



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe,
Amérique, Afrique, Asie et Australie

24 | 2015

Lire et écrire ensemble

Des écritures en partage. Incorporation, hybridation, circularité dans Dear Patagonia

Shared Writings. Incorporation, Hybridization, Circularity in Dear Patagonia

Escrituras compartidas. Incorporación, hibridación, circularidad en Dear Patagonia

Claire Latxague



Édition électronique

URL : <http://ilcea.revues.org/3504>

ISSN : 2101-0609

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-313-1

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Claire Latxague, « Des écritures en partage. Incorporation, hybridation, circularité dans *Dear Patagonia* », *ILCEA* [En ligne], 24 | 2015, mis en ligne le 21 octobre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ilcea.revues.org/3504>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© ILCEA

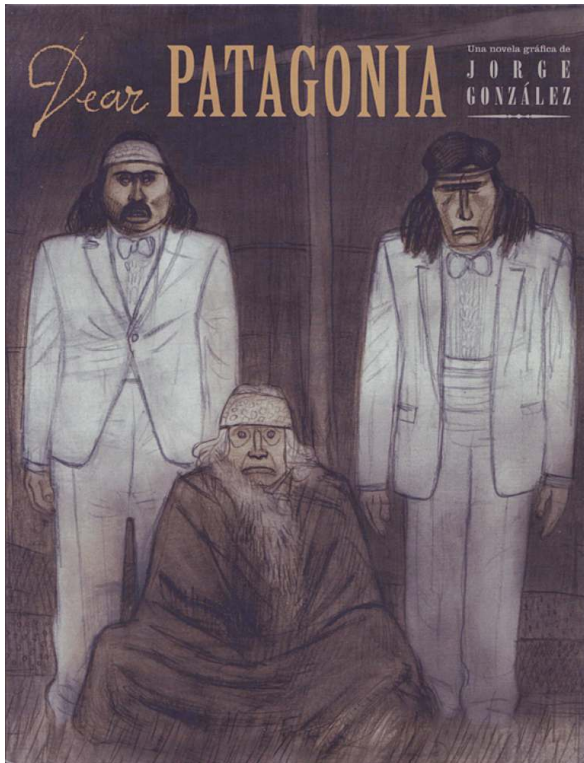
Des écritures en partage. Incorporation, hybridation, circularité dans Dear Patagonia

Shared Writings. Incorporation, Hybridization, Circularity in Dear Patagonia
Escrituras compartidas. Incorporación, hibridación, circularidad en Dear Patagonia

Claire Latxague

Mes remerciements à Jorge González pour l'autorisation de publier ses planches et ses réponses à mes questions ; à Alejandro Aguado pour ses précisions sur la civilisation tehuelche.

- 1 Michel Lafon était un incondtionnel de la ligne claire. Cela vouait à l'échec mes tentatives de lui faire apprécier les auteurs du Río de la Plata qui suivent le chemin du *sfumato*, jouent avec le clair-obscur ou élaborent une esthétique de la tache. Jorge González est de ceux-là car son style se caractérise par une superposition de couches graphiques qui garde la trace des brouillons et des croquis préparatoires de ses planches. Il est un aspect, néanmoins, qui aurait pu intéresser le chercheur intrigué par l'écriture en collaboration, dont il a proposé, avec Benoît Peeters, des études de cas dans *Nous est un autre* (Lafon & Peeters, 2006). Dans ces pages, je propose donc une lecture de *Dear Patagonia* au prisme de la co-écriture.
- 2 Cette œuvre, parue en 2011 dans la maison d'éditions madrilène Sins Entido, porte la mention « Una novela gráfica de Jorge González » en couverture (fig. 1).

Figure 1. – Tapa (illustration 1, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

- 3 Bien que l'ensemble des planches et des dessins des neuf chapitres qui composent le livre soient de la main du dessinateur, près de la moitié de l'œuvre est le fruit de sa collaboration avec différents scénaristes : Horacio Altuna (dix pages du chapitre 6), Hernán González (chapitres 7 et 8) et Alejandro Aguado (chapitre 9). Il s'agit donc d'une écriture en collaboration qui enchâsse, dans la trame narrative, des épisodes ou des chapitres scénarisés par des co-auteurs, et dont le liant, pour ainsi dire, est le dessin. Les huit premiers chapitres constituent un récit de fiction, qui retrace l'histoire de la Patagonie de 1888 à nos jours, à travers les épisodes de la vie de différents personnages. Julián Blumer, fils d'immigrés allemands installés dans la province du Chubut au début du *xx*^e siècle, est la figure centrale autour de laquelle vont s'articuler des personnages secondaires qui croisent sa route au cours de sa vie. De sa naissance en 1915 dans le village, au nom très évocateur, de Facundo, à ses vieux jours comme propriétaire d'un hôtel à Comodoro Rivadavia, en 2002, il sert de point de rencontre entre différents archétypes de la mosaïque identitaire et sociale argentine : Isabel, son amie d'enfance, métisse de père espagnol et de mère indigène ; le cacique Maniqueque, grand-père d'Isabel ; l'Écossais Taylor, ancien chasseur d'Indigènes, qui ouvre un hôtel à Facundo ; Hermann Winsler, cinéaste allemand, envoyé en Argentine sous le nom de Roth par le Troisième Reich en 1939 et dont les certitudes volent en éclats au contact des Indigènes de la *toldería* de Facundo ; une jeune militante de gauche, hébergée une nuit de 1973 par Julián dans son hôtel ; une Française préparant une rétrospective sur Winsler ; Cuyul, boxeur d'origine indigène qui a quitté Buenos Aires pour retourner vivre sur la terre de ses ancêtres au moment où se met en place le mouvement de récupération des territoires

mapuche. Pour cette première partie, chaque scénariste incorpore de nouveaux personnages dans le récit tout en reprenant ceux de la trame initiale.

- 4 À cette traversée du XX^e siècle sous forme d'entrelacs d'itinéraires personnels s'ajoute le neuvième chapitre, d'une autre nature graphique et narrative. Le lecteur y découvre que le personnage d'Isabel est directement inspiré de la grand-mère du scénariste de ce dernier chapitre, Alejandro Aguado, dont le témoignage et les travaux sur la Patagonie ont nourri l'écriture de González¹. Ces pages, qui représentent un quart du livre, complètent le genre de la fresque historique par celui du reportage dessiné, dans un dispositif se rapprochant de l'esthétique du carnet de voyage. Jorge González offre ainsi un éclairage documenté du récit de fiction. Avec *Dear Patagonia*, nous avons donc affaire à un matériau hétéroclite très riche, tant du point de vue graphique que du point de vue générique et qui se met en scène comme tel, exposant au lecteur son assemblage de voix, de témoignages, d'écritures.
- 5 Si cette œuvre peut paraître déroutante au premier abord par son caractère composite, elle témoigne, en fait, du travail de mise au jour, par le dessinateur, de la mémoire collective patagonique. Celle-ci est transmise par la parole donnée à différents scénaristes et témoins, ainsi que grâce à une palette plastique variée. On peut établir un parallèle entre l'esthétique de ces planches, qui laissent affleurer les traces de croquis successifs, de brouillons et d'opérations de découpage de l'action, et la révélation d'un passé et d'une civilisation étouffés par les massacres perpétrés au XIX^e siècle ainsi que par des décennies de dédain. Le résultat est un livre hybride, qui met en tension deux temporalités, l'une linéaire, l'autre cyclique, pour se confronter à la difficile construction de l'identité des Patagons.
- 6 Cette lecture au prisme de l'écriture en collaboration n'est malheureusement pas une étude précise des traces de la genèse du livre qui permettrait de rendre compte d'une ou de plusieurs pratiques de co-création. La possibilité d'accéder à des documents qui témoigneraient des échanges et de la mise en commun de réflexions (correspondance, brouillons) entre les différents auteurs se réalisera peut-être ultérieurement. Pour l'heure, je propose d'analyser la signification et la portée de la co-écriture de cet ouvrage ainsi que les différents motifs qui la thématisent².

