permettent au dessinateur de se faire un nom mais sont à l'image de son désespoir face à un « autre monde » (B. 160) auquel il peine à s'adapter. La « résolution » recherchée laisse place à l'impression d'être « bloqué au milieu de l'Atlantique », moins pleinement Argentin et jamais vraiment Occidental. Cette fracture l'amène, peu à peu, en marge de son travail de dessinateur, à se plonger désespérément dans l'histoire de l'Argentine, dans celle de sa famille et dans celle du tango. Il explique que le déplacement « détruit tes fondations pour toujours et te conduit naturellement à fouiller dans ton passé et dans tes racines¹² ». C'est finalement un appel à projets lancé en 2008 par le prix Fnac-Sins Entido, qui ouvre la possibilité d'une convergence de ces recherches et de sa pratique artistique. Le concours impose le format du roman graphique. La souplesse de ce dernier, qui n'exige aucun nombre prédéfini de planches et entretient de ce fait un lien étroit avec les récits de l'intime¹³ est particulièrement propice à ces explorations historico-graphiques. Le dessinateur raconte :

10. Les pages des deux œuvres n'étant pas numérotées, pour les besoins de l'article la numérotation commencera toujours à la page de titre du premier chapitre.

11. À titre d'exemple, si la biographie proposée sur son site web est régulièrement mise à jour, elle s'ouvre toujours sur une mention de ce déplacement fondateur. En 2013, un texte à la première personne commençait par les mots : « Je suis argentin, portègne et né dans les années 70. Cela fait plus de 15 ans que je réside en Espagne. » En 2019, on peut lire : « (Buenos Aires, 1970). Il réside depuis près de vingt ans en Espagne. »

12. « Jorge González: "En la obra, juego a preguntarme por el movimiento y el cambio" », *El Diario Montañés*, 8 décembre 2008, www.eldiariomontanes.es/20081208/cultura/comic/jorge-gonzalez-obra-juego-20081208.html (consulté le 02/03/2019).

13. À ce sujet, voir MAO (Catherine), *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013). Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Université Paris-Sorbonne, 2014.

«Je me suis débarrassé de certains moules, de certains conditionnements, et d'une certaine manière j'ai commencé à comprendre ce que j'avais envie de raconter et pour la première fois j'ai été plus ou moins conscient de mes besoins¹⁴.»

Sans idée prédéfinie du scénario final, il se met à remonter le fil de son histoire personnelle jusqu'à celle de son grand-père paternel¹⁵, qui avait fait le chemin inverse en émigrant à Buenos Aires depuis l'Espagne. L'importance du déplacement dans son parcours trouve alors à s'inscrire dans une continuité historique et se fond dans les histoires de milliers de familles, l'invitant à réfléchir à l'idée même d'une identité argentine, ou d'une identité portègne, maintes fois décrite sur le plan symbolique par les sciences humaines comme une «identité de la perte¹⁶» marquée par une «culture du mélange¹⁷» du fait de l'importance de ces épisodes migratoires, et directement corrélée, sur un plan très physique, à l'effacement d'autres identités.

Les « parchemins embrouillés, grattés, plusieurs fois réécrits¹⁸ » de la généalogie

Dans l'entrelacement des réflexions intimes et historiques, Jorge González réinvente sa pratique. Le procédé est rendu manifeste dans *Bandonéon* à travers un jeu d'échos entre la première partie du livre, occupée par le récit de l'histoire d'Horacio, et la seconde, métadiégétique, qui met en scène la genèse de l'œuvre. Les premières planches de la bande dessinée s'ouvrent sur un récitatif permettant de situer la scène de l'embarquement des migrants sur le plan spatiotemporel : «Gênes, Italie. 19 octobre 1916» (B. 1). Cette scène est de nouveau convoquée à la fin de la première partie, dans un *explicit* métalectique qui montre l'arrivée du bateau liminaire sur les rives du Río de la Plata. Un nouveau récitatif annonce le terme de la traversée : «Buenos Aires, Argentine. 30 novembre 1916» (B. 134). Cette double indication est reconduite dans la seconde partie du livre. Dans un texte revenant sur la brutalité du changement vécu lors de son propre déplacement, l'auteur écrit : «14 novembre 1995, Buenos Aires. 15 novembre 1995,

14. Infame & Co, «“El dibujo y la pintura me permiten conocerme cada vez más” : Entrevista a Jorge González», *Bilbao 24 Horas*, bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/9358-el-dibujo-y-la-pintura-me-permiten-conocerme-cada-vez-mas-entrevista-a-jorge-gonzalez (consulté le 02/03/2019).

