

#publifarum

Rivista di linguistica, letteratura e cultura in contesto plurilingue | ISSN: 1827-7482

n.38|2
2022

La représentation de la ville dans la bande dessinée

A cura di Elisa Bricco et Anna Giaufret



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Sommaire

Introduction

- p. 3 Elisa Bricco, Anna Giaufret
Introduction. La représentation de la ville dans la bande dessinée

Articles

- p. 8 Elisa Bricco
Le rôle et les enjeux de la ville en guerre dans la bande dessinée (Abirached, Merhej, Satrapi)
- p. 32 Thara Charland
Communautés de balcons : intimité et rencontres dans la BD québécoise contemporaine
- p. 51 Henri Garric
Marches, marcheurs et marcheuses dans la bande dessinée contemporaine française
- p. 68 Anna Giaufret, Wim Remysen, Philippe Rioux
Le corpus Ébullition : un outil pour l'analyse de la représentation de l'espace et du paysage linguistique dans la BD québécoise
- p. 92 Alberto Sebastiani
La "Milano nera" di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto

Témoignages

- p. 118 Johanne Desrochers
Le Festival BD de Montréal. Innovant et créatif depuis 11 ans à Montréal
- p. 125 Michel Hellman
La bande dessinée pour raconter les espaces québécois



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Introduction. La représentation de la ville dans la bande dessinée

Elisa Bricco, Anna Giaufret

Per citare l'articolo:

BRICCO, Elisa, GIAUFRET, Anna, « Introduction. La représentation de la ville dans la bande dessinée », *Publifarum*, 38, 2023, p. 3-7.

La représentation de l'espace urbain dans la bande dessinée a suscité un intérêt croissant depuis quelques années. En 2011 la Cité de l'Architecture et du design de Paris a organisé l'exposition « Archi & BD – La ville dessinée » où on a retracé un parcours diachronique au fil des œuvres des grands auteurs de bande dessinée au XX^e siècle :

Dès le début du XX^e siècle avec des auteurs comme Winsor McCay (Little Nemo), George McManus (La famille Illico), Frank O. King (Gasoline Alley) ou Alain Saint-Ogan (Zig et Puce), la bande dessinée explore la ville, fascinée par le monde naissant qu'elle symbolise.

Cette thématique, non seulement de la ville, mais des éléments immédiats qui s'y rattachent comme l'architecture, l'urbanisme, le design, l'Histoire ou la politique, est devenue le terrain idéal de descriptions esthétiques et de réflexions sur le monde contemporain avec des auteurs comme François Schuiten, Benoît Peeters, Enki Bilal, Moebius...(Thévenet, Rambert, 2010 ; [link](#))

En Italie, en 2016 l'Accademia delle Belle Arti de Bologne a organisé une journée d'études sur « [La città a fumetti, architettura e rappresentazione urbana nel racconto per immagini](#) » et l'année suivante à l'Università di Cagliari a eu lieu le colloque « [Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto](#) ». Tous ces événements ont donné lieu à la publication de volumes où les articles scientifiques côtoient les entretiens avec les auteurs.e.s. L'intérêt croissant des critiques envers la représentation de l'espace est évident aussi si l'on pense aux publications récentes concernant la ville dans la BD, comme *Montréal dans les bulles* (GIAUFRET, 2021), *La ville en planches. Bande dessinée et mondes urbains* (ROBERT, 2022). Ce numéro de la revue *Publiforum* entend poursuivre la recherche sur ce sujet et en montrer les développements.

Le thème de la représentation de l'espace est intéressant pour plusieurs raisons : c'est un sujet transversal, mais qui peut être décliné selon différentes sensibilités culturelles et stylistiques ; il permet d'ancrer l'exposition dans un contexte précis en la reliant à la perception et à l'expérience personnelle. Ce thème permet aussi de mener une réflexion sur la relation entre l'espace représenté et l'espace de la représentation, celui de la planche et de la case. La bande dessinée est capable de représenter un espace à travers un autre espace, jouant sur une série d'images qui sont spatialement simultanées, mais temporellement séquentielles. Ainsi, à travers des jeux de cadrage, de perspective, de segmentation de la planche, les bandes dessinées sont un outil polyvalent pour jouer avec l'espace et ses représentations.

Ce volume est le résultat d'une journée d'études organisée à l'Università di Genova consacrée à « [La ville comme espace de vie](#) » organisée dans le cadre des événements

liés à l'exposition *Vicoli et ruelles. Représentation de l'espace urbain dans la bande dessinée entre Italie et Québec* qui a eu lieu au Palazzo Ducale de Gênes ([4-20 mars 2022](#)). Au sein de l'exposition, la référence à deux espaces urbains très particuliers – les 'vicoli' de Gênes et les 'ruelles' à Montréal - ont constitué le point de départ pour réfléchir aux différences et aux points de contact entre la représentation de l'espace urbain européen et nord-américain, et à la perception différente que les auteur.e.s ont de ces espaces. La journée d'études a eu comme objectif d'élargir cette perspective pour envisager l'espace en tant qu'environnement de vie, d'espace vécu et perçu (plutôt que de celui qui reste strictement architectural), qui devient souvent un espace intime, lié à l'expérience des auteur.e.s et/ou des personnages.

Les articles présentent ainsi différents aspects de la vie dans la ville, de la perception de l'espace urbain par les personnages des bandes dessinées et des manières de le vivre et de se l'approprier. Elisa Bricco se concentre sur le récit de la ville en guerre dans trois albums d'autrices ayant rendu compte de la guerre qu'elles ont vécue dans des bandes dessinées autobiographiques et mémorielles, il s'agit de Zeina Abirached, Lena Merhej et Marjane Satrapi. L'étude vise à analyser la relation de la narration de l'espace avec celle de l'espace dans la narration en tant que « décor-actant » (Robert, 2018). La ville meurtrie par la guerre participe en tant que personnage à la narration des expériences des trois protagonistes.

Le balcon, élément architectural central dans l'imaginaire urbain de la ville de Montréal est au centre de l'article de Thara Charland, qui en retrace la représentation dans la BD québécoise contemporaine. Cet élément architectural soulève la question du regard car il permet de voir la ville depuis une position privilégiée, mais expose et dévoile une part de l'intimité des habitants. Le motif du balcon ainsi envisagé est questionné dans les albums de Jimmy Beaulieu, Michel Hellmann, Anne Villeneuve et dans le volume collectif *Le Montréalais* (2018).

