

Université de Toulouse II

***Mafalda* : genèse d'un genre de paradigme**

Par Eva Filippi

Département d'études hispaniques et hispano-américaines

UFR Langues Littératures et Civilisations Etrangères

Mémoire présenté à la faculté Jean Jaurès
en vue de l'obtention du diplôme de Master II
spécialité Etudes romanes
parcours ibéro-américain

28 septembre 2016

Soutenu devant

Mme Arizaleta, présidente du jury, responsable adjointe du Master

Mme Soriano, assesseure, responsable du Master

Mme Coureau, assesseure, maître de conférences

Résumé

En tant que chercheuse, j'ai pris conscience que je n'ai pas choisi mon sujet d'études : c'est lui qui m'a choisie. Mon idée : aborder *Mafalda* à travers les études de genre.

Mafalda, œuvre traduite dans plus de vingt langues et mondialement diffusée, génère des pléthores de données informatives brutes dont le net et la presse regorgent. En revanche, *Mafalda* a suscité moins d'une dizaine de travaux universitaires et analyses, dont aucun à partir de la perspective des études de genre ce qui me permet d'illustrer le thème de mon mémoire de manière heuristique.

Par le biais d'une stratégie herméneutique, je transforme mon sujet en objet, passe de l'affect au scientifique, et organise de manière rationnelle les émotions et questionnements issus de ma lecture en les décryptant, en les analysant, en les interprétant puis en les confrontant aux prolifiques études de genre. Je décide de limiter mon corpus au tome 7 de *Mafalda* pour en extraire la substantifique moelle. Par la grâce d'une auto-maïeutique, le va-et-vient entre repérage de signifiant, traitement et analyse des signifiés, interprétation de leur concordance ou dissonance met en évidence une omniprésence de la construction sociale des genres.

Structurer cet ensemble et coordonner chaque élément individuel en un réseau interagissant n'a pas été sans peine. Le structuralisme s'est imposé comme méthode de travail d'analyse, me permettant de centrer ce foisonnement de sens autour de mon axe d'étude. Commencent à se dessiner une ébauche de plan et de titre.

Il a fallu à un moment renoncer à poursuivre la compilation d'éléments concordants et commencer la rédaction formelle : cette étape de lâcher-prise est une épreuve, l'ultime avant d'atteindre l'objectif de montrer la prévalence dans *Mafalda*, 50 ans avant l'émergence dans la sphère publique et sa reconnaissance au niveau politique, du traitement de la minorité par le puissant envisagé à travers le prisme des études de genre.

Mots-clefs : étude de genre, bande-dessinée, Mafalda, Quino, Argentine.

Abstract

As a researcher, I have realized that I did not choose my subject of studies: it chose me. My idea: approach *Mafalda* through gender studies.

Mafalda, translated into more than twenty languages and all over the world distributed, generates plethora of raw informative data which abound in the press and online. On the other hand, *Mafalda* does not reach ten academic works or analyzes, and none on gender studies; as a result, that enables me to illustrate the theme of my work in a heuristic way.

Through a hermeneutic strategy, I transform my subject into object, go from affect to science, and organize in a rational way my feelings and questionings stemming from my reading by deciphering them, analyzing them, interpreting them and then by confronting them with prolific gender studies. I decide to limit my corpus to the volume 7 of *Mafalda* to extract the very substance from it. By the grace of a Socratic self-inquiry, the comings and goings between location of the signifier, the treatment and analysis of the signified, and the interpretation of their similarity or mismatch highlight an omnipresence of the social construction of genders.

Structuring this set and coordinating each individual element into an interacting network was not that easy. Structuralism stood out as a method of analysis work, allowing me to center this profusion of information around my area of study. A shape of plan and title then emerged.

Then, it was necessary to give up the compilation of corresponding elements and begin the formal writing. This stage of release-gripping is a test, the ultimate one before reaching the goal to show in *Mafalda* –50 years before the emergence in the public sphere and its recognition at a political level – prevalence of the minority treatment by the powerful conceived through the prism of gender studies.

Key-words: gender studies, comic strip, Mafalda, Quino, Argentina

Dédicace

Je dédie
ce mémoire de recherches

aux cognitions
aux âmes libres
aux alternatives
à la colère, à la haine, à la rage, à l'amour.

Je dédie
ce travail de mémoires

aux êtres innocents privés de leur insouciance,
à commencer par mes enfants,
aux humains humiliés dépossédés de leur dignité,
à commencer par moi,
aux individus qui les aiment,
et à un en particulier.

Remerciements

Je remercie

Michèle
et
Amaia

pour leur confiance et encouragements.

J'adresse avec reconnaissance ma gratitude à Joaquín Salvador Lavado Tejón
philosophe de la condition humaine.

Sommaire

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Dédicace.....	5
Remerciements.....	6
Liste des abréviations utilisées	8
Introduction.....	9
Neuvième art : la bande-dessinée	
Genèse européenne.....	11
Vers l'Amérique.....	13
De Joaquín Salvador Lavado Tejón à Quino	
Genèse	21
Œuvres.....	27
Les études de genre	
Genèse.....	44
<i>Mafalda 7</i> , une composition idoine pour les études de genre.....	50
Conclusion	78
Bibliographie	80
Annexes	85
Table des illustrations et tableaux.....	95
Table des matières.....	101

Liste des abréviations utilisées

BD : bande dessinée

Introduction

Quino¹ et Mafalda².

*Mafalda*³ : 50 ans de succès continu et jamais démenti, des traductions en plus de vingt langues, une reconnaissance internationale.

Un pacte de lecture satisfait en tout temps et en tout lieu, des lecteurs récompensés dans leur quête de plaisir et besoin d'identification.

Serait-ce la clef du succès planétaire de *Mafalda*, à travers l'espace et le temps, au-delà de l'Argentine, 50 ans plus tard ?

Serait-ce une combinaison idoine entre une humanité quinesque⁴ parfaitement universelle et un usage des images –graphiques, en tant que dessin, et métaphoriques, en tant que symbole- qui fait de *Mafalda* une bande dessinée indémodable ?

En quoi réside cette universalité dans *Mafalda* ?

Quelle actualité perdure entre ces deux espaces spatiaux et temporels ?

En quoi *Mafalda* est-elle un paradigme ?

Et si *Mafalda* abritait en son sein un paradigme genre⁵ ?

Le genre est défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme : « En partic. Le genre humain. Ensemble des êtres humains sans distinction. Synon. l'homme, l'humanité. », et aussi « GRAMM. Catégorie reposant, selon les langues et les systèmes, sur la distinction naturelle entre les sexes ou sur des critères formels. ».

Cette définition, double et duale, est un paradoxe: comment « l'humanité » peut-elle être réduite à « l'homme » ? Comment penser l'« ensemble des êtres humains sans distinction » quand cet ensemble est appréhendé au travers de catégories, qui plus est, de deux catégories qui par leur binarité n'ont d'autre choix que d'être considérées par opposition ?

Ces paradoxes président aux *Gender Studies*⁶.

Les études de genre sont un domaine de recherches pluridisciplinaires consacrées d'une part aux constructions sociales des identités, dont l'étude des représentations femmes/ hommes aux niveaux culturel, social, politique, historique, psychique, philosophique ou artistique est héritée du féminisme, et d'autre part à leurs articulations dans l'élaboration des normes sexuelles.

Au croisement de différentes approches disciplinaires comme l'anthropologie, la psychanalyse ou la sociologie, les études de genre sont une discipline à part entière qui s'émancipent des modèles académiques d'uni-spécialisation. En constante évolution, elles s'attachent à répertorier ce qui définit le masculin et le féminin, la race ou le religieux dans

¹ Quino, de son vrai nom Joaquín Salvador Lavado Tejón, auteur de *Mafalda*.

² *Mafalda* est le personnage éponyme d'une série de bandes illustrées, dessinées par l'argentin Quino, entre 1964 et 1973, publiées dans des périodiques et compilées dans des tomes annuels. *Mafalda* apparaîtra par la suite de manière occasionnelle pour promouvoir des événements ponctuels.

³ LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Todo Mafalda*, Barcelone, Editions Lumen, 1992.

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Mafalda 7*, Buenos-Aires, Editions de la Flor, 1971.

⁴ quinesque : (adjectif inventé) de Quino

⁵ genre : (participe-passé inventé) relatif aux études de genre

⁶ Etudes sur le genre

différents lieux et à différentes époques, et s'interrogent sur la manière dont les normes, via des mécanismes de pouvoir, se reproduisent, malgré des contextes variables, au point de sembler naturelles et incontestables.

Naturel et incontestable, le monde dans lequel nous évoluons ? Voilà comment je le raconterais :

« Il y a très très longtemps⁷, les hommes jouissaient d'un privilège⁸ : la force physique. Ils décidèrent de s'unir afin d'en avoir d'avantage. De cette alliance naquit le pouvoir. Cette jouissance leur a servi à imposer toutes sortes d'idées et de croyances : les leurs. Survint la domination.

- Ainsi soit-il⁹, disait l'homme, c'est la vie, c'est la Nature¹⁰ qui nous a fait comme cela et vous autrement¹¹.

Les leurres ont été imposés à ceux moins forts, comme les femmes ou les enfants¹² ou ceux qui n'étaient pas leurs semblables¹³. De cette domination illégitime est née une violence illégitime¹⁴ qui continuait à s'exprimer par la force physique puis par les Institutions¹⁵. De manière injustifiée, ces minorités ont été reléguées au rang d'objets, 'sans autre forme de procès'¹⁶. De manière inconsciente, symbolique¹⁷, transmise ou héritée, cet état de fait s'est transmis, diffusé, imprégné jusqu'à en devenir réflexe : les uns dressés à dominer les autres dressés à garder les yeux fermés.

- Ainsi soit-il, disait l'homme, c'est l'instinct, c'est la Nature, et puis c'est normal, vous êtes inférieurs¹⁸.

Arriva le jour où des opprimés sortirent de l'illusion. Certains commencèrent à démontrer que ces systèmes étaient infondés. D'autres, par-delà la peur, ont milité pour mettre au grand jour ces violences vécues¹⁹ et revendiquer leur humanité²⁰.» ?

Naturel et incontestable, le monde dans lequel nous évoluons ? Voilà comment Mafalda la contestataire ne s'y conforme pas. Le tome étudié sera le tome 7/10 de 1971, premier à contenir tous les personnages finaux de la série.

⁷ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

⁸ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, I et II, Paris, Gallimard, 1949.

⁹ Bible

¹⁰ GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature (2) Le discours de la Nature », *Questions féministes*, n°3, 1978, pp. 5-28.

¹¹ ROUX Patricia, GIANETTONI Lavinia, PERRIN Céline, « L'instrumentalisation du genre : une nouvelle forme de racisme et de sexisme », *Nouvelles Questions Féministes* 2/2007 (Vol. 26), p. 92-108.

¹² HERITIER, Françoise, *L'exercice de la parenté*, Paris, Gallimard, 1981. Ce livre est édité à la suite des travaux d'anthropologues menés par Françoise Héritier et récompensés par le CNRS en 1978 par une médaille d'argent.

¹³ KING, Martin Luther, *I have a dream*, discours, Washington, 1963.

¹⁴ ROMITO, Patrizia, *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*, Paris, Syllepse, 2006.

¹⁵ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁶ DE LA FONTAINE, JEAN, *Le loup et l'agneau*, fable 10 livre 1, 1668.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Droz, 1972 (collection Travaux de sciences sociales).

¹⁸ VIDAL, Catherine, BROWAYES, Dorothée, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Paris, Belin, 2005.

¹⁹ THIERS-VIDAL, Léo, « De la masculinité à l'anti-masculinisme : penser les rapports sociaux de sexe à partir d'une position sociale oppressive », *Nouvelles Questions Féministes*, 2002/3 (Vol. 21), p. 71-83.

²⁰ BUTLER, Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, entretiens, Paris, Amsterdam, 2005.

Neuvième art : la bande-dessinée

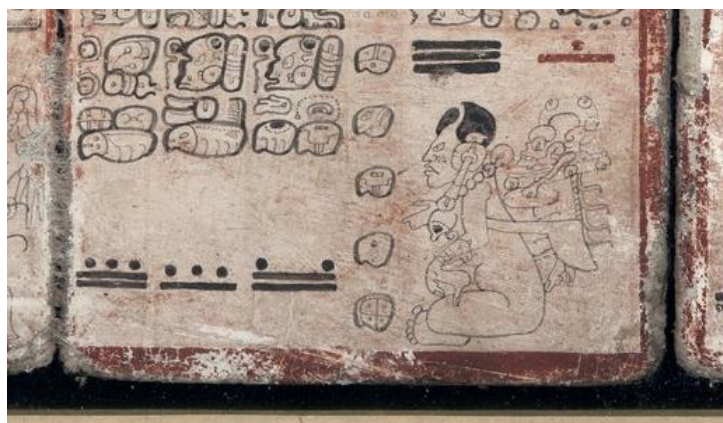
Le 9ème art naît de la confluence de divers éléments : l'utilisation du phylactère ; le développement du dessin satirique ; l'essor technologique de l'imprimerie. Cette genèse a été renforcée par une émulation croissante liée aux échanges incessants entre Ancien et Nouveau Monde, s'influençant et se concurrençant tout à la fois.

Genèse européenne

Phylactère est le plus ancien vocable technique que nous connaissions pour définir notre bulle moderne.

Ce terme, relatif aux illustrations, apparaît dès le moyen-âge en Europe pour qualifier des zones fermées contenant les paroles d'un personnage dessiné, notamment sur des représentations religieuses : sa fonction était pédagogique et avait pour vocation l'édification d'une population peu lettrée. Les phylactères étaient parfois représentées sous la forme de rubans flottants déroulant des transcriptions de paroles.

L'apparition d'un jargon propre à définir les techniques de représentations iconographiques ne signifie pas l'apparition desdites techniques : ainsi par exemple la représentation graphique de paroles émises par des personnages dessinés est déjà notable dans les codex américains précolombiens. Les codex, qui tiennent leurs origines dans la civilisation Maya²¹ d'Amérique centrale d'avant notre ère, sont des documents administratif, scientifique et culturel dont l'objectif était de rendre compte, d'archiver et de transmettre un état des lieux des sociétés au moment de leur rédaction.



Les codex recensent par exemple les tributs de chaque clan, les taxes dues ou à devoir au cacique, les tenues traditionnelles, les rites, les métiers, ou les plans de la cité, cela sur des manuscrits consistant en un assemblage de feuilles de fibres végétales tissées, de forme semblable à nos livres actuels. Les illustrations sont peintes à l'aide de pigments naturels, et le plus grand soin est accordé à leur mise en œuvre. Rédiger un codex était un métier qui requérait des techniques spécifiques, ce qui conférait à leurs rédacteurs un statut privilégié dans la hiérarchie sociale.

21 Annexe 1 page 85 : Codex de Dresde et glyphes mayas

Les codex, notamment ceux de la civilisation aztèque d'Amérique centrale, à la suite de la civilisation Maya, montrent des indiens dans leurs tâches quotidiennes. Chaque fonction sociale est définie par un attribut symbolique : une arme pour le soldat, une coiffe de plumes pour les dignitaires, un poignard pour l'exécutant des sacrifices ou des volutes de souffles émanant de la bouche des conteurs. Ces volutes symbolisent la parole émise lors de l'expiration.



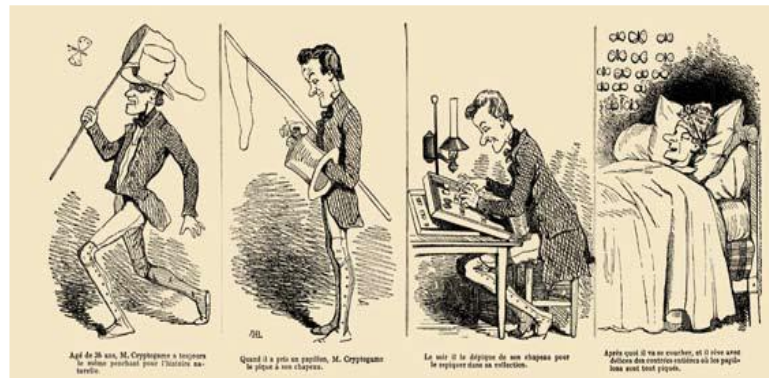
La codification des codex -d'où le nom que leur ont donné les Européens de la Renaissance- ne s'élaborait pas qu'au niveau du symbole de l'illustration : elle se retrouvait également dans leur organisation graphique. En effet, la rédaction d'un codex était structurée par une organisation en boustrophédon²² de l'espace dessiné qui tendait à compartimenter le codex en zones. Les codex étaient déjà des narrations séquentielles illustrées.

Les dessins ou autres représentations picturales ont toujours eu cours et s'imposent dès la préhistoire comme moyen humain de communication ou comme désir d'expression esthétique, combinant message et art. Je pourrais citer pour chaque époque historique une modalité de cette transmission de signes, en tant que signifiant et signifié : les hiéroglyphes égyptiens de l'Antiquité ; les enluminures européennes du Moyen-Age ; les planches illustrées et légendées des scientifiques de la Renaissance ; les dessins satiriques et autres caricatures contestataires des temps modernes ; les affiches et autres tracts propagandistes de l'ère contemporaine.

L'écriture et la lecture se démocratisent passant du sacré au profane. L'alphabétisation progressive d'une population servile permet que s'éveille chez le citoyen une conscience sociale engendrant protestations et revendications égalitaires. Un des moyens de communication de cette *vox populi* sera porté par la technique d'expression du dessin vulgarisé, à destination des moins érudits ou des curieux.

22 Qualificatif du type d'écriture archaïque utilisé par les orientaux et les Grecs, imitant le mouvement des sillons tracés dans un champ, et dans lequel une ligne se lit de gauche à droite, la suivante de droite à gauche, et ainsi de suite alternativement.

Ainsi, ce qui est considéré *a posteriori* comme la première bande dessinée moderne, *Les aventures de Monsieur Cryptogame* du suisse Töpffer en 1833, est une succession d'images, chacune étant contenue dans une unité spatiale délimitée par un trait, et représentant une unité d'action explicitée au pied du dessin.



Le développement de la presse de masse et des techniques de lithographies au XIX^{ème} siècle permet un essor de la diffusion dans des publications spécialisées des caricatures et autres dessins satiriques dans toute l'Europe. A l'orée du XX^{ème} siècle, avec l'émergence de la phototypie et de l'héliogravure, le dessin de caricature arrive dans les quotidiens d'information.

Vers l'Amérique

L'Amérique n'est pas sans reste.

Ce sont les progrès scientifiques et techniques des moyens d'impression qui permettront une distribution à grande échelle des bandes puis des planches dessinées, comme l'invention combinée de la presse rotative par l'américain Bullock en 1865 et de la linotypie en 1886 par l'américain Mergenthaler. Ces avancées projettent la presse dans l'ère moderne de la production industrielle.

Influencé par l'Europe, où surgissent à la suite du suisse Töpffer des vagues de création de bandes de dessins, le Nouveau Monde se met aussi à ce type privilégié de bref récit séquencé, où images en noir et blanc se mêlent intimement à une légende illustrative décrivant une scène de vie d'un héros qui prend la parole parmi d'autres personnages secondaires.

Des vocations apparaissent parmi les auteurs, *cartoonist*²³, qui voient publiée leur histoire dessinée en quelques étapes dans des magazines à grand tirage comme le mensuel *Harper's magazine*, toujours publié depuis 1850, qui publiait le *cartoon*²⁴ du mois en double page à la fin du magazine.

Ci-contre, la dernière et cent soixante et onzième page du numéro de février 1901.

La page devient concise et se réduit à une bande, appelée *strip*²⁵ en anglais.

Les bulles se développent au détriment de la légende de bas d'image, qui disparaît dans les années 1900.



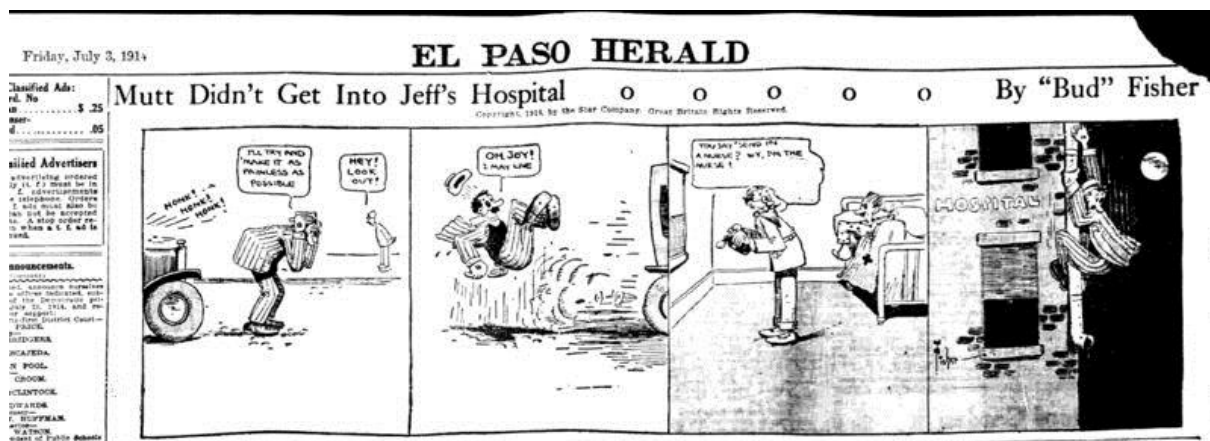
²³ Mot anglais signifiant dessinateur

²⁴ Mot anglais signifiant dessin

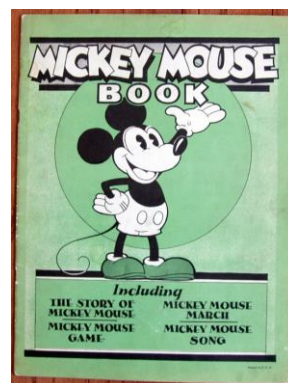
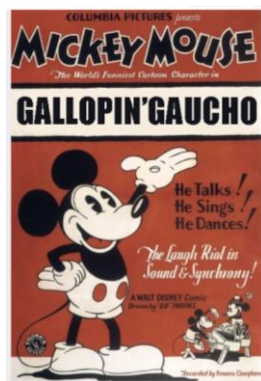
²⁵ Mot anglais signifiant bande

Cet engouement multiplie les essais et les formes : la narration progresse de case en case au cadre identique laissant apparaître entre chaque un espace spatio-temporel explicite, une ligne de démarcation, séquençant la narration en nœuds d'action.

Toujours éditées dans des magazines généralistes, la parution de ces bandes avait pour vocation de fidéliser le lectorat par la lecture d'une histoire comique : c'est la naissance du *comic strip*²⁶, dont le *Family strip*²⁷ était une composante.



Leur succès grandissant, ces bandes augmentent en format pour devenir livres dessinés, les *comic books*²⁸, qui donnent lieu à des impressions de recueils totalement dédiés à cette narration graphique. C'est l'époque où *Mickey Mouse*, après avoir vu le jour dans des courts métrages en 1928 comme dans *Gallopin' gauchois*, s'affiche aux Etats-Unis dans un premier recueil de bandes présenté sous le nom de *Mickey Mouse Book* en décembre 1930.



La BD prend son essor, dopée par l'accroissement des productions et la multiplication des impressions : de nouveaux héros font jour, les super-héros comme *Superman* en 1938 et *Superwoman* en 1941, ou les *Peanuts* de Charles Schulz, connu en France comme *Snoopy et les Peanuts*, publiés dès 1950 dans plus de sept périodiques détenus par *United Feature Syndicate*.

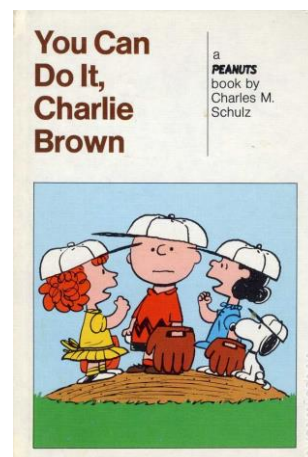
²⁶ Locution anglaise signifiant bande comique, et qui évoluera vers le terme *comics*.

²⁷ *Family strip* est une locution anglaise signifiant bande familiale. Elle raconte des aventures de héros au sein d'une cellule familiale.

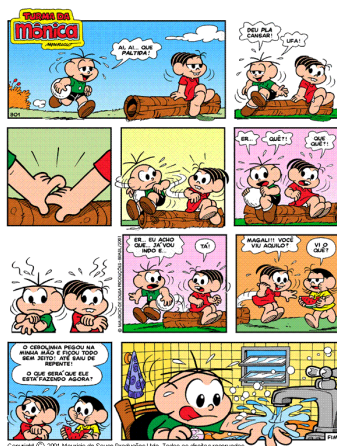
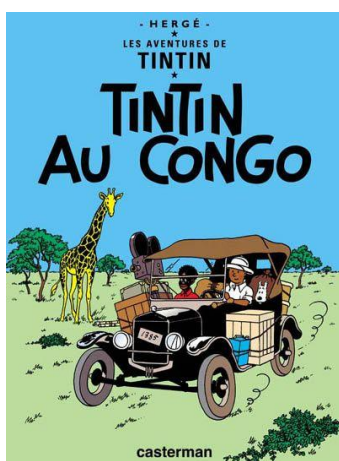
²⁸ *Comic books* est une locution anglaise traduite par BD. Un *comics* est une BD ou un recueil de BD.



Peanuts, in Sunday Comic, 1954



Toutefois, l'Europe, grande consommatrice de BD américaines, oppose une défiance à ses récits jugés violents : elle met en place des commissions de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence et en régule la diffusion. Les Etats-Unis renforcent en conséquence leur diffusion vers l'Amérique Latine, ce qui permet aux dessinateurs Belges de s'implanter, et d'implanter leur vision coloniale de l'autre monde barbare en France.



Les Etats-Unis orientent majoritairement leur export vers l'Amérique Latine, et surtout au Brésil grand consommateur de mangas japonais et de comics américains : les premiers comics y sont traduits dès les années 1920. Au Brésil, *Peanuts* fait des émules et apparaît *Turma de Mônica* de Mauricio de Sousa en 1959 dans le journal *Folha da Manhã*. Par la suite apparaîtra le manga, *Turma da Mônica jovem*.



Les frontières politiques laissent passer la culture : c'est à présent au tour de l'Argentine de répondre à l'appel de ce nouveau mode d'expression.

La culture dessinée en Argentine remonte à la moitié du XIX^{ème} siècle, suivant l'influence européenne des caricatures et planches dessinées.

La narration illustrée se veut reflet de la société et des préoccupations de son temps et aborde les événements sur le ton décalé de l'humour ou de la caricature. L'histoire agitée de l'Argentine est un ferment.

La lutte des castes sociales hiérarchisées selon la couleur de peau n'est pas la seule à sévir dans l'Argentine contemporaine : la guerre d'Indépendance²⁹ de 1816, lutte des classes entre partisans de la Monarchie et partisans de la République -frange de l'élite créole qui souhaite se départir du joug imposé par la Métropole espagnole- engendre de multiples et disparates insurrections civiles. Les Créoles, rassemblés derrière le héros de l'Indépendance José de San Martín y Matorras, insensibles au sort des *mestizos*³⁰, *mulatos*³¹, *zambos*³², Indiens et Noirs tentant de s'intégrer au système social en s'émancipant de leur unique statut d'exploités économiques -comme le furent les gauchos de la vaste pampa des *estancieros*³³- veulent conserver leurs privilèges et maintiennent le clivage social basé sur les distinctions de pureté de sang. Les laissés pour compte seront utilisés lors des conflits d'Indépendance du Chili et du Pérou menés par San Martín : Indigènes et Métis composeront alors 2% de la population. L'Argentine acquiert son indépendance au prix de son unité hispanique et de son identité ethnique, et cela depuis Juan Manuel de Rosas, gouverneur de la province de Buenos-Aires, qui extermina les Indigènes nomades du sud de la Pampa, en 1833 lors de sa campagne du désert, lorsqu'ils ne se soumettaient pas aux travaux forcés, et en profita pour voler leurs terres.

Les yankees, et leur impérialisme, ont des prétentions géographiques, économiques, politiques et culturelles sur cette zone neuve où déverser leurs capitaux et productions excédentaires. Ils revendiquent sur elle les droits que perd l'Espagne, et que pense conquérir l'Europe, car ils sont à l'origine de l'indépendance américaine initiée par les treize colonies anglaises de l'Est qui formeront les Etats-Unis. L'Argentine est affaiblie : retard économique et démographique, et absence d'équilibre politique annoncent une ère de morcellement et de chaos. Le régime constitutionnel stabilise l'ensemble et l'économie se développe grâce à l'emploi des frigorifiques, au développement du rail et au confinement du bétail dans des barbelés.

Collectivement, les grandes puissances européennes régissent l'industrie argentine avec leurs capitaux. Des flux d'immigrés blancs, Italiens pour la moitié³⁴ et Espagnols Andalous, comme les parents de Quino, pour le tiers, grossissent les rangs d'une main-d'œuvre précaire. Les inégalités de classe s'accroissent d'autant que les nouveaux-venus bénéficient d'un statut avantageux par rapport aux natifs.