15. Ce grand-père, ex-joueur de football Racing Club surnommé «Lamarada» («La flamme») a donné son nom au troisième roman graphique autoréférentiel de Jorge González, paru tout récemment.

16. SOUQUET (Lionel), «L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique», *Amnis*, n° 2, 2002 (amnis.revue.org/165 [consulté le 29 décembre 2020]).

17. SARLO (Beatriz), *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 28.

18. FOUCAULT (Michel), «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 145.

Madrid» (B. 174). La réunion des moments du départ et de l'arrivée en une seule formulation, outre qu'elle a à voir avec l'évolution des moyens de transport qui a eu lieu au cours du siècle, invite à lire la première partie comme une exploration de ce qui se joue dans ce passage. À la manière du soufflet d'un bandonéon, il s'agit d'étirer le moment du déplacement pour mieux le faire résonner¹⁹.

La seconde partie du livre, qui expose toute l'influence que l'expérience propre de González a eue sur la conception du récit, s'inscrit donc dans une continuité non seulement chronologique, mais aussi analogique de la première partie. Si la longue frise historique, qui s'étend de 1916 au moment de la conception de l'œuvre, place le chapitre autobiographique en bout de course d'un *continuum* à première vue linéaire, le lien qui se tisse entre les personnages et l'auteur dit le choix de ne pas mettre en exergue la marche d'une histoire faite de grandes dates successives, mais bien un réseau, une généalogie. Inspiré par l'essai *Mal de tango*, du philosophe argentin Gustavo Varela, dont plusieurs extraits sont retranscrits dans la seconde partie de l'œuvre, González fait de l'histoire du tango non pas seulement un thème mais un fil d'Ariane déroulé depuis les migrants européens de la fin du XIX^e siècle jusqu'à lui. Sur le modèle de l'œuvre du philosophe, il retrace une histoire faite de transmissions et d'influences. En témoigne, dans le récit, la passation d'un bandonéon de mains en mains et de lieux en lieux au fil des chapitres. L'instrument de Vicente est légué à Horacio, puis se retrouve relégué dans un placard avant de réapparaître dans la dernière partie du livre, lorsque l'auteur se représente en train d'acheter pour le compte de son ami Marcelo Mercadante un bandonéon à une certaine Léonor Torres. À l'évocation du nom de cette femme, le lecteur, ou la lectrice, reconnaît immédiatement la jeune sœur de María Torres, l'épouse d'Horacio, et fait le lien entre le bandonéon du récit et celui que le dessinateur achète. Ce dernier explique :

«J'ai inventé la sœur, l'histoire du bandonéon est inventée. Elle sert à faire le lien entre les chapitres et à créer un sentiment de confusion entre réalité et fiction²⁰.»

Le déplacement de la frontière fictionnelle densifie le réseau d'analogies. Ces échos permanents transcendent les ruptures apparentes entre les régimes d'énonciation, les personnages et les faits historiques évoqués. Tous apparaissent comme autant de variations sur un thème central : celui de l'expérience du déplacement.

19. À cet égard, il convient de rappeler que le titre original de l'œuvre, *Fueye*, est un terme issu du *lunfardo* (argot porté par les populations et des langues occasionnées par les migrations), qui, s'il est métonymiquement employé pour parler de l'instrument, désigne d'abord le soufflet du bandonéon.