Le mouvement du piéton dans la ville et sa déambulation sont au centre de la lecture qu'Henri Garric propose à partir de l'analyse d'un corpus varié allant du carnet de dessins à la bande dessinée d'aventure et à la bande dessinée polyphonique du vécu quotidien de Vincent Perriot et Arnaud Malherbe, Cyril Pedrosa, Benoît Peeters et François Schuiten et Lewis Trondheim. Chaque ouvrage envisage une relation différente avec la

ville, laissant apparaître le vécu urbain dans une mise en scène autobiographique, dans ses marges visuelles, ou dans un dispositif très conscient de flâneur urbain.

L'article d'Anna Giaufret, Wim Remysen et Philippe Rioux présente le corpus québécois *Ebullition*, un vaste projet de recherche et de réalisation d'une base de données linguistiques, au sein de laquelle un corpus (« Ébullition ») est consacré à la bande dessinée. L'article envisage le corpus à partir du potentiel d'exploration de la représentation de l'espace. Les recherches dans le Corpus *Ebullition* permettront de faire ressortir, par exemple, le visage de Montréal à une époque donnée ou bien les rapports entre français et anglais, tels qu'ils sont représentés dans le paysage linguistique de la BD québécoise.

La ville de Milan et l'œuvre *Venere Privata* de Paolo Bacilieri sont au centre de la réflexion d'Alberto Sebastiani. L'auteur analyse la transposition en BD du roman noir homonyme de Giorgio Scerbanenco (1966) et y cherche les spécificités de la représentation de la ville par l'image en mettant en relief la lecture très personnelle du bédéiste qui s'approprie le sujet jusqu'à changer le dénouement de l'intrigue originale.

Le volume est enrichi par deux témoignages : Johanne Desrochers, directrice du Festival BD Montréal (FBDM) jusqu'en juin 2022, présente les onze ans de vie du FBDM et l'activité au service de la bande dessinée, de sa diffusion et connaissance. Son témoignage démontre l'envergure de ces activités ainsi que le potentiel de développement du FBDM.

Michel Hellman expose sa relation à la ville de Montréal et entre dans les enjeux de la création en racontant comment son personnage, représenté comme un ours à la manière d'Art Spiegelman, découvre, au fil de son évolution personnelle, le quartier où il habite, le « Mile End », qu'Hellman appelle le « Brooklyn » de Montréal. Ses croquis, souvent pris sur le vif, mettent en relief les éléments caractéristiques du quartier : les balcons et les escaliers extérieurs, mais aussi certains lieux emblématiques comme le restaurant Wilensky et le café Olimpico.

Ce numéro de *Publif@rum* donne ainsi un nouvel aperçu des études sur la relation entre espace et BD, avec une perspective majoritairement québécoise qui intègre aussi des chercheurs et des œuvres provenant d'autres horizons. Nous vous en souhaitons une agréable découverte.

Bibliographie

COLLECTIF, *Le Montréal*, Montréal, Somme Toute, 2018.

DISTEFANO, G. V., GUGLIELMI, M., QUAQUARELLI, L. (dir.). *Between*, vol. VIII, n° 15, 2018, «Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto», [En ligne], <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/106> (page consultée le 29.6.2023)

DESROCHERS, J., GIAUFRET, A., GIROMINI, F. (dir.), *Vicoli e ruelles. Rappresentazioni dello spazio urbano tra l'Italia e il Québec*, Genova, Genoa University Press, 2022. [En ligne], [Vicoli e Ruelles ebook.pdf \(unige.it\)](#) (page consultée le 29.6.2023).

GIAUFRET, A., *Montréal dans les bulles. Représentation de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2021.

ROBERT, P., *La ville en planches. Bande dessinée et mondes urbains*, Paris, Hermann, 2022.

Sitographie

THÉVENET, J.-M., RAMBERT, F., « Archi & BD – La ville dessinée ». Présentation de l'exposition [En ligne], <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/exposition/archi-bd-la-ville-dessinee> (page consultée le 29.6.2023)



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Le rôle et les enjeux de la ville en guerre dans la bande dessinée (Abirached, Merhej, Satrapi)

Elisa Bricco

Per citare l'articolo:

BRICCO, Elisa, « Le rôle et les enjeux de la ville en guerre dans la bande dessinée (Abirached, Merhej, Satrapi) », *Publifarum*, 38, 2023, p. 8-31.

Résumé

Trois autrices, Zeina Abirached, Lena Merhej et Marjane Satrapi racontent la ville en guerre dans des bandes dessinées autobiographiques et mémorielles. Par l'analyse de quelques-unes de leurs planches on s'interrogera sur la relation de la narration de l'espace avec celle de l'espace dans la narration en tant que « décor-actant » (Robert, 2018). En s'appuyant sur les notions d'espace vécu, conçu et perçu (Lefebvre, 1974), on relèvera le passage de la ville de décor où se situent les événements à la ville décor-actant reflétant les états d'âme des personnes et participant à leurs expériences. La ville meurtrie par la guerre devient ainsi un personnage accompagnant les êtres humains.

Abstract

Three authors, Zeina Abirached, Lena Merhej and Marjane Satrapi tell the story of the city at war in autobiographical and memorial comics. Through the analysis of some of their pages, we will question the relationship between the narration of space and the space in the narration as a "décor-actant" (Robert, 2018). Based on the notions of "espace vécu, conçu et perçu" (Lefebvre, 1974), we will note the passage from the city as a setting in which events take place to the city as a setting-actant reflecting the moods of the people and participating in their experiences. The city bruised by the war thus becomes a character accompanying the human beings.