L'Argentine accueille et mêle à sa culture de nouveaux us.

²⁹ La déclaration d'Indépendance de la Junte de Buenos Aires date de 1810.

³⁰ Sang mêlé Blanc et Indien

³¹ Sang mêlé Blanc et Noir

³² Sang mêlé Noir et Indien

³³ Propriétaire terrien exploitant moutons et bœufs. Les bénéfices, dilapidés, ne sont pas réinvestis dans le développement économique argentin dont le gros provient de l'artisanat, rare industrie autorisée par l'Espagne.

³⁴ C'est par ce biais que la renommée de la Ciccilina va traverser l'Atlantique.

Les périodiques y étant très développés comme aux Etats-Unis, les caricatures et dessins, parus par exemple dans l'hebdomadaire *El Mosquito* fondé en 1863, étaient à la mode.

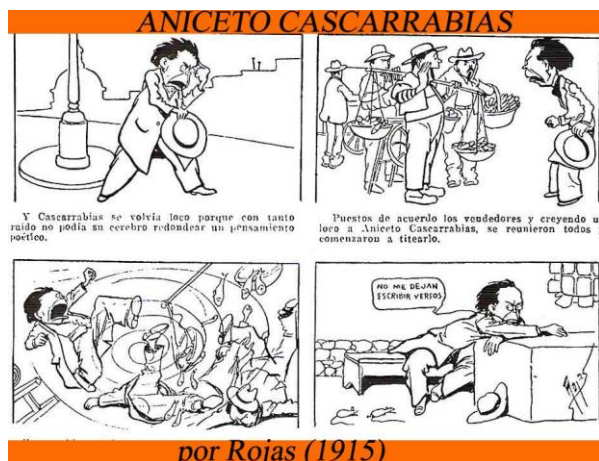
L'hebdomadaire du dimanche *El Mosquito*, est considéré comme la première revue nationale d'humour politique. Il sera populaire jusqu'à son arrêt en 1893.



Au début du XX^{ème} siècle, s'amorce un double changement : politique et éditorial, au niveau de la mise en page des séquences dessinées.

L'élection au suffrage universel en 1916 du Président Hipolito Irrigoyen ouvre une nouvelle période. Malgré l'expansion des productions de blé, maïs, viande, lait, cuir, œufs, miel à l'export et les progrès du chemin de fer construit et exploité par la Grande-Bretagne, la tentative d'industrialisation à grande échelle du pays échoue.

En 1915, la bulle et l'espace inter-iconique font discrètement leur apparition dans *Aniceto Cascarrabias* dessiné par Pedro de Rojas dans l'hebdomadaire illustré *PBT*, tandis qu'en 1916, *Las aventuras del negro Raúl* de Arturo Lanteri publié dans *El hogar*, arbore une forme technique de récit en images traditionnelle, et un fond révélateur du contexte colonial et raciste.



La BD *El negro Raúl* a son argument dans l'histoire de Raúl Grigeras³⁵, qui, selon la légende chanté par Angel Bassi, servait de marionnette aux enfants blancs du quartier qui le travestissait en dandy Blanc. Raúl mourut en 1955 dans le service psychiatrique du Dr. Domingo Cabred. Personne ne réclama ses restes qui furent déposés dans une fosse commune. Cette BD cristallise cette ambiance raciste et symbolise le dédain de certains Blancs à l'égard des Noirs en tant que singe savant, expérience ou parodie de ces derniers.

La violence en Argentine est multiple et chronique depuis l'époque coloniale.

³⁵ Annexe 2 page 86: affiche du Negro Raúl

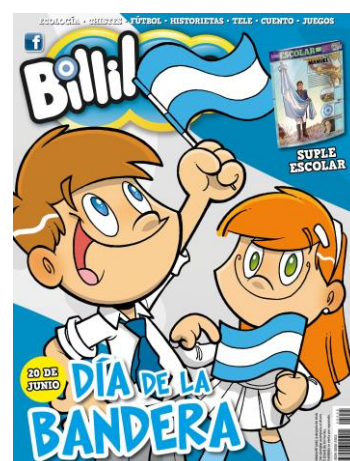
D'une part, elle est engendrée par la maltraitance de l'élément Indien, absorbé par christianisation et domestication puis dissout par effondrement de la population lié aux maladies épidémiques importées, famines, travaux forcés ou éradication. D'autre part, la violence est engendrée par la maltraitance de l'élément Noir, inséré par la traite, puis détruit par l'esclavage dans les encomiendas minières ou agricoles, ou libéré avec anticipation pour intégrer l'armée d'Indépendance. Les réformes modernes maintiennent ce statut d'individus consommables : mita incaïque européanisée en encomienda modernisée en latifundisme, esclavage modernisé en esclavage pour dette avec la rupture du Pacte colonial et avènement du commerce neutre, laissent les minorités opprimées face au choix de la misère ou du servage.

Malgré l'abolition de l'esclavage en Argentine en 1853, cette idée de races multiples et de hiérarchie entre elles persiste : ainsi le Noir, issu en masse de la traite négrière pratiquée par l'Espagne, s'est retrouvé socialement cantonné à son rôle ancestral d'esclave, modernisé en vassal, sans réelle possibilité d'émancipation.

L'homme politique et écrivain argentin Domingo Faustino Sarmiento avait déjà planté les concepts de civilisation VS barbarie, d'homme blanc VS les autres dans son essai biographique et sociologique *Facundo*, ouvrage écrit en 1845. Ces thèmes, s'articulant non autour des différences entre plusieurs caractéristiques mais autour de l'opposition entre deux espaces, se perpétue encore chez l'écrivain et homme politique vénézuélien Rómulo Gallegos et son roman *Pobre negro* paru en 1937 et adapté à l'écran.

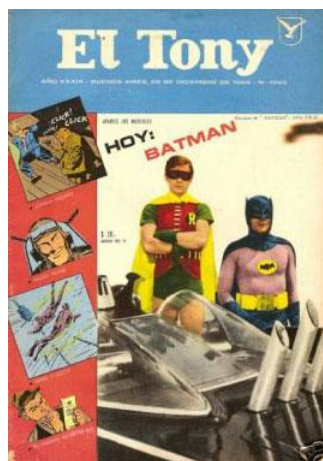
Les publications perpétuent cette ambiance et aucune présence d'Indigène ou de Métis en couverture.

Dans *El Hogar* en 1922, Arturo Lanteri lance *Las aventuras de don Pancho Talero* qui racontent les mésaventures d'un homme soumis par sa femme au quotidien. *El hogar*, publié entre 1904 et 1958, sera diffusé dans les pays hispanophones américains, de même que *Billiken*, premier magazine spécifiquement adressée aux enfants, fondée en 1919 par Constancio Vigil, et qui paraît encore chaque semaine en Argentine. Les *tebeos* apparaissent en Espagne dans la revue TBO dès 1917.



Ci-dessus, les trois couvertures de *Billiken* - la première de 1919, puis celle de 1999 fêtant les quatre-vingts années d'existence de la revue, puis la couverture de juin 2016- couvrant cent ans d'édition et d'ambiance nationaliste.

Apparaissent aussi des revues uniquement dédiées aux *historietas*³⁶, comme *Las Páginas de Columba* accompagnée de son tiré à part *El Tony*, à l'origine en Argentine en 1940 de la publication de *Batman*, simultanément avec les Etats-Unis. Cette édition lancée en 1922 par le dessinateur et caricaturiste Ramón Columba permit l'émergence de nombreux talents, jusqu'à sa fin en 2001, comme le dessinateur José Luis Salinas.



En 1924, Néstor René González Fossat, âgé de seize ans, y dessina *Jimmy y su pupilo*. Cette bande, historiète sportive sur le monde de la boxe, est la première à se poursuivre de numéro en numéro : elle initie le *continuará*³⁷ argentin.

De plus, Fossat produit également dans le magazine *Mundo argentino*, la première historiète dont le héros est un enfant, les *Aventuras de Nenucho*. Dans cette vignette nous pouvons voir une hiérarchisation des races : à âges égaux, c'est le blond issu de la colonisation, qui condamne les faits du garçon aux cheveux bruns, issu de l'immigration populaire. Deux espaces se définissent : l'extérieur réservé aux garçons, aux hommes, et l'intérieur réservé aux femmes. Ici, la femme à la fenêtre est la gouvernante du petit Nenucho qui se contente, satisfaite de l'éducation qu'elle pense dispenser à Nenucho, pour elle exemplaire, et de rêver l'espace extérieur derrière sa fenêtre, (sauf que Nenucho enlève la cigarette au brun pour se la fumer lui). Nous voilà face à des personnages enfants mimant les travers des adultes, ce qui nous renvoie au jeune âge de Fossat à ses débuts.



³⁶ *Historieta* est le premier qualificatif pour désigner une narration séquentielle illustrée. Lorsque la *historieta* quittera le monde de la presse généraliste pour être éditée sous forme de revues spécialisées, elle prendra le nom de *tebeo*, phonétique du titre d'une revue spécialisée dans les BD dont le titre était *TBO*, et paru dès 1917 à Barcelone. *Tebeo* équivaut aujourd'hui à BD.

³⁷ Verbe espagnol signifiant continuera, c'est-à-dire le « A suivre » à la fin d'un épisode d'une série.

Lino Palacio quant à lui met en scène un personnage principal féminin en la personne de Ramona dans l'historiette éponyme publiée dans le quotidien *La Opinión* en 1930 : Ramona est un stéréotype de la population immigrée espagnole peu instruite qui vint tenter sa chance en Amérique au début du siècle. Palacio s'est inspiré de la bonne de sa mère pour créer ce personnage, ignorant, bête, et spontané. Pour la forme, il suit le mouvement initié par les *strip* américains qui occupent en parallèle les revues argentines.

Ramona se construit en opposition : brune contre blonde ; servante contre bourgeoise ; cheveux hirsutes contre chevelure maîtrisée ; boucles d'oreille créoles percées contre parure boucles et collier en perles. Les clichés ont la peau dure et s'inscrivent dans l'inconscient collectif : initié en 1930 par Lino Palacio, *Ramona* est prise en charge par d'autres auteurs jusqu'en 1958, dont la dernière sera la propre fille de Lino, Cecilia, qui poursuivit la BD jusqu'en 1992.



Les abondantes productions locales restent plébiscitées et s'adaptent à cette mode américaine de mise en page des vignettes. Les *historietas* adoptent la forme d'une bande en noir et blanc composée de quatre vignettes appelée *tira*³⁸ qui sont éditées quotidiennement à la manière des *daily strip*³⁹ nord-américains dans les journaux.

Le quotidien *Crítica* de Natalio Botana, le plus diffusé alors de tous les quotidiens de langue espagnole, fut le premier à publier des dessins colorés en 1931.



Couverture du *Crítica* du 8 août 1941 qui rend hommage à son fondateur décédé

³⁸ *Tira* est un vocable espagnol signifiant bande.

³⁹ *Daily strip* est une locution anglaise signifiant bande quotidienne.

De Joaquín Salvador Lavado Tejón à Quino

Genèse

Ce sont les années trente qui voient naître le petit Joaquín Salvador Lavado Tejón, années de grande effervescence et ébullition artistique pour le dessin.

Joaquín naît de parents andalous à Mendoza, en Argentine en 1932. Il est le troisième enfant. En tant que fils d'immigrés européens, il fait partie de cette culture à plusieurs facettes de l'Argentine à laquelle il participe avec un regard différent, et sensibilisé à la différence, sur la société qui l'entoure.

Son pays regorge de talents : les médias en relayent les productions à grande échelle.

Quinterno dessine⁴⁰ *Julián de Monte Pío* qui paraît dans *Crítica* : le personnage éponyme est détrôné par le second rôle, Patoruzú. Cette célébrité va inciter Quinterno à changer de quotidien en 1935 et à faire disparaître Julián au profit de Patoruzú : *Patoruzú* va naître dans *El Mundo*.

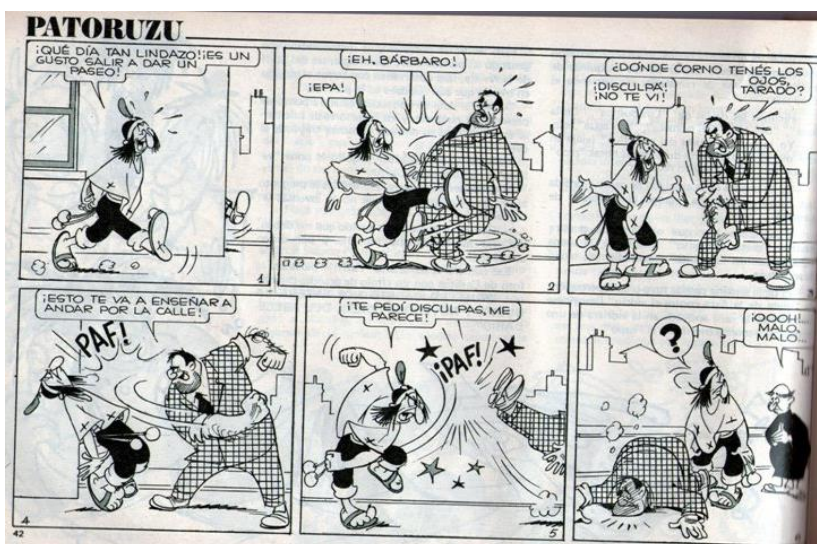
JULIAN DE MONTE PIO



La herencia del tío

Por Dante Quinterno

Le personnage de Patoruzú est un chef indien tehuelche converti au christianisme : il a un frère indien, il porte des habits indiens et parle un argentin approximatif, notamment dans la prononciation. Il est qualifié de barbare et de rustre par les personnages qui sont confrontés à son imposante carrure et semble être toléré uniquement parce qu'il a beaucoup d'argent.



⁴⁰ Annexe 3 page 87 : planche éducative créée par Dante Quinterno pour apprendre à dessiner. Il s'agit de la première leçon parue dans *Patoruzú*, en 1936.

L'auteur en fait un personnage candide car ses actions spontanées sont tournées en ridicule par sa manière hors norme de traiter les événements. La dérision incessante avec laquelle est traitée Patoruzú est équivalente à de la discrimination. Ce racisme sera reproché à Quinterno, alors même qu'à cette époque une frange de Blancs bien-pensants élabore un indigénisme américain qui entreprend hautainement de sauver l'indien de lui-même.

Le succès de *Patoruzú*, jamais démenti jusqu'à son arrêt dans les années 80, donna lieu à la création d'une revue originale hebdomadaire, également diffusée hors d'Argentine, intitulée *Patoruzú semanal*, puis, à la parution annuelle de livres d'or.

La notoriété de Quinterno va l'inciter à fonder le premier syndicat de dessinateurs d'historiettes, qu'il nommera de son nom *Sindicato Dante Quinterno*. Il se formera à la création de dessins-animés auprès de Walt Disney et sera le premier réalisateur de dessins-animés en Argentine.

En 1936, apparaît aussi dans *El mundo*, *Rayito y Clavelina*, aventures de deux jeunes enfants. La particularité de cette BD est d'être la première dessinée par une femme tout d'abord connue sous le pseudonyme d'Ada Lind, et qui n'est autre que Laura Quinterno, sœur de Dante. Ada Lind -verlant de *linda-da*, autrement dit *belle-elle* en espagnol- avait fait ses armes dans l'hebdomadaire de son frère *Patoruzú semanal* grâce à des contes et des illustrations pour enfants.

Il est révélateur de voir comment Ada Lind, y compris lorsqu'elle cherche à se construire de manière individuelle par le biais d'un emploi épanouissant pour elle, n'en reste pas moins cantonnée aux rôles maternant et de soin que la société a fabriqué pour les femmes. Alors qu'elle aurait pu, comme ses collègues masculins, dessiner à destinations des adultes, elle crée à destination des enfants.



Une époque dorée s'ouvre pour la BD comme pour les autres expressions littéraires : l'Europe prise dans les mailles de la seconde guerre mondiale voit son influence diminuer en Amérique. L'axe littéraire de langue espagnole autrefois situé en Espagne passe en Amérique Latine où abondent romans et poésies. Originellement acerbe et critique, la presse relaie sur la tonalité de l'ironie ou du constat, les actions impopulaires des dirigeants, les peurs inconscientes liées à la préservation des ressources (immigration, race, emploi, famille) ou des situations quotidiennes. Les auteurs sont légions et les nouveaux personnages prospèrent.

L'histoire mouvementée de l'Argentine, ponctuée d'événements violents et de figures emblématiques, motivent toujours ces narrations.

Le président Hipolito Irrigoyen compense par des réformes sociales, à destination du secteur industriel, les méfaits de la dépression de 1929. L'oligarchie terrienne, vulnérable aux aléas climatiques, jalouse ces faveurs : un coup d'Etat des militaires conservateurs instaure la première dictature militaire d'Uriburu en 1930. Les suites de la crise propulsent Ortiz à la tête du pays en 1937.

La presse dynamique⁴¹, riche de talents nationaux et stimulée par les imports nord-américains, se développe et pas un quotidien qui n'a son historiette. Le lectorat y cherche et y puise une échappatoire à une situation politico-sociale tendue entre fraude, corruption, fascisme et dictature, un moment historique appelée *décennie infâme*. Les couvertures couvrent les événements essentiels tandis que l'humour dessiné compense la dureté des informations : Raúl Roux publie *Más allá* sur les voyages spatiaux dans *La Razón*, ou, Amenabar y Bernabó publient *Las aventuras de Carlos Norton*, tiré de récits radiophoniques à grand succès, sur un détective de Buenos Aires dans *Noticias Gráficas*.



Ci-dessus : exemples de premières page du quotidien *La Razón* (ici en 1967, couvrant l'assassinat de Guevara), et de *Noticias Gráficas* (ici en 1954, couvrant l'approbation d'un plan économique de Perón)

Nombres de personnages gauchistes sont rappelés au bon souvenir de la massive population blanche dans des BD humoristiques : Raúl Naya publie *El gaucho Atilano* dans *Sintonía* ; Carlos Clémen publie *Don Cirilo Blanco* dans *Pololo*. La figure emblématique du gaucho, gardien de l'économie nationale, a servi de toile de fond à des publicités : *Rendija* de Juan Oliva -dit Neos- a promu des cigarettes et *Andanzas del gaucho Relamido* de Burone Bruché a promu du savon. Quant à Luis Destuet, premier dessinateur argentin pour Disney, il publie *Abrojo* dans *La Razón* en 1944.

Ci-contre : le Gaucho Rendija vante des cigarettes *Tecla*. Il symbolise la manufacture nationale et la virilité sauvage.



⁴¹ On recense dans les années 1940 une trentaine de revues dédiées aux *historietas*.

Ces personnages, aussi rares dans le monde de la BD qu'ils tendent à disparaître dans la réalité, permettent de maintenir vivace le fantasme peut-être nostalgique d'une époque révolue. Dans la planche ci-contre, nous pouvons assister à la lutte de performance menée par Rendija sur son cheval contre le cheval-vapeur.



Survient la décennie 1945-55. L'histoire chaotique du pays fait écho à la vie tourmentée de Joaquín Salvador Lavado Tejón à cette époque.

En 1945, Perón, appuyé par la classe ouvrière puis démocratiquement élu en 1946, renverse la dictature. Il engage l'Argentine auprès des Alliés à qui il fournit notamment les ressources alimentaires et le métal pour la guerre.

La mère de Joaquín, femme au foyer, décède : l'enfant âgé de treize ans décide de s'inscrire aux Beaux-Arts. C'est l'année de l'apparition dans *Patoruzito* de *Mangucho y Meneca*, du dessinateur Battaglia, qui raconte les aventures les plus inattendues de deux jeunes enfants indépendants.



Perón engage nombre de réformes autour de : l'industrie nationale sidérurgique et métallurgique en lien avec les ressources naturelles; l'accroissement de la production électrique ; l'éducation de masse gratuite ; l'élargissement des services publics ; l'avènement de garanties sociales au bénéfice de la classe ouvrière en manque de techniciens qualifiés. En réponse à la lutte acharnée menée par le mouvement féministe pro-suffrage et dans la logique de modernisation du pays et à la mobilisation de son épouse Eva, il accorde en 1947 le droit de vote aux femmes en échange de la place qu'elles occupent professionnellement. Caudillo, il cultive le culte de la personnalité et renforce son aura par la présence politique à ses côtés de son épouse⁴² : Perón instaurera par exemple dans les programmes officiels scolaires l'autobiographie magnifiée d'Eva *La razón de mi vida*⁴³.

La part économique des Etats-Unis en Argentine s'est accrue avec le recul des capitaux européens aux prises avec les deux guerres mondiales. Les importations massives en provenance de l'Europe se réduisent au tiers, obligeant l'Argentine à remplacer le charbon importé par son maïs et son blé qu'elle ne parvient plus à exporter : ce sont des facteurs extérieurs à l'Argentine qui sont à ce moment la raison de son industrialisation. La culture des raisin, canne à sucre, et bois quebracho se développe. La population active reste inégalement répartie : culture et élevage pour 20% contre industrie et services pour 50%.

Le père de Joaquín est employé commercial. Il décède, trois années après son épouse, en 1948, laissant les trois frères orphelins. Ces derniers sont recueillis et élevés par leur oncle, nommé également Joaquín Tejón, qui travaille comme dessinateur publicitaire. Joaquín, qui dessine avec son oncle depuis ses trois ans, a alors seize ans et se retrouve dans une vie nouvelle où l'art professionnel est un moyen et une fin. Il décide de devenir dessinateur humoriste et rêve d'être publié, malgré son jeune âge, comme un Fossat ou un Roux : il change de perspective sur le dessin et la création artistique ce qui le poussera à quitter l'école des beaux-arts où l'imitation académique des canons l'ennuie.

Perón organise une politique nationaliste et une économie protectionniste qui provoquent le déficit de la balance commerciale : ses deux plans quinquennaux de 1947 et 1953 sont deux fiascos, et la modification de la Constitution en 1949 reste sans effet. La régression du pays est une exception dans l'environnement latino-américain : les causes en sont l'*IAP*⁴⁴ agricole, le manque de capitaux, une survalorisation des exportations, des augmentations de salaire injustifiées, et un défaut de gestion du remboursement de la dette de l'Europe contractée vis à vis de l'Argentine pendant la guerre. Pour masquer ses errements, Perón musèle la presse et se méfie des intellectuels : par exemple, il n'existe pas de politique publique d'archivage des *historietas* en Argentine alors que la presse, comme produit industriel et service social, est en plein essor.

Joaquín est sûr de sa vocation : il voit grand malgré les difficultés qu'il rencontre à l'époque pour placer ses dessins dans la presse et vise une publication dans le célèbre *Rico Tipo* de Divito. La seule publication qu'il obtiendra sera un dessin publicitaire commandé par *Sedalina*, un magasin de soieries.

⁴² Eva Perón organise la branche féminine du péronisme et obtient que près d'un tiers des sièges péronistes au parlement soit réservé aux femmes (1/3 au parti justicialiste, 1/3 au syndicat et 1/3 à la branche féminine).

⁴³ Annexe 4 page 88 : pages de gardes de *La razón de mi vida*

⁴⁴ *Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio*, ou Institut Argentin pour la Promotion de l'Echange: organisme officiel de commerce qui prit en charge le monopole de tous les achats et ventes de la production agricole.

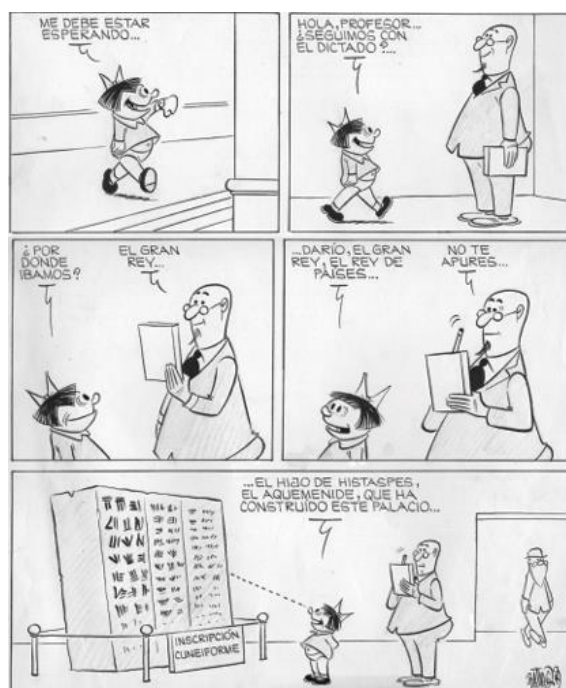
Ci-contre : page 25 extraite du *Rico Tipo* n°38 d'août 1945 contenant un dessin caricatural humoristique de Divito à propos de l'amitié ; une narration humoristique ; une publicité dessinée sous forme de bande humoristique dans le ton de ce qu'a produit Joaquín pour *Sedalina*.



Après son service militaire, Joaquín retourne s'installer à Buenos Aires empli de rêves et d'ambitions : nous sommes en 1954.

Vient au jour *María Luz*, BD de Roberto Battaglia, publiée dans la revue *Patoruzú* N° 1142.

María Luz –Marie Lumière en français- est une fillette, de classe sociale inférieure vu son vêtement scandaleusement inadapté, issue de l'immigration ou métisse comme le laisse supposer sa coiffure hirsute aux cheveux noirs. Cette apparence négligée, ridicule et impudique contraste avec le capital intellectuel de la fillette : en effet, l'allure de cette fillette sexuellement offerte laisse supposer qu'elle n'est pas élevée par des parents attentifs à la protection de leur progéniture et dans cet ordre d'idée qu'ils sont insensibles à son éducation et à son avenir. Elle est une preuve que cognition, éducation et niveau social sont indépendants.



María Luz semble hériter de Meneca que Battaglia dessinait 10 ans plus tôt (page 24). Son caractère et ses facultés la rapprochent éminemment de Mafalda, qui verra le jour 10 ans plus tard sous la plume de Quino.

Dans cette planche, María Luz illustre le souci de Perón pour l'éducation mais le traitement grotesque que Battaglia fait du professeur, moins instruit et intelligent que la fillette et dont la physionomie est proche de celle d'un morse, met en évidence les échecs des mesures entreprises par le gouvernement Perón comme une inflation catastrophique, des mécontents dans les trois secteurs d'activités malgré la modernisation de l'industrie et la censure⁴⁵.

Perón sera à son tour renversé par les militaires en 1955.

⁴⁵ On recense dans les années 50 une cinquantaine de revues dédiées aux historiettes, contre une trentaine dans les années 40 : la tâche de censure était laborieuse et inutile vu le nombre de publications.

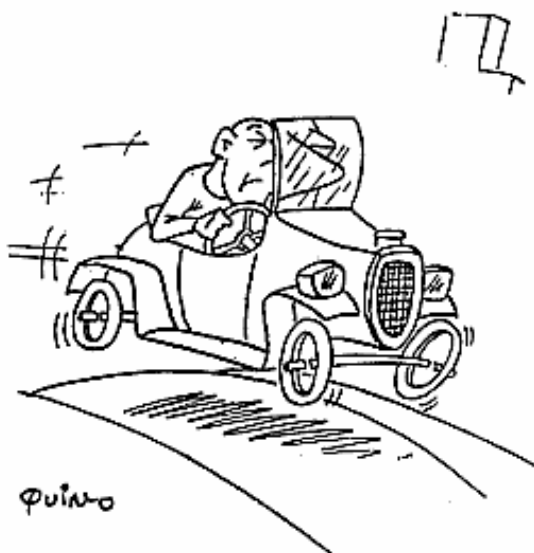
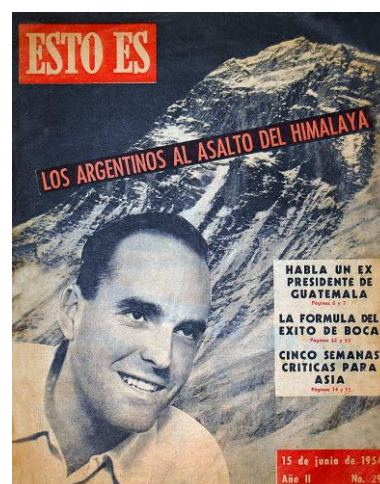
Œuvres

L'année 1955 marque un tournant, tant pour Joaquín que pour l'Argentine.

L'Argentine entame une période d'instabilité politique marquée par un prétorianisme conservatiste et de brefs gouvernements : Perón est renversé⁴⁶ par le coup d'Etat du Général Eduardo Lonardi, lui-même forcé à démissionner par le violent Général Pedro Eugenio Aramburu en 1956, remplacé en 1958 par le radical et intransigeant Arturo Frondizi, destitué par un nouveau coup d'Etat en 1962 et remplacé pour une année par José María Guido, alors président provisoire du Sénat. Les successives politiques d'austérité ont eu leurs limites et la forte inflation reprend malgré les efforts des gouvernements et la signature du traité de Montevideo qui instaure une association latino-américaine de libre-échange.