La mémoire par le trait

- 7 Le style des premiers albums de Jorge González est influencé par le trait et la palette de couleurs de Lorenzo Mattotti. À partir de *Fuelle* (Sins Entido, 2009), c'est-à-dire de sa première œuvre consacrée à la mémoire de l'identité culturelle argentine, le dessinateur affirme son originalité en adoptant une ligne vibrante, parfois indécise, et qui donne aux formes un caractère indéfini. Son trait, construit par couches, laisse transparaître les traces des esquisses successives et l'élaboration progressive du dessin. Ses planches sont ainsi travaillées par la réminiscence de leur genèse, dans une mise en évidence du processus d'« engendrement des images » (Garric, 2013).
- 8 Dans *Dear Patagonia*, les planches conservent, non seulement, la trace de croquis préparatoires, mais également des brouillons sur lesquels figurent les annotations d'ordre scénaristique. Ces planches originelles, sur lesquelles s'est déroulé le travail préparatoire, servent de trame de fond à la disposition des cases. Elles conservent la sensualité des matériaux (crayon et papier) sur lesquels sont déposées les vignettes retravaillées à

l'ordinateur. L'acte de couper-coller est rendu tangible et dévoile l'opération de composition et de fabrication des planches. On peut parler d'un dédoublement en deux temporalités qui, d'une part, préserve la mémoire d'une pratique plastique et narrative et, de l'autre, met en évidence l'écriture du récit comme élaboration. Il s'agit également de révéler la beauté qui peut se dégager du processus créatif dans son inachèvement.

- 9 Cette esthétique est particulièrement productive dans cet ouvrage qui questionne la survivance de la culture indigène, la transmission de sa mémoire et la construction identitaire. Les personnages s'y dessinent presque comme des fantômes aux limites mouvantes. Leur silhouette est traversée par les traces du paysage en fond ou par les lignes d'objets à demi-effacés auxquels ils se superposent. Contrairement à la longue tradition de la bande dessinée qui figure le déplacement des personnages par ajout de traits de mouvement, cet affleurement par transparences met en tension l'éphémère et la persistance. Si le neuvième art s'est très tôt nourri de l'effet de vitesse³ – la fuite en avant des personnages accompagnant le mouvement de lecture et devenant moteur de l'aventure – le travail plastique de Jorge González cherche à donner une nouvelle dimension au binôme espace-temps.
- 10 Dans cette logique, le paysage est également protagoniste du récit. Le découpage de l'action ménage une large place aux planches purement contemplatives qui rassemblent les états successifs du ciel et des étendues de terre à perte de vue (fig. 2).

Figure 2. – Cielo (illustration 2, extraite de *Dear Patagonia*).



© Jorge González, 2011.

- 11 Ces vignettes, qui paraîtraient abstraites en dehors de toute séquentialité, composent un nuancier de teintes et de textures dont la moindre variation est un événement. À plusieurs reprises, les personnages, fictionnels ou réels, semblent formuler la clé

d'interprétation de ces cases muettes, comme dans les propos de Trudy Bohme, propriétaire du *boliche* Los Tamariscos qu'elle a transformé en musée régional :

Parece que no hay nada, pero hay de todo, solo hay que dejarse llevar, saber ver. No hay punto medio, es mirar el horizonte o el suelo. (chap. 9)

- 12 Ces cases produisent effectivement une perte de repères entre ciel et terre, entre le proche et le lointain. Elles sont sensuelles, fascinantes et volontairement intrigantes. De même que dans une scène de tempête le paysage désertique s'emplit d'une matière et d'un son impénétrables pour les marchands ambulants (chap. 2), ces cases invitent à ralentir la lecture pour une expérience synesthésique où l'on croirait sentir et entendre le vent⁴. Les yeux du lecteur échouent sur ces trames aux teintes grises, bleuâtres, terreuses et griffées de traits, tout comme les personnages d'immigrés ont échoué, désemparés, sur cette terre.
- 13 Graphiquement, les personnages traversent le paysage autant qu'ils sont traversés par lui, comme pour traduire la vulnérabilité, non seulement des individus perdus dans ces étendues de terre, mais également de l'empreinte de la civilisation patagonique. Le livre témoigne à la fois de cette fragilité et de la volonté de certains acteurs de continuer à faire vivre l'histoire des peuples originels, ce qui se traduit dans l'idée d'une identité forgée par la topographie de cette région. Pour le personnage de Taylor, l'histoire de son errance en Terre de Feu est contenue dans un tableau qui représente un paysage (chap. 2). Le lecteur croit d'abord être en présence d'un nouvelle case-paysage, avant que n'apparaisse, à la vignette suivante, la réduction de cette même image, encadrée et accrochée à un mur :

Nunca supe quién pintó este cuadro... Lo encontré un día cerca de mi estancia, tirado en el pasto y desde entonces me acompaña... [...]...Un día vendí todo y me salí de la isla. Anduve de un lado a otro, siempre yendo hacia el norte, buscando lo que pudiese haber detrás de una colina o de una montaña. Todo se fue desvaneciendo y después de bastante tiempo llegué a este pueblo lleno de nada... Y acá quiero morir. Este cuadro me recuerda mis años en Tierra del Fuego... Mis puntos débiles y en el fondo mi razón de ser... (chap. 2)

- 14 Les propos du personnage se chargent d'une dimension réflexive sur la valeur du paysage et de son traitement plastique dans *Dear Patagonia*. Cette interprétation est également renforcée par les propos d'Alejandro Aguado rapportés dans la partie documentaire du livre :

El permanecer entre tanta soledad acentúa los rasgos de la personalidad, lo que se evidencia en el aspecto físico, la vestimenta y el modo de expresarse. Sus palabras son justas, medidas, precisas y aunque narren historias duras, de sacrificios y penurias, sus miradas transmiten calma. (chap. 9)

- 15 Le dessinateur cherche à traduire en images et à travers la fiction le témoignage d'Aguado et de ceux qui œuvrent à la valorisation de la culture indigène. Outre la transmission de faits et de discours dans la diégèse, la recherche plastique vise également à rendre compte des traits qui composent l'identité patagonique. Dans ces planches, le paysage est à la construction des personnages ce que la topographie serait à l'identité des Patagons.

Un livre gigogne

- 16 L'écriture en collaboration entre dessinateur et scénariste est très fréquente en bande dessinée. En Argentine, de fameux tandems sont à l'origine d'œuvres qui ont marqué le neuvième art par leur inventivité graphique et narrative tels que H. G. Oesterheld et

Alberto Breccia, Carlos Trillo et Horacio Altuna, Carlos Sampayo et José Muñoz ou encore, tout récemment, Diego Agrimbau et Lucas Varela. Il arrive également que soient édités des albums collectifs pour lesquels un scénariste rassemble différents dessinateurs afin de composer un recueil de récits brefs⁵, parfois reliés par un fil conducteur narratif⁶. *Dear Patagonia* se distingue de cette tradition de duos ou de collectifs, tout d'abord, parce que le dénominateur commun se trouve en la personne du dessinateur, mais également parce qu'il s'agit bien de co-écrire un seul récit. Cette auctorialité plurielle, n'est certes pas annoncée dès la couverture, où ne figure que le nom de Jorge González. Ceci est aisément compréhensible, en termes de stratégie éditoriale, puisque le roman graphique est le second édité chez Sins Entido après *Fuelle*, pour lequel l'auteur a reçu le prix Fnac-Sins Entido. En revanche, le nom des différents scénaristes est bien indiqué pour chacun des chapitres concernés, ce qui manifeste une mise en valeur du travail collectif et une certaine générosité à vouloir faire bénéficier ces auteurs du succès de l'album précédent, en les invitant à participer à ce projet attendu du public.