La ville comme espace de vie dans la bande dessinée a été le sujet de l'exposition « Vicoli e ruelles. Rappresentazioni dello spazio urbano nel fumetto tra Italia e Québec » qui a eu lieu au Palais Ducal de Gênes en mars 2022 [[Vicoli e Ruelles – Fondazione Palazzo Ducale](#)]. Vingt-quatre bédéistes italiens et québécois y ont participé avec leurs planches, en démontrant l'emprise de la représentation de la ville dans leurs ouvrages et dans leur poésie. La ville y apparaît comme un lieu fondamental qui est au cœur de leurs narrations non seulement comme un espace de représentation, comme un décor où se déroulent les narrations, mais comme un véritable décor-actant ainsi que le postule Pascal Robert dans son récent ouvrage :

La ville n'est jamais un simple décor en bande dessinée. Elle n'est jamais un décorum (Pierre Fresnault-Deruelle), une sorte d'accessoire en fond de case qui n'aurait, en définitive, guère d'importance, car il ne participerait ni à la définition de la situation, ni au déploiement de la narration. Autrement dit, la ville relève de ce que nous avons appelé un décor-actant (Robert, 2018), pour dire un décor pleinement actif, acteur, un décor dont les propriétés jouent directement un rôle dans la définition de la situation (calme, étrange, etc.) et de la dynamique narrative. (Robert, 2022, 49)

La ville, l'espace urbain, participe à la mise en place des récits, et elle en est aussi l'un des sujets dans les narrations de Lorena Canottiere et de Sara Colaone par exemple (voir catalogue aux pages 70-81 [Vicoli e Ruelles ebook.pdf \(unige.it\)](#)), où les personnages plongent dans un décor qui les entoure et qui contribue à la mise en place d'une situation tout en interagissant avec leurs mouvements et états d'âme.

Pour approfondir la réflexion sur le rôle de l'espace urbain dans la bande dessinée et à partir du constat que le récit en bande dessinée implique l'interaction de tous les éléments de la narration, je me pencherai sur les ouvrages de trois bédéistes qui ont rendu compte de leur expérience de la guerre dans des albums auto/biographiques. Marjane Satrapi dans *Persepolis* (2000-2003, en particulier le tome 2 de 2001), Zeina Abirasched dans *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* (2007) et *Je me souviens. Beirut* (2008), et Lena Merhej dans *Laban et confiture* (2011, tr.fr. 2018). Ces trois autrices affrontent le récit de leur enfance dans des pays ravagés par la guerre : l'Iran et le Liban des années 80, en fournissant des aperçus de la réalité extérieure envisagée par le regard et les sentiments de l'enfant qu'elles étaient. Le choix de ce corpus dérive du constat que les trois autrices optent pour le dessin en noir et blanc dans leurs récits mémoriels, que leurs expériences concernent des guerres contemporaines qui se sont déroulées dans des Pays du Moyen Orient plus ou moins dans les mêmes années et qu'elles mettent en place une narratrice qui expose les événements depuis sa position d'enfant témoin devenu adulte. Le choix des couleurs apparemment neutres permet de mettre à distance les faits racontés ; de reléguer la guerre et ses atrocités dans une absence de couleur, qui peut être la métaphore de l'absence de vie, de la vie en suspens et de la liberté niée des habitants des villes en guerre. En outre, le noir et blanc et le gris peuvent aussi se référer à la couleur des souvenirs et des rêves qui sont la source de ces récits autobiographiques à base mémorielle (Alary, Corrado, Mitaine, 2015 : 21).

En 2004, Jan Baetens rendait compte du fait que « [l]e devenir autobiographique de la bande dessinée reflète une tendance plus générale à la parole autobiographique, qui semble typique de notre culture postmoderne et de l'art contemporain en général » ([en ligne](#)). Ce simple constat situe les ouvrages dont je m'occupe dans une mouvance toute contemporaine qui prévoit le respect du pacte autobiographique théorisé par Philippe Lejeune (1975) : formé par la correspondance entre l'auteur, le narrateur et le personnage qui portent le même nom. Nul doute que ces récits sont des

autobiographies parce que non seulement nous y repérons la correspondance entre les trois instances personnelles – autrice, narratrice, héroïne -, mais aussi celle de la représentation graphique de celles-ci présentant des traits caractéristiques : un grain de beauté sur le côté gauche du nez de Marjane et ses cheveux noirs, les cheveux frisés de Zeina, le visage large et les cheveux blonds de Lena.

| | | |
|---|---|--|
|  |  |  |
| <p>Fig. 1. Satrapi, <i>Persepolis</i>, tome 2.</p> | <p>Fig. 2. Abirached, <i>Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles</i>.</p> | <p>Fig. 3. Merhej, <i>Marmellata con Laban</i>.</p> |

Dans ces ouvrages autobiographiques les correspondances graphiques et énonciatives citées ci-dessus n'empêchent pas la mise en place d'une narration qui se ressource aussi bien dans le personnel que dans le fictionnel. Dans leurs souvenirs, la ville participe aux vicissitudes des humains, elle endure les ravages causés par la guerre et enrichit, grâce à la visualisation, l'appréhension du lecteur sur les situations racontées. Mon propos s'articulera en trois moments : après un rapide aperçu sur les contextes et les enjeux de la création des récits autobiographiques en bande dessinée, je me pencherai sur les ouvrages étudiés de manière à vérifier l'hypothèse selon laquelle les décors ne représentent pas seulement des espaces où ont lieu les événements racontés, mais qu'ils participent à la mise en place du souvenir et à l'expression des sentiments des trois sujets narrateurs ; je terminerai en prenant en compte le rôle de la mise en place du récit mémoriel.

La narration graphique de la mémoire

Les albums des trois autrices sont des recueils de souvenirs et relèvent de l'écriture mémorielle : la structure fragmentée met en abîme le surgissement des souvenirs lorsqu'ils remontent à la surface et que l'on les pose sur le papier (ou la tablette

graphique). Dans sa belle étude sur les *Graphic Women*, Hillary Chute a expliqué que « Unsettling fixed subjectivity, these texts present life narratives with doubled narration that visually and verbally represents the self, often in conflicting registers and different temporalities. » (Chute, 2010 : 5) Les albums que je prends en compte contiennent des représentations du moi et des événements remémorés qui varient entre le témoignage et la reconstruction de celui-ci : normalement la narratrice adulte prend en charge le récit et l'autrice le dessin des souvenirs d'enfance. En effet, la reconstitution du passé par la mémoire présente toutes les caractéristiques de l'écriture mémorielle : les souvenirs sont juxtaposés, parfois de manière non linéaire mais suivant les sentiers retors et aléatoires de la remémoration. En outre, la triade identitaire de l'autobiographie (Lejeune, 1975) se développe et s'éparpille permettant des jeux énonciatifs, que l'on repère par l'analyse des planches, où les différentes instances du moi assument des positions différentes. Chez les trois autrices du corpus, la présence de l'instance auctoriale est visible dans la mise en image des souvenirs et dans la construction du récit aussi : « The authors revisit their pasts, retrace events, and literally repicture them. » (Chute, 2010, 2). En fait il est clair que ce sont les yeux et la sensibilité de l'enfant qui guident la mise en scène du passé chez Abirached, Merhej et chez Satrapi aussi, bien que chez cette dernière le parcours existentiel soit plus long se déployant de l'enfance à l'âge adulte, mais je me concentrerai plus en détail sur le second tome de l'ouvrage où il est question de la guerre entre Iran et Irak.