20. Propos tirés d'un échange informel avec le dessinateur.

La reconduction de la même période migratoire en ouverture de *Chère Patagonie* est, en ce sens, moins un recommencement, un nouveau récit de l'histoire nationale centré cette fois sur l'intérieur du pays, qu'une manière de poursuivre la réflexion sur le déplacement entamé dans *Bandonéon*. En faisant intervenir un plus grand nombre d'événements historiques et une plus large variété de personnages inscrits dans ces derniers, le second roman graphique insiste sur les processus de subjectivation qui se jouent dans le déplacement — ou dans son impossibilité. Les plaines patagones sont à la fois le théâtre d'une grande variété de déplacements (selon qu'ils aient à voir avec une décision politique, une persécution ethnique, un rapport de classe, de génération, de genre) et le miroir grossissant des sentiments qu'ils font naître. Ces espaces vides, qui s'étendent à perte de vue, suscitent chez les personnages des vertiges métaphysiques. C'est ce qu'expriment les paroles prononcées par le déserteur nazi Roth au moment d'expliquer l'attrait qu'exerce sur lui la région patagonne de Chubut : « Ce n'est ni ma terre ni ma langue... / Je suis curieux de savoir ce qui peut rester de moi si je vis dans un endroit comme celui-là. » (CP. 88). Le déplacement est envisagé comme une fuite, comme une façon de se défaire de topographies physiques ou symboliques subies pour s'inventer Autre. Invention qui est, à l'inverse, présentée comme impossible aux personnages des indigènes ou d'Alicia, l'épouse de Karl — réduits, en outre, à un quasi-mutisme tout au long de l'œuvre. Lorsque Roth prononce ces paroles, la double page se fragmente, comme sous leur effet, en une infinité de cases qui décomposent et agrandissent le paysage patagon, lequel finit par se mêler à celui de la ville, de l'intérieur d'une maison et de la réception d'un hôtel. L'espace démultiplié et les personnages qu'il fait apparaître surplombent la silhouette, puis le visage de Roth (lui-même dédoublé) allongé dans le coin inférieur gauche de la double page, tournant son regard vers la droite. Il semble dès lors contempler à la fois l'espace alentour et les récits qu'il met en branle, comme pour indiquer que ses mots ont quelque chose d'une réflexion transposable à tous les personnages de l'œuvre, sur ce que signifie la possibilité ou non du déplacement et sur les liens et relations qui existent entre l'une et l'autre des options.

Déplacements initiatiques : topographies intimes de l'espace feuilleté

Ces compositions éclatées montrent combien Jorge González joue de l'élasticité du cadre que permet la bande dessinée. Les images proposées sont tantôt déployées sur d'impressionnantes doubles pages, tantôt réduites à l'état de miniatures. Le jeu de proportions n'a rien d'une coquetterie décorative. Il donne à sentir la force expressive des lieux et leur impact potentiel sur celui qui s'y confronte et les observe. Or, dans la bande dessinée, cet

« art de l'espace²¹ », celui ou celle dont l'œil est placé face à ces paysages est aussi nécessairement le lecteur ou la lectrice. Dès l'*incipit* de *Chère Patagonie*, un choc visuel lui est ménagé et le confronte à l'expérience d'une soudaine défamiliarisation. La planche qui ouvre le roman graphique est composée de sept cases réparties en trois bandeaux. D'une première image presque abstraite, dans laquelle on ne distingue que deux « mêêê » entourés de traits épars, on passe peu à peu à celle d'un troupeau de moutons, puis à celle d'un paysage coupé en deux par la ligne d'horizon qui sépare le ciel de la plaine. Cet élargissement progressif du champ, qui décompose en plusieurs images un paysage plutôt qu'une scène, imprime une certaine lenteur à la lecture. Le récitatif d'ancrage « Terre de feu. 1888 » participe de l'impression de mise en route du récit sur le mode d'une introduction convenue, à la façon de plans d'ambiance cinématographiques. Une fois ce décor planté, on pourrait donc attendre le départ d'une action. Pourtant, au moment de tourner la page, ce sont de grands lavis bleutés qui se présentent à la vue du lecteur. Le balayage visuel de l'ensemble des cases — qui précède toujours la lecture vectorisée des planches de bande dessinée sur lesquelles elles sont en coprésence — n'atténue que très faiblement l'étonnement produit. Cette même image apparemment vide est reproduite dans quatre des six cases de la planche de droite, sur laquelle l'œil tend à se poser en premier. La case pleine page de la planche de gauche, qui attire ensuite le regard, agit comme une caisse de résonance du phénomène. La réapparition de la ligne d'horizon, présente sur la planche inaugurale, et la silhouette d'un cavalier sont les deux seuls points d'appuis offerts au regard déconcerté. Ils permettent d'identifier ces monochromes comme autant de représentations d'un ciel de brume patagon. L'incertitude première est toutefois capitale. L'« espace feuilleté²² » de la bande dessinée est organisé de façon que, au moment où il tourne la page, le lecteur ou la lectrice vive cette confrontation à l'Autre en voyant ses attentes déjouées et ses repères perturbés. La première occurrence de ces larges cases dédiées au seul paysage — qui reviendront tout au long de l'œuvre — est également une invitation au suspens du rythme de lecture. La mise en route du récit n'est pas différée : elle se joue là, dans ces images. Ces cases contemplatives, qui confinerait à l'abstraction si elles étaient isolées des séquences dans lesquelles elles s'insèrent et rappellent en certains endroits le travail de Rothko²³ (*CP*. 68), témoignent de la confiance de González dans