- 17 Le premier chapitre faisant mention du nom d'un nouveau scénariste est le sixième, qui se déroule pendant une semaine de 1973 et pour lequel Horacio Altuna a scénarisé dix pages. Il ne s'agit pas de la première collaboration entre les deux auteurs car Altuna a déjà scénarisé deux des premiers albums publiés par Jorge González (González et Altuna, 2001, 2006). On peut voir, dans cette invitation, une forme de reconnaissance envers l'un des maîtres qui a accompagné les pas du jeune dessinateur et avec lequel la complicité s'est consolidée lorsque González a immigré en Espagne où Altuna réside depuis 1982. Ce chapitre s'intitule « Rolando Rivas, taxista », du nom de la série télévisée la plus regardée par les Argentins entre 1972 et 1973 sur Canal 13, et dont Julián est un fidèle spectateur. Lui, qui avait été un jeune homme fasciné par Buenos Aires et n'avait eu de cesse d'essayer d'importer dans son village les attributs de la ville — chaussures de football, smokings blancs, radios... — (chap. 4 et 5), mène à présent une vie banale d'hôtelier. Cette sensation d'immobilité est servie par le découpage de type « gaufrier » de l'ensemble des planches du chapitre, invariablement composées de neuf vignettes de taille égale (fig. 3).

Figure 3. – Hotel (illustration 5, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

- 18 Le rythme de l'action produit un effet de piétinement grâce à la répétition presque à l'identique de décors et de cadrages d'une vignette à l'autre. Julián est devenu spectateur du temps qui passe et vit par procuration à travers la *telenovela*, rejoignant ainsi l'ensemble d'une société majoritairement passive pendant cette période noire de l'histoire argentine.
- 19 Or, le dernier épisode de la série, dans lequel Rolando Rivas retrouve le père qu'il n'a pas connu, semble le pousser à retourner dans la maison familiale de Facundo, qu'il a quittée en 1939, mu par la colère et la soif de modernité, et coupant toute relation avec ses parents. Il y retrouve les bobines des films tournés par Roth/Winsler, plus de trente ans plus tôt, ainsi que ses carnets de notes qu'il remettra, au chapitre suivant, à la Française. Ce faisant, il devient, lui le fils prodigue ayant tourné le dos à son histoire, passeur, malgré lui, de la mémoire de la culture indigène. Il s'agit d'un chapitre pivot de la fiction, d'une part parce qu'il fait office de clôture de la partie historique — les chapitres suivants se déroulant dans les années 2000 —, de l'autre parce qu'en renouant avec son passé le personnage de Julián va permettre l'avènement de la suite de l'histoire, cette fois-ci sous la plume d'Hernán González (chap. 7 et 8).
- 20 Les pages d'Altuna ont pour fonction d'intégrer le contexte historique de la répression et de la violence d'État. Julián écoute le récit d'une jeune femme, liée à la militance politique, tout juste arrivée à son hôtel. Elle rapporte des nouvelles de l'extérieur et raconte la fuite d'une soi-disant amie, ayant été faite prisonnière avec son mari, et récemment relâchée par les militaires. Le lecteur comprend rapidement qu'elle n'est autre que cette femme et qu'elle est en fuite. Son personnage rejoint donc la liste de ceux qui, dans les chapitres précédents, sont arrivés en Patagonie par nécessité plutôt que par

choix et changent d'identité⁷. Pour cet épisode, González a donc fait appel à l'un de ses maîtres, qui a justement connu son heure de gloire pendant les décennies 1970-1980, et qu'il invite à contribuer au récit en tant que témoin de cette période de répression et de dictature.

- 21 L'année 1973 est celle où Altuna est devenu le dessinateur de l'un des *comic strips* argentins les plus populaires, *El Loco Chávez*, scénarisé par Carlos Trillo et publié dans *Clarín* entre 1973 et 1987. Il est fort probable que le succès de « Rolando Rivas, taxista », ait inspiré Carlos Trillo, car il s'agissait de la première *telenovela* argentine qui rendit avec réalisme les décors de la ville de Buenos Aires, certaines scènes étant tournées en extérieur. *El Loco Chávez* est également la première série réaliste de bande dessinée dont les personnages s'exprimaient en *porteño*. Son protagoniste était un journaliste dont les reportages lui permettaient de traverser différentes sphères sociales et de recueillir les histoires de nombreux personnages. À partir de 1976, les auteurs font revenir Hugo Chávez de ses missions à l'étranger et son installation à Buenos Aires entraîne l'abandon de l'aventure au profit du comique de couleur locale et de la romance, comme l'explique Juan Sasturain (2004 : 12) :

De tira de aventuras, a comedia de situaciones. El mismo Trillo lo explicó reiterada y largamente: las peripecias más o menos convencionales del primer ciclo se transformaron [...] en el registro libre de la vida cotidiana; empezó —saludable y originalmente— a pasar poco y a no pasar nada.

- 22 Pour cet épisode dans *Dear Patagonia*, les confidences de la jeune femme se font dans le café de l'hôtel et s'achèvent pour laisser place aux discussions de comptoir des habitués. Tandis que le dessin de Jorge González présente les caractéristiques de ce qui a pu être nommé « nouvelle bande dessinée » — c'est-à-dire une approche du dessin dont le mot d'ordre n'est plus la lisibilité mais la recherche plastique (Dayez, 2002, voir aussi Menu, Jarry, Dupuis, Néhou & Pichelin, 2004) — le scénario d'Altuna ravive le style de la bande dessinée *costumbrista* de l'époque. Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit, en termes de catégories éditoriales, de l'inclusion, dans une bande dessinée « d'auteur », d'une réminiscence de l'*historieta* populaire.
- 23 Ce dialogue entre culture de masse et création d'auteur est renforcé par l'incorporation des cinq pages consacrées à la réécriture de scènes et de dialogues du dernier épisode de la fameuse série télévisée. Rolando Rivas, en tant que chauffeur de taxi, est également amené à côtoyer des personnages issus de différentes couches sociales et devient confident de ses clients au gré des courses à travers la ville de Buenos Aires. Le chapitre intègre ou emprunte donc des écritures qui renvoient à la culture populaire de l'époque, ainsi qu'à un type de héros du quotidien, plutôt témoin des événements que protagoniste de ses aventures, exactement ce qu'est devenu Julián à ce moment du récit. Tout comme Rolando Rivas, il accueille, non pas dans un taxi mais dans son hôtel, les clients avec leurs histoires, où l'intime se dessine sur fond d'autoritarisme. Ce chapitre gigogne fait office de matrice de *Dear Patagonia*. L'hôtel de Julián, tout comme le taxi de Rolando Rivas, est un lieu clos et apparemment protégé où sont déposés les témoignages apportés de l'extérieur. Il peut être vu comme avatar fictionnel du livre lui-même, qui recueille différentes voix scénaristiques et dont le principal résident est incité à recouvrer son passé grâce à la fiction.