Joaquín, de son côté, amorce sa carrière professionnelle dans l'hebdomadaire d'informations générales *Esto es*, qui alterne ses dessins avec ceux de Carlos Garaycochea, président de l'ADA⁴⁷. Il signe ses dessins Quino, diminutif de Joaquín.

Ci-contre : couverture de la revue *Esto Es* : le héros militaire argentin, le Teniente Francisco Ibáñez, symbole de toute une nation militarisée, gravit l'Himalaya en 1954.



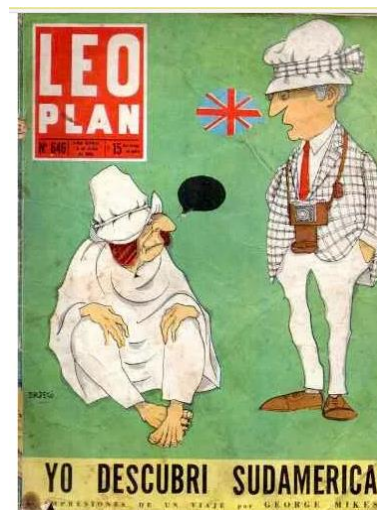
Dessin de Quino de 1954

⁴⁶ Le péronisme est officiellement proscrit de 1955 à 1973.

⁴⁷ *Asociación de Dibujantes Argentinos*: Association des dessinateurs argentins, créée en 1940 et toujours active.

Esto es sera fermé pour péronisme à la suite du coup d'Etat de Lonardi, et Quino se retrouve sans emploi. Il déambule alors de rédactions en rédactions et publie ses dessins dans différentes revues : *Vea y lea*, *Leoplán*, *Damas y Damitas*, *TV Guía*, *Usted*, *Che*, *Panorama*, *Atlántida*, *Adán*, ou *Democracia*.

Ci-contre : couverture de *Leoplán* n°646 de juillet 1961 dessinée par Miguel Brascó.

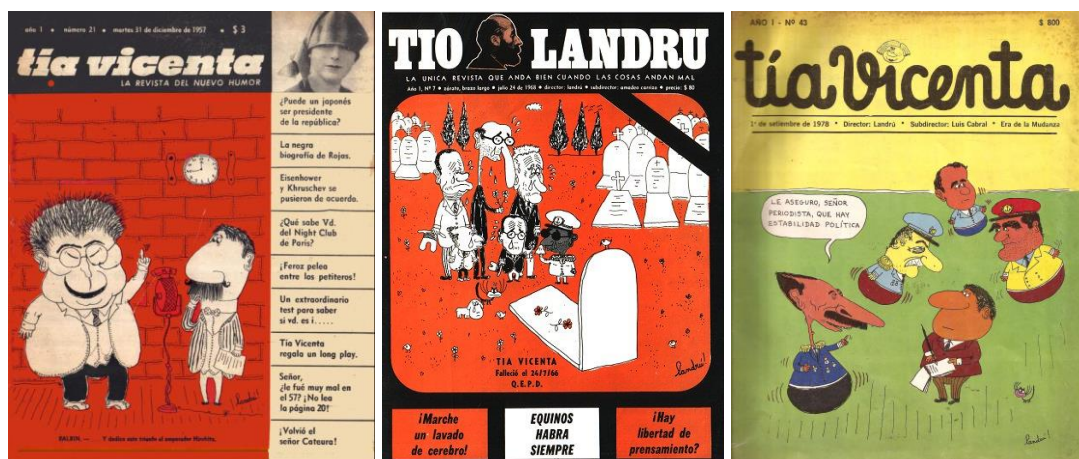


En 1957, il parvient à être publié de manière régulière dans deux revues majeures : *Rico tipo* édité par Divito, dessinateur du *Dr Merengue*, et, *Tía Vicenta* édité par le dessinateur Juan Carlos Colombres dit Landrú. Cette régularité professionnelle lui permet d'affirmer ses projets personnels. Il se marie avec Alicia Colombo, docteure en chimie et petite-fille d'immigrés italiens. Quino et Alicia partagent cet héritage d'immigration vers l'Argentine. Ils n'auront pas d'enfant.



Dessin de Quino 1957 paru dans *Rico Tipo*

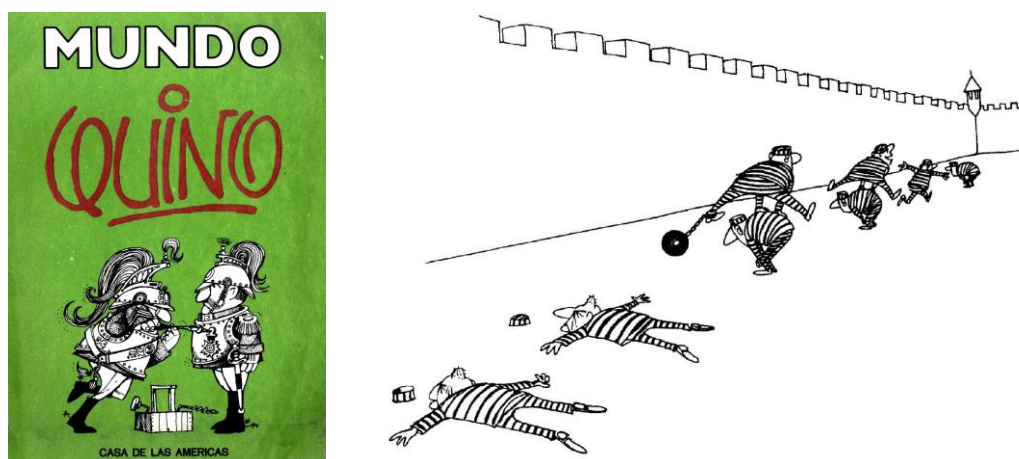
Tía Vicenta est un exemple de censure : elle sera fermée sur l'ordre du Général Juan Carlos Onganía en 1966, réapparaît en 1968 sous le nom de *María Belén* puis *Tío Landrú*, et retrouve son nom de *Tía Vicenta* en 1977 pour deux ans.



Couvertures des trois époques : 1957 ; 1966 ; 1978

La censure ne porte d'ailleurs pas que sur la presse. Les coups d'Etats militaires répétés touchent aussi la production cinématographique en empêchant toute sortie démocratique, en imposant certains thèmes et en ne subventionnant que certains films. La presse a moins subi cette censure car les titres étaient très nombreux, donc impossibles à tous contrôler, et nécessitaient un effort économique moindre qu'une production cinématographique. Par exemple, avec le renversement de Frondizi en 1962, le cinéaste de la mouvance du *Cinema Novo* Fernando Birri dut s'expatrier, abandonnant sa charge universitaire, au Brésil puis en Italie.

1963 est une année clé dans la carrière de Quino : il publie son premier recueil d'histoires sans paroles *Mundo Quino*⁴⁸ préfacé par Miguel Brascó, avec lequel il a travaillé dans *Tía Vicenta*.



Ce dernier le plébiscite auprès de la société *Agens Publicidad* qui lui commande, au nom du bénéficiaire *Siam di tella*, des bandes dessinées arborant de manière détournée leurs appareils d'électroménagers. Le cahier des charges posé par l'agence et Brascó est précis : les personnages de la famille auront leur initiale en M comme *Mansfield*, nom de la nouvelle ligne d'appareils, et à la manière des très en vogue *Blondie* et *Peanuts*, comics américains apparus en 1930 et 1950.

⁴⁸ Quino, *Mundo Quino*. Argentine, éditions del Tiempo, 1963.



A gauche : la mère Blondie et sa famille ; à droite : Charlie Brown et sa bande

Mafalda va naître. Quino dessine huit bandes.

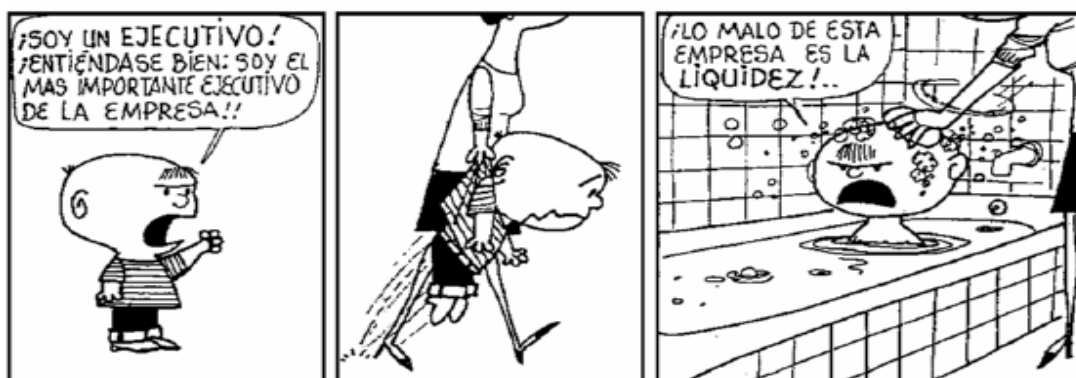
En voici six originelles accompagnées de leur traduction française.

D'un point de vue méthodologique, je proposerai par la suite et pour mes analyses uniquement les bandes dans leur version originale. En effet, la traduction diffère entraînant des nuances dans le texte final. Par exemple dans la bande qui suit le père énonce dans le texte original « Fuera de aquí » qui se traduit littéralement par « Hors d'ici ». Or, la traduction avance « va dans ta chambre » : d'une part, même si l'injonction est respectée, la locution n'est pas maintenue et est transformée en phrase impérative ; d'autre part, alors que le père dans la version espagnole demande explicitement à son fils de quitter la pièce et rien de plus, cela devient dans la version française une injonction à aller dans sa chambre, ce qui est une interprétation du traducteur.

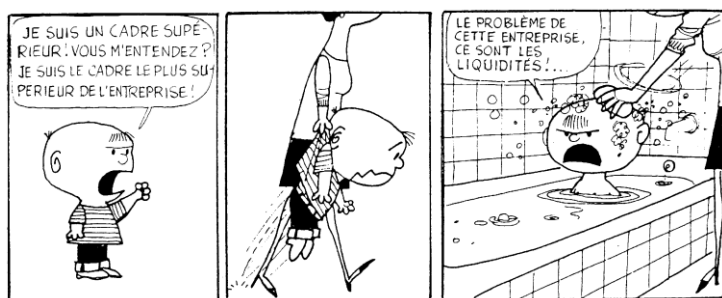


Bande A





Bande B



Bande C



Finalmente, *Agens Publicidad* ne parvient pas à placer les bandes dans la presse, qui n'est pas dupe, et aucune bande ne sera éditée dans le contexte de la publicité dissimulée.

En revanche, Brascó, a été sensible aux personnages dessinés par Quino et notamment à la fillette qui lui rappelle Nancy. *Nancy* est un *comic strip* humoristique créé par Larry Whittington en 1922, qui l'abandonnera au profit d'Ernie Bushmiller en 1925.



Nancy, hispanisée en *Periquita*, et à laquelle Quino rend hommage dans une bande de 1967, avait peut-être déjà inspiré le personnage María Luz de Battaglia en 1954 (page 26).



Miguel Brascó décide d'en publier les trois contenant la fillette dans son *Gregorio*, supplément de *Leoplán*.



Bande D

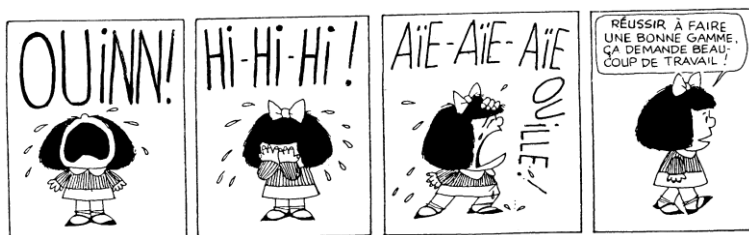




Bande E



Bande F



Le travail est révélateur des orientations que prendra Quino avec *Mafalda*.

Tous les éléments à venir sont en place :

- La structure
 - La bande est dessinée en **noir et blanc** ;
 - la narration de Quino se déroule en une **bande** horizontale de trois ou quatre **vignettes**, au **cadre** constant carré/rectangulaire, qui s'enchainent pour former une scène, **scène** conscrite par l'unité d'action, de temps et de lieu (bandes A, D, E, F). Les bandes B et C sont considérées comme des **séquences** car le lieu est modifié au cours du déroulé de la narration ;

- L'**espace inter-iconique** blanc, démarcation narrative visuelle, est une ellipse spatio-temporelle explicite entre deux **cases** que le lecteur doit remplir par son imagination : **il représente** une quantité de temps écoulé et éventuellement un déplacement physique. Cet espace est fondamental car, même s'il est vide de graphie, il est plein du sens du mouvement qui se retrouve décomposé : chaque vignette est une image instantanée d'une étape d'un mouvement corporel ou d'une réflexion évolutive. La lecture progressive de la bande, et ici linéaire, va recomposer les mouvements. Les analepses et prolepses sont impossibles à rendre dans cette narration si brève et ne figurent pas dans *Mafalda* : en revanche, Quino recourra aux bulles de pensées intériorisées, sous forme de nuage flou avec un appendice composé de ronds, pour exprimer les souvenirs ou les visions projectives des personnages ;
 - La signature : elle est apposée indifféremment dans les cases, dans n'importe quel sens. Elle n'est pas à ce moment systématique ce qui révèle un manque de confiance professionnel de la part de Quino ;
- La cinématique
 - Un plan désigne une prise de vue ininterrompue : concernant un dessin, un plan est donc une image, la case est un **plan-image** dont le tour est le **cadre**.
De plus, un plan est également une surface plane en géométrie dans l'espace : le plan sert aussi à désigner la profondeur de champ à laquelle est montrée l'image, plus ou moins loin de l'œil de l'observateur. Le type de plan induit un focus : plus le plan se rapproche plus il focalise notre attention sur un détail en particulier. Quino utilise le **plan moyen** quand tout est d'égale importance (personnage en entier, bande F) ; ou le **plan américain** (personnage tronqué soit en bas soit en haut, bande A et B, case 2) s'il veut créer un effet de perspective ou renforcer la toute-puissance du parent coercitif, ou le **plan-général** (bande D, case 3) si la parole devient débordante et sert de moyen de pouvoir oppressif ;
 - l'**angle de vue** est horizontal et cette absence de théâtralisation, sans **plongée** ni **contre-plongée** (Quino n'y recourt qu'exceptionnellement), traduit une neutralité de Quino ; le point de vue narratif est l'œil objectif de la focalisation externe ;
 - Le mouvement est symbolisé par des **traits de mouvements** sous le marteau (on les trouvait déjà autour des bras agités de la mère bande B) ;
 - Le décor : il est minimaliste afin de capter l'attention en cas de besoin. Il sert à situer des actes, des paroles ou des mimiques des personnages ;
 - Les personnages
 - Principaux : Quino dresse le portrait d'une famille blanche : un père châtain issu de la vague fondatrice et historique de colons européens, une mère brune cheveux épais issue de la vague d'immigrés espagnols prénommée Raquel ; une fillette affirmée dans ses propos dont la teneur laisse supposer une maturité intellectuelle digne d'un adulte intelligent et lucide, et qui n'hésite pas à remettre en question à la source l'éducation qu'elle reçoit (E case 3) ;

- Complémentaires : bande D, un petit camarade aux préoccupations de son âge vient, par ses propos contrastants, renforcer la précocité de la fillette. Les personnages complémentaires sont à la fois adjuvants et opposants car ils permettent à la fillette, par leur manière différente de penser et raisonner, d'exprimer ses contestations, la mettant en colère : les parents sont en ce sens aussi une excuse littéraire, un support, à la prise de parole souvent révoltée de Mafalda et peuvent être considérés comme secondaires ;
- Le texte
 - Le contenant : la **bulle** et son **appendice** sont les supports des paroles des personnages. L'agencement du message s'organise de manière à capter l'attention du lecteur. Dans le premier lot de bandes ABC, le regard ne s'attarde pas, l'œil glisse sur la bande de manière linéaire horizontale car les bulles sont toutes alignées ; de plus, aucun élément du décor ne vient accrocher l'œil, pas plus que les propos des personnages n'incitent à un retour vers l'image pour la décrypter : la bande est vite déchiffrée provoquant un certain ennui à la relecture. Le **hors-champ** (ce qui est en train de se dérouler hors de l'image) est utilisé bande E case 2 ;
 - Le contenu : le texte écrit dans les bandes n'est pas uniquement porteur du message des personnages. Il peut aussi s'agir d'**onomatopée**, que j'aime à définir comme la prise de parole humanisée des objets qui ont un rôle à jouer dans la narration, et d'**idéogrammes**. Dans le deuxième lot de bandes DEF sélectionnées par Brascó, Quino module le nombre de vignettes d'une part, puis envisage une répartition différente du texte d'autre part : les **onomatopées** apparaissent **hors des bulles**, qui disparaissent, et envahissent le cadre en **boustrophédon**. L'appendice des bulles lui-même adopte une forme spécifique selon la charge émotionnelle du message. Des **idéogrammes** font également leur apparition sous la forme des larmes en gouttes symbolisant la peine (ici simulée) ; quant au **lettrage**, il acquiert une valeur dans une modulation de taille ou d'effet en fonction du sens du message qu'il porte (bande F) : police, gras, détourné, étroit en système parallèle avec le son à définir lourd ou léger, grave ou aigu ;
 - Paratextes dans la case: équivalents à la voix *off* au cinéma, au commentaire du narrateur omniscient en littérature ou aux didascalies au théâtre, et contenus dans des cadres rectangulaires en haut des cases ou dans des cases dédiées, **passage récitatif** et **cartouche** sont absents des cases grâce à l'efficace sobriété de Quino.

Tout, dans la mise en place des dessins, est disposé avec une simplicité et une douceur extrême, avec une volonté de la part de Quino de rester un œil extérieur neutre et objectif narrativement : il nous montre, comme si nous étions là, à notre fenêtre en train de regarder à l'extérieur, des scènes de vie se dérouler devant nos yeux.

Malgré tout, simplicité du dessin ne signifie pas austérité : l'économie se réalise au profit de la densité de sens. Le décor minimaliste met en avant les éléments de valeur narrative. Le dessin des personnages est en soi une création aboutie : l'absence de réalisme dans les proportions nous transporte immédiatement dans la fiction, dans l'imaginaire. Cette projection hors du réel nous renvoie, nous adulte, dans le monde imaginaire de l'enfance, réveillant en nous empathie, écoute et attention.

Ecoute ? Nous écoutons effectivement parler les personnages, nous les entendons, et l'objective neutralité de Quino s'arrête là, aux dessins sans paroles, à cette ouverture de fenêtre ou à se lever de rideau. Lorsque Quino se saisit des paroles des personnages, nous sortons de notre état de voyeur passif et tombe le voile : Quino laisse aller sa subjectivité, ses propres mots, ses propres maux, dont la censure ne se saisira jamais malgré les fortes contestations de Mafalda.

La superposition d'un dessin diététique⁴⁹ et d'un discours théâtralisé apporte le contraste nécessaire à notre stupeur : le décalage créé nous surprend et l'incompréhension relative nous pousse à la réflexion.

Une remarque sur les rôles de chacun des personnages est déjà possible.

Le père est cet homme autoritaire, arbitraire, humiliant, grincheux, et puéril qui conçoit le questionnement de son fils comme une atteinte à sa virilité ; la mère est autoritaire, infantilissante, considérant les jeux de sa fille comme de jolies choses qui remplissent le temps qui passe dans l'attente de la fonction principale de la fillette qui est devenir femme à marier qui enfantera la lignée du mari. Cette description met en évidence trois choses essentielles aux études de genre : l'application à chaque individu d'un rôle défini et prédéterminé par la société puis ancré par les usages (le père comme la mère auraient pu avoir tous deux des actions différentes des réactions qu'ils ont eues) ; la définition de ces rôles sociaux : éducatifs et applicables aux parents (autoritarisme, arbitraire, absence de d'échange ou de communication) ou de loisir (le père bricole-comme un manche-, et la mère fait le ménage-avec le fameux aspirateur Mansfield de Siam di tella) ; la reproduction de ces rôles⁵⁰ attribués du père vers le fils et de la mère vers la fille, et réciproquement du fils vers la mère et de la fille vers la mère qui se voit méprisée par sa progéniture masculine ou féminine. Pour obtenir l'obéissance de son fils, la mère est obligée de recourir à la force physique, contrairement au père qui obtient immédiatement l'obéissance du fils.

Il découle de ces considérations une hiérarchisation des rôles : père>enfants>mère.

Si nous rions en lisant Mafalda, nous rions jaune : même si Quino reconnaît que l'humour ne change rien, il a un pouvoir cathartique, dont les Argentins vivant dans les années 1960-1970 ont besoin. En 1963, l'Argentine inquiète : la croissance s'y effondre pour la deuxième fois pour ne reprendre qu'en 1966 après le renversement du gouvernement Illia, par le coup d'Etat du Général Juan Carlos Onganía qui instaure une dictature répressive et intransigeante. La croissance en dent de scie est cause et conséquence de la situation sociale chaotique. Par cette austérité, le pays retrouve son meilleur niveau en 1970.

Nous sommes en 1963. Julián Delgado⁵¹, rédacteur en chef de *Primera Plana*, hebdomadaire d'actualité nationale et internationale, demande à son ami Quino d'adapter ces bandes pour sa revue. Un an plus tard, en 1964, Mafalda y apparaîtra de manière régulière au rythme de deux bandes par semaine.

Mafalda est née.

⁴⁹ Ici diététique renvoie à la « *sophrosune* », « tempérance », vocable utilisé par Michel Foucault dans *L'usage des plaisirs*. Je l'interprète comme synonyme d'une technicité à tel point efficace qu'elle en devient « austère », autre mot de Foucault, c'est-à-dire prévisible.

⁵⁰ FILIPPI, Eva, « La responsabilité du tiers dans la littérature enfantine », Université Toulouse le Mirail, méthodologie de la recherche en littérature, Monique Martinez, 2014.

⁵¹ Julián Delgado fut séquestré, torturé et exécuté en 1978 par le régime du commandant en chef de l'armée argentine, le général Jorge Videla, qui prend le contrôle du pays en 1976. En 1978, Amnesty International estime à six mille le nombre d'exécutions réalisées par le régime et à quinze mille le nombre de disparus, qui atteint les trente mille après sept ans de dictature (1976-1983).

La aventura del genio

Aun las pocas personas enteradas de la existencia de la Asociación por la Responsabilidad Social del Científico, fundada meses atrás en la Argentina —y filial de la que patrocinó, antes de morir, el sabio Albert Einstein— ignoran que detrás del nombre de su presidente se esconde una de las más fascinantes personalidades de la época. Hasta que se entrevistó la semana pasada, en un café próximo a la plaza de Mayo, con un redactor de PRIMERA PLANA, jamás había aceptado recibir a un periodista.

Antes fue necesaria una larga serie de tanteos para conversar con Mischa

Cotlar. El convirtió la formal entrevista con PRIMERA PLANA en una anécdota. Contó su vida, pero pidió al redactor que contara la suya: era un requisito básico de solidaridad y comunicación humanas. Mucho costó, también, lograr que se dejara retratar; cuando todas las barreras parecían vencidas, Cotlar siguió resistiéndose. Por fin, accedió a proporcionar una foto. "Cómo va a molestarse en mandarme un fotógrafo a mi casa." Sin embargo, transigió.

Hay una asombrosa naturalidad en cada acto de Cotlar, un rastro de inocencia que parecen sellar toda su vida, desde el azaroso transcurso de una infancia en la Crimea todavía zarista. En 1928, mientras se ganaba el pan sobre el teclado, en un bar de Montevideo, recién llegado de Rusia, Cotlar era ya un autodidacto. Apenas si había terminado el segundo grado primario, en su tierra. "Pero en casa teníamos una gran biblioteca, y yo jugaba al ajedrez con mi padre. Mi padre amaba la matemática y yo leía sin cesar." En esa casa aprendió piano.

Esa es, no obstante, una época oscura para cualquier biógrafo. Imposible descifrar por qué dejó la escuela; el propio Cotlar no lo aclara. Se sabe, en cambio, que su padre no era como él dice "un aficionado al ajedrez", sino algo más: el autor de un clásico tratado sobre *El mate de alfil y caballo*, donde hurgaba uno de los más sutiles problemas de ese juego: cómo dar muerte a un rey escurridizo. El arte y la ciencia —el piano y el ajedrez—, de todos modos, daban un camino a Cotlar.

El hecho de que haya terminado, en plena adolescencia, entre el humo de un café montevideano no dice demasiado sobre las condiciones musicales de Cotlar: "Es un extraordinario pianista —asegura el doctor Alberto González Domínguez, director del Instituto de Matemática, uno de los más allegados a él—. Si usted lo oye tocar, se le corta la respiración." Cotlar, a su vez, admite: "Terminé por dedicarme a la matemática porque la música es más difícil, mucho más difícil." Hubo una

causa más: la muerte de su amigo, el violinista Tomasov, quien lo acompañaba en sus ejercicios.

En el sondeo de esa etapa de su vida, el piano retorna obsesivamente. Fue sobre su lúgubre caja donde un profesor uruguayo descubrió, en la penumbra del café, los apuntes cuajados de cifras que Cotlar acumulaba en sus momentos de reposo. Allí comienza una vinculación con deslumbrados colegas, hasta que asoma uno de los más empujados: Julio Rey Pastor, el apabullante matemático español que desde 1917 se había radicado en Buenos Aires. Cotlar y Rey Pastor se conocen en 1933; en 1935, el joven ruso cruza el Plata, se instala él también en Buenos Aires, y empieza por rechazar las gestiones con que se lo incita a obtener un título: "Eso no es nada más que un papel", responde a quienes lo urgen. Entretanto, crece su leyenda. Quienes lo recuerdan, sólo pueden describirlo con aproximaciones como "Fue siempre un iluminado", o "Un gran artista, un intuitivo, para una ciencia que es, en verdad, un arte."

Curiosamente, mientras los demás lo evocan en términos de una grandeza casi mística, él sólo quiere hablar justamente de esos "demás", de los otros, de lo que le han dado. "¿Para qué hablar de mí? En este país hay gente que sabe más que yo, que vale más. No hay en el mundo una solidaridad humana como la que yo hallé entre los científicos argentinos. Algunos de ellos pagaron a veces el alquiler de mi casa; son los mismos que también hacen todo aquí, sin esperar nada."

Es que Cotlar pareciera suscitar en quienes lo rodean esa misma generosidad que de él fluye sin medida. Decir que sus alumnos lo adoran, es más que un lugar común: es una realidad. Liseta Bruschi (30 años, soltera), licenciada en matemática, que estudió con el profesor ruso en la Universidad de Cuyo, lo explica así: "Su capacidad de captar las dificultades ajenas era casi mágica. Sabía cuándo alguno de nosotros tenía un problema y, casi silenciosamente, lo resolvía." Esos problemas no siempre son científicos: se sabe que Cotlar se preocupa por los escollos económicos de sus discípulos, y que a veces procura amortiguarlos.

En el café vecino a la plaza de Mayo, el corpachón del matemático se hace rígido y flexible, alternativamente, siguiendo el ritmo de abundantes, pequeñas, minuciosas cortesías que suelen desorientar a sus interlocutores. Si ha de compartir una mesa con alguien, se pone de pie espectacularmente, se



Mischa Cotlar: Hay que hablar hasta a las hormigas.

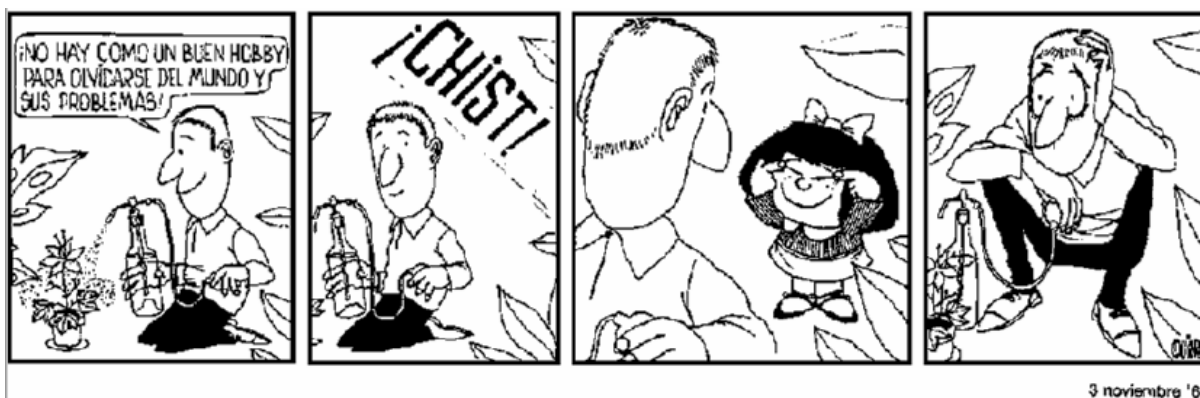
Cotlar (51 años, casado, sin hijos), un hombre alto, levemente encorvado, de revuelto pelo gris. Una modestia casi patológica, una humildad que parece enraizada en su sabiduría y en su vida legendaria, rodean al sereno Cotlar, profesor titular plenario del Instituto de Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires, con sede en Núñez. Modestia y sabiduría que, no demasiado divulgadas en el país, se conocen en todo el mundo.