21. LESAGE (Sylvain), *L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, thèse de doctorat en histoire, Université de Versailles-Saint-Quentin en Yvelines, 2014, p. 609.

22. MENU (Jean-Christophe), *La bande dessinée et son double. Langages et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, Paris, L'Association, 2011, p. 452.

23. L'inter-icongnicité avec le peintre expressionniste abstrait semble d'autant moins fortuite que la peinture de ce dernier a été profondément influencée par les paysages observés lors du long voyage en train effectué par l'immigré russe à son arrivée aux États-Unis.

la valeur expressive de la touche. Pris de vertige devant les espaces infinis qui s'ouvrent sur la page, le lecteur se trouve dans la position du cavalier représenté : visuellement écrasé par les dimensions de ce ciel, et prêt à avancer vers la planche suivante, le regard changé par ce déplacement.

Le procédé rappelle en cela les premières planches de *Bandonéon* dans lesquelles les Italiens se préparant au départ pour l'Argentine sont d'abord représentés seuls et en plongée sur la première planche, avant que le point de vue bascule au moment de tourner la page, laissant place à une contre-plongée vertigineuse qui fait se déployer la coque du bateau sur toute la surface de la double page. De fait, l'accent mis sur les liens entre la topographie et les bouleversements intimes dans *Chère Patagonie* affleurerait déjà dans *Bandonéon*. En repassant, adulte, devant une demeure, que le lecteur identifiait sans mal comme celle de Névida, Horacio songeait : « Les lieux me renvoient le reflet de celui que je fus et qui, tout à coup, ne fut plus rien » (B. 116). La revisite du lieu par où l'identité de classe s'est déplacée est présentée comme le catalyseur du doute ontologique. À ces réflexions amères font écho, quelques planches plus tard, dans la seconde partie de l'œuvre, celles de González lui-même qui écrit, au moment de relater son retour temporaire à Buenos Aires : « Entre un coin de rue et un autre, je vais en m'oubliant, tout perd sa valeur, son poids, ils avalent ma mémoire... Peu après, l'ombre dans le vent, l'odeur de l'humidité du pavé et du ciment me renvoient à mon passé et me rappellent chaque pas. » (B. 152) Opposée aux déplacements individuels, la permanence des lieux devient le miroir à multiples facettes dans lequel le Soi observe sa fragmentation.

La polyphonie comme voix de la déréalisation

L'expérience difficile de l'éclatement engendré par les déplacements est explicitée dans une double page de la seconde partie de *Bandonéon*. L'auteur s'y représente couché sur le lit de son enfance, chez sa mère, pendant la période qui précède la réalisation de l'album. Il songe :

« Passé, présent et futur unissent en une seconde une infinité de couches invisibles... [...] / Je bénis la fuite, je hais la fuite. Jetez-moi une bouée. Je suis un enfant pleurnichard qui survole chaque jour Buenos Aires comme un fantôme. Je traîne le cordon ombilical qui m'unit à elle, entaillé et mordu. / Je suis comme un travesti, vivant dans un autre corps. / Aujourd'hui comme bien d'autres jours, je me sens coupable et traître de ne pas continuer à grandir en Argentine. » (B. 166)