Vertus de l'hybridation⁸

- 24 Les deux chapitres suivants sont entièrement scénarisés par Hernán González et s'intitulent « Baires » (chap. 7) et « Dear Patagonia » (chap. 8). Ces titres, qui se réfèrent à deux territoires que tout oppose, ici la mégalopole fourmillante, là les grandes étendues désertiques, s'opposent également dans leur logique sémantique. Celui-là renvoie à l'appellation argotique de la ville de Buenos Aires, à travers une forme de condensation ou de fusion phonétique. Celui-ci est une formulation hybride, où l'adjectif anglais contraste avec le toponyme *Patagonia*, dérivé du nom *patagones*, duquel Magallanes a baptisé les Tehuelches rencontrés en 1520 à son arrivée dans la baie de San Julián. Ces chapitres emploient une esthétique *tremendista* pour dire les résultats de plusieurs siècles de violence et de mépris subis par les Indigènes. Ils s'inscrivent également dans la problématique de « civilisation et barbarie » qui nourrit la culture argentine depuis le *Facundo* (Sarmiento, 1845). Enfin, ils prolongent la fiction historique des six premiers chapitres par le genre de la fiction spéculative, en introduisant la figure d'un savant fou, mélange de Docteur Moreau, de Josef Mengele et d'Ivo Pitanguy. Celui-ci représente, certes de façon caricaturale, les conséquences de l'intégration d'ex-nazi dans la société argentine. Il propose à des habitants de Villa 31 d'origine indigène de les transformer en sosies de Brad Pitt et d'Angelina Jolie grâce à la chirurgie esthétique, afin qu'ils puissent s'intégrer plus facilement à la société urbaine. Poursuivi par la police, il trouve refuge au nord-ouest du Chubut où il est emporté par sa démence, au point de déclamer ses écrits théoriques à des troupeaux de moutons :

El nacionalismo es un cimientó común de mis desarrollos teóricos y prácticos, pero de ninguna manera constituye parte del mismo edificio. Donde los nazis decidieron eliminación y genocidio, yo he decidido transformación adaptativa. Recuérdese mi calidad de latinoamericano y mi compromiso con estas tierras. Con mi obra, solo he intentado provocar la conversión física del indígena que vive en medio de dos culturas desde la conquista para así transformarlo en miembro de la cultura dominante. (chap. 8)

- 25 Dans ces deux chapitres, le corps des personnages d'origine indigène est soumis à des transformations (opération, amputation, greffe) qui reflètent le conflit identitaire, le racisme assimilé et la difficulté à trouver leur place dans la société. Les catégories de civilisation et de barbarie produisent des personnages conflictuels aux prises entre hybridation et monstruosité physique ou morale.
- 26 De « Baires » à « Dear Patagonia », l'action se déplace de la grande capitale à la pampa patagonique, en suivant, notamment, le personnage de Cuyul. Il s'agit du premier personnage d'Indigène protagoniste de ses péripéties, contrairement aux autres, qui n'ont pas d'identité définie ou qui se caractérisent précisément par leur docilité. Il porte l'histoire de ses ancêtres sur ses épaules, et son corps, auto-mutilé (« Baires ») puis greffé (« Dear Patagonia »), exprime les ravages que produit une société qui perpétue la dichotomie civilisation/barbarie. Le roman graphique retrace l'histoire des Indigènes à travers le rapport à leur corps injurié, déguisé, transformé. Ils sont d'abord mutilés par les mercenaires chargés de les exterminer (chap. 1), puis exhibés à l'exposition universelle de 1889, où on les présente comme cannibales (chap. 1). Ils sont également alcoolisés car le père de Julián, Karl Blumer, leur achète des peaux en échange de gin. Leur corps est aussi porteur d'une double identité, soit métissée, soit duelle. Ainsi, chapitre 3, à la figure de la petite Isabel, courant en robe blanche dans la pampa patagonique, répond celle de Cacho, Indigène travesti, également en robe blanche, qui se

prostituée dans le port de Buenos Aires. Puis vient l'introduction de la modernité, apportée de la capitale par Julián, dont le choix du nom est particulièrement significatif si l'on pense que l'arrivée de Magallanes par la baie de San Julián a représenté le premier contact avec la civilisation occidentale⁹. En effet, Julián est le pourvoyeur d'apparences, aussi bien pour fournir à Roth/Winsler les vêtements dont il aura besoin pour son séjour à Facundo que pour faire revêtir aux Indigènes les signes de la civilisation (chap. 5). Il cherche à forcer l'hybridation entre deux sociétés en habillant à l'occidentale les hommes de la *toldería*, croyant ainsi donner au cinéaste allemand matière à de belles images. Cette scène emblématique, qui marque la rupture entre Julián et Roth/Winsler, et provoque le départ sans retour du premier, a été choisie pour illustrer la couverture du livre (fig. 1) : deux Tehuelches en costume de soirée blanc entourent le cacique Maniqueque assis par terre et enveloppé dans son *quillango*. Ce travestissement grotesque, qui fait entrer le cinéaste en quête d'authenticité dans une terrible colère, contient, elle aussi, une dimension métaleptique qui illustre le caractère hybride de l'œuvre, au sens de sa non-appartenance à un genre ou un style définis.

- 27 *Dear Patagonia*, nous y avons assez insisté, est une œuvre composite qui, sous l'apparence d'un roman graphique imposant (couverture cartonnée, 20x27, 280 pages), est un assemblage hybride, et quelque peu sauvage pour certains lecteurs. L'appellation « roman graphique », qui a contribué à donner ses lettres de noblesse à la bande dessinée en rompant avec le format traditionnel de l'album cartonné de 46 pages couleur, offre un espace propice au renouveau du neuvième art (Paltani-Sargologos, 2011). Au-delà de la stratégie éditoriale visant à toucher un public adulte, le recours à ce nouveau format a donné à de nombreux auteurs une plus grande liberté dans la composition de leurs ouvrages. Tout comme le roman contemporain en littérature écrite peut assembler toute sorte de textes de nature différente, la catégorie du roman graphique permet à Jorge González de nous donner à lire une œuvre hétérogène. Cette dualité, entre un dehors qui force le respect et un dedans bien moins normé du point de vue graphique et générique, est annoncée, dès la couverture, par l'illustration décrite ci-dessus ainsi que par le choix de deux graphies différentes dans la composition du titre. D'une part, le terme « *Dear* », rappelle la présence anglaise sur le territoire argentin, à partir des expéditions de la fin du XVIII^e siècle. Le mot est calligraphié et les lettres agrandies de sorte que l'on perçoit la texture de l'encre partiellement absorbée par le papier, comme s'il s'agissait d'un terme extrait d'une ancienne correspondance. Pour « *Patagonia* », le choix s'est porté sur une typographie que son épaisseur et ses empâtements imposent de façon solennelle, et qui pourrait faire écho aux descriptions des Indigènes faites par les chroniqueurs dès le XVI^e siècle. En effet, l'une des hypothèses au sujet de l'étymologie du nom *patagón* voudrait qu'il ait été inspiré par la grande taille et surtout les grands pieds des Indigènes, couverts de peaux de bêtes, qui impressionnèrent les premiers voyageurs (Doura, 2011 : 37-78). En somme, « *Dear Patagonia* » fonctionne comme un oxymore, produit de l'association de deux clichés culturels, la rencontre entre le raffinement britannique et la rusticité patagonique. Ce titre hybride mêle l'intime au géographique, exprime une relation affective au territoire, tout en marquant une distance du fait de l'emploi de deux typographies et de deux langues. Il contient déjà l'annonce de la problématique identitaire des Indigènes et de la composition du livre à partir d'un assemblage de voix. Il place, certes, le livre sous le signe de l'adresse à l'autre, du dialogue possible, non sans instiller, néanmoins, une certaine dissonance qui se révèle dans les deux derniers chapitres de la fiction.