Les quatre tomes de *Persepolis* présentent des séquences titrées comportant de sept à dix planches (sans doute ce format est redevable de la première séquence parue en 1999 dans le magazine *Lapin*, publié par l'Association), où on raconte des événements de l'histoire familiale et personnelle de Marjane dans un parcours diachronique. La place de la narratrice est évidente puisqu'elle apparaît dans les récitatifs où elle commente et ajoute des informations aux reconstructions de scènes qu'elle a vécues ou qu'on lui a racontées. « Satrapi's older, recollective voice is most often registered in overarching narrative text, and her younger, directly experiencing voice is most often registered in dialogue, and in the discursive presentation of pictorial space [...]. » (Chute, 2010 : 144)

Chez Zeina Abirached le jeu du souvenir est très travaillé puisque la voix de la narratrice est presque omniprésente dans les récitatifs et, dans l'album *Je me souviens. Beyrouth*, elle met en évidence dès le titre sa dette envers Georges Perec. La répétition de « Je

me souviens » avec la présentation graphique du souvenir mime la longue liste du livre hyponyme (Perec, 1978) de l'auteur oulipien, et en reprend les caractéristiques principales par le jeu du texte et de l'image (Amatulli, 2018).

Chez Lena Merhej on retrouve les mêmes ingrédients : la présence des séquences de souvenirs et d'anecdotes familiales qui répondent à la question : « Comment ma mère est devenue Libanaise ? ». La place de la narratrice ici est très importante vu que la présence de dialogues ou de mots proférés apparaissant dans les bulles est très rare. Le récit par les récitatifs donne à l'ouvrage une allure d'intimité et en même temps évoque la partialité de la reconstruction d'une époque parfois lointaine. Vu qu'il s'agit essentiellement du parcours existentiel de sa mère allemande au Liban pendant soixante ans, celui-ci est raconté par les souvenirs directs et indirects (de seconde main) de la narratrice. Je considère cet ouvrage auto/biographique parce qu'il concerne soit les périodes antécédentes à la naissance de l'autrice soit celles où elle était présente et notamment pendant la période de la guerre. Dans les deux cas, c'est la narratrice qui conduit le récit en puisant dans les souvenirs de l'autrice ou dans les récits entendus.

Représentation de la ville en guerre

Espace social et narration

Comme le disent Dardaillon et Meunier, « [p]our tout auteur de bande dessinée, la planche constitue le premier espace à territorialiser. » (Dardaillon, Meunier, 2013 : § 19) Dans les albums autobiographiques étudiés ici, la mise en place du récit dans la planche est l'activité des autrices qui choisissent quoi et comment raconter dans l'espace à disposition. Le « système spatio-topique » (Groensteen, 1999) permet aux autrices de construire la narration en choisissant les éléments à représenter par le dessin, ceux qui seront insérés dans les espaces textuels (bulles et récitatifs) et ceux qui ne seront pas dits mais qu'il reviendra au lecteur d'imaginer dans les espaces blancs des gouttières (le « blanc intericonique », Groensteen, 1999 : 121) ou au-delà du cadre et de l'hyper-cadre de la page, par exemple. La ville apparaît chez les trois autrices de manière différente soit en ce qui concerne les spécificités de la représentation graphique, soit pour la quantité de l'espace extérieur et urbain représenté. En effet, chez Satrapi les intérieurs sont privilégiés, l'espace de la maison familiale ou quelques lieux,

souvent clos, de la vie extérieure comme l'école, les magasins, les maisons des amis, etc. Chez Abirached la maison est le cocon qui permet à la famille de s'abriter des bombardements avec les voisins aussi. Pourtant la ville est présente comme espace extérieur que l'on parcourt et la relation à la guerre est très développée par la série de cartes et des images représentant les espaces de vie extérieurs et intérieurs. Chez Merhej la ville apparaît souvent en arrière-plan, comme un décor fonctionnel à situer les événements racontés dans les cases.

La représentation de l'espace urbain dans la bande dessinée a été récemment l'objet de plusieurs réflexions théoriques et critiques. Dans sa récente étude *Montréal dans les bulles* (2021), Anna Giaufret envisage la relation entre la bande dessinée et l'espace de la ville pour « vérifier comment l'espace matériel de la planche s'articule avec l'espace créé qu'il représente [...] » (61) ; et elle met en regard ces dimensions spatiales avec la « triade de la géographie sociale de Lefebvre (1974) qui a distingué l'espace conçu de l'espace vécu et de l'espace perçu. » (62) Les résultats de cette analyse sont très convaincants par rapport au corpus étudié par l'autrice, où on relève l'entrelacement entre la dimension créative dessinée et celle de la représentation de l'espace « en combinant le regard subjectif et le regard documentaire. » (123) Les bédéistes s'approprient l'espace de la ville où ils vivent et le dessinent de leur point de vue et selon leur vision très singulière et personnelle, liée à leur expérience des lieux et dans les lieux. Nous pouvons tout aussi bien transposer ces résultats aux albums étudiés ici afin d'évaluer la présence d'un « espace social », en suivant les propositions de Lefebvre selon lequel « [...] la pratique spatiale consiste en une projection "sur le terrain" de tous les aspects, éléments et moments de la pratique sociale » (1974 : 20) et « que l'espace physique n'ait aucune "réalité" sans l'énergie qui se déploie, cela semble acquis. » (1974 : 24).

Encore selon la géographie sociale on peut appréhender l'espace suivant trois perspectives : celle de l'espace conçu qui se manifeste dans les représentations (cartes, plans, etc.) ; celle de l'espace perçu concernant les espaces de représentation (imaginaire, etc.) ; et de l'espace vécu, c'est-à-dire les pratiques des sujets dans l'espace (parcours, mouvements etc.) (Giaufret, 2021 : 110). Je suis convaincue que cette conception de l'espace peut être très opératoire dans l'analyse de la bande dessinée – Giaufret l'a déjà démontré – et que cela peut se composer avec la conception du décoractant proposée par Pascal Robert cité en ouverture de cet article.