El mismo voluntario ocultamiento de sí al que Cotlar se ha sometido determinó, tal vez, que los rumores sobre su insólita manera de ser lo hayan rodeado de un merecido halo místico.



Mafalda parlera de ce qui la touche et de l'actualité qui l'entoure avec ses mots et son regard. Quino se fera le porte-parole des peurs et angoisses du peuple argentin qu'il relayera avec style et humour.

Par exemple, c'est par le symbole que Quino traduit l'extrémisme révolutionnaire et la puissance militaire de Mao en sa Chine, accédant au rang des puissances nucléaires et effrayant le reste du monde par ce propos extrait de son *Petit livre rouge* : « La bombe atomique est un tigre en papier dont les réactionnaires américains se servent pour effrayer les gens. Elle a l'air terrible mais elle ne l'est pas : c'est le peuple qui décide de l'issue d'une guerre », ce que le père de Mafalda essayait de se cacher en s'occupant de ses plantes, naturelles et inoffensives, pour refouler cette réalité.



Mafalda est déjà accompagnée de ses parents, et de ses amis Manolito, Felipe, et Susanita en 1965, lorsque Quino quitte en mauvais terme *Primera Plana*. Il rejoindra le quotidien *El Mundo* grâce à l'intervention renouvelée de son ami Miguel Brascó : le traitement de l'actualité par Quino y sera différent car il passera d'un format hebdomadaire à un format quotidien.

D'autre part, en 1966, la maison d'éditions de Jorge Álvarez commence à publier des compilations de bandes et édite le premier recueil *Mafalda*. En deux jours, la réserve de cinq mille exemplaires est épuisée, preuve de la popularité de Mafalda.



En 1968, le deuxième recueil est publié sous le titre *Así es la cosa, Mafalda*. Trois autres recueils suivront : *Mafalda 3*, *Mafalda 4* et *Mafalda 5*. Jorge Álvarez en profitera pour rééditer dans sa maison d'éditions *Mundo Quino*⁵² édité par les *Ediciones del tiempo* en 1963.

⁵² Quino, *Mundo Quino*, Argentine, Jorge Álvarez, 1968.



Mafalda n'est plus éditée pendant six mois : Quino va se dédier à la publication de pages d'humour et se diriger vers l'hebdomadaire *Siete Días Ilustrados*. Ce dernier y diffusera *Mafalda* dès juin 1968 avec l'arrivée du nouveau personnage de Guille nouveau-né de deux mois, petit frère de Mafalda, comme si la vie des personnages avait continué d'évoluer pendant cette absence et avaient leur vie propre en dehors du monde de la publication.

Ce phénomène est renforcé par la mise en page des quatre planches que fournit Quino à la revue, avec deux semaines d'avance pour des raisons de logistique éditoriale : les quatre bandes par semaine sont publiées en planche et mises en page avec un en-tête montrant les personnages, hors des bandes, dans diverses situations : ce phénomène d'extraction des personnages hors du monde de la bande, les faisant sortir du cadre de leur image, participe également à leur humanisation et à leur fournir une vie propre.

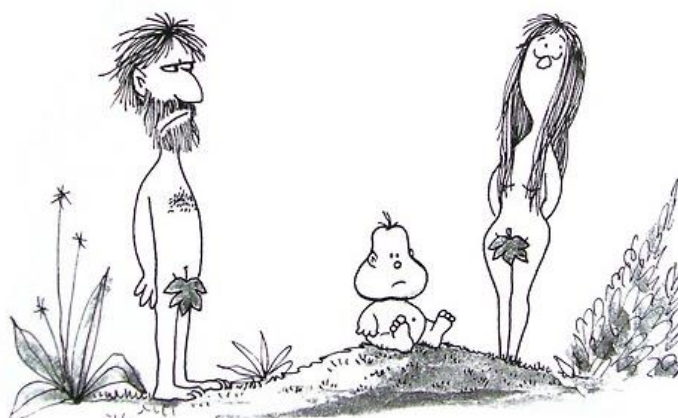
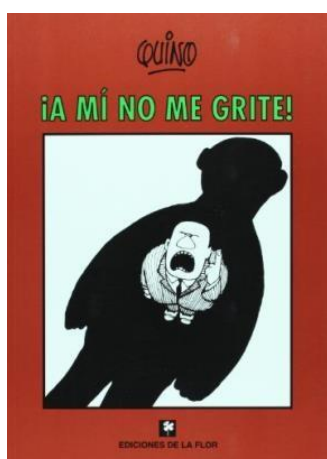


Ci-dessus, une planche de quatre bandes mise en page pour les contraintes d'éditions,
parue dans *Siete Días Ilustrados* de 1969

Les tomes six et sept des compilations de bandes éditées dans *Siete días ilustrados* apparaissent en 1970 et 1971.



En parallèle de son travail avec *Mafalda*, Quino publie toujours ses dessins d'humour dans lesquels il critique également les travers de la société par des biais divers : deux recueils vont sortir, *A mí no me grite*⁵³ qui sort en 1972 et *Yo que usted* en 1973⁵⁴, publiés au Mexique. Le partage de culture artistique entre le Mexique et l'Argentine est notable avec la série illustrée sur les femmes célèbres, intitulée *Mujeres célebres, comics* de l'éditeur mexicain Luis Novaro, presse importée de langue hispanique en Argentine depuis 1961, qui cessera en 1973.



Voici par exemple le péché originel revu par Quino.

La tension dramatique du dessin sans paroles résulte du croisement symbolique et matériel de plusieurs niveaux de lecture non superposables : la religion, l'adultère, la sexualité. Si nous observons l'image, nous savons que les personnages sont Adam et Eve par la pudique feuille de vigne qui recouvre leurs organes génitaux. Nous avons été instruits par la mythique Bible qu'ils ont tous deux cédé au péché de chair et succombé à la tentation en croquant la pomme. De plus, l'aboutissement d'une relation sexuelle entre un homme et une femme peut engendrer un enfant : ici, l'enfant né est né d'une poire, comme le traduit l'expression de ses gènes, dans la transmission génétique des caractères dominants et récessifs, par sa tête en forme de poire. Ici, le péché de chair étant originel seul des caractères dominants se sont transmis : le père de l'enfant est donc une poire et pas une pomme, et c'est donc en croquant une poire qu'Eve s'est reproduite.

⁵³ Quino, *A mí no me grite*, México, Siglo XXI, 1972.

⁵⁴ Quino, *Yo que usted*, México, Siglo XXI, 1973.

La résolution de l'image, c'est-à-dire l'analyse de la provenance du rire, se trouve dans le décalage entre dogmes religieux et préceptes moraux appliqués au collectif de la société -qui édictent la sexualité comme sale en dehors d'une vertu et d'une moralité prescrite- et la réalité individuelle de ceux qui vivent leur vie en accord avec eux-mêmes. La mine des personnages révèle leur compréhension réciproque de la situation.

Sans préjugés, nous pourrions conclure par « Et alors ? Où est le Mal(e) ? ».

Mafalda continue à faire des émules. La chaîne de télévision Canal 11 lance des courts-métrages produits par Daniel Mallo: le succès n'est pas celui des BD. Ce décalage peut être analysé par la différence de support : alors que les bandes se destinent principalement à une lecture adultes, les adultes ne se dirigent pas nécessairement vers le dessin-animé. Un long-métrage sera produit en 1982 qui aura plus de succès.

La fin de *Mafalda* approche : une dizaine d'années après, en 1973, Quino, qui n'a jamais confié son pinceau à des scénaristes ou à des dessinateurs comme le fit Schulz pour ses *Peanuts*, commence à éprouver de la lassitude face aux répétitions des situations que vivent ses personnages. La vie n'a pas changé en une décennie, les contestations restent les mêmes et ses personnages sont, toujours et encore, aux prises avec les mêmes perspectives d'avenir politiques, économiques et sociétales, comme s'ils étaient englués dans une dimension parallèle les obligeant à vivre et à revivre sans fin les mêmes contraintes et vexations.

Les années 1960-1980 charrient sans discontinuer les mêmes fléaux humains partout dans le monde.



Le bipartisme de la guerre froide a muté en opposition Nord-Sud, dans les enjeux dissimulés des blocs Est-Ouest et prennent corps en Amérique Latine et en Afrique.

La conquête spatiale n'a pas interrompu les conquêtes territoriales et ses sanglants conflits et génocides : guerre du Vietnam, invasion de la Chypre grecque par les Turcs, guerre au Congo ou en Tchécoslovaquie persistent.

Les dictateurs comme Juan Carlos Onganía et sa révolution argentine des années 1966 à 73, Augusto José Ramón Pinochet Ugarte au Chili entre les années 1974 à 90, Mobutu au Zaïre entre 1965 et 97, Pol Pot au Cambodge entre 1975 et 79, Bokassa en Centrafrique entre 1966 et 79 continuent à sévir.

Les contestataires gênants sont éradiqués aux Etats-Unis comme Martin Luther King ou les frères Kennedy, Allende au Chili, le colombien Guevara. Les manifestants des émeutes étudiantes de 1968 en Europe et aux USA puis en 76 en Chine ou en Afrique du Sud, ou les manifestants Irlandais terrorisés par le Bloody Sunday sont incarcérés. Le russe Soljenitsyne, prix Nobel de littérature, est expulsé pour sa critique du système soviétique.

Les violences fanatiques religieuses font surgir le terrorisme comme moyen de pression en Irlande du Nord entre catholiques et protestants, en Inde et au Pakistan entre hindous, musulmans et sikhs, au Tibet bouddhiste menacé par la Chine communiste, entre juifs et musulmans en Israël ou musulmans et chrétiens au Liban.

Les minorités opprimées se révoltent encore face à la permanence des discriminations de l'apartheid, de la création de l'état de Rhodésie ou de la ségrégation aux USA ; aux piètres mesures d'émancipation pour les femmes comme le droit de vote ; aux dogmes et préceptes imposées par une société sclérosée aux nouvelles générations qui se veulent psychédéliques.

Le bonheur, l'amour et la joie dans *Mafalda* n'ont pas fait le poids. La publication de presse s'achève en juin 1974.

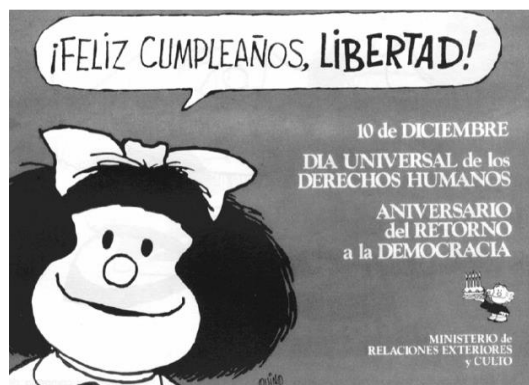
Les réactions à la suite de cette annonce ont été proportionnelles à l'attachement des lecteurs pour les personnages : certains ont accusé Quino d'avoir tué Mafalda, certains se sont sentis orphelins et tristes.

Le tome 10/10⁵⁵ des dernières bandes sort en 1974. Perón et Franco meurent. La honteuse guerre du Vietnam s'achève l'année suivante et Mao s'éteint, sa terrifiante et répressive révolution culturelle étatique avec lui, l'année suivante.

Mafalda ne disparaît pourtant pas : dans ce marasme mondial, elle effectue de ponctuelles réapparitions pour des événements exceptionnels. Quino utilise le personnage pour promouvoir des causes qui lui tiennent à cœur, comme la défense des enfants -Mafalda et sa bande illustreront la Déclaration des droits des enfants à la demande de l'UNICEF en 1976- ou le retour de la démocratie en Argentine avec l'élection du président Raúl Alfonsín en 1983 après sept années de dictature.



Comentada por Mafalda y sus amiguitos para el UNICEF
(FONDO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA INFANCIA)

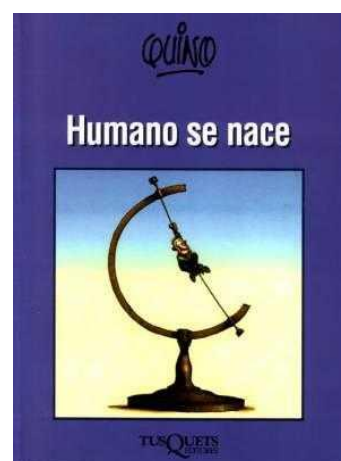


En 1992, lors des célébrations des cinq cents ans de la découverte des Amériques, un hommage est rendu à Quino par la *Sociedad Estatal Quinto Centenario*, en tant que symbole de réussite de l'émigration espagnole en Argentine, et par-delà de la réussite de la colonisation historique espagnole : une exposition intitulée *El Mundo de Mafalda*, lui est consacrée. Quino n'omet pas de rappeler que du point de vue des autochtones, la colonisation a été vécue comme une agression, ce qu'elle a été, comme l'est l'imposition de l'assiette de soupe pour Mafalda. Le cubain Juan Padrón en fera un court-métrage et cent quatre dessins-animés d'une minute, en 1993.

⁵⁵ Quino, *Mafalda 10*, Argentine, éditions De La Flor, 1974.



Quino, prolifique, continue de publier aux éditions argentines de La Flor ces dessins d'humour: *Bien, gracias ¿Y usted?* en 1976, *Hombres de bolsillo* en 1977, *Gente en su sitio* en 1978, *A la buena mesa* en 1980, *Ni arte ni parte* en 1981, *Déjenme inventar* en 1983, *Quinoterapia* en 1985, *Sí... cariño* en 1987, *Potentes, prepotentes e impotentes* en 1989, *Humano se nace* en 1991, *¡Yo no fui!* en 1994, *¡Qué mala es la gente!* en 1996, *¡Cuánta bondad!* en 1999, *Esto No es Todo* en 2001, *¡Qué presente impresentable!* en 2004, *La Aventura de Comer* en 2007, et *¿Quién anda ahí?* en 2012.



Ci-dessus, trois couvertures de *Humano se nace* dans différentes maisons d'éditions : De la Flor en Argentine, Lumen et Tusquets en Espagne.

Ces œuvres, à quelques exceptions, sont toutes éditées simultanément chez Lumen pour l'Espagne. Elles sont également éditées en Italie, au Mexique, au Portugal, Allemagne, France, Pays-Bas, Grèce, Cuba, Etats-Unis, Brésil, Hong Kong et Chine.

Quino reçoit de multiples récompenses et titres honorifiques pour son œuvre, dont Mafalda est le porte-drapeau : en 2014, il est nommé Officier de la légion d'honneur française, ainsi que Mafalda pour ses cinquante années d'existence, une première pour un personnage de BD.

La vision de Quino sur le monde qui l'entoure a permis d'illustrer un demi-siècle d'événements.



Etudes de genre

Genèse

La première moitié du XX^{ème} siècle, qui voit naître Quino, est riche en bouleversements. De nombreuses révolutions et conflits voient le jour: naissance de la République de Chine, proclamation de la Constitution mexicaine, première guerre mondiale, avènement du communisme, grande dépression économique ou montée des fascismes.

La deuxième guerre mondiale modifie la face du monde : à sa suite, un monde bipartite se dessine dans une course à l'hégémonie idéologique, opposant le bloc communiste russe de l'Est et bloc capitaliste américain de l'Ouest. Le reste du monde est perçu comme un terrain de jeux -d'enjeux- que chaque pôle revendique : l'Amérique latine, déjà décolonisée et revendiquée par les Etats-Unis comme espace appartenant à son continent, est le terrain privilégié de cette rivalité. Dans les années 50, le Guatemala sous Guzmán et l'Argentine sous Perón pâtiennent de l'ingérence américaine qui renverse les gouvernements en place, prétendant une émergence communiste. Inversement dans les années 60, à Cuba, les nationalistes en la personne de Castro et Guevara renversent la dictature pro-américaine de Batista : des conflits comme la Baie des cochons, ou la Crise des missiles de Cuba, prolongent ce phénomène.

Le contraste avec d'autres avancées est saisissant : les trente glorieuses, la croissance économique japonaise et allemande, la conquête spatiale, ou la révolution verte laissent espérer des changements d'orientation dans les politiques d'avant-guerre jugées obsolètes et inadaptées par les populations. Or, dans la décennie des années 60-70, les conflits ne se résorbent pas malgré les traumatismes occasionnés par les conflits internationaux : guerres de décolonisation en Algérie et Indochine, dictature des Colonels en Grèce, guerre du Vietnam écœurent les populations.

Contestataires, militants et activistes se développent et se confondent proportionnellement à l'intensité, au nombre et à la répartition géographique de ces conflits.

En France, déjà en juillet 1830, le peuple français soudé par-delà les différences se révolte contre la Restauration permettant l'avènement de la Monarchie⁵⁶. Après-guerre, les tensions sociales et les principales revendications se rapportent aux conditions de travail, au droit de vote, et aux droits à l'éducation pour les femmes et les filles. Tandis que les mâles étaient mobilisés sur le front, une génération à peine après le premier conflit mondial, les femmes étaient aux usines à participer à l'effort de guerre.

A l'issue du conflit, les femmes mettent en avant de manière légitime leur investissement et leur participation au développement et au maintien d'une relative prospérité nationale pendant ces temps de guerre et réclament des conditions de traitement égalitaires entre hommes et femmes. En France notamment, où le droit de vote n'était pas accordé aux femmes, le droit de vote⁵⁷ a été activement sollicité contre l'exclusion civique par un groupe de femmes appelé suffragettes. A leur suite, les italiennes, les japonaises et les belges obtiennent ce droit dans la décennie. Le mouvement ouvrier et les syndicats se développent. Vingt ans plus tard, ce seront les étudiants qui se révolteront.

56 Annexe 5 page 89 : Tableau *La liberté guidant le peuple* par le peintre français Eugène Delacroix qui immortalisa la Révolution de Juillet en 1830.

57 Annexe 6 page 90: affiche française de rappel aux femmes majeures de s'inscrire sur les listes électorales.

Aux États-Unis, dans les années 1960, les contestations sont multiples : la guerre du Viêt Nam et la ségrégation raciale engendrent de grands mouvements de contestations.

Des étudiants revendiquent le droit de participer à la vie politique et créent le *Free Speech Movement*⁵⁸ en 1964 et d'autres le *Students for a Democratic Society*⁵⁹. Certains étudiants noirs revendiquent en plus pour les droits des Noirs et fondent les *Black panthers party*⁶⁰ en 1966.

D'autres mouvements revendiquent l'égalité des droits entre Blancs et Noirs, sous l'égide du pasteur catholique Martin Luther King et de son groupe pacifiste de revendications le *Civil Rights*⁶¹, ou menés par le métissé Malcom X au sein de sa propre organisation religieuse *The Muslim mosque inc*⁶² aux côtés des *Black muslims*⁶³. D'autres partis radicaux Noirs anti-blancs comme *Nation of Islam*⁶⁴ s'opposent au virulent Ku Klux Klan suprématiste Blanc.

Une fois encore⁶⁵, les revendications des femmes se mêlent aux revendications des Noirs. Dans ce contexte anticonformiste et de rejet de l'ordre établi, les femmes qui ont acquis leur indépendance civique par l'obtention du droit de vote avec le dix-neuvième amendement de la Constitution de 1920, participent activement à leur émancipation civile : *Equal Employment Opportunity Commission*⁶⁶, qui représentait une menace pour les hommes sur le marché du travail, est une des avancées pour les femmes.

A la suite du mouvement féministe français rassemblé autour du *Deuxième sexe*⁶⁷ de Simone De Beauvoir, et portées par le mouvement hippie qui va se diffuser au reste du monde occidental, les femmes, rassemblées autour de *The feminine mystique*⁶⁸ de Betty Friedan, s'opposent à l'idéologie conservatrice de certains courants religieux issus du christianisme. La liberté sexuelle, les premiers sex-shops et films pornographiques, la progressive légalisation de la pilule contraceptive, l'accès à l'avortement, le bouleversement du mariage traditionnel et du modèle famille, se généralisent grâce au militantisme et activisme des hippies, issus en grande partie de l'explosion démographique de l'après-guerre. Aux côtés des féministes, ils rejettent les valeurs traditionnelles et la société de consommation à laquelle ils opposent des valeurs écologistes et égalitaires : *peace and love*⁶⁹ est leur *credo*. Symbole du rejet des anciens principes, le rock véhicule les valeurs d'amour libre hippie tandis que *James Bond*⁷⁰, distribué par UA⁷¹ et MGM⁷², martèle un sexisme et une misogynie banalisés.

⁵⁸ Mouvement d'expression libre

⁵⁹ Etudiants pour une société démocratique

⁶⁰ Parti des panthères noires

⁶¹ Les Droits civils font valoir dans l'opinion publique que la ségrégation qui est imposée aux populations noires est anticonstitutionnelle.

⁶² Groupement musulman de la mosquée

⁶³ Musulmans Noirs

⁶⁴ Nation d'islam

⁶⁵ Au XIX^{ème}, les femmes ont milité pour leur l'émancipation et celle des esclaves Noirs.

⁶⁶ La Commission américaine sur l'égalité des chances à l'emploi tend à équilibrer les chances d'accès aux emplois entre hommes et femmes, dont l'émancipation de la vie familiale venait à augmenter les demandeurs d'emploi.

⁶⁷ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

⁶⁸ FRIEDAN, Betty, *The feminine mystique*, Norton Critical, 1963.

⁶⁹ Paix et amour

⁷⁰ *James Bond 007 contre Dr. No*, 1962 ; *Bons baisers de Russie*, 1963 ; *Goldfinger*, 1964 ; *Opération Tonnerre*, 1965 ; *On ne vit que deux fois*, 1967 ; *Au service secret de Sa Majesté*, 1969 ; *Les diamants sont éternels*, 1971 ; *Vivre et laisser mourir*, 1973 ; *L'Homme au pistolet d'or*, 1974 ; *L'Espion qui m'aimait*, 1977 ; *Moonraker*, 1979.

⁷¹ *United Artists* (UA), connue en français sous le nom de Les Artistes associés, est une société de distribution puis de production de cinéma américaine fondée le 5 février 1919. Au cours des années 1960, elle accède au rang de major, puis culmine dans les années 1970. Depuis les années 1980, elle amorce une période de déclin.

⁷² *Metro-Goldwyn-Mayer Inc.* (ou MGM) est l'une des plus grandes sociétés de production et de distribution pour le cinéma et la télévision aux États-Unis.

Le féminisme américain, parmi toutes ces contestations, recouvre plusieurs facettes. Les principales associations comme *National Organization for Women*⁷³, *NARAL*⁷⁴, *National Women's Political Caucus*⁷⁵, *Women's Strike for Equality*⁷⁶, ou *Women's Rights Movement*⁷⁷ répondant principalement aux besoins des femmes opprimées blanches, le féminisme en vient à se spécialiser au travers de deux autres branches : les associations dédiées aux femmes noires, comme par exemple le *National Black Feminist Organization*⁷⁸, se regroupent dans le mouvement du *Black feminism*⁷⁹ tandis que les femmes issues du Mexique se regroupent sous le terme de *The Chicana*⁸⁰.

Les États-Unis émergeant en véritable superpuissance, principalement grâce à l'industrie de guerre, s'érigent en modèle et diffuse leur idéologie à travers le continent américain.

L'Argentine, directement touchée, hérite des influences nord-américaines, elles-mêmes issues du vieux continent : l'Argentine est au confluent de ces deux espaces interagissants, contestataires et revendicatifs, portée par ses événements historiques.

Le mouvement féministe y est en pleine effervescence dans les années 1960 et 1970 et dénonce l'inégalité des lois, mais aussi les inégalités culturelles et remet en question le rôle de la femme dans la société. Eva Perón à la tête de la branche du péronisme féminin, et pressée par une population de femmes déterminées, avait déjà obtenu pour elles le droit de vote en 1947 ainsi que leur représentation, à hauteur du tiers des sièges, au Parlement. Une frange extrémiste des féministes existait déjà au XIX^e siècle et utilisait alors, comme atout de sa diffusion, la publication de presse grâce à la parution entre 1896 et 1897 de neuf numéros de *La Voz de la Mujer*.

Comme symbole de cette solidarité, les premiers groupes féministes s'organisent autour des problématiques communes aux femmes et aux révoltés. En 1969 est créé la *Unión Feminista Argentina*⁸¹ et à sa suite le *Movimiento de Liberación Femenina*⁸², imprégnés par les œuvres de féministes internationales comme Simone de Beauvoir ou Betty Friedan. Les arts argentins s'emparent de ce nouvel éclairage sur l'oppression de la femme construite comme naturellement domesticable⁸³, et donnent lieu à l'émergence d'artistes comme la cinéaste María Luisa Bemberg. Entre la dictature militaire de 1976 et l'arrivée du modèle néolibéral des années 90, l'industrie tarde à se développer et les contestations sociales progressent : le mouvement des *piqueteras* et *piqueteros*⁸⁴ n'hésite pas à prendre la rue et les usines de force pour crier son désespoir, enfants sous le bras, et revendiquer son droit d'exister dans un système qui les exploite et les désintègre socialement.

⁷³ Organisation Nationale pour les Femmes

⁷⁴ La *NARAL* est la plus ancienne association américaine de défense de l'avortement. Son défenseur était l'avocate Betty Friedan. L'acronyme a revêtu diverses significations entre 1963 et 73 : *National Association for the Repeal of Abortion Laws* (Association Nationale pour l'Abrogation des Lois sur l'Avortement), *National Abortion Rights Action League* (Ligue Active des Droits nationaux sur l'Avortement), et *National Abortion and Reproductive Rights Action League* (Ligue Active pour les Droits à la Reproduction et à l'Avortement).

⁷⁵ Le Rassemblement National des Femmes en Politique a été fondé en 1971 par de multiples fondatrices dont Betty Friedan.

⁷⁶ Lutte des Femmes pour l'Égalité

⁷⁷ Mouvement des Droits des Femmes

⁷⁸ Organisation Nationale des féministes Noires

⁷⁹ Féminisme Noir

⁸⁰ Les mexicano-américaines

⁸¹ Union Féministe Argentine

⁸² Mouvement de Libération Féminine

⁸³ Annexe 7 page 91 : Affiche du jour de la fête des mères selon la *UFA*, suivie de la vision de Quino

⁸⁴ Vocabulaire espagnol signifiant manifestant(e)

Une cruelle répression opposa à ce désir de justice sociale le génocide de ces jeunes contestataires et imposa par la terreur le nouveau système économique et social. Les femmes, à la fois mères, sœurs ou épouses des hommes enlevés, séquestrés, en tout cas disparus, manifestent par la force de leur cohésion leur refus de la société argentine telle qu'elle se présente, défiant le pouvoir dictatorial dans un rituel symbolique de la prise de possession de la *Plaza de Mayo* chaque jeudi pour réclamer le retour de leurs fils.

Ces rebellions historiques sont un substrat pour les sciences molles. Anthropologues, sociologues, ethnologues décryptent ces mouvements, les compilent, en dressent des statistiques, établissent des projections, en constatent fréquence, récurrence, causes, conséquences et en livrent leur analyse. L'évolution des systèmes économiques normés de nos structures, du capitalisme vers le libéralisme vers le néolibéralisme, n'a pas profité à chacun d'égale manière : la liberté individuelle comme fondement du droit, et du droit de propriété privée des biens de production et d'échange, est théorique et non pas un principe réel d'égalité sociale. En pratique, cette inégalité factuelle pervertit l'égalité des droits et des chances qui accorde à chacun le même droit au bonheur et à la réussite : une société ne peut être à la fois théoriquement libérale et réellement égalitaire, autrement dit une société néolibérale doit prôner la Justice, au sens des philosophes des Lumières⁸⁵, pour éviter le risque des violences sociales, réponses aux violences de domination institutionnalisées.

Claude Lévi-Strauss⁸⁶ dans son *Tristes tropiques*⁸⁷, compare la place, le rôle et la fonction de l'individu dans le fonctionnement de nos systèmes avec ceux des indiens du Brésil :

Institutions et coutumes leur [à ces indigènes] semblent pareilles à un mécanisme dont le fonctionnement monotone ne laisse pas de jeu au hasard, à la chance ou au talent. Le seul moyen de forcer le sort serait de se risquer sur ces franges périlleuses où les normes sociales cessent d'avoir un sens en même temps s'évanouissent les garanties et les exigences du groupe : aller jusqu'aux frontières du territoire policé, jusqu'aux limites de la résistance physiologique ou de la souffrance physique et morale. Car c'est sur cette bordure instable qu'on s'expose soit à tomber de l'autre côté pour ne plus revenir, soit au contraire à capter, dans l'immense océan de forces inexploitées qui entoure une humanité bien réglée, une provision personnelle de puissance grâce à quoi un ordre social autrement immuable sera révoqué en faveur du risque-tout.