Les multiples comparaisons — outre qu'elles suscitent des images dont la variété prolonge en quelque sorte la fragmentation déplorée — sont égrenées dans une suite de cinq récitatifs disposés en une courbe descendante transversale sur l'espace de la double page. Leur lecture guide le

regard depuis le premier autoportrait sur le lit dessiné au crayon dans un style relativement réaliste — ou, pour le moins, immédiatement lisible — vers une seconde autoreprésentation, plus esquissée, dans laquelle disparaissent les marqueurs spatiaux, puis vers le dessin à l'encre, plus libre, d'un visage dont les rides se muent en vaguelette et les contours en personnages. Progressivement, les couleurs disparaissent, la ligne se fait moins nette et les coups de pinceaux exhibent la matérialité du dessin. À la déréalisation²⁴ exprimée par le narrateur correspond ainsi une forme de déréalisation graphique. La découverte, ou l'invention, de « multitudes » en soi au gré des déplacements engendre une narration éclatée aux contours multiples²⁵.

Elle se traduit notamment, dans chacune des deux œuvres, par une constante succession et multiplication des voix. Si ces romans graphiques sont les premiers travaux pour lesquels Jorge González occupe une position d'« auteur complet » selon la formule consacrée, au sens où il prend en charge à la fois le dessin et le scénario, il n'en fait pas moins appel à la collaboration d'autres auteurs, ponctuellement en charge de séquences déterminées ou de chapitres entiers²⁶. La confection d'une bande originale sonore — chose suffisamment inhabituelle en bande dessinée pour attirer l'attention — est même chaque fois confiée au musicien Marcelo Mercadante²⁷. Plus qu'en scénariste-dessinateur, Jorge González agit en auteur-éditeur qui agrège et fait dialoguer différentes voix dans ses œuvres. Loin de chercher à dissimuler cet assemblage composite, il s'applique à le souligner dans les secondes parties. Il se représente rencontrant certains de ses collaborateurs et commente leur rôle dans la conception des œuvres. Dans le chapitre final de *Bandonéon*, le dessinateur met notamment en scène sa collaboration avec Sebastián de Caro. Un récitatif indique : « Je vais prendre un café avec Sebastián de Caro. Je veux qu'il soit présent dans une des parties du livre. Il y a de cela quatre ans, il m'a aidé à comprendre ce que je voulais raconter, il m'a prêté des livres et plusieurs heures de conversation ont fait démarrer cette histoire. » (B. 171)

24. Concept employé en psychologie pour désigner un trouble dissociatif de dépersonnalisation, soit « une expérience prolongée ou récurrente d'un sentiment de détachement et d'une impression d'être devenu un observateur extérieur de son propre fonctionnement mental ou de son propre corps » associée à « une altération de la perception vécue comme le sentiment que le monde extérieur est étrange ou irréel » Trouble dont il faudrait ici, bien sûr, faire une lecture sociologique. SALADANI (Olivier), LUAUTÉ (Jean-Pierre), « Dépersonnalisation », *Encyclopédie médico-chirurgicale*, www.msmanuals.com/fr/professional/troubles-psychiatriques/troubles-dissociatifs/trouble-de-dépersonnalisation-déréalisation (consulté le 29/12/2020).

25. Jorge González explique lui-même à ce sujet : « Une fois j'ai entendu Borges dire que "nous avons en nous des multitudes de personnalités". Dans le livre, il y a beaucoup de mes "multitudes" ». CADILHAC (Julie), « Barcelone : Jorge González et l'Argentine », *Putsch Media*, putsch.media/20100806/interviews/societe/barcelone-jorge-gonzalez-et-largentine/ (consulté le 29/10/2020).