La ville comme décor-actant

Les trois autrices situent le récit de leur enfance dans les villes de Téhéran et dans celle de Beyrouth. En lisant leurs ouvrages nous n'arrivons pas à composer une image globale de la ville parce que celle-ci subit la « condamnation » à la parcellisation inscrite dans le média utilisé :

La bande dessinée est condamnée, comme n'importe quel autre média, à la fragmentation de la représentation : pour rendre compte complètement de l'expérience urbaine, elle doit associer vues aériennes et instants vécus et parcourir tout un spectre de formes de représentations héritées. [...] sa nature séquentielle lui permet [...] de jouer sur la multiplication des cadres et d'associer ainsi des types de vues contradictoires. (Garric, 2021 : 1533)

De plus, la ville est représentée du point de vue du souvenir enfantin et cette mise en image y est intimement connectée. La ville est un véritable décor-actant qui contribue à la mise en place de la narration et elle représente la vision et la perception de l'espace des trois narratrices : « car il offre une définition singulière de la situation ou plutôt une manière singulière de définir la situation, qui joue son rôle dans le récit lui-même. » (Robert, 2018 : 176).

Chez Lena Merhej, la ville de Beyrouth est représentée comme un espace très fragmenté qui est perçu par la narratrice comme lieu vécu, lieu qui accueille les expériences des personnes et où la ville en guerre est parfois plus suggérée que vraiment représentée. L'autrice compose ses planches en y appliquant les cases comme si celles-ci étaient des tesselles d'une mosaïque qu'elle dispose selon les nécessités du récit. Dans le troisième épisode de l'album, une planche régulière (fig. 4) présente une séquence de cases muettes où elle retrace quelques épisodes de la vie de sa mère au Liban et, plutôt que de raconter le développement de son existence, ce sont des moments substantiels de vie vécue qui sont mis de l'avant : les souvenirs des récits entendus, devenus anecdotes apparaissent dans leur unicité déterminée par la case unique où ils sont placés. Dans la planche, le gaufrier régulier est formé de six cases sur trois niveaux. Seulement deux images font référence directement à la guerre de manière indirecte ou en clin d'œil, la deuxième et la troisième. Dans la deuxième case, ce sont les dessins des enfants accrochés au mur qui indiquent la situation extérieure tandis que la ville que l'on aperçoit par la fenêtre n'est pas particulièrement connotée (ne serait-ce que par ces câbles électriques accrochés de manière instable aux toits et aux façades des immeubles). Dans la troisième case on comprend qu'il est temps de guerre

par le décor composé du mur de sacs de sable superposés en protection contre les bombardements. Dans cette planche la ville est un espace vécu, accompagnant le sujet dans ses activités.

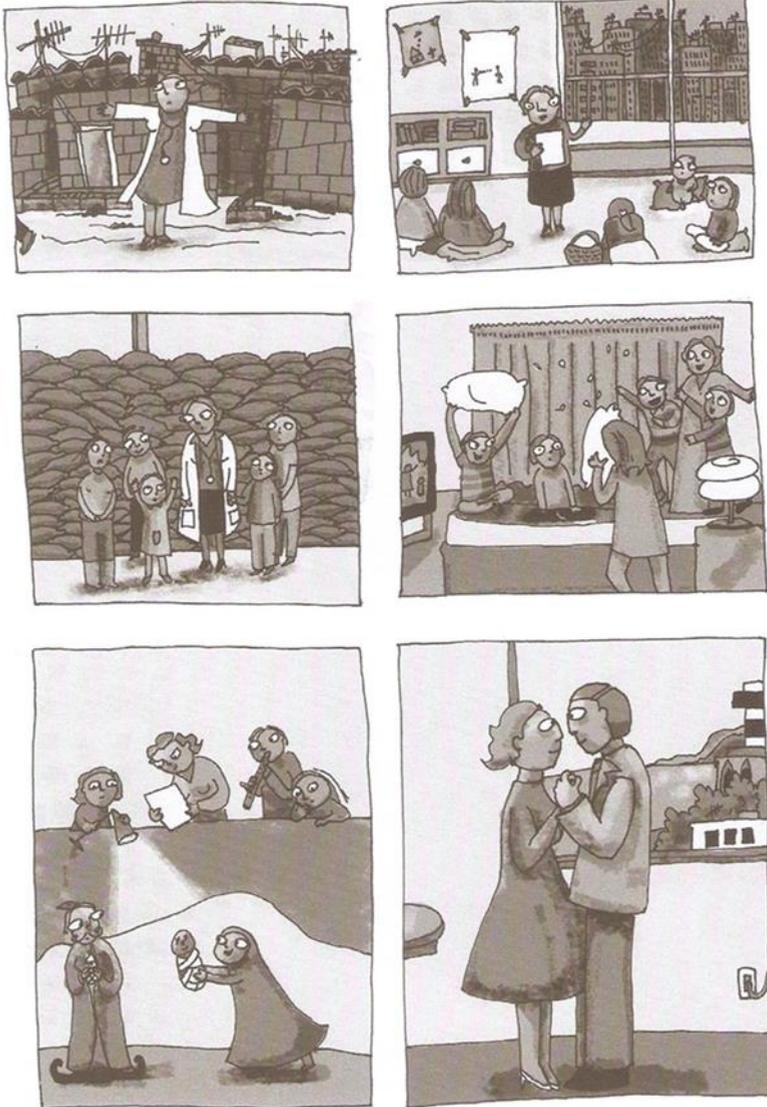
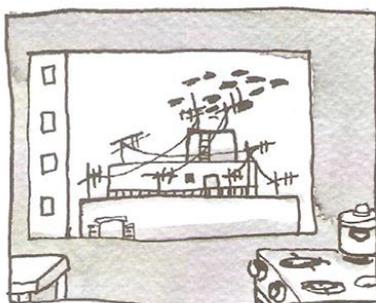


Fig. 4. Merhej, *Marmellata con Laban*, p. 24.

Illustrant le pouvoir de l'art séquentiel bédéique, l'autrice-monstratrice compose chaque case de manière que le décor-actant accompagne et permette la mise en scène des activités humaines, des relations entre les personnes et de l'écoulement du temps aussi. La guerre est très présente dans la vie quotidienne des Libanais : dans un style synecdotique, elle apparaît par la présence dans le décor de quelques éléments. L'autrice témoigne de ses sentiments envers la guerre dans une petite séquence méta-critique où elle se penche sur sa manière de construire ses souvenirs graphiques :

Con la mia immaginazione sono
anche capace di fare altro:
elimino invece di aggiungere.