Michel Foucault⁸⁸ étudie vingt ans plus tard les mécanismes de pouvoir dont les rouages sont les Institutions. Il pose le questionnement des normes sociales qu'il décrit comme politiquement construites, après les avoir scientifiquement et objectivement étudiées dans sa volonté de « véridiction ». Au travers de *Surveiller et punir*⁸⁹, il détaillera comment les institutions carcérales et éducatives s'entremêlent dans leur volonté de ré-éduquer ce qui est « hors norme », à la manière d'un redressement orthopédique, non plus des corps comme à l'époque des supplices, mais des esprits par la contrainte.

⁸⁵ Les philosophes des Lumières revendiquèrent des sociétés justes et des gouvernements réformés sur le principe raisonné que chacun avait le droit au bonheur. L'affaire Jean Callas à Toulouse en est un exemple.

⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, né le 28 novembre 1908 à Bruxelles, est mort le 30 octobre 2009 à Paris. Cet anthropologue et ethnologue français a exercé une influence décisive sur les sciences humaines dans la seconde moitié du XXe siècle en étant notamment l'une des figures fondatrices de la pensée structuraliste.

⁸⁷ LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955 (collection Terre humaine), p 39.

⁸⁸ Paul-Michel Foucault, né le 15 octobre 1926 à Poitiers et mort le 25 juin 1984 à Paris, est un philosophe français. Son œuvre, vaste, prolifique, interdisciplinaire et inclassable, peut être rapprochée du courant littéraire structuraliste. Foucault était homosexuel et mourut du sida : sa sensibilité a été exacerbée par les stigmates que la société lui infligeait.

⁸⁹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Sa description et son analyse de l'univers des maisons de redressement créent une analogie entre pédagogie et dressage, dressage par la violence physique légalisée donc légitimée.

Son *Usage des plaisirs*⁹⁰ démontre, par une lecture de multiples auteurs grecs, comment depuis l'Antiquité, et par la suite par l'apparition de la religion chrétienne, les citoyens ont associé la notion de pénétrant à la force et la notion de pénétré à la faiblesse, dans le domaine martial, politique ou conjugal. Ainsi, pour intégrer la cité en bon citoyen efficacement politique, l'homme doit faire preuve de force virile par ses pénétrations, y compris sexuelles : ainsi, l'acte viril et « beau » par excellence est la pénétration d'un homme non formé, donc jeune, par un homme expérimenté qui lui transmettra un héritage de savoirs spécifiques aux hommes, meneurs de la cité. Foucault souligne dans son livre le paradoxe engendré par cette pratique : pourquoi un homme pénétré mérite honneur tandis qu'une femme pénétrée est inférieure, de fait elle n'a pas les mêmes Droits qu'un homme ? L'interdit de la prostitution masculine est posé par cette société -l'homme courtisé a le droit de recevoir des cadeaux- tandis que les lupanars existent, instituant la prostitution des femmes recevant de l'argent en échange de services sexuels. Foucault conclut que les pratiques sexuelles sont ritualisées et codifiées pour satisfaire les usages qui vont conditionner honneur ou déshonneur dans la sphère publique des dominants. Il confirme son argument par le constat, qu'après mariage, les pratiques sexuelles sont réformées, « tempérées » : le couple, autrefois individuellement libre de toutes pratiques sexuelles est tenu de pratiquer le sexe dans son couple uniquement. Cette « austérité », ou « diète », procure honneur à l'homme, qui par la force de sa volonté va se maîtriser en étant abstinent envers les autres hommes, femmes ou esclaves, et procure justice à la femme, car il est juste qu'en tant que génitrice de citoyens elle soit honorée – pénétrée- par un homme honorable de valeur publique.

Déjà se profile le vertueux usage sexuel moral de monogamie, de fidélité, d'hétérosexualité et de reproduction du mariage chrétien. La pratique individuelle est encadrée par les usages sociaux qui leur attribuent un jugement de valeur.

La fluidité de ce bref essai tient dans les descriptions et la pudeur de celles-ci : Foucault sert, par son parcours de vie, son propre champ d'expérimentation. Il revendique le droit pour chacun d'exister en tant que sujet actif de sa vie par-delà les rouages oppressifs d'un modèle social normé, auto-normé, orthonormé : il fonde sa « subjectivation minoritaire », dans la lignée de l'existentialisme⁹¹, sur l'opposition entre libre-arbitre individuel et catégorisations sociales, supports des mécanismes de pouvoir tuteurés par les Institutions étatiques, qui sont autant d'étiquettes recouvrant les individualités pour les soumettre au sein d'une collectivité que les dominants veulent docile.

Ce sont sur ces bases d'acceptation et de considération de l'autre et de soi, dans ce qu'il a d'unique, que se forgent les Gender Studies⁹² : il n'y a que l'humain, l'individu, et le respect de la dignité qui lui est dû.

Le débat philosophique actuel amplifie les thèmes revendicatifs portés par les courants contestataires, comme les mouvements féministes ou de lutte contre le sida de l'époque, vers un champ d'action racial et religieux global et mondial.

⁹⁰ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

⁹¹ SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996 (Collection Folio essais).

⁹² Le terme *gender* apparaît pour la première fois sous la plume de l'anthropologue nord-américaine Gayle Rubin en 1975 dans son essai *Traffic in women, Marché aux femmes* en français. Il deviendra un texte essentiel du féminisme anglo-saxon, fera l'objet de dizaines de rééditions, et sera, pendant les vingt années qui suivent, le texte d'anthropologie culturelle américaine le plus cité. Texte d'un génie précoce, *Marché aux femmes* annonce nombre des idées qui marqueront la pensée féministe dans les décennies suivantes.

Gayle Rubin, anthropologue, est dans cette dynamique de condamnation et de dynamitage du système. Elle met en évidence comment les pratiques sexuelles ont été codifiées puis hiérarchisées dans le but de servir une idéologie dominante qui érige, en modèle, le rapport sexuel utile de la copulation reproductive. En dehors de l'acte de reproduction, point de salut : la chasteté est morale, les alternatives sont immorales, le plaisir, le désir, la jouissance sont suspects. La sexualité biologique a été normée et produit chez les individus disciplinés un comportement *a posteriori* adéquate qui va s'adapter à cette norme *a priori* : le modèle s'auto-légitime et s'auto-entretient.

Il importe pour les puissants que cet équilibre artificiel perdure et que les revendications individuelles ne se regroupent pas en contestation de masse : les manifestations et autres mouvements corporatistes seront étouffés, par la violence de la répression ou par une récompense illusoire. Les dominants, libres dans leur libre-arbitre, obtureront la conscience des dominés par la disposition de leurres atrophiant leur lucidité, et, détourneront leur attention de l'essentiel, c'est-à-dire qu'ils sont dans un monde factice, créé de toutes parts, pour leur faire remplir, tels des marionnettes, le rôle qui leur a été attribué, en fonction de leur sexe, couleur, caste sociale, âge, confession religieuse...

Judith Butler par exemple a renforcé la remise en question de cette aliénation concrète et invisible : elle décrit avec la sensibilité de l'expérience vécue, ces mécanismes de pouvoir, cette domination anonyme cristallisée dans l'Etat ou les enjeux économiques, la morale et l'hexis⁹³. Elle montre comment ceux qui détiennent le pouvoir ne renonceront pas à cette puissance au détriment des opprimés.

Elle ne revendique pas pour elle, elle ne s'engage pas individuellement dans une lutte sociale ou économique, à la différence d'activistes qui unissent leur voix et leurs actions au sein de groupes comme les *black feminist*, mouvement LGBT, AIDES⁹⁴ : elle met son analyse au service de la pensée commune afin que chacun puisse prendre, en conscience, sa part de responsabilité.

Pour ces scientifiques chercheurs dans les pluridisciplinaires études de genre, la condition humaine vécue au niveau individuel au sein d'une collectivité structurée en système n'est pas qu'un objet d'étude : en tant qu'humains eux-mêmes, leur propre existence a servi d'expérience à ce qui les définit, à ce qui nous définit.

Quino aussi est le référentiel structurel de son œuvre, par son expérience personnelle et professionnelle, en tant qu'humain évoluant dans l'environnement particulier de son époque parcourue de tragédies politiques, économiques, sociales, d'effervescences culturelles, libertaires et humaine. Son œuvre, comme reflet de son temps, porte les stigmates d'une époque agitée.

93 Manière d'être vertueuse selon la morale, depuis Aristote, qui engendre l'*habitus* selon Pierre Bourdieu.

94 Créée en 1984, à l'initiative du sociologue Daniel Defert, compagnon de vie de Michel Foucault, et reconnue d'utilité publique en 1990, AIDES est la première association française de lutte contre le VIH/sida et les hépatites virales en France et l'une des plus importantes au niveau européen.

Mafalda 7, une composition idoine pour les études de genre

Par vocation, *Mafalda* relate l'actualité de son temps: revendications, contestations, luttes pour la vie. Elle avait à son époque un immense succès. Elle a à notre époque un immense succès.

La survivance de *Mafalda* à travers l'espace et le temps historiques serait-elle une preuve de la permanence en ses thèmes fondateurs d'une actualité autre qu'événementielle ?

Quelle vérité structurelle, chronique, abrite Mafalda ?

Nous allons élucider en quoi et comment s'expriment ces contestations et leur inscription dans une chronique d'une violence chronique dans le cadre des études de genre.

D'un point de vue méthodologique, je dis « dans une chronique » car les études de genre touchent toutes les disciplines académiques : elles s'attachent en effet à démontrer l'engluement, l'emprisonnement impalpable de l'individu dans des structures qui le dépassent. Il m'a été impossible de partir d'un thème du champ des études du genre, qui sont aussi nombreux qu'il y a de structures dans la société, pour y faire tenir les bandes.

Aussi, pour mettre en évidence la présence dans cet *opus* d'un ferment utilisable pour l'analyse de *Mafalda* par le prisme des études de genre, je vais utiliser la même grille d'analyse que précédemment, à savoir l'étude de la structure, de la cinématique, des personnages et du texte des bandes.

J'illustrerai progressivement les bandes que j'ai retenues en fonction de leur pertinence par rapport aux résultats des statistiques établies par comptage, dans une volonté d'objectivité scientifique. Les thèmes relatifs aux études de genre seront envisagés comme des points de réflexion préliminaires balisant le champ de construction de ma position. Un autre travail sera envisagé dans le cadre d'une thèse.

Mafalda 7, parue aux éditions argentines de la Flor en 1971, est éditée à partir des bandes publiées dans l'hebdomadaire *Siete dias ilustrados*. Le recueil contient cent soixante bandes. Toutes les bandes de 1971 issues de la presse ne sont pas compilées : sept bandes ont sciemment été omises du recueil 7, pour trois raisons principales: par choix de Quino ; parce qu'elles répondaient à un sujet d'actualité limitée ; ou parce qu'elles ont été censurées par le gouvernement du docteur Illia. Ces sept bandes inédites⁹⁵ se trouvent dans *Todo Mafalda*⁹⁶.

J'ai choisi ce septième *opus* comme objet d'étude car il rassemble pour la première fois tous les personnages finaux de *Mafalda*. Le dernier personnage à faire son entrée est la fillette Libertad, Liberté en français, dont ma fille Luna me demande « pourquoi elle est si riquiqui ? ».



⁹⁵ Les bandes inédites sont au nombre de : 29 en 1964 ; 49 en 65 ; 10 en 66 ; 5 en 67 ; 1 en 68 ; 4 en 69 ; 3 en 70 ; 7 en 71 ; 11 en 72 et 73. Les coupes ont été nombreuses les deux premières années d'édition de *Mafalda*.

⁹⁶ *Ibid.*

Dans le paratexte, Quino dédie ce septième *opus* « A la realidad », « à la réalité ». Sa volonté de s'ancrer dans le réel, de s'enraciner au concret du quotidien est d'autant plus amère que le principe d'une création artistique est de naître de la subjectivité de son auteur. Revendiquer cette volonté par le biais d'un personnage de fiction est une provocation à cette réalité qui s'acharne et dont on sort grandi par la transcendance cathartique d'un rire exutoire.

La mine déçue et attristée de Mafalda, Miguelito, Manolito et Guille, soumis à cette instance injonctive flottant au-dessus de leur tête, confirme, par cette dédicace, que Quino souhaite ne pas fermer les yeux sur la réalité de la vie. Si Quino fait jouer ses personnages au bonheur en leur faisant symboliquement porter un costume de chérubin, c'est pour nous divertir l'espace d'un instant, pas pour occulter la réalité : rire oui, oublier non.

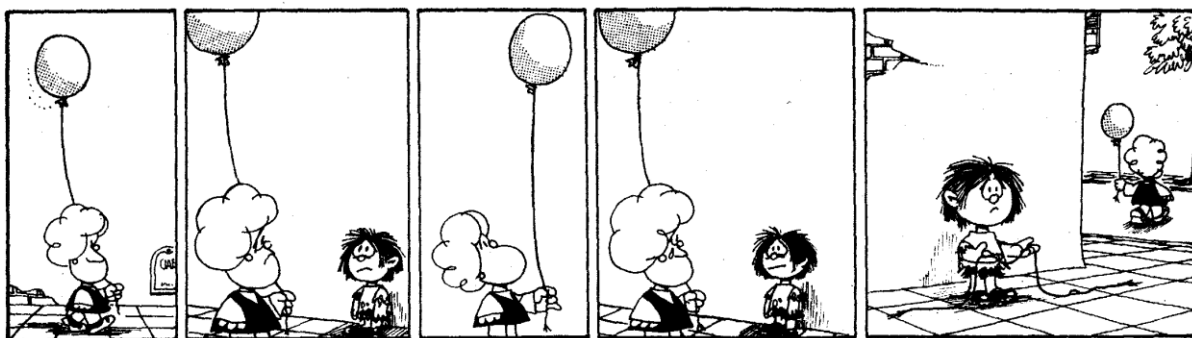


La lecture, l'analyse et l'interprétation d'une BD, combinant image et texte, requièrent une technique spécifique de décryptage simultané. La lecture s'effectue d'une part par le déchiffrage du texte, qui nécessite des compétences particulières mettant en jeu deux procédures conjointes automatisées : l'identification des mots et l'attribution du sens (intégration sémantique, syntaxique et typographique) ; et d'autre part par le déchiffrage de l'image, qui nécessite la compétence d'identification de la forme, de la couleur et du mouvement et des mimiques des personnages. Tous ces éléments forment un tout cohérent : un message communiquant chargé de sens et d'émotions.

Structure⁹⁷

○ Les bandes sont en noir et blanc.

Cette pratique ne répond pas à une contrainte d'édition car les revues de l'époque étaient éditées en couleur. Il s'agit d'une volonté de Quino. L'absence de couleur évite une surinterprétation de la part du lecteur dans la lecture de celles-ci car les couleurs sont chargées et vectrices de symboliques⁹⁸. Toutefois, il est illusoire de penser qu'il s'agisse d'un choix par défaut de la part de Quino.



⁹⁷ Annexe 8 page 92 : Mécanisme neurologique du décryptage visuel : couleur, forme et mouvement.

⁹⁸ FILIPPI, Eva, « Code codex et couleur », Université Toulouse le Mirail, textes et documents d'Amérique latine, Patrick Lesbre, 2014.

Dans nos sociétés chrétiennes le blanc et le noir sont individuellement chargés du symbole de la pureté d'une part et de la dissimulation d'autre part. De plus, leur utilisation combinée n'est pas un gage de neutralité : elle renforce la dichotomie manichéenne du bien VS mal.

Dans la bande précédente, divers éléments sont disposés : type de vêtement, couleur de vêtement, coupe de cheveux, couleur de cheveux, mouvement, mimique, plan, point de vue. Chaque élément est illustré parallèlement en opposition, pour former un tout contrasté cohérent, coopérant, qui fait émerger la cruauté de la séquence, symbiose qui déclenche l'émotion.

Nous avons dans une main, les attributs féminins de pouvoir du statut social associés à la chaste Susanita : la verticalité par le ballon flottant, en haut, naturellement relié à Susanita, la blonde, bien peignée, à la coupe maîtrisée, déjà entraînée à la représentation d'une femme de sa classe par les boucles d'oreille en perle qu'elle arbore, habillée en austère robe noire parfaitement rigidifiée par amidonnage d'une maman pétrée par les conventions sociales, à l'allure sereine et au pas rythmé, voire cadencé, de celle qui s'avance vers un futur tout tracé et sans anicroches, celui de devenir femme -entendre épouse⁹⁹- d'un homme de la haute à qui elle fournira une descendance transcendante.

Dans l'autre main, nous avons les attributs d'échec du statut social : inertie du garçon anonyme, planté là, dans un corps rigidement avachi, cheveux noirs et hirsutes, vêtements délabrés dont la blancheur non immaculée sont l'ostentation d'une crasse impudique, avec en épée de Damoclès le *fatum* d'un sort oppressant et oppressif d'un futur incertain, comme l'avenir de cette malsaine façade décrépie prête à tomber.

Maintenant, la cruauté émerge. Elle réside dans ce fil cassé par Susanita : le regard du pauvre qui s'élevait vers le ballon, dans un désir d'ascension social qui lui permettrait de jouer plutôt que de faire la mendicité, revient fixement dans la réalité du regard perdu. Susanita a brisé son espoir en cassant volontairement le fil : l'espoir ne tient qu'à un fil, fil de marionnette que les puissants manipulent et humilient.

Cette bande symbolise la hiérarchie dénoncée par les études de genre : il ne suffit pas d'être un mâle pour réussir dans la vie (ce que ne parvient pas à faire le petit garçon face à Susanita), il faut être un mâle dominant, domination que la stature sociale et la couleur de peau procurent.

Voilà ce que je lis dans cette bande : la femme blanche peut parvenir à se hisser au-dessus d'un homme blanc à condition qu'il existe une différence de classe sociale entre eux. A classe sociale égale, la femme peut prétendre à un homme de son rang à condition que le père de celle-ci lui fournisse une dote, sésame pour rester intégré à sa classe d'origine. Quand on est une femme, on peut réussir dans la vie, mieux qu'un homme sans statut ou non blanc, en se hissant par procuration aux strates élevées de la société par le mariage.

L'usage du noir et blanc n'est donc pas un gage de neutralité chez Quino.

La colorisation des bandes originales par la maison d'édition française Glénat par exemple, a semé de la confusion là où l'absence de couleur avait une valeur symbolique sémantique.

Le genre, noir et blanc de Quino, a été troublé, par l'injection de la valeur couleur, superposée sans fondements par l'Institution Glénat, avec pour conséquence un déplacement de la dramatisation des personnages vers le contexte plus large de leur environnement¹⁰⁰.

⁹⁹ Dans l'association de vocables révélateurs de la chape de plomb diffuse et invisible qui englutit les minorités opprimées et opprimées, je cite « mari/femme » et « matrimonio/patrimonio ».

¹⁰⁰ LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Mafalda*, Grenoble, Glénat, 1980.

QUINO Mafalda



quino

édité par
jacques gérard

1

Dans la même collection :

sherry	Jean-Pierre Corinne	le roi noir
bourgeois / génin	Brunelle et Colas	Yann le migrateur T. 1 : la planète aux illusions
lacroix / génin	Yann le migrateur T. 2 : la cité des sept sages	Tatin, prince des étoiles
dubois	Les ombres de nulle part	Casque d'or
wilinger	L'océan français	La terre de la bombe
goetzinger	Féline	L'homme
ramoiti / durand	Les passagers du vent T. 1 : la fille sous la denture	
goetzinger / mora		
pickard		
bourgeois		



Imprimé en France

édité par
jacques gérard

ISBN : 2-7234-0127-8



De plus, les nuances de clair à sombre permettent d'interpeller l'attention : par exemple dans la bande séquence qui suit, la technique dessinée imite celle des films muets pour mettre en valeur la zone centrale, œil de la caméra, ici le bruit de la clef dans la serrure en plan de détail case une.



Dans une espèce de synesthésie baudelairienne, nous voyons (case une) le bruit (case deux) qui attire l'attention des enfants : l'assemblage des cases une et deux dans notre esprit est quasi instantané.

- Les cent soixante bandes sont composées d'un **nombre divers de vignettes**:

Bande....	à 1 case	à 2 cases	à 3 cases	à 4 cases	à 5 cases	à 6 cases	à 7 cases
Total	1	2	22	50	54	27	4
Soit	0.5%	1%	14%	31%	34%	17%	2.5%

Quino va privilégier les bandes à quatre ou cinq cases, restant dans son champ d'action caractéristique. En revanche, il module exceptionnellement ses narrations par l'utilisation de bandes à une, deux ou sept cases.

L'unique bande à une case ci-dessous met en évidence l'exceptionnelle agitation de la famille avant le départ en vacances : le mouvement dans cette scène est incessant, d'où l'absence de découpage en vignettes séquencées. Le passage de relai au centre du dessin entre le père et la mère renforce cette continuité. L'impression est celle de la précipitation car ça va vite et dans tous les sens : Raquel et son mari ont à un moment les deux mains et la bouche occupées, à la manière d'animaux savants. Que de contraintes à faire / pour être en vacances. Le paradoxe est cette animalisation des parents qui tendent à une chose, être tranquilles, bien, reposés... en vacances, alors que cette catégorie vacances/travail est artificiellement créé pour des besoins non biologiques : pour être simplement ce qu'ils ont vocation à être c'est-à-dire humain, ils doivent en passer par une réification sociétale, tels des animaux dressés.



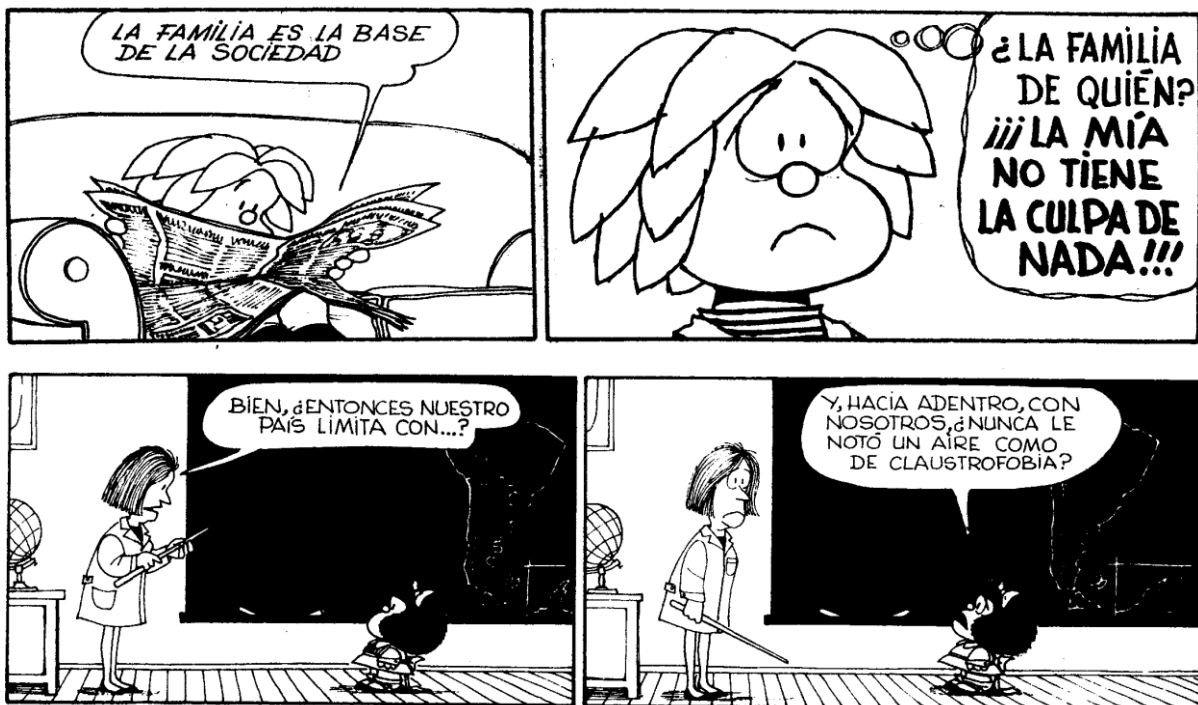
On peut y voir ici les rôles sociaux que chacun remplit en fonction de son sexe, manifestations de ces rôles exacerbées par la caricature.

La mère est ultra polyvalente : elle manipule avec dextérité plumeau, ouvrage à coudre et fer à repasser et comme si une tâche ne suffisait pas, elle doit encore être utile en réalisant plusieurs tâches à la fois. Ce qui caractérise son être sont d'ailleurs des verbes soulignant ses actions, coudre et repasser: la femme se définit par le faire domestique. Le mari est occupé aussi mais par la distraction du journal.

Les directions des personnages traduisent également la catégorisation des rôles sociaux en fonction du sexe. Raquel apparaît quatre fois, dont trois tournée vers l'intérieur tandis que le mari apparaît trois fois dont deux fois tourné vers l'extérieur : sur 7 occurrences des personnages adultes, la femme est dans le *domus* 43% du temps contre 14% pour le mari qui se réalise à l'extérieur, espace de réussite professionnelle et sociale symbolisé par la porte ouverte, porte ouverte gardée par les enfants, statiques pour le moment, dont l'avenir est pour le moment simple perspective conjoncturelle.

Les deux bandes à deux cases sont par leur rareté conceptuelle révélatrice d'une volonté de la part de Quino de traiter un thème différemment, donc de la faire sortir de la masse des bandes à quatre ou cinq cases les plus nombreuses.

Les thèmes abordés y sont la famille et la nation, la famille des années 1970 en Argentine.



Ces deux bandes fonctionnent en système entre elles et avec la bande précédente. Quino a-t-il dessiné ces trois bandes sciemment ? Impossible à dire. Ce qu'il est possible de dire c'est que ces thèmes sont d'une exceptionnelle importance à ses yeux pour qu'il les structure d'une manière exceptionnelle.

Pourquoi dis-je que ces deux bandes fonctionnent ensemble ? Parce qu'elles traitent toutes les deux des outils mis en place par le système pour réguler et encadrer les individus, la famille d'une part, l'école d'autre part.

Toutes deux sont des structures codifiées et normées, à forte charge sociale dans le déterminisme de la réussite ou de l'échec d'une vie, or il n'est pas vrai que pour être heureux il faille être marié, ni avoir des enfants, ni vivre ensemble ; il n'est pas vrai que pour être heureux il faille réussir à l'école pour réussir dans la vie.

J'oppose à ces notions la valeur bonheur, celle d'être heureux, ensemble, dans sa vie.

Pourtant, le système s'applique à nous faire croire que la docilité civique et civile est la solution à une vie heureuse : remplir ses obligations dès le berceau (boire tant de ml de lait la première semaine, faire ses nuits le premier mois, avoir sa première dent à un an, faire ses devoirs, apprendre ses leçons, passer son bac, se marier, faire des enfants, rester mariés, se tromper), obéir aux lois (payer le parcmètre, payer les impôts, passer 70% de musique française à la radio, demander à la préfecture de police le droit de porter un pantalon lorsqu'on est femme), respecter les règles (faire la queue, prendre un ticket, payer ses factures à l'heure).

Devenir formaté, être conditionné est ce qui arrive lorsque nous passons notre vie, étape après étape, à remplir le cahier des charges sociales. Or les principes n'ont de valeur que pour ceux qui les édictent : ils s'appliquent par force de lois ou d'*habitus* à la collectivité, à l'intérieur de laquelle l'individu, par son unicité, ne peut se conformer et se retrouve assujéti.

La famille -cellule familiale- est une reproduction à petite échelle des enjeux dominant/dominé de la société : parent/enfant, homme/femme, femme/enfant, homme/enfant. Voilà pourquoi certains assimilent une famille normée (couple hétérosexuel marié avec deux enfants) à un fonctionnement sain de la société : dans une famille représentative, on sait que le modèle sociétal a été intégré car reproduit et que ces esprits dépourvus de sens critique resteront dans le cadre invisiblement imposé par imposition.

Miguelito dit qu'il n'est pas responsable de la base de la structure de la société argentine. A la manière dont est structurée sa famille, dont la figure paternelle absente ou absorbée par une mère obsédée par l'immaculation de son parquet¹⁰¹ est substituée par un grand-père fasciste, il se demande si ce n'est pas à cause de lui si la société va mal et se déresponsabilise immédiatement de toute bêtise commise involontairement. Gandhi dit que l'on peut mesurer la grandeur d'une nation à la manière dont elle traite ses animaux, Quino dit que l'on peut comparer la nation argentine, qui accueille fascistes et nazis notoires, à la famille bancalement structurée de Miguelito.

Bancale car il n'est pas politiquement correcte de traiter avec les nazis¹⁰², l'école même nous l'apprend, l'école même nous apprend à penser de manière conforme et adaptée, la pensée unique de la nation qui formera de disciplinés citoyens, moulés par le discours national politique bien-pensant, bien-faisant. Cette dimension est d'autant plus vraie pour l'argentine nationaliste dont l'autobiographie d'Eva Perón sert de manuel scolaire dans les écoles.