26. Sebastián de Caro dans *Bandonéon* et Horacio Altuna, Hernán González et Alejandro Aguado dans *Chère Patagonia*.

27. Le lecteur peut les télécharger à partir d'un site web dont l'adresse est indiquée en page de garde.

Le commentaire, qui relève en apparence de l'anecdote, insiste sur l'importance accordée à l'inclusion d'un nombre élevé de points de vue. La genèse de la bande dessinée est explicitement liée à des conversations et à des lectures. Dans un jeu d'enchâssement, la collaboration est donc elle-même décrite comme la porte ouverte à l'inclusion de voix supplémentaires. Au cours du dialogue restitué ensuite par le dessinateur, le musicien indique vouloir lui transmettre un courriel de sa mère qui, quelques années auparavant, lui avait raconté sa traversée depuis l'Europe. Ledit courriel est, de fait, intégralement retranscrit une dizaine de planches plus loin et clairement associé au nom de la mère du cinéaste que le dessinateur prend soin de réindiquer dans un récitatif placé sur la page en vis-à-vis, comme pour lui reconnaître un véritable statut auctorial (B. 180-181). Le courriel est, par ailleurs, accompagné sur l'espace de la double page des multiples croquis et *story-board* qu'il a fait naître. González glose : « Il m'a tout de suite ouvert la tête et je me suis mis à jeter sur le papier des idées pour la première partie. » Au sein même d'une partie de nature autobiographique, et donc *a priori* entièrement composée par le dessinateur, les voix continuent donc de se multiplier et la focalisation de se déplacer.

Cette polyphonie se prolonge, en outre, dans une tendance à l'indifférenciation entre les instances énonciatives intra- et extra-diégétiques. Non seulement González et ses collaborateurs sont présents dans le dernier chapitre des œuvres et accèdent de ce fait momentanément au statut de personnages, mais les personnages des premières parties s'arrogent eux-mêmes des prérogatives auctoriales. En certains endroits, la voix des protagonistes s'imisce en effet dans des espaces assignés dès les premières planches des œuvres à une parole extra-diégétique (les indications spatiotemporelles) : les récitatifs. À quelques reprises, le système initialement mis en place est rompu. Cette altération du code se produit notamment lorsque, dans *Bandonéon*, le personnage de Vicente est incarcéré dans le pénitencier d'Ushuaïa et rédige une lettre à la femme qu'il aime (B. 63). En d'autres termes, la voix du personnage pénètre cet espace au moment exact où, significativement rejeté aux confins du territoire sur lequel se déroulait le récit, il adopte lui-même une posture auctoriale. C'est également ce qui se passe dans *Chère Patagonie* lorsque, enfermé dans sa chambre et dans le silence de la nuit patagonne, le personnage de Roth se met à prendre des notes pour la réalisation d'un film (CP. 103). L'appropriation de cet espace discursif extra-diégétique ainsi que la récurrence de la figure du personnage scripteur dans les œuvres — dont on pourrait donner de nombreux autres exemples — parachève la sensation non pas seulement de démultiplication mais d'interpénétration et d'hybridation des voix. La rupture se fait si fréquente qu'elle confine à un épaississement de l'instance auctoriale, moins présentée comme une voix isolée que comme un lieu occupé successivement par différentes

figures de déplacés ou de déplacées, voire, comme un lieu que le statut de déplacé permet d'occuper.

L'hybridité plastique du *mixed media* au service du récit de déplacé

Dans ce travail d'hybridation, González sonde et pousse l'« hétérogénéité constitutive²⁸ » de la « forme complexe²⁹ » qu'est la bande dessinée en faisant un usage consommé du *mixed media*. Ses planches sont d'abord réalisées au crayon puis modifiées sur ordinateur. Le dessinateur y ajoute plusieurs couches de couleurs obtenues directement à partir de logiciels de traitement d'image ou, bien souvent, à partir de trames préalablement réalisées au pastel ou à la peinture puis numérisées. Le processus, commun à de nombreux dessinateurs ou dessinatrices actuels, est mis en exergue par González. Il n'est pas envisagé comme un moyen de lisser son travail, de le passer « au propre », mais, au contraire, comme une possibilité d'accentuer son caractère fondamentalement hybride. Les deux romans graphiques exhibent sans cesse leur nature changeante, faite de variations, d'accumulations et de rapiècements. Nombreuses sont les planches sur lesquelles sont visibles les contours détournés de cases numériquement déplacées, quand n'apparaissent pas directement des morceaux de ruban adhésif. Le tracé des cases et le style de représentation choisi pour les personnages ou les paysages sont soumis à une évolution permanente qui épouse les besoins du récit. Si aux scènes de musique, d'ébats sexuels ou d'excitation créatrice correspondent un trait vif et des lignes qui s'entrechoquent, aux épisodes d'engluement des personnages dans une routine mortifère correspondent au contraire une ligne plus claire et des gaufriers³⁰ qui impriment une cadence régulière et monotone à la lecture, au point de sembler s'automatiser et se répéter *ad infinitum* sur une planche de *Bandonéon* (B. 97). Dans les derniers chapitres, cette variabilité devient véritablement spectaculaire. Le dessin au trait côtoie la peinture, mais également des extraits de livres, de courriels, des photocopies de cartes géographiques, de photos et de carnets de croquis, des collages de papier-calque et des notes préparatoires au stylo.