- 28 Le corps de Cuyul incarne cette hybridation au risque de la monstruosité. Il en devient la figure allégorique, tout en problématisant l'héritage du mythe de l'Indien (Moreau, 2014). En créant ce personnage de boxeur, Hernán González propose une figure d'Indigène qui réussit à Buenos Aires en exposant son corps à la violence, non plus sauvage comme celle dont ont été victimes ses ancêtres, mais policée et liée au code d'honneur des *gentlemen*. Or, afin que son corps rentre dans les normes établies et qu'il ait le droit de participer au combat, il doit également renoncer à son intégrité physique. Sa soif de victoire le pousse à s'amputer d'un bras pour ne pas dépasser le poids réglementaire avant la pesée qui l'autorise à monter sur le ring (chap. 7). Au chapitre suivant, il tente un retour à la terre en s'installant au nord-ouest du Chubut pour y réapprendre à vivre en autarcie, en retrouvant les gestes de ses ancêtres, dans une évocation contemporaine du retour à l'état de nature. Il est alors roué de coups par les gardiens chargés d'expulser tout étranger des terres appartenant à Benetton et retrouvé inconscient par le « Mengele de la Villa 31 » qui se cache dans ces terres peuplées d'ovins. À son réveil, Cuyul a la tête totalement couverte de bandages et s'aperçoit qu'une patte de mouton a été greffée à son moignon. Sous cette apparence mi-humaine mi-animale, sans que jamais ne soit dévoilé son nouveau visage, il reprend sa route et finit par entrer en territoire mapuche récupéré (fig. 4).

Figure 4. – Monstruo (illustration 6, extraite de *Dear Patagonia*)



© Jorge González, 2011.

- 29 C'est donc sous l'apparence d'un être hybride, pour le moins monstrueux, que se fait le retour à ses origines. Le scénario d'Hernán González fait, ainsi, prendre une tournure surréaliste à la fiction, selon les termes du dessinateur (Jiménez, 2011). Il renoue, néanmoins, avec l'imaginaire mythique qui a motivé l'attribution du terme *patagón* aux Indigènes de la région. Celui-ci aurait été inspiré par le monstre à corps d'homme et tête

de chien du roman de chevalerie à grand succès *Primaleón de Grecia* (1511), que Magallanes aurait vraisemblablement lu et qui aurait même pu se trouver à bord de son navire (Doura, 2011 : 64-69). Ainsi, l'hybridation du corps de Cuyul signifie la prégnance du point de vue occidental sur la construction identitaire des Indigènes. Or, cette évocation de la fabrication du monstrueux coïncide, dans la fiction, avec le retour à une réalité concrète. En effet, le dénouement du récit rejoint le contexte des mouvements indigénistes contemporains. On peut se demander si à travers le personnage de Cuyul il s'agit de donner à voir la construction de l'identité politique indigène à partir des stigmates de son hybridation (Gaona, 2014).

- 30 Cependant, et avant de passer à la dernière partie de cette lecture, le corps de Cuyul n'est pas uniquement un corps en souffrance. Il est également l'un des seuls à être représenté dans l'expérience de la volupté. Avant de s'enfoncer dans la pampa, le boxeur noue une relation charnelle avec la Française le temps de leur séjour commun dans l'hôtel de Julián (chap. 8). Ce personnage féminin est celui qui vient sauver et préserver la mémoire des Indigènes en la donnant à voir au monde. Ainsi, il est important de remarquer que les péripéties de Cuyul lors de son retour à la nature sont racontées en parallèle avec la découverte du contenu des pellicules et des carnets de Roth/Winsler par cette Française grâce à l'aide de Julián. Tandis que les images de cérémonies rituelles et d'ébats amoureux des Indigènes, filmés par le cinéaste allemand plus de soixante ans plus tôt, défilent sur le grand écran du cinéma de Comodoro Rivadavia pour la première fois, Cuyul, réjoui d'être parvenu à pêcher son premier poisson et à allumer un feu au beau milieu de la nature, s'abandonne aux plaisirs solitaires que cette satisfaction éveille en lui. Une dimension charnelle est ainsi donnée à la récupération de la mémoire.
- 31 Enfin, la préservation de la mémoire ne semble pouvoir se réaliser que dans la rencontre avec l'autre. Il faut le regard de deux étrangers, Roth/Winsler puis la Française, pour que la culture Indigène soit vue et reconnue dans son authenticité. En double du dessinateur, le cinéaste cherche à être au plus près de son idée de vérité. « *No son como yo o como vos... Ni como tus padres... Parecen de verdad* », avait-il dit à Julián après avoir commencé à observer les habitants de la *toldería* (chap. 5). Ce dernier, avec lequel l'incompréhension sur la valeur de la culture indigène est totale, devient tout de même passeur de sa pensée, puisqu'il traduit de l'allemand à l'espagnol le carnet de notes retrouvé chez ses parents pour le rendre compréhensible par la Française :

Dos. Piedra y muerte.

Filmar a una persona puede destruirla.

Tierra, pies.

Negación. No-dicho.

Desconfío de mi enorme carga de sueños. Solo puedo asomarme unos segundos a ellos para luego sentir como si fueran una bala en el hígado.

Paralizado. Soy un asco.

¿Qué vínculo existe entre lo que hago y lo que soy?

La seducción del dolor es lo más encantador. La posibilidad de revelación del ser.

Mirar fijamente un punto único y no moverme. Perderse en los bordes.

Uno de mis dedos ya no tiene uña.

El sonido de ese nombre tiene en sí algo de calma.

Tiré el trípode, cámara en mano. (chap. 8)

- 32 L'égrènement de ces notes au fil des cases, tandis que la Française découvre le contenu des bobines à contre-jour, ajoute une nouvelle épaisseur textuelle au récit, en intégrant le genre du journal d'artiste, qui annonce la découverte que fera à son tour le lecteur en parcourant le dernier chapitre du livre. Ce chapelet de réflexions décousues rassemble en

quelques formules, et de façon énigmatique, les questionnements qui traversent toute l'œuvre jusque dans sa composition. La correspondance entre identité, corps et actes. Le lien entre le silence de la pampa et les non-dits de l'histoire. La dimension monstrueuse ; la perte et la douleur comme rites initiatiques. Enfin, ces notes s'achèvent sur la formulation d'une prise de position esthétique : le cinéaste décide de filmer caméra à la main pour se rapprocher de son sujet, s'impliquer physiquement dans la prise de vue, au risque du bougé. On y lit clairement un dévoilement du processus du dessin chez Jorge González, qui cherche à privilégier la spontanéité et à dévoiler le processus créatif plutôt que de figer ses images. Il s'agit aussi d'un manifeste esthétique, déclarant la nécessaire implication de l'artiste, qui se montre autant qu'il donne à voir. Le livre dévoile sa fabrication, sa « féconde impureté » (Gerbier, 2014 : 11), sa sensualité, en exposant ses coupures et ses sutures (présence de scotch et de ratures sur quelques planches), mais également ses origines, pour signifier à chaque page qu'il est tout sauf péremptoire :

L'hybridation, c'est alors la littérature épuisée par le réel, l'art déchiétant ses propres formes pour laisser jaillir par toutes leurs coutures et tous leurs rapiècements l'informe de la vie. (Gerbier, 2014 : 17)

- 33 Le dessinateur lutte contre la fixation du *graphain*, tant du point de vue de l'image que du texte. Faire intervenir différents scénaristes et transcrire différents témoignages participe à cette même volonté d'insuffler du mouvement à la représentation, de chercher une écriture vivante pour dire cette civilisation que l'historiographie a enterrée.