Que va tenter d'inculquer la maitresse -la femme est la figure du *care* par excellence- à Mafalda ? La maitresse veut transmettre -par la violence de son attribut/baguette, indicative et accusatrice comme un index- un savoir géographique factuel, mais Mafalda détourne la question en utilisant le sens figuré et donne une réponse géopolitique sur le nationalisme étouffant économiquement du gouvernement.

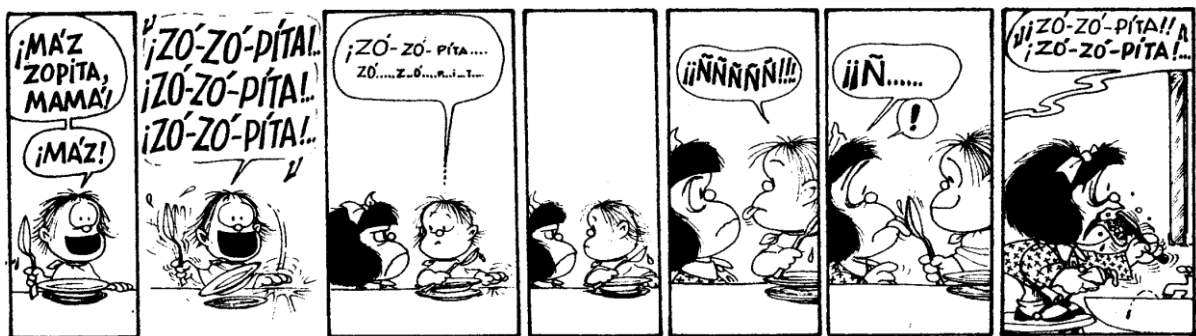
Un enfant bien éduqué -entendre formaté à la pensée unique- fera un bon citoyen qui se conformera sans discuter, sans manifester, sans se rebeller, à toutes les mesures instaurées par la nation. La nation doit être inculquée comme un modèle idéal dès le plus jeune âge afin qu'elle soit acceptée et pas remise en question.

¹⁰¹ La psychanalyse freudienne, sur laquelle est fondée la psychanalyse moderne et la plupart des théories éducationnelles et relationnelles parents/enfants, qui met par exemple au centre des pathologies l'absence du père et la folie de la mère, est largement remise en question par la réussite d'autres thérapies psychanalytiques ou cognitives et par la révélation du mensonge de Freud sur les résultats de ses expériences cliniques.

¹⁰² Nazi est la contraction de National Socialiste.

Les enfants ont cependant une alternative à leur assujettissement par les figures d'autorité institutionnelles : faire leurs propres expériences, sans figure d'autorité.

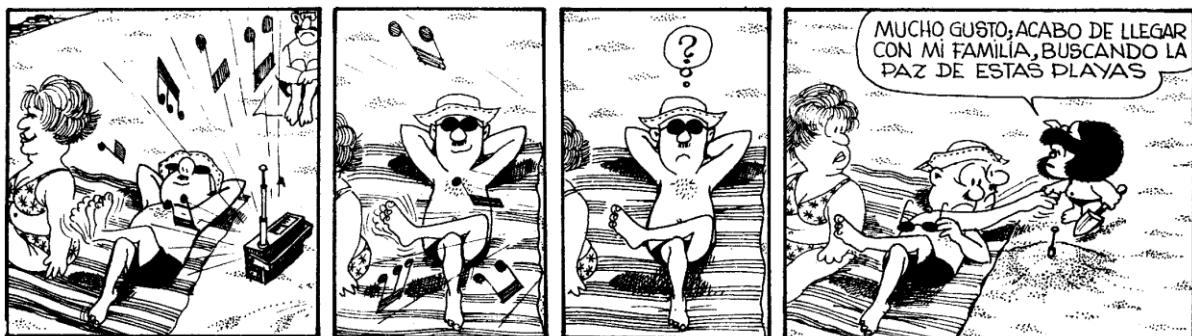
Dans les bandes à sept cases, comme ci-dessous, l'action est décomposée en sept étapes provoquant une dilatation du temps, comme une suspension de celui-ci. Le corps du délit est mis en évidence par l'absence de cadre dans la vignette deux et la disparition de l'espace inter-iconique comme si nous faisions partie de cette scène de vie, comme si nous étions à table avec Guille et que nous portions sur lui le regard subjectif d'un personnage de la BD. Sur les cent soixante bandes, l'occurrence « disparition du cadre et absence de l'espace intericonique » est double, et les deux fois correspondent à une action de Guille : Quino rend Guille humain par cette technique et nous émeut par l'insouciance de cet enfant libre.



La résolution de la séquence se trouve dans la dernière vignette par le changement de lieu et d'attitude de Mafalda, passant de la colère au dégoût : par la coopération de ces deux nouveaux éléments, Quino nous indique que Mafalda était en colère après son petit frère (case trois), non pas à cause du bruit qu'il faisait (cases une et deux) mais à cause de ses revendications pour une nouvelle obtention de soupe tant attendue et désirée.

Ce que j'appelle la résolution est ce moment où notre champ d'attente -préparé par la disposition d'éléments sémantiques et par leur récurrence, absence ou modification au fil de l'enchaînement des cases, *a posteriori* devenues antérieures- est contrarié par une discordance qui surgit avec l'insertion de nouveaux éléments décalés : à ce moment de prise de conscience du conflit dramatique des éléments se déclenche le rire.

- **La dimension des cadres** n'est pas uniformément distribuée : ainsi une case dans une bande à quatre cases n'occupe pas forcément le quart de la bande. Par exemple, le cadre de la case une mesure $A+1/2A$, le cadre des cases deux et trois mesure A , le cadre de la case quatre mesure $2A$. Le maintien de la taille du cadre en case deux et trois ancre notre attention ailleurs que dans le cadrage constant de la vignette. Comme le cadrage est identique notre attention reste focalisée sur la zone où l'œil est attiré, ici par contraste les lunettes noires¹⁰³.



¹⁰³ Le contraste entre deux zones, obtenu par alternance concentrique de cercles blancs et noirs, sert de test pédiatrique oculaire dans le dépistage de l'amblyopie : l'outil utilisé s'appelle un « œil de bœuf ».

A partir des lunettes, notre regard balaye la zone immédiate proche, en priorité l'humain, c'est à dire le visage et ici la bouche, puis le reste, ici le point d'exclamation. De là, nous lisons à nouveau la vignette précédente et constatons que les notes de musiques ont cédé la place à ce point d'interrogation.

C'est ainsi que progresse linéairement la lecture, de gauche vers la droite dans notre civilisation, jusqu'à ce que nous prenions conscience d'un élément discordant qui nous incite à retourner en arrière à la recherche du point de référence initial : cet élément trouvé et confronté au nouvel élément, nous incite à reprendre la lecture.

Le décryptage de la bande par son association entre image et texte implique un va-et-vient imperceptible. Le large cadre de la dernière vignette par exemple (la plus grande des quatre) est un nouvel élément discordant par rapport aux précédents : cela nous incite à revenir en arrière pour comparer, puis regarder en détail le contenu de cette case et y trouver l'élément de résolution essentiel de cette vignette à savoir le poste caché sous le sable.

- La signature a disparu des bandes, ce qui est révélateur de la célébrité atteinte par Quino, et non plus comme au début le reflet d'un manque de confiance professionnelle.

Cinématique

- **Les plans** qui composent les vignettes, comme le cadrage, sont variables et varient y compris à l'intérieur même d'une bande. Le changement ou le maintien de plan dans une bande attire notre attention en modifiant la profondeur de champ, la perspective.

Lorsque le plan est constant, ici le plan moyen, tout est d'égal importance : l'œil balaie la bande dans un sens horizontal linéaire en s'attachant d'abord au personnage (lecture progressive horizontale basse) puis à ses propos (lecture progressive horizontale haute). Une deuxième lecture alternera regard entre le personnage et la bulle (lecture progressive variable ascendante descendante).



Lorsque le plan varie, l'attention est portée variablement sur différents éléments des vignettes en fonction de l'endroit où Quino veut que notre regard se porte.

Dans la bande suivante par exemple, notre œil est attiré par Mafalda dans la première case puis par Felipe puis par la bulle. Dans la deuxième case, notre œil est attiré par Felipe puis par les hauteurs vers le nuage, puis vers Mafalda puis vers la bulle.

Dans l'espace inter-iconique, deux modifications ont eu lieu : le plan se rapproche en zoom avant, passant du plan moyen au plan rapproché, focalisant notre attention sur les personnages + à présent les personnages se présentent en contre-champ, comme si nous suivions un échange au tennis = notre champ d'attente pour la suite est un échange verbal entre les deux protagonistes sur le thème du travail scolaire.



La bande se résout en case trois.

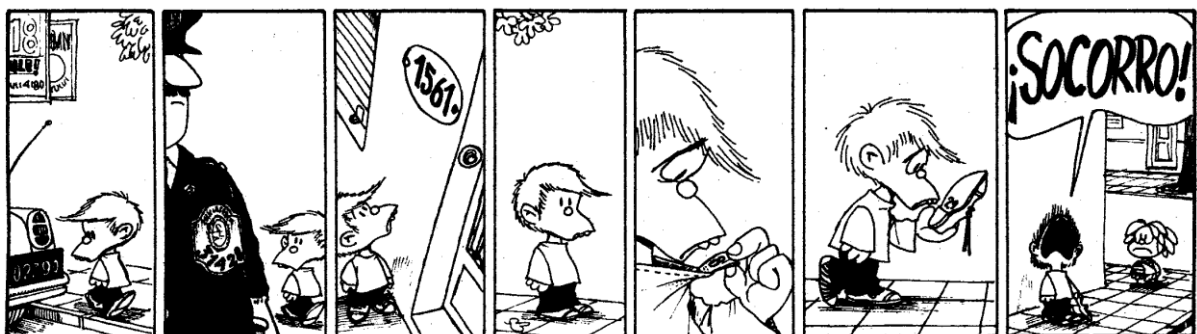
Ici, le décalage naît de la discordance entre une réflexion sur ce qu’est historiquement la nation argentine et ce que l’Institution scolaire entend en faire passer comme discours, et ce qu’elle est en réalité : l’utopie politique de glorieuse nation indépendante avec le lait tété s’effondre devant la crue réalité d’un espace urbain saturé de marques étrangères. Nous sommes loin de l’idée de nation des grands espaces sauvages dont la domestication par les fiers et indomptables gauchos dispensait honneur et toutes sortes de caractéristiques viriles.

- **Les angles de vue** sont majoritairement horizontaux (personnage de face ou profil) avec une légère inclinaison du haut vers le bas en faible plongée, comme si Quino faisait partie de la scène, se trouvant avec les personnages, et rendait ce qu’il voyait selon l’angle imposé par sa stature, soit qu’il est debout soit qu’il est accroupi lorsqu’il dessine Guille par exemple.

Toutefois, Quino utilise également de franches plongées et contre-plongées dont voici les quelques occurrences :

Bande où figure ...	Plongée	Contre-plongée
Total	12	4
Soit	7.5%	2.5%

Dans l’exemple de plongée dans la bande suivante, nous voyons Felipe d’en haut.



Il s’interroge sur les nombres qui l’entourent et qui servent d’identification. Dans la case centrale, Felipe est dans l’expectative : cette vignette qui agit comme un axe de symétrie, nous fait comprendre le balancement de sa réflexion entre une première phase d’observation et une deuxième phase réflexive. La résolution de la bande, c’est-à-dire le déclenchement du rire, se trouve dans la case finale : nous pourrions imaginer Felipe en train de prendre Miguelito à témoin et de lui crier « Non, je ne suis pas un numéro ?! ». Et si nous rions, c’est effectivement parce que nous sommes identifiés par des numéros : numéro de carte d’identité, poids de naissance, nombre de frères et sœurs, revenu fiscal de référence, jusqu’à l’essentiel numéro de téléphone qui incarne aujourd’hui l’ultime élément identitaire.

Symboliquement, Felipe se trouve légèrement au-dessus du numéro (case une), plutôt de niveau (case deux), puis franchement au-dessous (case trois), ce qui, par progression rend les nombres étouffants (case sept) pour son identité (cases cinq et six).

Dans l'exemple de contre-plongée bande suivante, nous voyons Raquel d'en bas, comme si nous étions à table avec Mafalda, ce qui favorise notre identification à elle et nous rappelle notre soumission à l'autorité parentale quand nous étions enfants.



D'un point de vue de genre, les parents, et plus précisément la figure maternelle, sont responsables de l'éducation de leur progéniture. Éduqué un enfant, c'est le rendre droit, c'est-à-dire tuteuré par les conventions, règles et autres codes sociétaux. Il ne s'agit pas d'élever l'enfant dans son statut d'humain, d'une élévation spirituelle d'un être individuellement unique, mais de l'élevage d'un rouge de la société.

Tous les moyens sont valides pour contraindre l'esprit par le corps, pour faire avaler n'importe quoi à un enfant : mensonge et autoritarisme arbitraire. Raquel est responsable du modèle éducatif qu'elle transmet par une pédagogie de la peur et de la culpabilisation : reproduit-elle par habitude ce qu'elle a vécu ou est-elle par choix cette mère abusive ? Lorsque l'enfant difficile n'est pas naturellement assujetti, sage comme il faut, il convient de le rééduquer pour qu'il retrouve, à la manière d'une rééducation orthopédique, sa droiture, son obéissance.

Les parents comme figure d'autorité peuvent compter sur l'école pour éduquer leur enfant, et si celle-ci ne parvient pas non plus à cadrer l'enfant asocial, alors l'univers carcéral s'en chargera. Ces trois Institutions, famille, école, prison, marchent de pair pour établir, inculquer et soumettre le futur citoyen. En tant que lieux clos, *domus*, école, et prison sont des lieux où la violence peut s'exprimer en toute impunité.

- **Les traits de mouvements**, présents, accompagnent le dessin d'un geste pour compenser l'arrêt sur image impérieux du dessin, ici la cavalcade, le rebond du plongeoir ou l'aisance à l'escalade.



Pourquoi Felipe éprouve-t-il le besoin de magnifier son récit en l'idéalisant ? Simplement parce qu'il n'appartient à la classe moyenne de Mafalda : il n'a pas, comme sa famille, les moyens financiers de partir en vacances. Il reste cependant intégré à la société, malgré sa précarité, et ne vit pas en marge de celle-ci, comme le petit garçon auquel Susanita a fait don de son bout de ficelle. C'est en cela que je peux rapprocher ces deux bandes : à classe différente, la femme est supérieure à l'homme (d'où le désir de Felipe de grossir la valeur de ses vacances), à condition que la couleur de peau et la nationalité soient égales). Si Felipe avait appartenu à la même classe sociale que Mafalda, il aurait raconté sans honte ses vacances à dos d'âne. Felipe souffre d'un manque de confiance chronique, personnifié par sa peur de l'école, son anxiété de l'échec, et sa culpabilité d'être un rêveur idéaliste : son comportement ne cadrant pas avec le profil attendu d'un garçon, il ne se sent bien que lorsqu'il effectue un transfert de personnalité sur les héroïques personnages masculins des BD.

- **Le décor**, ici les lieux, méritent également d'être analysés.

Je les envisage de cinq façons : selon qu'ils donnent sur un espace intérieur, extérieur, ou intérieur/extérieur, et selon qu'ils sont des espaces urbains ou naturels. Certains lieux sont associés à un attribut spécifique qui permet de les identifier, comme les plantes du père de Mafalda, chez eux. La rue est repérable grâce aux carreaux du sol : les enfants s'y trouvent le plus souvent seul ou par deux, exceptionnellement en compagnie de leur parent. Le parc est repérable grâce aux éléments de nature comme la pelouse ou les arbres : les enfants s'y retrouvent majoritairement en groupe, jamais avec parent.

Lieux : @ signifiant « chez »		Nombre de bandes sur 160, soit +/- X% d'occurrences		Clos/ ouvert	Urbain/ naturel
Fermés	@ M	66	41%	84 bandes soit 53%	135 bandes soit 84% espace urbain
	école	7 (dont 1 dans la cours de récréation)	4%		
	@ F	4	2,5%		
	@ L	2	1%		
	@ Mi	2	1%		
	@ S	1	0,5%		
	@ Ma	1	0,5%		
	@ ?	1	0,5%		
Fermés/ouverts	2 boutiques	8	5%	5%	14 bandes soit 9% nature
Ouverts	rue	24	15%	57 bandes soit 36%	
	parc	19	12%		
	plage	12	7,5%		
	campagne	2	1%		
Indéterminés	?	11	7%	7%	7%

Les statistiques révèlent la prépondérance des espaces clos (53%) sur les espaces ouverts (36%). Dans ces espaces clos, l'accent est mis sur l'espace domestique, plus précisément chez nos héros dans l'appartement de Mafalda, et sur l'école, deux lieux symboliques dans l'étude du genre dans *Mafalda* comme nous l'avons vu précédemment. Par ailleurs, l'espace urbain synonyme d'emploi prédomine (84%) face aux espaces naturels (9%) synonymes de vacances.

L'enchaînement de vignettes situant l'action dans le même lieu s'appelle une scène : elles sont au nombre de quatre-vingt-quatre. Elles se caractérisent par une posture statique des personnages. Cette immobilité physique est contrebalancée par une mobilité psychique, mouvance réflexive spirituelle des personnages qui parlent, parfois renforcée par une pensée intériorisée qui dynamise la scène. Une scène peut être vue sous différents angles de vue avec variation par zoom du plan : le pied de la caméra reste fixe.

L'enchaînement de vignettes situant l'action dans plusieurs lieux s'appelle une séquence : elles sont au nombre de soixante-seize. Elles se caractérisent par une posture dynamique des personnages. Cette mobilité physique peut s'accompagner ou pas d'une mobilité psychique, mouvance réflexive spirituelle des personnages qui parlent. Parfois, une pensée intériorisée se rajoute à cette double dynamique : l'effet produit par cette accumulation est le trouble d'un conflit psychique non résolu, à la fois extériorisé et intériorisé. Une séquence est nécessairement vue depuis différents référentiels : le pied de la caméra est mobile.

Les lieux ouverts/fermés, donnant à la fois sur l'extérieur et l'intérieur comme le commerce de Don Manolo, sont propices aux échanges.



Voici le recensement de la variabilité des lieux par bande, en fonction de la mobilité de la caméra/Quino par rapport aux personnages et en fonction de l'insertion d'un élément rapporté :

Lieux	Unique : scène	Variable : séquence
Nombre de bandes	84	76
Dont avec aparté intériorisé	22	20
Dont avec discours rapporté	6	4
Dont avec irruption d'un propos d'un personnage hors-champ	5	12
Dont avec irruption d'un topos utopique	1	0

Nous constatons un équilibre entre quantités de scènes et de séquences, hormis dans la rubrique « irruption d'un topos utopique » dont je traiterai l'analyse après le descriptif des autres catégories que j'avance.

Voici une scène rassemblant « propos tenu hors-champ » et « aparté intériorisé » :



Ces deux techniques mettent en valeur les attitudes de celui qui reçoit le propos : dans le cas du propos hors-champ, la réaction de Mafalda et de Libertad qui passent du malaise à la colère ; et dans le cas de l'aparté intériorisé, la réaction des parents de Mafalda, passant de la certitude à l'incompréhension. Je peux ici faire une remarque sur le fonctionnement du couple, mis en scène par Quino, avec l'utilisation du point d'interrogation ouvert par Raquel et fermé par le père qui traduit ici la correspondance simultanée du questionnement et la fusion attendue par la société des membres d'un couple, où la liberté individuelle s'efface devant le groupe famille. La société dit que dans un couple $1+1=1$, ce qui en réalité dynamite l'équilibre des personnalités en présence qui tendent vers une fusion déraisonnable. L'équilibre du couple se trouve dans l'équation $1+1=2$, dans laquelle chacun amène sa différence et conserve son individuelle personnalité.

Dans la scène ci-dessous, voici un exemple de « discours rapporté » :



Nous assistons au dialogue entre Manolito et Mafalda à propos des vacances. Manolito lui raconte son expérience avec son père à ce sujet dans une première case au discours indirect. Le passage du discours indirect au discours direct s'accompagne d'un changement de plan qui s'éloigne. Nous notons une évolution dans la mimique¹⁰⁴ du personnage, allant de la circonspection au dégoût. Le souvenir de la conversation est mis en scène techniquement par l'image du père qui parle dans une bulle de Manolito, avec une mise en abîme de la bulle du père dans celle de Manolito. Manolito se met lui-même en scène lorsqu'il rapporte ses propres propos en imitant son attitude.

Pas de mensonge chez Manolito lorsqu'il décrit le dialogue qu'il a eu avec son père à propos des vacances, comme cela a pu se produire avec Felipe précédemment dans la bande des vacances page soixante: Manolito est supérieur par comparaison à Mafalda. A couleur de peau identique, il est homme : +1 ; il est fortuné : +1 ; il est immigré : -1.

¹⁰⁴ Annexe 9 page 94: Mimiques : étude de cas et expressions faciales selon Paul Ekman.

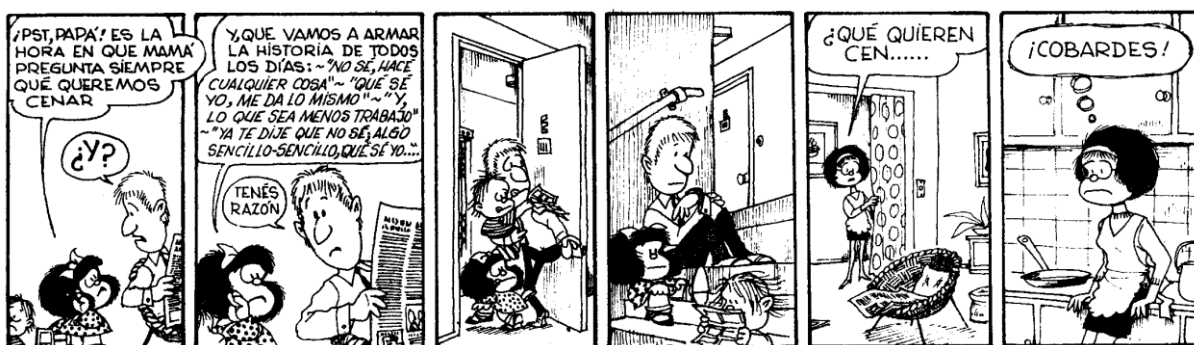
La mise en scène du discours direct rapporté (case deux à six) se double visuellement par une deuxième bulle annexée entre le discours du père et l'appendice de la bulle de Manolito en guise de virgules encadrant les verbes introducteurs placés après le discours direct.

Le dialogue restitué serait :

"Ayer le dije a mi papá que podríamos cerrar unos días el almacén e irnos de vacaciones.

- ¿Y ?
- « ¿Vacaciones ? », preguntó él, « ¡Claro! ¡Un poco de aire y sol es muy bueno para la salud ! », dije yo, « ¿Y la clientela ? », preguntó él, « La clientela comprará en otros almacenes », dije yo, « ¿Alguien dio un disgusto a este hombre », preguntó el médico."

Quino recourt également dans cette séquence au discours direct rapporté introduit par un discours indirect : l'accumulation des répliques dans la case deux renforce l'argumentation de Mafalda à laquelle concède le père.



Etudions à présent la valeur de cette incise que je nomme « irruption du topos utopique » de la bande suivante :



La scène se déroule dans un lieu de décontraction privilégiée et d'oisiveté, la mer, lieu de vacances. Ce lieu unique va revêtir deux symboliques différentes : les congés payés pour le père de Mafalda, qui va profiter de ses deux semaines de repos annuel ; et les privilèges acquis grâce à l'aisance financière, pour celui qui bénéficie d'un emploi à fort revenu. L'employé comme le médecin mérite des vacances: profiter des vacances est équitable.

Toutefois, équitable ne signifie pas égalitaire¹⁰⁵.

Comme nous l'avons vu précédemment dans la bande du ballon page 51, un conflit

¹⁰⁵ Il me semble que le point faible d'une partie des féministes est de crier à l'égalité au lieu de revendiquer l'équité. Vouloir accéder à l'égalité est illusoire car chaque individu est différent : un homme l'est d'une femme, une femme l'est d'un homme, mais un homme est également différent d'un autre homme comme une femme l'est également d'une autre femme. Réclamer une égalité qui n'existe pas fourvoie ceux qui ne luttent pas pour l'équité, équité des droits.

dramatique va naître de la superposition d'éléments coopérants, ici les vacances, et d'éléments discordants, ici la classe sociale : de cette confrontation va naître une symbiose, l'émotion, ici le malaise et la gêne chez le père de Mafalda et le dédain méprisant chez le médecin. La vignette quatre est la seule de tout l'*opus* à insérer un lieu symbolique utopique, c'est à dire un *topos*, un topique, un lieu commun, le lieu commun que les gens qui ont un emploi qualifié supérieur par la durée des études, soient proclamés supérieurs de fait : le piédestal sur lequel est hissé le médecin auréolé des lauriers de la gloire et de l'honneur des Césars, surplombant le père de Mafalda en lui assénant, non pas son patronyme, mais sa fonction. Le cigare était déjà dès la première case, l'attribut de quelqu'un de fortuné : son usage incongru dans la mer par le personnage traduit sa volonté d'exhiber sa condition.

Les personnages annexes servent de support à la démonstration par Quino du fonctionnement de la société et du poids des clichés.

Personnages



- Les personnages sont **divers** dans Mafalda.

Je peux citer les personnages principaux qui sont récurrents et fréquents, c'est-à-dire Mafalda, sa famille et sa bande ; les personnages secondaires qui évoluent autour des personnages principaux comme le père ou le frère de Manolito, la mère de Felipe, la mère de Susanita, la mère de Miguelito ou la mère de Libertad ; les personnages symboliques d'une fonction institutionnelle comme les maitresses, les policiers, le corps médical et un nazi, ou professionnelle comme le croque-mort, le cadre, l'ouvrier, le cordonnier, le tenancier d'hôtel, le serveur de bistrot ; les personnages évoqués, dont les personnages parlent et qui n'apparaissent pas comme le grand-père de Miguelito adorateur de Mussolini ou le père de Libertad qui jure ; les voix *off* des animateurs radio ou de la télévision ; des personnages anonymes et sans paroles comme des badauds ou des plagistes ; et enfin les animaux, un chien qui aboie et la tortue Burocracia de Mafalda.

Ils établissent entre eux différentes interactions : de conflits, lorsque leurs intérêts sont contraires, de coopérations lorsque leurs intérêts sont similaires, ou de symbiose quand il n'y a pas d'enjeu.

Les personnages principaux¹⁰⁶ sont les personnages originels ainsi que les personnages récurrents par la suite. Nous pouvons citer par ordre d'apparition : Mafalda, sa mère Raquel puis son père, Manolito diminutif de Manuel Goreiro, Felipe, Susanita Chirusi dans le premier *opus* ; Miguelito Pitti dans l'*opus* trois ; Guille dans l'*opus* quatre et Libertad dans l'*opus* sept.

Certains des personnages restent anonymes comme le père de Mafalda, le mari de Raquel.

Les personnages peuvent également apparaître seuls dans une bande.

D'autres sont affublés de diminutif comme Manolito, petit Manolo en puissance, Susanita, petite chérie précieuse, ou Miguelito, futur tortionnaire sadique. L'emploi du diminutif nous renvoie d'une part à l'absence de considération pour l'individu ainsi nommé par ceux qui utilisent une diminution du prénom -premier signe de l'identité sociale- pour nommer l'autre, et nous renvoie d'autre part à la transmission inconsciente des *habitus* : quelle est la part unique de personnalité chez un Manolito ou une Susanita, copie conforme de leur mère et père respectifs ? La concentration des propos de Susanita, de quatre à trois bandes, symbolise l'enracinement du concept de mère chez elle, directement lié au concept de femme, et son étroitesse d'esprit à ce sujet. Comme dans un entonnoir, elle envisage sa vie comme celle d'une femme, qui ne peut se réaliser que par la maternité, et ne se concrétiser que par l'engendrement d'une autre génération.



Certes, un diminutif peut être affectif, mais a-t-on le droit de diminuer l'autre sous prétexte qu'on l'aime : l'amour implique-t-il manque de considération et possession ? Les parents ont-ils conscience d'imposer, sans réflexion ni critique, un modèle hérité et reproduit ?

¹⁰⁶ FILIPPI, Eva, *El mundo de « Mafalda » : Mafalda y su mundo*, UNSA, mémoire de maitrise, 2002.



Les enfants sont les produits de leurs parents et de la société, jusqu'à leur émancipation : tant qu'ils sont sous le joug des figures de l'autorité parentale, ils ne peuvent réaliser leur degré de subordination : l'espoir réside dans le fait qu'un jour, ils seront adultes, autonomes et peut être libres. Mafalda est déjà cette contestataire, émancipée du modèle parental, qui a conscience que les femmes, à la différence de sa mère, devront actualiser leur manière de percevoir le monde pour réformer leur vie.