Così non vedo più tutto
ciò che non voglio vedere.

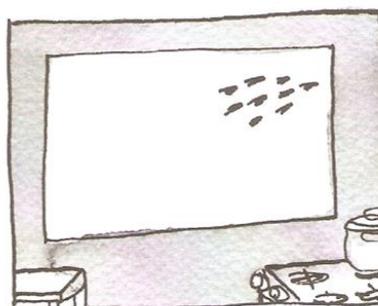


Fig. 5. Merhej, *Marmellata con Laban*, p.88¹.

L'espace vu par la fenêtre de la cuisine peut être modifié jusqu'à l'effacement. Le fait d'éliminer les immeubles crée une sorte de flou : dans la nouvelle configuration de l'espace visuel, les avions de chasse peuvent bien être perçus comme des simples oiseaux dans le ciel. Néanmoins, la présence des avions est encore plus puissante, comme si pour l'autrice il était difficile de les effacer complètement tant ils font partie du paysage de son enfance : ici l'espace perçu et l'espace vécu convergent.

Un autre exemple de convergence des deux typologies d'espace socialisé est présent dans une planche qui raconte la réalité des bombardements et les différents endroits où la famille de l'autrice trouvait un abri (fig.6) :



Fig. 6. Merhej, *Marmellata con Laban*, p. 70².

Cette case raconte un bombardement de manière syncrétique, c'est-à-dire que les trois parties composant l'image rendent compte de la même situation au même moment et dans trois endroits différents : à l'extérieur où un endroit familier et paisible (où les enfants jouent normalement), est bouleversé par un éclat de déflagration ; sans solution de continuité, la visualisation muette de l'éclat à l'extérieur est entendue aussi dans les escaliers empruntés par la famille de l'autrice qui descend dans un refuge pour s'abriter – visualisé par l'onomatopée insérée dans le même éclat-, et la même forme se répète dans la bulle contenant le cri de la femme descendant vers le noir de l'abri, où d'autres personnes les attendent. Le haut de l'image présente un paysage déserté par les humains, qui sont entassés dans la partie inférieure de celle-ci, à l'abri sous terre. L'alternance du noir et du blanc dans le dessin, et dans les phylactères aussi, ajoute du pathos à la situation présentée, et il est étonnant de remarquer l'apparente normalité des activités des personnes s'abritant, en contraste avec la représentation de l'étonnement, voire la peur évidente dans leurs yeux écarquillés.

Chez Satrapi et Abirached on retrouve la représentation de la ville en guerre : on peut visualiser les images de la ville dévastée par les bombardements ainsi que celle des abris où se réfugient les habitants des immeubles, et la présence des avions dans le ciel aussi. Le traitement de ces éléments est naturellement personnel et varie d'une autrice à l'autre.

Dans une planche célèbre de *Persepolis*, on assiste à la première arrivée des Mings irakiens venus bombarder la ville de Téhéran. Ici le décor-actant participe à la mise en récit de l'événement : la régularité du gaufrier permet de suivre la séquence des événements. Les mots de la narratrice dans le récitatif de la première case installent la situation et par la suite le récit est pris en charge par le monstreur graphique qui scénarise les souvenirs. La ville apparaît comme un simple décor dans la première case derrière la fenêtre, elle est rassurante, mais dans la sixième elle devient la protagoniste de la scène en tant que victime de l'attaque ; cette situation se répète dans la case suivante où les personnes penchées par les fenêtres ou aux balcons animent le décor en lui donnant un je ne sais quoi d'humanisé : tout en restant dans l'arrière-plan le décor participe ici au désarroi de la population.



Fig. 7. Satrapi, *Persepolis*, tome 2, 2001, s.p.

Dans les albums de Zeina Abirached sur Beyrouth en guerre, on assiste à la narration de situations similaires à celles déjà présentées, circonstances constituant le quotidien social et concret des villes soumises aux attaques de l'artillerie contemporaine. Comme chez Satrapi, la ville est déserte et désertée de ses habitants.

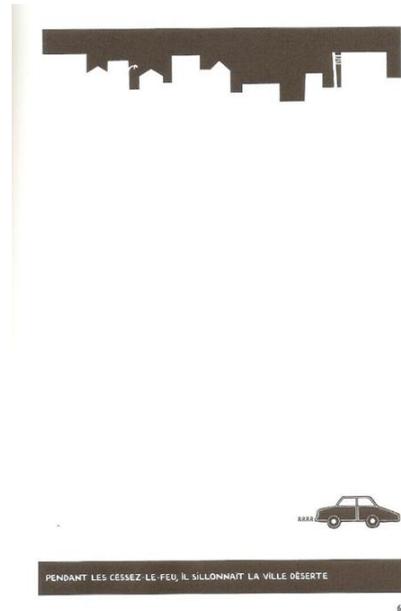


Fig. 8. Abirached, *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, p.67.

Dans cette planche, le trajet de la voiture dans la ville déserte est rendu encore plus solitaire par le blanc qui envahit la ville devenue fantomatique et rendant les immeubles des témoins muets et effacés. En effet, à cause des bombardements les habitants sont obligés de partir ou de se cacher dans les abris. Comme il arrive à Zeina et à sa famille, on se cache aussi à l'intérieur des appartements qui deviennent des lieux de survie, le cas échéant on choisit un appartement en particulier et dans celui-ci une pièce intérieure qui sert d'abri pour tous les habitants de l'immeuble. *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* s'ouvre sur une planche muette représentant un aperçu de la ville de Beyrouth Est en 1984, ainsi qu'il est marqué en bas à gauche. Aucun commentaire n'est nécessaire pour comprendre que la ville est en état de guerre : en bas des immeubles des barils d'essence vides et des sacs de sable empilés suffisent pour raconter la situation : le décor ici fait office de narrateur ([en ligne](#)).

Comment la ville en guerre participe au désarroi de ses habitants

Le récit de la guerre est bancal, métaphorique et métonymique : les trois autrices n'ont pas besoin de s'épancher dans le récit des faits, de trop en dire, elles préfèrent donner l'idée des ambiances et des atmosphères dans la ville.