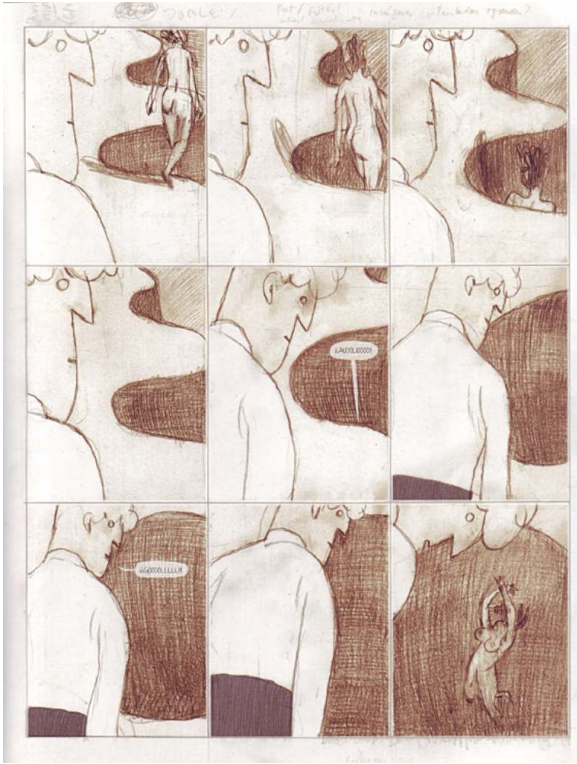
Circulante circularité

- 34 *Dear Patagonia* se présente comme un livre-monstre, qui expose son élaboration, ainsi que les traces de sa facture, pour que le lecteur participe à sa recomposition. Son style graphique oblige à fournir un effort de déchiffrement dans certaines pages. Des allers-retours sont parfois nécessaires, qui rendent impossible une lecture strictement linéaire. Le dernier chapitre du livre vient récompenser cet effort, en dévoilant les origines du projet tout en ravivant la nécessité de relire l'ensemble de la fiction à la lueur du reportage et des croquis préparatoires. Sous le titre de « Siguiendo la espiral torcida », Alejandro Aguado raconte à un journaliste l'enquête qui l'a mené à écrire *El Valle de los ancestros* (Aguado, 2008), qui a servi de base documentaire au récit de départ. L'emploi du gérondif et la figure de la spirale dans le titre du chapitre indiquent que cette œuvre n'est pas close sur elle-même mais bien construite selon une structure cyclique, ménageant des voies de passage entre différentes époques et laissant ouverte toute hypothèse d'interprétation.
- 35 Le récit de fiction était déjà marqué par des éléments non-linéaires qui permettaient de relier les époques entre elles, de façon rétrospective ou prospective, notamment à travers le motif du trou. Le trou est d'abord lié au personnage de Taylor, le premier à travers les yeux duquel est contemplé l'horizon de Patagonie dès l'*incipit* de l'œuvre. Ce face à face entre le chasseur écossais et le ciel est figuré par une percée bleue après une succession de cases noires qui représentent les yeux fermés du personnage en « caméra subjective » (chap. 1) (fig. 5).

Figure 5. – Agujero (illustration 3, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

- 36 Quelques années plus tard, lorsque Taylor montre son tableau à Roth/Winsler, le vieil homme parle des fantômes de son passé en les assimilant à des trous. Cette scène scelle véritablement l'entente entre les deux étrangers que la vie en Patagonie a complètement transformés, et crée une forme de circulation entre le vécu des deux hommes. « *Parece ser que compartimos agujeros...* » répond le cinéaste à son ami (chap. 5). Cette formulation traduit les mécanismes qui relient certains épisodes entre eux, toujours à travers le motif du trou. Ainsi, dans ce même chapitre, Julián rêve qu'il voit tomber une femme nue au fond d'un grand trou sombre et ne fait rien pour répondre à ses appels au secours (fig. 6).

Figure 6. – Gol (illustration 4, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

- 37 On peut interpréter ce cauchemar comme une prémonition de sa rencontre avec la jeune femme militante au chapitre suivant, cette hypothèse étant renforcée par le recours au découpage en gaufrier qui sera repris au chapitre 6 ainsi que par la position de Julián en spectateur passif de la chute du personnage féminin. Le fait qu'il se contente de crier « ¡Gool! » peut également superposer à cette scène l'évocation des témoignages de victimes de la torture qui entendaient les clameurs de la Coupe du monde de 1978 depuis leur geôle.
- 38 Ces allers-retours entre passé et présent, qui mêlent la figure du trou à celle du rêve comme s'il s'agissait de voies de communication entre les personnages, s'inspirent notamment de la croyance tehuelche qui veut que les ancêtres communiquent avec les vivants et leur transmettent des messages à travers les rêves, comme l'explique le cacique Botello à Alejandro Aguado dans la partie documentaire :

Nosotros seguimos en contacto con los ancestros. Se hacen presentes en los sueños, nos indican sus mandatos, que cuidemos la tierra, que la preservemos. El cacique se presentó y me entregó la lanza de mando, de jefe. (chap. 9)

- 39 Ce même cacique raconte également à Aguado des événements anciens de plus d'un siècle à la première personne du pluriel, comme si à travers lui le vécu de ses ancêtres était sans cesse ravivé :

*Éramos como veinte familias y le hicimos un cerco a los mapuches. Tremenda paliza les dimos. Los cagamos a palos. Jejejeje, parece que entonces los viejos peleaban con "piedritas". [...]
Fue como hace cien años y matamos unos cincuenta. A los que escapaban vivos los perseguimos y los fuimos matando hasta Huemules, cerca de Chile. (chap. 9)*

- 40 Ainsi, la cosmogonie tehuelche et la vision que les Indigènes ont de leur histoire s'accordent avec la structure du récit de fiction, la circulation des personnages entre différents scénaristes, et l'esthétique de Jorge González :

No me interesan especialmente las historias que “cierran”, sino los huecos. También hay elipsis prolongadas entre los capítulos y es cierto que pueden generar desconcierto o incomodidad pero a mí me interesan más esas sensaciones no cerradas ni justificadas.

(Berrocal, 2012)

- 41 Cette dernière partie pouvant englober tout type de document de travail contient également un extrait de *Tierra sin tiempo*, ouvrage d'Huberto Cuevas Acevedo consacré à la mythologie tehuelche. Il s'agit de la reproduction de la page qui rapporte la légende de l'origine du monde :

Unos rumores lejanos estuvieron sacudiendo toda la lisura. Entonces era aquella una larguedad inmensa, oscura y desierta. Solo contornos minerales. De porte severo, envueltos en un cielo cargado de amenazas.

Quietud tensa y algunas vibraciones extrañas seguían viniendo de lo hondo. Hasta que la tierra saltó de adentro reventando chispas y siguió saliendo dándose vueltas.

El hervor se extendió lejos y todo fue quedando abajo, tapado por la tierra nueva. Después los resplandores cambiaron y la tierra nueva no estuvo mucho palpitando.

Colorido se diluyó el cielo con unos colores raros. Pero otras luces volvieron después a encenderlo y no se vio ya lo que antes había, sino esta otra tierra, lagunas, cañadones y ríos.