Ces traces de la genèse des œuvres émaillent, par ailleurs, plus discrètement chacune des planches des chapitres précédents dont elles envahissent les marges. Traditionnellement laissées vierges, ces dernières font chez González l'objet du même traitement chromatique que les cases et sont parsemées de bribes de notes et croquis épars. Tout se passe donc comme

28. Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003, p. 49.

29. *Ibid.*, p. 6.

30. En bande dessinée, le gaufrier désigne un découpage régulier de la planche en cases de dimensions identiques.

si le dessinateur tenait à maintenir présent à l'esprit du lecteur le geste à l'œuvre derrière chaque planche³¹. La mise en coexistence de l'œuvre achevée et de la recherche, de styles et médias divers et de voix démultipliées met sans arrêt à mal la possibilité d'une lecture univoque. Le dessinateur explique à ce sujet : « Il y a presque une analogie entre la manière dont j'accumule sur la page et le fonctionnement de la mémoire.³² » Les jours multiples sous lesquels est représentée l'expérience du déplacement dans et par tous les niveaux du récit se font l'expression d'un Soi fait de couches successives et configurent une voix hybride, décentrée.

Conclusion

Thématisée et infusée dans la pratique artistique de Jorge González, l'expérience fondatrice du déplacement donne naissance à un palimpseste. Ce dernier est à l'image d'une posture attribuée successivement à Vicente puis à Luis-a dans *Bandonéon*. Dans les premiers chapitres de l'œuvre, les deux personnages sont, tour à tour, représentés devant un miroir ou une surface réfléchissante qui duplique leur image dans l'espace de la case. L'une et l'autre de ces scènes interviennent précisément dans des séquences destinées à les présenter respectivement comme un immigré et comme un travesti — deux figures que le dessinateur rapproche dans le dernier chapitre en expliquant que sa migration lui a laissé l'impression de « vivre dans un autre corps ». Si la comparaison est discutable, elle permet de mettre en lumière ce que González transpose du déplacement dans sa pratique : son mécanisme même, au sens de décentrement, de pas de côté qui fait advenir un nouveau visage du Soi, lequel, loin de se substituer au précédent, s'y ajoute et s'y mêle. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la reconduction du motif du miroir en page de garde de *Chère Patagonie*. Dans une image isolée et sans rapport évident avec le récit qu'elle précède, une femme se tient assise et torse nu devant son reflet. Cette posture est à la fois celle du dessinateur qui plonge dans les complexités de ses identités et celle qu'il met en scène et en narration tout au long de ses œuvres. La mise en crise identitaire vécue dans le déplacement se traduit par une mise en crise de la représentation et fait advenir, au carrefour des « multitudes », une poétique.

31. Cette volonté de rendre visible la coulisse se prolonge de surcroît au-delà de l'œuvre puisque l'auteur a publié sur son site web et sa page Facebook les croquis préparatoires de certaines planches.

32. CHAMPAGNE (Aurélien), « *Chère Patagonie* : entre western et quête d'identité, une sublime BD venue d'Argentine », *Rue89*, www.nouvelobs.com/rue89/rue89-bd/20121009.RUE3008/chere-patagonie-entre-western-et-quete-d-identite-une-sublime-bd-venue-d-argentine.html (consulté le 29/12/2020).