Comme il arrive dans la planche suivante de *Persepolis* faisant partie d'une séquence (« Le Shabbat ») où on raconte une période sombre de la guerre pendant laquelle la prédominance des Irakiens est liée à l'utilisation des puissants missiles Squad. À cause de cela, une grande partie de la population de la ville est partie et la petite Marjane traverse les rues désertes qui répondent au sentiment de solitude morose qu'elle éprouve.



Fig. 9. Satrapi, *Persepolis*, tome 2, 2001, s.p.

Le défilé des arbres noirs au milieu desquels la jeune fille marche évoque la solitude, et son ombre noire rejoint les figures noires des arbres, ces deux éléments du dessin se répondent. Cette progression parmi les arbres évoque aussi la situation de guerre parce que les arbres semblent des sentinelles ; leur couleur marque leur participation au deuil de la guerre. Et dans la case suivante, les arbres sont transformés en barreaux de la prison qu'est devenue la ville. Dans cette séquence, qui suit l'image précédente correspondant aux deux tiers de la planche, plusieurs effets narratifs sont mis à contribution. Tout d'abord le jeu du champ-contrechamp entre l'image grande et la petite qui la suit renverse la perspective et ajoute de la signification à la situation difficile évoquée dans le récitatif initial. Les deux cases suivantes opèrent la transition de l'extérieur de la ville vers l'intérieur de la maison : la deuxième case de la séquence nous propose une double narration : l'image avec l'encadrement rapproché sur le visage de Marjane, les yeux écarquillés, est en continuité avec les cases précédentes, tandis que le contenu de son récit dans la bulle fonctionne comme un commentaire rassurant expliquant les actions des humains pour contraster la peur de la guerre. Dans le trajet de la jeune Marjane vers la maison de son amie, les éléments du décor concourent à la composition du récit en apportant des informations supplémentaires, en introduisant la visualisation des états d'âme qu'il n'est pas nécessaire d'évoquer par les mots. En reprenant la proposition de lecture de l'espace social de Lefevbre, comme chez Merhej, ici l'espace vécu se compose avec l'espace perçu en illustrant la spécificité de la bande dessinée de construire des situations qui sont illustrées et racontées par les éléments sémiotiques du média.

Encore un exemple tiré de *Marmellata con laban* est utile pour démontrer l'utilisation du décor en tant qu'actant où le conflit et ses dynamiques sont narrés par une séquence muette de neuf cases :

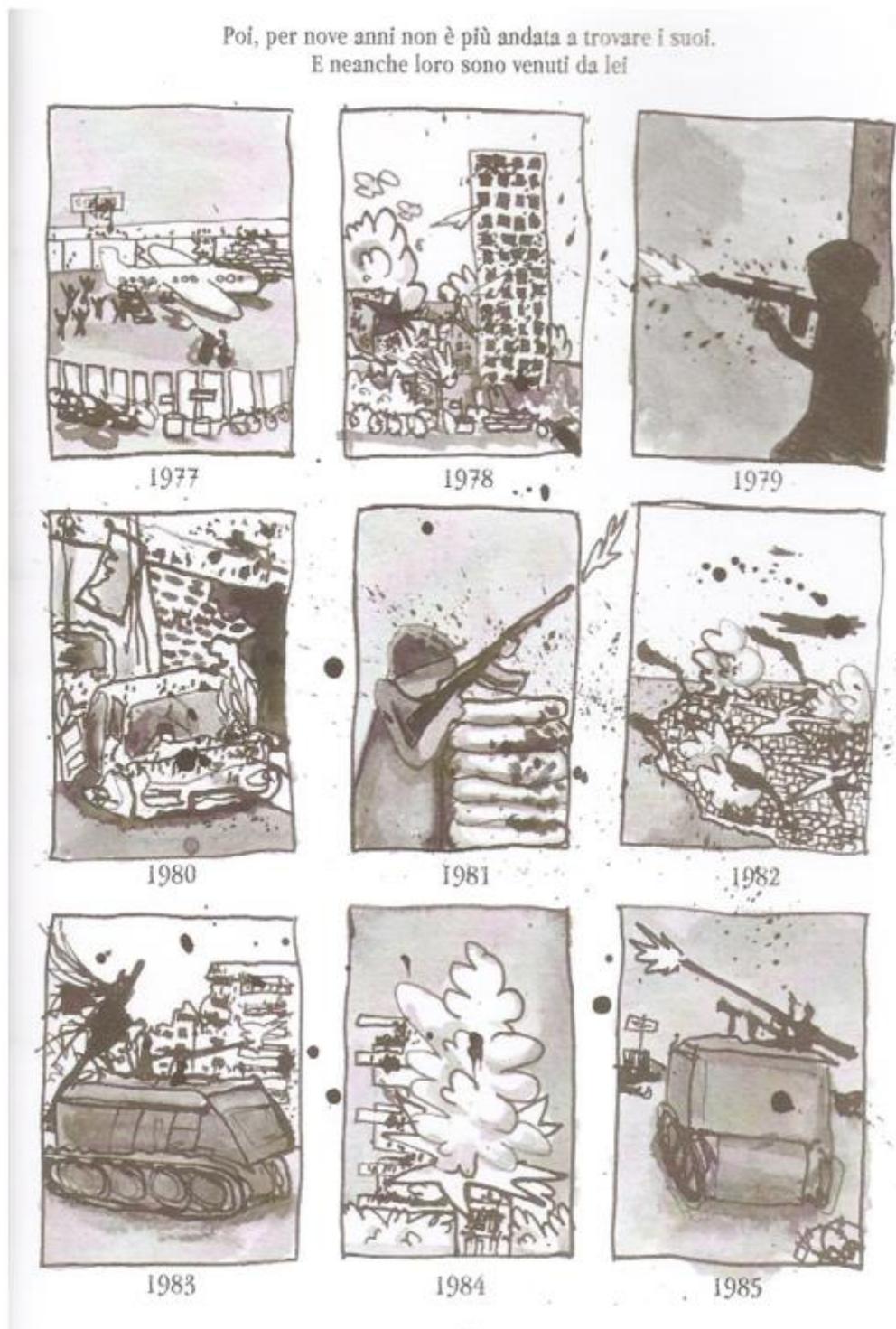


Fig. 10. Merhej, *Marmellata con Laban*, p. 53³.