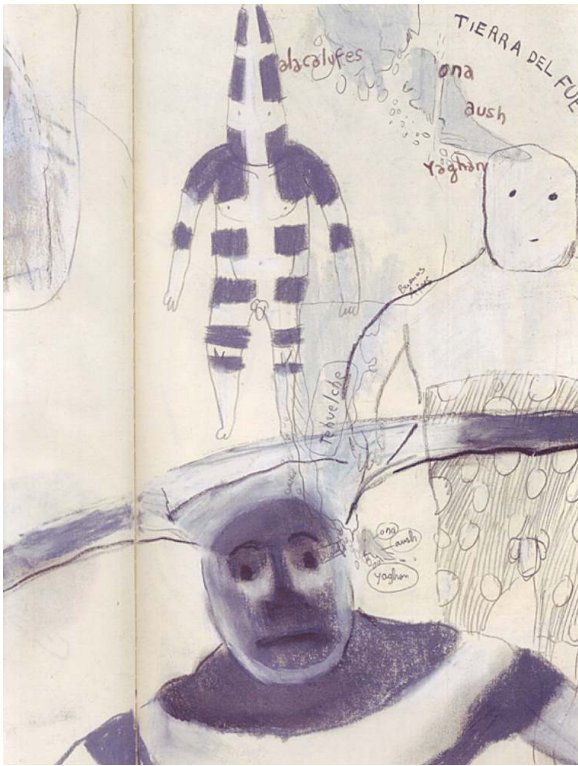
Guanacos, ñandúes, maras y lloicas. Y el hombre de la tierra, libre como el viento. (chap. 9)

- 42 Il me semble percevoir dans ces lignes un nouvel intertexte de la genèse de *Dear Patagonia*, au niveau plastique — texture des paysages, superposition des traits — et narratif — Cuyul marchant seul vers la zone de territoire mapuche récupéré (chap. 8).
- 43 Le dernier chapitre de *Dear Patagonia* est une sorte de bouquet final de la polyphonie de styles du livre. Pour reconstruire l'enquête d'Aguado, González adopte un trait propre au *cartoon*, très stylisé, simple et direct, parfois proche de la caricature. Il s'agit plutôt d'ébauches (crayon sur papier), de prises de notes dessinées, dont seules certaines images vont être légèrement traitées à l'ordinateur, coloriées et mises en exergue par-dessus les croquis (fig. 7).

Figure 7. – Cartoon (illustration 7, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

- 44 Ces scènes alternent avec des dessins de documentation plus travaillés et réalisés avec différentes techniques (stylo à bille, pastel, crayon de couleur et aquarelle). Publier ces carnets de croquis permet aussi de retracer la genèse de certaines vignettes. Le dessinateur s'est inspiré des couleurs liées aux traditions des Indigènes pour choisir les tons de la fiction. On retrouve les teintes désaturées de marron, de gris, de noir et de blanc qui sont celles des *quillangos* faits en peaux de bêtes et dont les motifs géométriques sont parfois imités par le quadrillage serré et régulier de certaines planches de la fiction. De même, les planches de la première partie qui présentent un ciel noir taché d'étoilés ou de neige fonctionnent comme une réminiscence des peintures corporelles rituelles, noires mouchetées de blanc (fig. 8).

Figure 8. – Tehuelche (illustration 8, extraite de *Dear Patagonia*).

© Jorge González, 2011.

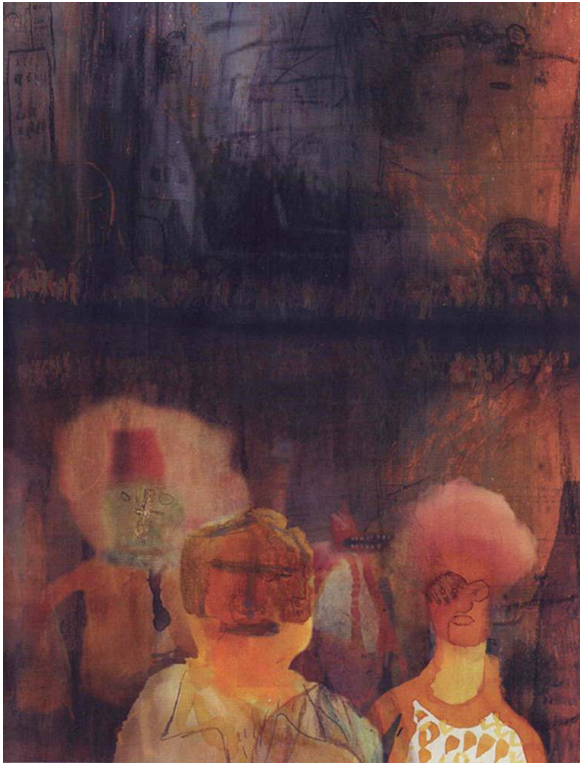
- 45 Le dessin semble rendre justice au corps maltraité des Indigènes en le sublimant à travers sa dispersion et sa communion avec le paysage.
- 46 Sous l'apparence de l'inachevé, le livre se révèle donc comme un projet collectif où tout élément cherche à reproduire, retrouver, se rapprocher du regard patagonique, grand absent de l'historiographie nationale :

La mirada patagónica elaborada desde cualquiera de los campos literarios y académicos es la gran ausente a nivel nacional. Las editoriales de los grandes centros urbanos privilegian la mirada extrañada de los cronistas de siglos atrás o bien la de extranjeros. El contraste entre ambos relatos resulta notable mientras que el patagónico no cesa de renovarse, retroalimentarse y acrecentarse a pasos agigantados, el foráneo parece estancado en la imagen que ellos mismos se crearon. Pareciera que Patagonia les sirve para proyectarse a sí mismos... Y eso que es una tierra que les resulta totalmente ajena, extraña. (chap. 9)

- 47 Certes les personnages de Taylor, de Roth/Winsler et de la Française s'inscrivent dans la continuité de ce regard étranger, décrit par Aguado. Il s'agit de le prendre en compte puisqu'il a été partiellement assimilé par les Patagons eux-mêmes. Néanmoins, la matière plastique de *Dear Patagonia*, agit comme le paysage qui modèle ces visions et explore les moyens de faire affleurer ce qui serait proprement mapuche ou tehuelche. Dans le chapitre 9, le dessin opère également une forme de métissage stylistique : les représentations de citadins dans la foule de Buenos Aires sont ébauchées presque à la façon de peintures rupestres ou de masques (fig. 9), tandis que les portraits d'Indigènes sont plus réalistes. L'exploration de toutes ces voies de représentation possible lutte contre la tentation de la pétrification et cherche à faire entendre une culture dans toutes ses nuances. Ce dernier chapitre place ainsi le lecteur dans la position de Julián et de la Française retrouvant les films et les carnets d'Hermann Winsler. Il recrée une forme de

découverte de documents d'archives qui l'instruisent autant sur les lacunes de l'historiographie officielle que sur la valeur mémorielle de l'esthétique du livre.

Figure 9. – Máscaras (illustration 9, extraite de *Dear Patagonia*).



© Jorge González, 2011.

- 48 *Dear Patagonia* est donc le récit collectif d'une histoire dont il faut faire entendre les voix enfouies, faire ressurgir les traces estompées. Le livre fonctionne comme un espace hybride, de mise en dialogue, dans lequel les frontières entre fiction et documentaire sont volontairement brouillées pour proposer une approche circulante de la mémoire. Chaque chapitre sème les indices de la logique gouvernant l'ensemble de l'œuvre à travers des lieux (le tableau de Taylor, l'hôtel de Julián) ou des personnages (Roth/Winsler, Cuyul, la Française) qui thématissent la genèse du livre. Le dessin de Jorge González s'effeuille en différentes couches, expose ajouts et repentirs dans une esthétique de l'indéfini. La versatilité de son style porte le récit choral et l'enrichit. Malgré l'impression d'éclatement qui pourrait en découler, les correspondances qui se tissent renforcent sa cohérence et renouvellent sans cesse la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

AGUADO Alejandro (2008), *El Valle de los ancestros*, Comodoro Rivadavia : Tela de Rayón – Grupo Jornada.