Que feront ces enfants du monde de demain : qu'avons-nous fait du monde d'aujourd'hui ?



Nous prenons conscience que notre Terre a ses limites, que ses ressources sont épuisables, et nous renforçons les frontières comme si le nationalisme allait nous sauver de ce caractère exsangue. L'Argentine est la terre d'asile de ces personnages : d'une part les européens ont colonisés le nouveau monde (Goreiro, Pitti, Chirusi sont explicitement d'une autre origine), d'autre part les autochtones ont été absorbés (il ne resterait aujourd'hui que 4% de la population qui aurait des origines indiennes) et il n'y a dans *Mafalda* aucune référence à l'indigénisme ou au Noir.

Une seule bande est relative au racisme : par l'usage du vocable attribué, non à la race mais à

la caractéristique du père de Libertad, Quino nous fait sentir toute l'incongruité du concept. L'honnêteté de Libertad confrontée au scepticisme de Susanita met en relief comment certains humains apeurés ont conçu cette notion de races pour se protéger ou légitimer leur domination : si nous adoptons le point de vue de Susanita, le simple fait d'être différent est une atteinte à son intégrité et elle vit les manifestations de ces différences comme une provocation à ce qu'elle représente ; si nous adoptons le point de vue de Libertad, elle est incrédule devant le fait qu'une différence, dont elle n'est pas responsable, puisse engendrer un jugement de valeur. Nous naissons humains¹⁰⁷, de la race humaine.



La confrontation, ici, entre Susanita et Libertad est un choc des valeurs induites par la société qui, par le contraste, renforce cette idée que nous ne sommes pas libres. L'association des personnages en fonction du thème abordé est révélatrice de la dynamique que Quino veut donner à son message. Ainsi par exemple, cette bande est également la seule où Susanita dialogue avec Libertad : elles n'ont, manifestement, aucun point commun, ce que confirme la bande suivante :



Dans ce septième recueil, je recense pour les personnages principaux de multiples interactions lorsqu'ils apparaissent à plusieurs : tous les personnages se côtoient, en duo ou en groupe.

Voyons comment se répartissent les combinaisons des personnages.

Dans le tableau ci-dessous, ne figurent que les occurrences supérieures ou égales à deux, par exemple la récurrence à neuf reprises de la présence simultanée dans une même bande de Mafalda avec son frère : $M+G=9$. Les occurrences uniques égales à une, par exemple l'unique bande comportant simultanément Mafalda, sa mère, le cordonnier et Felipe n'y figurent pas : elles représentent cinquante-quatre bandes sur cent soixante soit un tiers.

Pour faciliter la lecture des colonnes, je nommerai chaque personnage par son initiale ou

¹⁰⁷ Quino, *Humano se nace*, en diverses éditions, 1991.

première syllabe de prénom : M pour Mafalda ; R pour sa mère Raquel et P pour son père ; Ma pour Manolito ; F pour Felipe ; S pour Susanita ; Mi pour Miguelito ; G pour Guille et L pour Libertad. Le signe = renvoie au nombre d'occurrences et <=<=1 signifie inférieur ou égal à un.

Interaction des personnages	Mafalda, M	Manolito, Ma	Felipe, F	Susanita, S	Miguelito, Mi	Guille, G	Sa mère, R	Son père, P	Libertad, L
seul	17	2	5	3	4	2	0	0	0
+1 personnage	+G=9 +R=7 +F=7 +Mi=6 +S=6 +L=5 +Ma=4	+cliente=4 +son père=3	<=<=1	<=<=1	+S=2	+R=2	<=<=1	<=<=1	<=<=1
+2 personnages	+R+P=5 +F+Mi=3 +R+G=2 +maitresse +élèves=2	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1
+3 personnages et plus	+R+P+G=6	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1	<=<=1

Ainsi, il n'y a que les enfants qui ont le privilège d'apparaître seuls dans une bande, avec par ordre décroissant d'occurrences: Mafalda, Felipe, Miguelito, Susanita, Guille et Manolito. Les enfants sont les héros de la saga. Aucun parent n'est jamais seul, pas plus que Libertad : cela signifierait-il par analogie que la Liberté personnifiée en Libertad ne peut exister seule, libre, et que pour un couple avoir des enfants est la fin de la liberté ?

Les enfants sont le cœur de l'avenir car ils pourront réussir là où nous avons échoué, ils feront vivre le monde de demain dans la bienveillance et le partage, à moins que le néolibéralisme outrancier ne devienne religion officielle.



Ils auront le choix, une fois adultes, de réformer la face du monde grâce à leur vécu, grâce aux opinions qu'ils se seront forgées par le biais de leurs expériences personnelles, alternatives à l'assujettissement qu'ils auront subi par les figures d'autorité (résultats obtenus à partir du croisement des données entre le tableau des lieux page 61 et le tableau de la fréquence d'apparition des personnages ci-dessus).

Mafalda interagit avec tous les personnages et partage des moments avec chacun, en particulier avec son petit frère et moins avec Manolito souvent occupé à la boutique, comme le montre ses fréquentes apparitions avec les clientes ou son père, constamment à la boutique. Les situations se renouvellent par l'insertion de personnages secondaires et autres.

Qui rencontre qui	Mafalda, M	Sa mère, R	Son père, P	Manolito, Ma	Felipe, F	Susanita, S	Miguelito, Mi	Guille, G	Libertad, L
1 maitresse	=2			=2	+Nazi =1	=1			
1 policier					=1				
1 médecin			=1	+M+père révé de Ma=1					
1 pêcheur	+L=1								
1 plagiste	=1							+R+P +M=1	
des plagistes			+R+M+G=1 +R=1						
2 passants hommes	+Ma=1			=1					
1 passante							=1		
1 vieillard	+L=1								
2 ouvriers							=1		
1 vendeur de revue				+son père=1					
1 cliente				=3 +enfant=1					
1 croque-mort	=2								
1 enfant pauvre						=1			
son amoureuse					=1				
le cordonnier		=1							
son patron			=1						

Nous constatons que la variabilité des interactions, dont le tiers a une occurrence unique d'association de personnages, participe à la variété des scènes et séquences. Les personnages principaux restent les plus actifs, et Mafalda en tête avec sa famille, ce qui confère une constance à l'édition centrée sur ces personnages originels.

Occurrence du personnage dans sa famille	M	R	P	G	Autre
+M		+F+cordonnier=1 +L=1 +Mi=1	+F=1 +L=1	+F=1 +L=1	+Ma+son père=1 +Ma+son père+médecin=1 +S+sonfils+sa brue=1 +S+sa mère=1 +L+sa mère=1
+ R	=7		+plagistes=1	=2	
+ P				=1	
+ G	=9		+patron=1		
+R+P	=5				
+R+G	=2				
+P+G	=1				
+P+G+autre	+conducteur=1				
+R+P+G	=6				
Tous les 4 + autre					+Ma=1 +L=1 +plagistes=1 +hôtelier=1 +serveur=1
+ autre		+L=1	+médecin=1 +L=1		Ma+son père+vendeur=1 Mi+F+sa mère=1

D'une manière générale, j'observe que Mafalda, en famille, est plus souvent seule (17fois) ; puis avec son frère et ses parents (11fois) ; puis avec son frère (9fois) ; puis avec sa mère (7fois) ; puis avec ses parents (5fois) ; et autant avec son frère et son père qu'avec son frère et sa mère (2fois). Guille interagit dix fois avec sa mère et Mafalda vingt. Guille et Mafalda interagissent dix-sept fois. Mafalda n'est jamais seule en compagnie de son père, excepté à deux reprises où se trouvait avec eux Felipe ou Libertad. Guille apparait une fois seul en compagnie de son père. Les parents apparaissent une seule fois sans leurs enfants (plage), en revanche, ils apparaissent seuls avec Felipe ou Libertad, une fois encore, comme Guille. Ils effectuent une sortie en couple au cinéma.

Les rapports parent/enfant dans les interactions entre personnages sont les suivants : c'est avec son frère que Mafalda apparaît le plus souvent en duo ; l'enfant qui apparaît le plus en duo avec son père est Manolito (3fois), les autres jamais y compris Mafalda; Mafalda est plus souvent seule qu'accompagnée de sa mère ou de son frère, de sa mère et de son frère, de son père et de son frère.

Je comprends que Felipe Felipe et Libertad sont des amis proches de la famille.

Je constate que les mères apparaissent plus fréquemment que les pères et qu'elles sont en présence de leur enfant (mère de Libertad, Susanita et Felipe). Le père de Manolito est une figure paternelle centrale car il apparaît trois fois (soit trois fois plus que les mères secondaires sélectionnées individuellement).



Les emplois sont dédiés aux pères : celui de Mafalda est employé de bureau et celui de Manolito épicier à son compte.



Je peux dire que Quino nous livre une vision traditionnelle de la famille des années 70, mères au foyer sans emploi, avec un désir d'émancipation, explicite chez la mère de Libertad qui traduit les philosophes français comme Sartre.



L'amour dans les familles est notable : des liens affectueux tendres ou violents sont tissés et il semble que l'amour que porte Don Manolo Goreiro à son fils Manolito soit plus digne d'intérêt aux yeux de Quino que le banal amour maternel : dans cette famille bourrue d'émigrés portugais, le lien d'amour filial est vigoureux comme nous l'avons abordé page 67.

La présence des enfants est systématisée auprès du parent maternel, excepté pour Manolo dont on ne sait rien de la mère, cependant elle n'y est pas exclusive : le rôle éducatif est réparti entre la mère, qui s'emploie à administrer la logistique de la maison dont les enfants font partie, et le père.



La famille est encore, à l'époque, ce lieu normé, institutionnalisé par la nation et sacralisé par le mariage.

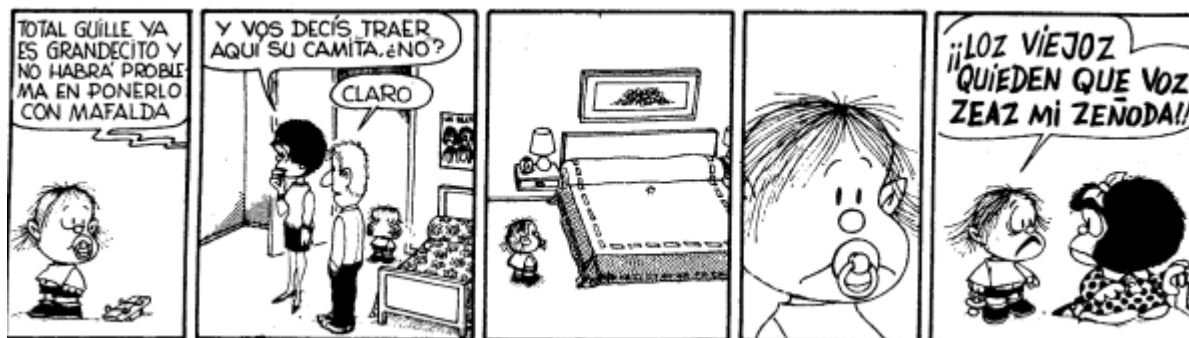
Tandis que le père de Mafalda s'échine à gagner son salaire, la mère participe tout autant au maintien financier du foyer en tentant d'économiser sur l'alimentation par exemple : cette gymnastique pécuniaire permet à cette famille de la classe moyenne d'équiper son logement d'électroménagers (réfrigérateur, aspirateur, téléviseur) et de s'offrir des vacances, comme Miguelito et Libertad, que Mafalda rencontre à la plage pendant les vacances. Les vacances de Susanita ne sont jamais évoquées : son lieu est celui de la ville, et celui de la maison. Susanita se projette dans un futur tout tracé : mariage et enfant.



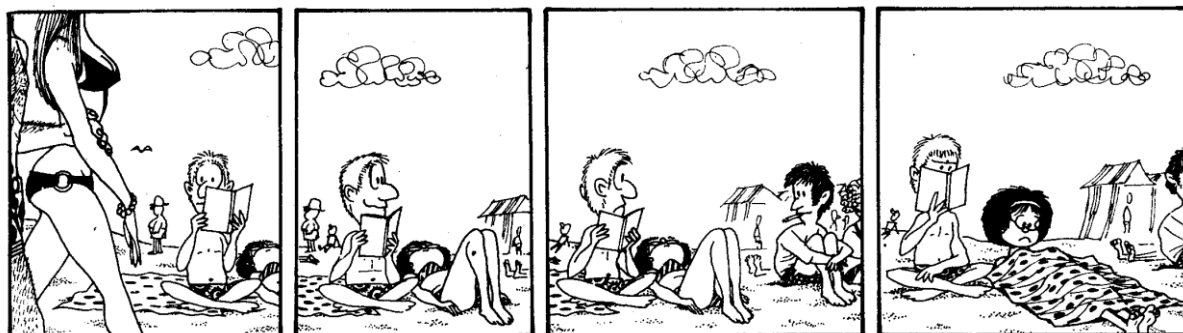
Mariage puis enfants sous-entend l'étape intermédiaire de la reproduction, c'est-à-dire de la sexualité. Le mariage est en effet le lieu consacré de la sexualité :



Le sexe, réciproquement, consacre le couple à l'intérieur du domus, comme un usage fondateur de la cellule familiale.



Cette sexualité est légitime si elle s'exprime dans le cadre du mariage : le désir sexuel, la recherche du plaisir sensoriel, est considéré menaçant s'il concerne la femme –entendre épouse- et permet s'il concerne le mari.



Nous sommes voyeurs, au même titre que le mari de Raquel, regardant partout avec enthousiasme. Toutefois, il arrive que nous, lecteurs, devenions des personnages de la bande.

- **La vue subjective** de la focalisation interne, comme si nous étions un personnage, un sujet agissant, est également utilisée de manière explicite dans la scène qui suit : en case une, nous sommes Raquel, apportant le dernier repas du condamné. Avec la perspective, la tête de Mafalda semble prête à tomber dans l'assiette/guillotine. L'objet se charge sémantiquement d'une valeur symbolique : l'assiette n'est pas seulement assiette, elle est vectrice de mort pour Mafalda par l'agent maternel.

Décidément Mafalda ne veut pas grandir : elle refuse d'ingérer quelconque quantité de soupe. Dans un sain conflit des générations, Mafalda s'oppose à la dictature parentale qui impose, pour soumettre, des principes arbitraires sans valeur ni fondement. Elle interpelle d'ailleurs sa mère par son prénom, la remettant en cause dans son individualité et pas uniquement dans son rôle de mère.



Dans l'exemple ci-dessous, nous lecteurs, comme sujet de la bande, lecteur/acteur finalement, pouvons également être interpellés par un personnage de la bande : en case une, Quino nous fait désigner par la maitresse, nous révèle, nous dévoile. Cette interpellation nous inclut dans le monde de la bande, fictionnel donc imaginaire et basé sur des scènes de vie donc réel, comme si nous étions le temps de la lecture redevenu cet enfant, surpris, interrogé devant toute la classe. Fiction et réalité s'entremêlent : nous devenons un sujet subissant, regardé par un personnage de face, seul dans le cadre, qui regarde devant lui. C'est la seule occurrence « vue subjective par un personnage agissant » de l'*opus*.

La confrontation entre la question de la maitresse et la réponse de Mafalda résonne dans la troisième case : la superposition des deux univers, celui de la maitresse qui attend sa réponse économique-académique stéréotypée, et celui de Mafalda prise au dépourvu, qui répond psycho-sociologiquement décalée du point de vue de l'attente de la maitresse, fonde l'humour de cette bande.



Statistiquement, la vue subjective représente 7 bandes sur les cent soixante de l'*opus*, soit 4%, dont une bande en tant que sujet agissant, soit 0,5%, et dont 6 bandes en tant que sujet subissant, soit 3,5%.

Il est un cas de focalisation zéro : l'espace intericonique me permettant d'interpréter relativement subjectivement l'ellipse spatio-temporelle, j'analyse la scène une (cases une et deux) simultanée à la scène deux (case trois), de sorte que nous, lecteurs, acquérons un don d'ubiquité. Cette bande crée une analogie entre le déplacement psychanalytique de Guille, transposant son désir de téter sur l'objet de substitution tétine, et le déplacement physique de notre point de vue qui se trouve simultanément en deux lieux.



Texte

Nous avons vu que les techniques de mise en scène de la narration par Quino sont multiples - trois types de focalisation, aparté intériorisé, discours direct ou indirect, cadrages multiples, traveling et balayage, champ/contre-champ/hors champ, point de vue horizontal/plongée/contre-plongée, montage en scène ou séquence- et relèvent de sa conscience objective professionnelle comme de son inconscience subjective dispositive.

Nous avons pu constater dans les multiples bandes déjà citées, toutes extraites de *Mafalda* 7, des mises en scène du texte, soit par les bulles, soit par la présence d'onomatopées. Ces informations verbales et non verbales appartiennent à deux univers semblables et opposés : le premier est celui de la norme linguistique imposée par la grammaire et la syntaxe, tandis que l'autre est celui de la créativité et de l'inventivité subjective de l'auteur qui va s'exprimer dans le lettrage, mise en forme de l'écriture.

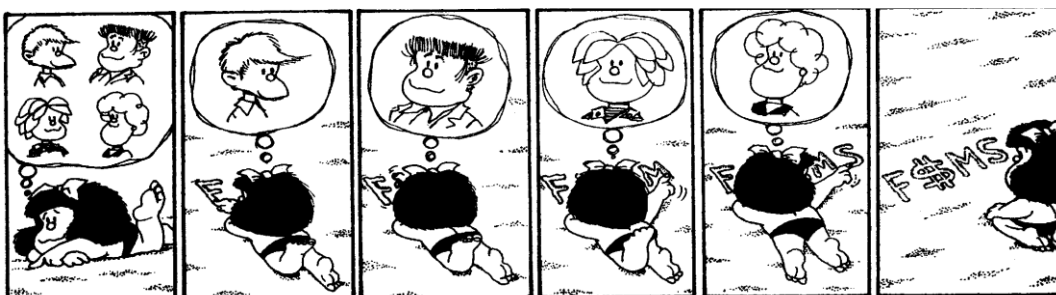
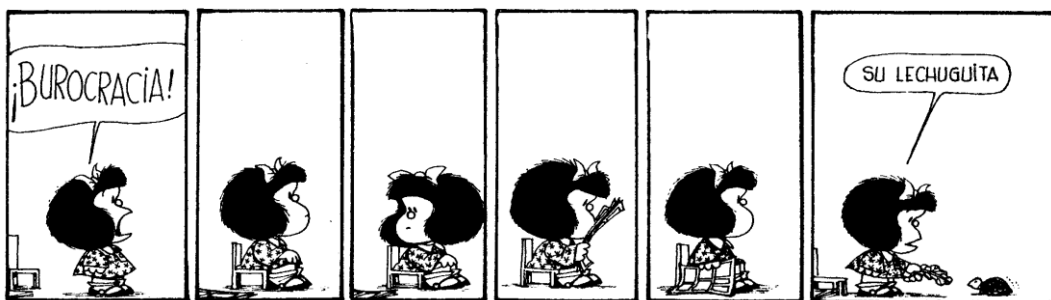
Tous deux correspondent en un métalangage à cheval entre écrit et oralité : les bulles, reliées à leur émetteur par l'intermédiaire d'une extension pointue tendue vers le locuteur à la manière d'une flèche indicative, vont théâtraliser le discours qui devient sonore. La bulle doit condenser sans perte de temps ni de place un message et une manière de l'exprimer : la bulle doit être efficace.

Par leurs contours variés, les bulles et leur appendice, adoptent, dans une volonté de mimétisme induite par la dimension émotionnelle de l'émetteur du message, le sentiment exprimé. Ces bulles, dans le fond et la forme, complètent l'acte de communication initié par le dessin.



Les variations d'intonations, comme la modification d'intensité de la voix ou du débit d'élocution sont rendues graphiquement par l'agrandissement de la police ou l'allongement des syllabes par le rajout de lettres donnant lieu dans un génie créatif à de nouveaux vocables « émotivés ». De même, la modification de la typographie, manuscrite, capitale d'imprimerie ou minuscule, teinte le discours d'une dimension spécifique : neutralité, enfantine, mise en abîme de l'écriture de l'écriture. Ainsi le lecteur est non seulement dans une lecture sémantique mais également sensitive, comme s'il entendait la voix du personnage.

Nous assistons à la création d'un lyrisme sans emphase : le style de Quino est percutant, à la fois simple dans chaque détail pris individuellement et complexe dans la combinaison de ceux-ci. Sa technique aboutie lui permet y compris de rendre ses silences éloquents.



Conclusion

Quelles que soient les civilisations, l'humain recourt à l'image en tant que vecteur de communication porteur de sens.

L'image est un stimulus extérieur inducteur de raisonnement et d'émotion.

Le recours à l'image et son développement semblent inéluctables.

Le dessin, à voir, est un langage, à comprendre, entre nature -dans sa volonté de communiquer- et culture -dans sa manière de mettre en scène cette communication.

Son décryptage nécessite un apprentissage, sa mise en scène une technicité.

Le choix du noir et blanc, un moule modulable par des variations de cadres, de nombre de vignettes et de plans, un espace intericonique parfois volontairement absent, un équilibre entre scènes et séquences, une disposition du champ, contre-champ et hors-champ à propos, des bulles, des appendices et un lettrage émotivés, une focalisation interne, externe et zéro, une utilisation à dessein du point de vue en plongée ou contreplongée, des onomatopées et des idéogrammes quasi sonores, sont autant de techniques utilisées par Quino pour mettre en œuvre ses narrations imagées dans une poésie synesthésique.

Pas de fioritures : pas de couleurs, pas de case récitative, pas de cartouche, la monotonie rassurante d'une stable bande horizontale.

Quino dispose¹⁰⁸ en douceur un univers de violence chronique.

De violence car les personnages flottent, dans un vieillissement retardé, comme leur propos dans des bulles, dans l'Argentine dictatoriale des années 1960 et 70, au confluent d'influences européennes et d'enjeux stratégiques géopolitiques entre les Etats-Unis capitalistes et de la Russie communiste.

De violence chronique car après dix ans de dessins, Mafalda, sa bande d'amis, et leurs familles, vivent toujours les mêmes désordres sociaux qui contraignent les misérables à le rester. Dans la réalité, les minorités se rebellent ne voulant plus subir le joug des instances d'autorité : elles revendiquent leurs droits pour sortir d'un état d'assujettissement arbitraire. Femmes, ouvriers, opposants politiques ne veulent plus être subordonnés à un système dont le but est de les dresser, de les rendre dociles et obéissants afin que les puissants continuent de l'être, sans être remis en question.



¹⁰⁸ FILIPPI, Eva, « Medium, ouverture et échange : du dispositif dans le film *Medianeras* de Taretto Gustavo », Université Toulouse le Mirail, méthodologie de la recherche en littérature, Monique Martinez, 2014.

Dans *Mafalda*, il n'y a que Mafalda qui ne soit pas résignée et qui souhaite sortir de sa condition : condition d'enfant soumis aux parents et à l'école, condition de fille/femme à la destinée reproductive de la lignée du mari et qui brûle de s'émanciper professionnellement, condition de mère vouée à reproduire des *habitus* archaïques.

Voilà ce qu'analysent les études de genre : comment l'individu se retrouve inconsciemment englué dans un monde qui le dépasse, manipulé par les plus influents qui s'allient pour réprimer les contestations des anticonformistes, et comment ces puissants qui catégorisent puis hiérarchisent une collectivité sans nom pour la contrôler, la soumettre et la discipline par le biais des Institutions étatiques.

Pourtant le tableau n'est pas noir dans l'épopée contée qu'est *Mafalda*. A cette violence qui parcourt l'œuvre s'ajoute la candeur, la blancheur, de nos petits héros du quotidien.

C'est avec humour que Quino nous relate ces tranches de vie, drôles, spontanées, amicales et tendres, nous faisant don de la fugacité de l'instant présent en le gravant à tout jamais dans un dessin, nous faisant le présent de l'instantanéité figée dans le temps.

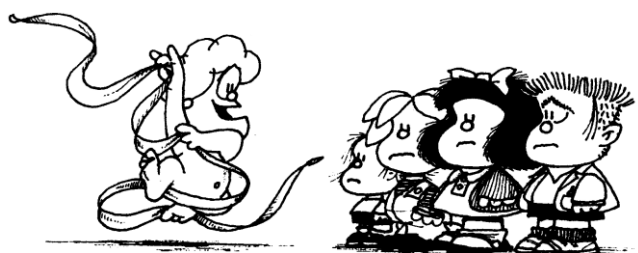
C'est avec bonheur que nous retrouvons ces enfants fantastiques, disproportionnés, que Quino a rendu humains en les faisant sortir du cadre de la fiction narrative.

C'est avec ce rire cathartique, qui nous prend quand nous réalisons que nous sommes en lieu et place de ces personnages, que nous refermons le livre des aventures de Mafalda.

Mafalda est paradigmatique du genre en cela que la violence symbolique -insinuée à tous les niveaux du système social, cause et conséquence de l'oppression des castes minoritaires- décrite, analysée et dénoncée par les études de genre, y est partout. *Mafalda* reflète aussi bien la vie argentine des années 1960-70 que notre vie dans la France des années 2010.

Mafalda montre cette violence enveloppée du style merveilleux de Quino.

Mafalda est un genre de paradigme de genre.



Bibliographie

Quino et *Mafalda*

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Mafalda* 7, Buenos-Aires, Ediciones de la Flor, 1971.

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Mafalda*, Grenoble, Glénat, 1980.

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Todo Mafalda*, préfacé par Gabriel García Márquez Barcelone, Lumen, 1992.

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Mafalda l'intégrale*, préfacée par Gabriel García Márquez, Julio Cortázar et Umberto Eco, Grenoble, Glénat, 1999.

LAVADO TEJON, Joaquín Salvador, dit Quino, *Declaración de los derechos del niño. Comentada por Mafalda y sus amiguitos para el UNICEF*, Bogota, Retina Ltda., 1977.

<http://www.quino.com.ar/>

<http://www.edicionesdelaflor.com.ar/>

<http://www.glenatbd.com/>

BD

BERONE, Lucas Rafael, « El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983) », *Revista académica de la federación latinoamérica de facultades de comunicación social*, n°78, 2009.

BURUNDARENA, Maitena, *Mujeres Alteradas 1*, compilation des planches publiées dans le magazine argentin *Para Tí*, Lumen, 2003.

DURAND, Elodie, BEGAUDEAU, François, *Wonder*, Delcourt/Mirages, 2016.

FILIPPI, Eva, *El mundo de « Mafalda » : Mafalda y su mundo*, UNSA, mémoire de maitrise, 2002.

GILARD, Jacques, « Utopies hebdomadaires. L'Amérique latine des bandes dessinées », *Caravelle*, 1992, volume 58 numéro 1, pp. 117-139.

MC CLOUD, Scott, *L'Art invisible*, Vertige Graphic, 1999.

PEREZ YGLESIAS, Maria, « 'Supertinosa' ayuda a 'Los agachados'... ¿Qué pensará 'Mafalda'? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político? », *annuaire des études centroaméricaines*, Université du Costa Rica, 1985, 11 (2), pp. 157-193.

STEIMBERG, Oscar, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

<http://www.comiqueando.com.ar/>

<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/>

<http://www.museodeldibujo.com/index.php>

<http://www.tebeosfera.com>

<http://sonrisasargentinas.blogspot.fr/>

Féminisme et genre

- ALESSANDRIN, Arnaud, « Transidentités : de la 'souffrance' aux 'épreuves' », *L'information psychiatrique*, 2013, volume 89, pp. 217-220.
- BARRANCOS, Dora, MAFFIA, Diana, *et il.*, « De la desigualdad a la diversidad », *Voces en el Fénix*, éd. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, n°32, 2014.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Droz, 1972 (collection Travaux de sciences sociales).
- BUTLER, Judith, « Déconstruire, ce n'est pas détruire », *Philosophie magazine*, n° 66, 2013, pp. 68-73.
- BUTTLER, Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, entretiens, Paris, Amsterdam, 2005.
- CAZENEUVE, Jean, *Felicidad y civilización*, traduit de *Bonheur et société*, Buenos Aires, Paidós, 1968 (Biblioteca del Hombre Contemporáneo).
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, tomes I et II, Paris, Gallimard, 1949 (collection folio essais n° 37 et 38).
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1972.
- DELPHY Christine, « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », *Nouvelles Questions Féministes* 1/2006 (Vol. 25), p. 59-83.
- DORLIN, Elsa, « Sexe, genre et intersexualité : la crise comme régime théorique », *Raisons politiques*, 2005, n°18, pp. 117-137.
- FILIPPI, Eva, « La responsabilité du tiers dans la littérature enfantine », Université Toulouse le Mirail, méthodologie de la recherche en littérature, Monique Martinez, 2014.
- FILIPPI, Eva, « Utopies et dystopies minoritaires : étude du générique de *El niño pez* de Lucía Puenzo », Université Toulouse le Mirail, textes et documents d'Amérique latine, Michèle Soriano, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel, BERTEN André, « Entretien avec Michel Foucault », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988.
- FRIEDAN, Betty, *La Mística de la feminidad*, traduit de *The Feminine Mystique*, Barcelona, Sagitario, 1965.
- GARGALLO, Francesca, « Feminismo latinoamericano », *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, v.12 n.28, Caracas, juin 2007.
- GHIGI, Rossella, « Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », *Travail, genre et sociétés*, 2/2004 (N° 12), pp. 55-75.
- GROULT, Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1975.
- GROULT, Benoîte, SIMON-NAHIM, Perrine, *et al.* « Simone de Beauvoir », *Le Magazine Littéraire*, n°471, 2008/1, pp. 28-67.
- GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature (2) Le discours de la Nature », *Questions féministes*, n°3, 1978, pp. 5-28.
- HERITIER, Françoise, *L'exercice de la parenté*, Paris, Gallimard, 1981.
- ROBIN, Gilbert, *L'éducation des enfants difficiles*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- ROMITO, Patrizia, *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*, Paris, Syllepse, 2006.
- ROSA, María Laura, « El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80 », *Artelogie*, n° 5, 2013.
- ROUCH, Hélène, « La différence des sexes chez Adrienne Sahuqué et Simone de Beauvoir : leur lecture des discours biologiques et médicaux », *Cahiers du Genre*, 2003/1 (n° 34), pp. 105-125.