- BERROCAL Carla (2012), « Dear Patagonia », *Ámbito cultural*, en ligne sur <<http://ambitocultural.es/ambitocultural/cargarFichaEntrevista.do?paginaActual=33>> (26 janvier 2012).
- CONNELLY Damián, BERLIAC, BERNARDI Odyr, LORIS Z, PODESTÁ Renzo, SAN JUAN Matías & SIMONE Diego (2012), *Días negros*, Buenos Aires : Dead Pop.
- DAYEZ Hugues (2002), *La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles : Éditions Niffle.
- DEVENEY Jean-Christophe et al. (2014), *Webtrip. Saison 2*, en ligne sur le site Web Trip, bande dessinée collaborative européenne : <<http://saison2.webtrip-comics.com/fr/>>.
- DOURA Miguel Armando (2011), « Acerca del topónimo Patagonia, una nueva hipótesis de su génesis », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIX (1), 37-78.
- GAONA Melina (2014), « Hacerse el indio. Repertorios estratégicos de visibilidad para demandar », *Amerika*, 11, en ligne sur <<http://amerika.revues.org/5607>> (25 décembre 2015).
- GARRIC Henri (dir.) (2013), *L'Engendrement des images en bande dessinée*, Tours : PUF.
- GERBIER Laurent (dir.) (2014), *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours : PUF.
- GONZÁLEZ Jorge (2011), *Dear Patagonia*, Madrid : Sins Entido.
- GONZÁLEZ Jorge (2009), *Fuelle*, Madrid : Sins Entido.
- GONZÁLEZ Jorge & ALTUNA Horacio (2006), *Hate Jazz*, Grenoble : Glénat.
- GONZÁLEZ Jorge (2001), *Hard Story*, Madrid : Norma Editorial.
- GRUNAUER Federico et al. (2012), *Mal tiempo. Siete historietas*, Buenos Aires : Agua Negra.
- JIMÉNEZ Jesús (2011), « Jorge González: "La Patagonia es un lugar lleno de historia y de misterio" », *RTVE.es*, en ligne sur <<http://www.rtve.es/noticias/20111216/jorge-gonzalez-dear-patagonia/482162.shtml>> (11 juin 2011).
- LAFON Michel & PEETERS Benoît (2006), *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Lonrai : Flammarion.
- MENU Jean-Christophe, JARRY Grégory, DUPUIS Thomas, NÉHOLO Loïc & PICHELIN Marc (2004), « Table ronde, La nouvelle bande dessinée », *Comix Club*, 1, 120-126.
- MOREAU Erwan (2014), « L'Indien, la nature et le monstre : de Montaigne à Goethe, en passant par Locke et Rousseau », *Amerika*, 11, en ligne sur <<http://amerika.revues.org/5265>> (25 décembre 2015).
- PALTANI-SARGOLOGOS Fred (2011), *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle* (mémoire de Master 2, Cultures de l'Écrit et de l'Image, Université de Lyon – ENSSIB, Lyon), en ligne sur <http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/Le_roman_graphique_une_bande_dessinee_prescriptrice_de_legitimation_culturelle.pdf> (28 février 2012).
- SARMIENTO Domingo Faustino (1845), *Vida de Juan Facundo Quiroga*, Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, en ligne sur <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/vida-de-juan-facundo-quiroga--0/html/>>.
- SASTURAIN Juan (2004), « Loco, pero no come vidrio », H. Altuna et C. Trillo (dir.), *El Loco Chávez* (8-12), Buenos Aires : Biblioteca Clarín de la Historieta.
- TÖPFFER Rodolphe (1943-1945), *Œuvres complètes*, Genève : Albert Skira.

NOTES

1. La bibliographie complète de ses ouvrages est disponible sur son blog : < <https://aguadolibrospatagonia.wordpress.com/> >.
 2. Les pages du livre n'étant pas numérotées, les numéros des chapitres seront rappelés pour chaque exemple.
 3. Pensons aux épisodes de poursuites des romans en estampes de Rodolphe Töpffer tels que *M. Vieux Bois* (1839) et *M. Cryptogame* (1845), ainsi qu'à de nombreuses séquences des *Aventures de Tintin*.
 4. À cet égard, le titre du premier chapitre, « Viento de oveja », place la lecture sous le signe de la synesthésie, dès son commencement.
 5. En Argentine, de jeunes auteurs de bande dessinée ont ainsi associé leur travail de scénariste à celui d'éditeur afin de publier leurs propres ouvrages collectifs. Voir Grunauer *et al.* (2012), et Connelly *et al.* (2012).
 6. Le projet participatif *Webtrip. Saison 2* (< <http://saison2.webtrip-comics.com/fr/> >) a ainsi rassemblé douze dessinateurs français et latino-américains autour de la création d'un feuilleton de bande dessinée dont la matrice scénaristique leur avait été soumise par Jean-Christophe Deveney.
 7. Il est à noter que plusieurs personnages de *Dear Patagonia* se racontent à travers l'autre, soit qu'ils aient recours à une double identité (fausse ou passée), soit qu'ils se reflètent dans le vécu d'un autre personnage.
 8. Cette partie est redevable à l'ouvrage dirigé par Laurent Gerbier, *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, et en particulier au cadre conceptuel posé par le philosophe dès son introduction (11-27).
 9. Lors de nos échanges, Jorge González a précisé que, bien qu'elle soit fortuite, cette coïncidence est particulièrement productive.
-

RÉSUMÉS

Le roman graphique de Jorge González, *Dear Patagonia* (Sins Entido, 2011), est le fruit de l'écriture en collaboration entre le dessinateur et trois autres scénaristes : Horacio Altuna, Hernán González et Alejandro Aguado. Cet assemblage d'écritures fait entendre les voix et les témoignages de la culture indigène. Il entre en résonance avec le dessin de González, qui se donne à voir dans son engendrement en conservant les traces de brouillons et d'esquisses. Récit fictionnel, documentaire et carnet de voyage sont reliés par les motifs de l'incorporation, de l'hybridation et de la circularité afin de mettre au jour les problématiques identitaires en Patagonie.

Jorge González's graphic novel *Dear Patagonia* (Sins Entido, 2011) is the fruit of the collaborative writing between the artist and three other scriptwriters: Horacio Altuna, Hernán González and Alejandro Aguado. This assembly of writings makes the voices and testimonies of the Indigenous culture heard. It resonates with González's drawing, which unveils its creative process by letting the marks of initial drafts and sketches appear. Fictional story, documentary and travel journal

are linked by the motifs of incorporation, hybridization and circularity in order to reveal the identity issues in Patagonia.

La novela gráfica de Jorge González, *Dear Patagonia* (Sins Entido, 2011), nace de la escritura en colaboración entre el dibujante y otros tres guionistas: Horacio Altuna, Hernán González y Alejandro Aguado. Esta combinación de escrituras transmite las voces y los testimonios de la cultura indígena. Se sintoniza con el dibujo de González, que expone su proceso de engendramiento a través de las huellas de borradores y bocetos. Relato ficcional, documental y diario de viajes se encuentran ligados por los motivos de la incorporación, la hibridación y la circularidad para desvelar las problemáticas identitarias en Patagonia.

INDEX

Mots-clés : Jorge González, écriture en collaboration, roman graphique, Indigènes, identité, dessin

Palabras claves : escritura en colaboración, novela gráfica, indígenas, identidad, dibujo

Keywords : collaborative writing, graphic novel, indigenous, identity, drawing

AUTEUR

CLAIRE LATXAGUE

LLACS – Université Paul Valéry, Montpellier 3