ROUX Patricia, GIANETTONI Lavinia, PERRIN Céline, « L'instrumentalisation du genre : une nouvelle forme de racisme et de sexisme », *Nouvelles Questions Féministes* 2/2007 (Vol. 26), p. 92-108.

THIERS-VIDAL, Léo, « De la masculinité à l'anti-masculinisme : penser les rapports sociaux de sexe à partir d'une position sociale oppressive », *Nouvelles Questions Féministes*, 2002/3 (Vol. 21), p. 71-83.

TREBISACCE, Catalina, « Feministas en la Argentina de los '70: ¿Prácticas biopolíticas de militancia? », *IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, éd. Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2008.

VIDAL, Catherine, BROWAYES, Dorothee, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Paris, Belin, 2005.

<http://www.casadelbicentenario.gob.ar/cdmujeres/>

<http://www.infofemmes.com/>

Autres analyses, essais et périodiques

BACOPOULOS-VIAU Alexandra, MARMION, Jean-François, « Histoire des psychothérapies », *Les grands dossiers de sciences humaines*, 2013, n°31, pp. 35-71.

BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline, *L'économie de l'Amérique latine*, Paris, PUF, 1967.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

BOURDIEU, Pierre, « L'essence du néolibéralisme », *Le monde diplomatique*, mars 1998, p.3.

CANVAT, Karl, « Pragmatique de la lecture: le cadrage générique », atelier de théorie littéraire, *Fabula, la recherche en littérature*, 2007.

CHAUNU, Pierre, *Histoire de l'Amérique latine*, Paris, PUF, 1979.

FILIPPI, Eva, « Code codex et couleur », Université Toulouse le Mirail, méthodologie de la recherche en civilisation, Patrick Lesbre, 2014.

FILIPPI, Eva, « Medium, ouverture et échange : du dispositif dans le film *Medianeras* de Taretto Gustavo », Université Toulouse le Mirail, méthodologie de la recherche en littérature, Monique Martinez, 2014.

GEFEN, Alexandre, METAYER, Christophe, « Kafka, coupable d'écrire », dossier, *Le magazine littéraire*, n° 539, 2014, pp. 46-75.

HOPPAN, Jean-Michel, « L'écriture figurative des Mayas », actes du colloque *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, Paris, 2008.

KING, Martin Luther, *I have a dream*, discours, Washington, 1963.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955 (collection Terre humaine).

MANERO, Edgardo A., *L'Autre, le même et le bestiaire. Les représentations stratégiques du nationalisme argentin. Ruptures et continuités dans le désordre global*, Paris, l'Harmattan, 2003.

VAZQUEZ, German, MARTINEZ DIAZ, Nelson, *Historia de América latina*, Madrid, SGEL, 1990.

WEIL, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951 (collection Idées).

ZARKA, Yves Charles, collectif, « Pourquoi le pouvoir s'intéresse-t-il au savoir ? », Institut français éd., *A quoi sert le savoir ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp 295-298.

Roman, théâtre, poésie

ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, La table ronde, 1946.
CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
DE LA FONTAINE, JEAN, *Le loup et l'agneau*, fable 10 livre 1, 1668.
GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
GORODISHER, Angélica, *Opus dos*, Barcelona, Minotauro, 1966.
HUXLEY, Aldous, *Le meilleur des mondes*, traduit de l'anglais par Jules Castier, Paris, Pocket, 1977.
KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, traduit du tchèque par François Kerel, Paris, Gallimard, 1970 (collection folio).
MERLE, Robert, *Les hommes protégés*, Paris, Gallimard, 1974 (collection folio).
QUIROGA, Horacio, *Una estación de Amor*, édition bilingue française, Paris, Ellipse, 1993 (collection Référence).
SÄBATO, Ernesto, *Abaddön el exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947 (collection folio).
SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Larousse, 2012.
YOURCENAR, Marguerite, *Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963.

Filmographie

ALMODOVAR, Pedro, *Dos putas o una historia de amor que termina en boda*, Espagne, 1974.
BEMBERG, Maria Luisa, *Crónica de una señora*, Argentine, 1971.
BREILLAT, Catherine, *Une vraie jeune fille*, France, 1975 sorti en 1999.
BUNUEL, Luis, *Belle de jour*, France, 1967.
DEL CARRIL, Hugo, *Buenas noches Buenos-Aires*, Argentine, 1964.
HAMILTON, Guy, *Diamonds are forever*, Angleterre, 1971.
JUSID, Juan José, *La fidelidad*, Argentine, 1970.
KUBRICK, Stanley, *Full metal jacket*, Etats-Unis, 1987.
PUENZO, Lucía, *El niño pez*, Argentine, 2009.
TARETTO, Gustavo, *Medianeras*, Argentine, 2011.
TRUFFAUT, François, *Jules et Jim*, France, 1962.
VARDA, Agnès, *Le bonheur*, France, 1965.
WACHOWSKI, Laurence>Lana et Andrew>Lilly, *The Matrix*, Etats-Unis, 1999.

Discographie

BARBARA, *L'aigle noir*, single, 1970.
BEATLES, *Helter skelter*, The Beatles, 1968.
LUQUE, Virginia, *Yo Di Mi Corazón (El Clamor)*, Virginia Luque canta a Alfonsina, 1973.
PIAZZOLLA, Ástor, FERRER, Horacio, *María de Buenos Aires*, opera avec Amelita Baltar, Buenos Aires, 1968.

SANTANA, Carlos, *Free Angela*, Lotus, 1973.

ROLLING STONES, *(I can't get no) satisfaction*, Out of Our Heads, 1965.

SONNY AND CHER, *I got you Babe*, single, 1965.

TURNER, Tina, *The Woman I'm Supposed to Be*, Rough, 1978.

Œuvres

DE SAINT PHALLE, Niki, *Les nanas*, séries de sculptures, 1965-71.

Annexes

Annexe 1 page 11

Codex de Dresde et glyphes mayas

Des quatre manuscrits mayas encore existants aujourd'hui, le codex de Dresde est le plus ancien et le mieux préservé. Plié à l'origine en accordéon, il est composé de 39 feuillets, écrits au recto et au verso, d'environ 358 centimètres de long. Le papier d'*amatl* est produit à partir de fibres de ficus qui sont trempées dans de la chaux puis battues.

Nous constatons sur cette page 33/78, l'organisation séquencée de l'écriture maya.

Les séquences sont délimitées par une marge rouge.

Chaque séquence contient un personnage principal, ainsi qu'un récit glyphique composé de logogrammes sonores.

L'écriture maya est orale d'une part et légendée d'autre part.



Affiche de soirée *tango criollo* avec Negro Raúl





**Pages de gardes de *La razón de mi vida*,
autobiographie d'Eva Perón, épouse du dictateur
Juan Domingo Perón**

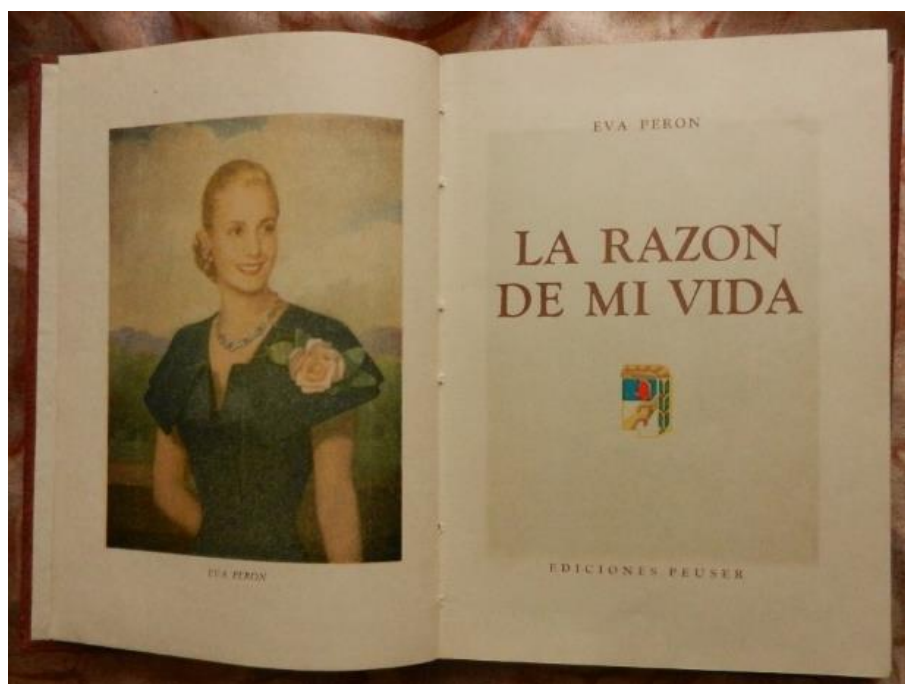


Tableau d'Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830.



Affiche française de rappel aux femmes majeures de s'inscrire sur les listes électorales

APPEL AUX FEMMES

Le Groupe "Libération" rappelle aux **Femmes** et aux **Jeunes Filles** âgées d'au moins 21 ans qu'il ne leur reste plus qu'un délai de 8 jours, à dater du 25 novembre, pour se faire inscrire sur les listes électorales.

Présentez-vous sans retard à la Mairie munies des pièces suivantes :

- Quittances de loyer prouvant que vous habitez depuis plus de six mois dans la commune.
- Vos pièces d'identité.
- Votre carte d'alimentation.

Le Gouvernement du Général De Gaulle vous donne enfin le droit de vote, ne négligez pas votre devoir !

Le Groupe "Libération".

Adhères au Groupe "Libération". Lisez "Libération Soir".

Affiche de 1970 produite à l'occasion du jour de la fête des mères par l'union féministe argentine (*Unión Feminista Argentina*) créée en 1969.

Il y est dit :
« 'Mère' esclave ou reine, mais jamais une personne ».



Et la vision de Quino dans *Mafalda* 7 en 1971



Mécanisme neurologique du décryptage visuel de la couleur, de la forme et du mouvement.

Dans l'état actuel des connaissances, on peut dire qu'il existe 4 systèmes qui traitent en parallèle les diverses caractéristiques d'un objet. L'un détecte la couleur, un autre le mouvement, et deux la forme.

la couleur est perçue lorsque les cellules sensibles, présentes dans les colonnes de l'aire V1, envoient des signaux vers l'aire spécialisée V4 et vers les bandes minces de l'aire V2 qui sont connectées à cette dernière

la détection des formes colorées résulte d'échanges de signaux entre les régions inter-taches de V1, les régions inter-bandes de V2 et l'aire V4

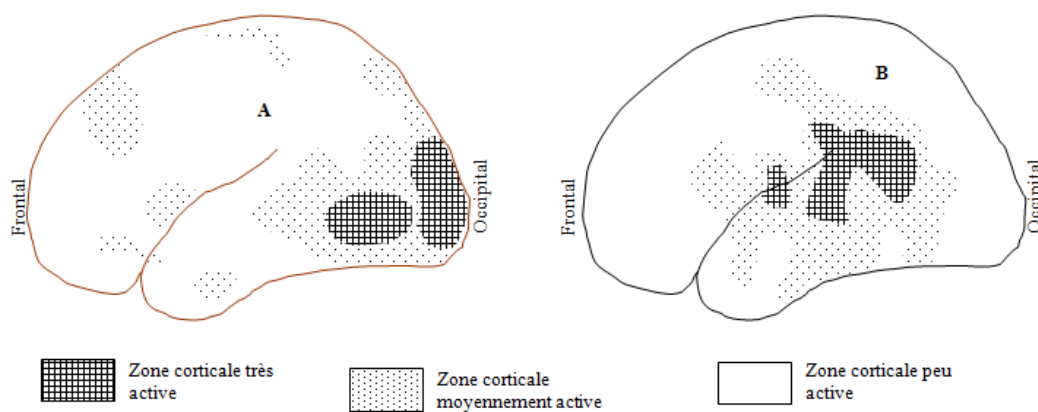
la détection du mouvement et des formes en mouvement se fait lorsque les aires V3 et MT reçoivent des signaux en provenance directe de la couche 4B de l'aire V1 ou par l'intermédiaire des bandes larges de V2.

On peut noter que la perception de la couleur par un humain se fait 80 millisecondes avant celle du mouvement (le centre de la couleur termine son travail bien avant le centre du mouvement). Sachant que les signaux les plus rapides atteignent le cortex en 30 millisecondes, une telle différence est très importante.

Le traitement des informations visuelles par le cerveau.

La tomographie par émission de positons (TEP) permet d'obtenir des images révélant le degré d'activité du cortex.

Les schémas ci-dessous correspondent aux zones actives du cortex gauche lors que le sujet voit des mots écrits (A) ou entend des mots (B)



Le traitement des informations visuelles par le cerveau

Banque de schémas SVT académie de Dijon

Image informative, image de loisir, image de vente, l'image impacte notre œil plus instinctivement qu'un objet fixé.

On sait aujourd'hui grâce au développement scientifique des études neurobiologiques menées par l'IRMf¹⁰⁹ que les zones du cerveau stimulées par la vue sont de nature différente qu'il s'agisse d'un objet naturellement perçu en trois dimensions ou d'une image plane, et que parmi ces images planes, il existe en outre une lecture différente qu'il s'agisse d'une représentation d'un objet neutre que d'une image mise en scène : en effet, les zones cérébrales activées dans le cadre de la lecture d'une image mise en scène (photo retouchée, dessin, image légendée, publicité ...) mettent en jeu des sections émotionnelles du cerveau.

Ainsi, le décryptage d'une image mise en scène va activer diverses zones cérébrales révélatrices d'une signature émotionnelle¹¹⁰.

Le cerveau permet l'interprétation de l'image et la perception visuelle résulte de la collaboration entre plusieurs aires spécialisées du cortex.

Dans le cerveau, chaque région est spécialisée. Le cortex visuel occupe à lui seul la moitié de la superficie de chaque hémisphère. L'IRM fonctionnelle révèle les zones actives durant une activité particulière. L'IRM fonctionnelle permet de visualiser les zones du cerveau activées par un stimulus présenté ou appliqué au sujet. Par exemple, lorsque l'on demande à la personne de regarder une image, les zones activées dans le cerveau vont recevoir un apport d'oxygène par voie sanguine plus important qu'en l'absence du stimulus. Les échanges d'oxygène entre le sang et les neurones modifient le signal IRM. Cette différence de signal IRM entre les états de repos et de stimulation est analysée par informatique. Les images IRM dont le signal est rehaussé correspondent à la zone du cerveau impliquée dans la réponse au stimulus.

On sait de plus que l'action des neurones miroirs permet aux zones cérébrales antérieurement activées par l'expérimentation de se réactiver à l'évocation (souvenir/mémoire) de ladite expérience : le processus d'identification a sa réponse neuroscientifique dans cette équivalence fonctionnelle.

109 IRMf : Image à Résonance Magnétique fonctionnelle. Cet examen, devenu fondamental en neurosciences, permet d'établir lors de différents tests (visuels, auditifs, émotionnels, de mémoire...) les zones cérébrales activées et d'en dresser des cartes.

110 En France, le sénat a produit en 2012 un rapport sur *L'impact et les enjeux des nouvelles technologies d'exploration et de thérapie du cerveau*. Les préconisations sur l'utilisation de l'imagerie cérébrale hors de la sphère médicale sont claires : « *Interdire la validation de campagnes publicitaires ou d'expériences de neuromarketing par le recours à des IRM dédiées au soin et à la recherche scientifique et médicale* ». Si l'IRM fonctionnelle a de beaux jours (scientifiques) devant elle, la vigilance contre des dérives commerciales et de manipulation doit être grande.

Mimiques : étude de cas et expressions faciales selon Paul Ekman

Les expressions du visage

Les types d'expressions selon Charles Darwin : image extraite du livre « L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux » par Charles Darwin en 1872



La morphopsychologie intéresse de nombreux scientifiques et ce, depuis « *L'expression des émotions chez les hommes et les animaux* », par le naturaliste anglais Charles Darwin, première étude scientifique publiée sur le sujet en 1872, et un des premiers livres incluant des photographies, méthode révolutionnaire pour l'époque. Ces dernières sont d'ailleurs la source principale des recherches qu'il entreprend.

Darwin conclut que l'espèce humaine présente six états émotionnels fondamentaux: la joie, la surprise, la peur, le dégoût, la colère et la tristesse. Toutefois, comme la plupart des théories scientifiques, cet ouvrage évolutionniste est sujet à quelques controverses: l'expression faciale des émotions est-elle vraiment universelle?

Dans les années 1960, Haggard et Isaacs effectuent des recherches qui les amènent à publier en 1966, une étude sur les micros expressions, traitant des indications de communication non-verbale entre un thérapeute et son patient. Celles-ci ne durent qu'une fraction de seconde et indiquent souvent les sentiments réels d'une personne.

Comme Darwin, le psychologue Paul Ekman, l'un des pionniers de l'étude des expressions faciales, affirme que les expressions du visage ne sont pas déterminées par la culture, mais qu'elles sont universelles: son étude *Programme Génies* illustre la capacité naturelle des individus à détecter les mensonges, par l'interprétation des micros expressions et d'autres expressions non-verbales. En 1972, Ekman dresse une première version de sa liste des sept émotions de base: la colère, le mépris, le dégoût, la surprise, la tristesse, la joie et la peur, ci-dessous photographiées et décrites:



Émotion	Expressions du visage
Colère	regard fixe ; renfrognement du visage ; serrement des sourcils et de la mâchoire
Mépris	unique expression asymétrique ; contraction d'une extrémité des lèvres
Dégoût	rétrécissement des yeux ; grimace de la bouche ; plissage du nez
Surprise	écarquillement des yeux ; ouverture de la bouche ; relèvement des sourcils
Tristesse	abaissement des coins de la bouche ; regard tourné vers le bas ; affaissement général des traits
Joie	plissement des yeux ; ouverture de la bouche ; rehaussement des joues
Peur	écarquillement des yeux ; ouverture de la bouche ; tremblement du visage ; relèvement de la partie intérieure et abaissement de la partie extérieure des sourcils ; pâleur ; transpiration

En 1990, Paul Ekman élargit la liste par l'ajout de nouvelles émotions: l'amusement, le mépris, la satisfaction, la gêne, l'excitation, la culpabilité, la fierté dans la réussite, le soulagement, le plaisir sensoriel et la honte.

Table des Illustrations

Figure 1 page 11

Détail de la page 8 du codex de Dresde représentant une femme allaitant (son sein est plein, gorgé de lait) et son enfant porté dans le dos ;

Figure 2 page 12

Feuillet 47 extrait du codex aztèque de Mendoza et, en détail, volutes de paroles ;

Figure 3 page 13

TOPFFER, Rodolphe, *Les aventures de Monsieur Cryptogame*, 1833 ;

Figure 4 page 13

Le cartoon du mois en double page à la fin du magazine *Harper's magazine* du numéro de février 1901 ;

Figure 5 page 14

Bande « Mutt didn't get into Jeff's hospital », par FISHER, Bud, *Mutt and Jeff*, Texas, El Paso Herald, 1914 ;

Figure 6 page 14

Affiche de *Gallopín'gaúcho*, court métrage de Mickey Mouse, Etats-Unis, Walt Disney, 1928 ;

Figure 7 page 14

Couverture de la première *BD Mickey Mouse Book*, sortie en décembre 1930 ;

Figure 8 page 15

Bande de *Peanuts* par Schulz, parue dans *Sunday comic* en 1954 ;

Figure 9 page 15

Couverture de *You can do it, Charlie Brown*, Schulz, 1963 ;

Figure 10 page 15

Couverture de *Les aventures de Tintin. Tintin au Congo*, Hergé, 1946. Les bandes étaient déjà parues en noir et blanc dans les années 1930-31 dans le supplément *Petit Vingtième* du journal belge *Le Vingtième Siècle* ;

Figure 11 page 15

Couverture de *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*, Hergé, 1949. Les bandes étaient déjà parues entre 1946 et 1948 dans *Le journal de Tintin* ;

Figure 12 page 15

Bande *Turma da Mônica* par Mauricio de Sousa parue dans le quotidien, toujours publié, *Folha da Manhã*, 1959 ;

Figure 13 page 15

Couverture du manga brésilien *Cheia de Onda*, numéro de la collection *Turma da Mônica jovem*, édité par son dessinateur Mauricio de Sousa, 2013 ;

Figure 14 page 17

Entête de couverture de l'hebdomadaire *El mosquito* en 1970. Entre 1875 et 90, le caricaturiste français Henri Stein en était directeur et dessinateur ;

Figure 15 page 17

Bande de *Aniceto Cascarrabias* par Pedro de Rojas dans *PBT* en 1915 ;

Figure 16 page 17

Bande de *Las aventuras del negro Raúl* par Lantieri, publiée dans *El hogar* en 1916 ;

Figures 17, 18 et 19 page 18

Couvertures nationalistes de la revue pour enfants *Billiken* en 1919, 1999 et 2016 ;

Figure 20 page 19

Couverture de *El tony* en décembre 1966 ;

Figure 21 page 19

Bande de *Jimmy y su pupilo* par Nestor René González Fossat parue dans *Páginas de Columba* en mars 1924 ;

Figure 22 page 19

Image extraite de la BD *Las aventuras de Nenucho* par Fossat parue dans *Mundo argentino* en 1925 ;

Figure 23 page 20

Deux bandes de *Ramona* par Lino Palacio parues dans *La opinión* en 1930 ;

Figure 24 page 20

Première page de la revue *Crítica* en 1941 ;

Figure 25 page 21

Bande de *Julián de Monte Pío* par Dante Quinterno parue dans *La razón* en 1930 ;

Figure 26 page 21

Bande de *Patoruzù* par Dante Quinterno parue dans *El mundo* en 1935. Une version colorisée paraîtra en 1936 dans *Mundo argentino*, année de création de la revue *Patoruzù* ;

Figure 27 page 22

Conte et coloriage créés par Ada Lind, sœur de Dante Quinterno, publiés dans *Patoruzù* en 1938 ;

Figures 28 et 29 page 23

Exemples de premières pages de *La razón* (1967) et *Noticias gráficas* (1954) ;

Figure 30 page 23

Publicité pour les cigarettes *La tecla* ;

Figure 31 page 24

Planche de *Rendija* par Neos dans *Mundo argentino* en 1940 ;

Figure 32 page 24

Planche de *Manchugo y Meneca* par Battaglia dans *Patoruzito* en 1945 ;

Figure 33 page 26

Caricature sur l'amitié par Divito parue en 1945 dans *Rico tipo* ;

Figure 34 page 26

Planche de *María Luz* par Battaglia parue dans *Patoruzù* en 1954 ;

Figure 35 page 27

Couverture de *Esto es* paru en 1954 ;

Figure 36 page 27

Dessin d'humour par Quino en 1954 ;

Figure 37 page 28

Couverture de *Leoplàn* en 1961 dessinée par Brascò ;

Figure 38 page 28

Dessin d'humour par Quino paru en 1957 dans *Rico tipo* ;

Figures 39, 40 et 41 page 29

Trois couvertures évolutives de *Tía Vicenta* en 1957, 66 et 78 ;

Figure 42 page 29

Dessin par Quino édité dans le recueil de dessins *Mundo Quino* en 1963 ;

Figures 43 et 44 page 30

Représentation des personnages de *Blondie* par Chic Young et des *Peanuts* par Schulz ;

Figure 45 page 30

Bande par Quino en 1963 et sa traduction française ;

Figures 46 et 47 page 31

Deux bandes par Quino en 1963 et leur traduction française ;

Figure 48 page 32

Bande de *Nancy* par Ernie Bushmiller en 1925 ;

Figure 49 page 32

Bande de *Mafalda* par Quino en 1967 ;

Figure 50 page 32

Bande par Quino en 1963 et sa traduction ;

Figure 51 et 52 page 33

Deux bandes par Quino en 1963 et leur traduction française ;

Figure 52 page 37

Page 22 de *Primera plana* en septembre 1964 où apparaît la première bande de Mafalda publiée ;

Figure 53 page 38
Bande de *Mafalda* 1

Figure 54 page 38
Couverture du premier recueil des bandes par Quino publiées dans la presse intitulé *Mafalda* en 1966;

Figure 55 page 39
Couverture du deuxième recueil de bandes de Mafalda par Quino *¡Así es la cosa, Mafalda !* en 1968 ;

Figure 56 page 39
Couverture de *Siete días ilustrados* et sa planche de quatre bandes de Mafalda en 1969 ;

Figures 57 et 58 page 40
Couvertures des recueils *Mafalda* 6 et *Mafalda* 7 en 1970 et 71 ;

Figures 59 et 60 page 40
Couverture du recueil de dessins d'humour par Quino *¡A mí no me grite !* paru en 1972 et un dessin en extrait ;

Figure 61 page 41
Bande de *Mafalda* 7 ;

Figures 62 et 63 page 42
Par Quino : couverture du livre illustrant les droits de l'enfant et affiche célébrant les droits de l'homme et le retour à la démocratie argentine ;

Figures 64 à 68 page 43
Dessin par Quino à l'occasion des célébrations des cinq cents ans de la découverte des Amériques ; trois couvertures du recueil de dessins d'humour *Humano se nace* dans diverses éditions ; photo de Quino assis aux côtés de Mafalda.

Toutes les figures à partir de ce point seront extraites de *Mafalda* 7. Je ne mentionnerai que les figures dont la provenance est de source différente.

Figures 69 à 71 page 53
Première et dernière de couverture et première double de la version colorisée et francisée de *Mafalda* chez Glénat France ;

Figure 72 page 54
Tableau statistique du pourcentage de bandes en fonction du nombre de vignettes qui les compose ;

Figure 73 page 59
Tableau statistique sur la fréquence des plans en plongée et contre-plongée ;

Figure 74 page 61
Tableau statistique recensant la fréquence des différents types de lieux ;

Figure 75 page 62

Tableau statistique sur la répartition et les caractéristiques d'énonciation des bandes scènes et des bandes séquences ;

Figure 76 page 69

Tableau statistique sur les combinaisons entre personnages au sein d'une bande;

Figure 77 page 70

Tableau statistique sur les combinaisons entre personnage au sein de l'*opus* ;

Figure 78 page 71

Tableau statistique des occurrences des personnages en famille.

Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Dédicace.....	5
Remerciements.....	6
Sommaire.....	7
Liste des abréviations utilisées	8
Introduction.....	9
Neuvième art : la bande-dessinée	
Genèse européenne.....	11
Vers l'Amérique.....	13
De Joaquín Salvador Lavado Tejón à Quino	
Genèse	21
Œuvres.....	27
Les études de genre	
Genèse.....	44
<i>Mafalda</i> 7, une composition idoine pour les études de genre.....	50
Structure.....	51
Cinématique.....	58
Personnages.....	65
Texte.....	76
Conclusion	78
Bibliographie	80
Annexes	
Annexe 1 : codex de Dresde et glyphes mayas.....	85
Annexe 2 : affiche de soirée <i>Tango criollo</i> avec <i>Negro Raúl</i>	86
Annexe 3 : Planche éducative pour apprendre à dessiner avec Quinterno.....	87
Annexe 4 : Pages de gardes de <i>La razón de mi vida</i> , E. Perón.....	88
Annexe 5 : tableau La liberté guidant le peuple par E. Delacroix.....	89
Annexe 6 : affiche française de rappel au vote pour les femmes.....	90
Annexe 7 : affiche de fête des mères par l'UFA, suivie de la vision de Quino.....	91
Annexe 8 : mécanisme neurologique de décryptage visuel : couleur, forme, mouvement....	92
Annexe 9 : mimiques : études de cas et expressions faciales selon Paul Ekman.....	94
Table des illustrations, cartes, graphiques et tableaux.....	96