Ici la ville devient presque un personnage qui subit les ravages de la guerre comme les êtres humains. « La ville est un décor-actant qui travaille le récit [et] elle est à son tour travaillée par ce même récit » (Pascal Robert, 2021 : 103) : elle n'est pas un décor de théâtre mais elle participe au récit de la guerre tout autant que les habitants et que les soldats. Les neuf cases composent le récit muet de l'écoulement de la guerre dans le temps : chaque année mentionnée comporte son éclat de guerre, son image emblématique. Nous pouvons imaginer que la narratrice-monstratrice relate des situations auxquelles elle a assisté et que les scènes représentées reproduisent ses impressions visuelles. La construction de cette planche est très complexe, on y retrouve les images des explosions, des prises d'otages, des combattants : c'est une représentation de la guerre très vive et mouvementée malgré l'apparent figement des cases uniques accompagnées de la mention des neuf années de guerre. On peut remarquer que le jeu de la narration par les images met en discussion l'idée même d'écoulement du temps indiqué par les didascalies, parce que le montage des cases et les effets de contraste des événements représentés rendent la composition mouvante, construisent un récit dans le récit. Le chaos de la bataille où l'on perd le sens de l'orientation et où il est difficile de comprendre les situations en cours est représenté par les dynamiques significatives mises en œuvre entre les bandeaux et les cases dans un gaufrier classique. Dans le premier bandeau, les trois cases forment un triptyque : les images latérales convergent vers la centrale où un gratte-ciel encore debout est au centre du feu croisé qui semble provenir de la case de droite. Un autre effet de symétrie s'établit entre le premier et le deuxième bandeau et notamment par les deux cases où deux soldats semblent se tirer dessus d'un bandeau à l'autre. Le troisième bandeau présente aussi deux aspects de la même situation avec les deux chars armés présents dans les deux cases extérieures entourant celle où apparaît un immeuble – sans doute le gratte-ciel apparaissant en haut de la planche – qui a été, ou qu'ils ont bombardé et qui est entouré d'une fumée blanche. Ce récit enchâssé est accompagné d'autres effets visuels et narratifs comme la répétition de l'image des murs en briques, des gratte-ciels, des tas de sacs de sable, des barrières entourant l'aéroport pour le protéger. La première case présente une contradiction dans ce qui y est représenté parce que la protection entourant l'aéroport n'a pas été efficace vu que sur le tarmac à côté d'un avion des otages lèvent les mains, ils ne pourront pas partir et seront obligés de rester dans la ville-prison dévastée pendant toute la durée de la guerre.

Le rôle et les enjeux de la ville en guerre

La caractéristique principale de l'approche d'Abirached au récit de la ville en temps de guerre est celle de l'utilisation de cartes et de plans illustrant les mouvements des personnes dans l'espace urbain modifié et leur relation avec leurs espaces de vie. Les mouvements des personnes sont rendus par une ligne graphique présentant des traits dichotomiques comme tout ce qui concerne l'état de guerre : noir et blanc, présence et absence, signifiant la situation où la vie et la mort sont sur le même plan⁴. Dans la réflexion de Lefebvre (1974), les représentations par les cartes relèvent de la catégorie de l'espace conçu par le sujet. Celui-ci pose son attention sur la conformation des lieux est sur leurs caractéristiques par rapport à la vie sociale qui s'y développe. Ici, l'espace urbain est rendu par l'autrice élaborant les cartes afin de visualiser, par exemple, les spécificités du trajet à parcourir pour se rendre de sa maison à celle de ses grands-parents en période de grand danger.

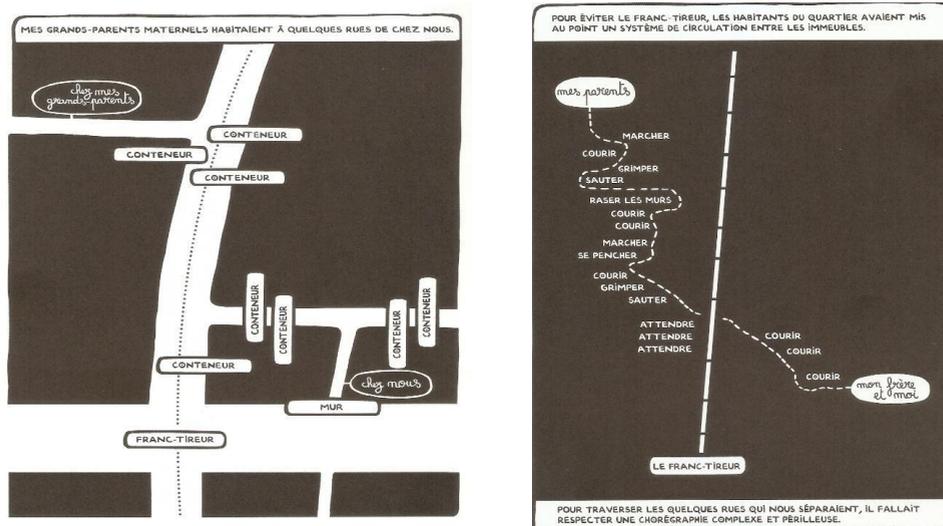


Fig. 11 et 12 Abirached, *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, pp. 14 et 15.

Les deux cartes, présentes en regard, illustrent le trajet entre les deux maisons dans la ville transformée, rendue dangereuse et presque impraticable par les actions de guerre. Dans l'image de gauche, la présence du franc-tireur motive celle des conteneurs qui permettent aux personnes de s'abriter, le trajet rendu possible est marqué en pointillé. Margareth Amatulli a proposé une analyse très convaincante de la

construction de cet espace vécu pendant la guerre (2018) en mettant l'accent sur les différences entre ces deux cartes l'une ciblée sur les objets insérés pour protéger les habitants et l'autre sur les instructions à suivre pendant le parcours pour ne pas se faire remarquer par le franc-tireur. L'utilisation de la graphie enfantine suggère le fait qu'à la base de ces constructions graphiques se trouve le souvenir d'enfance, la perception de l'enfant sur la ville et notamment le cheminement à accomplir pour se rendre chez les grands-parents. Une autre série de six planches (pp.22-27) cartographie l'espace de la ville où la famille de Zeina est obligée à limiter de plus en plus ses mouvements avec la progression de la guerre : l'espace de vie est progressivement réduit et la ville est divisée en deux parties avec un grand blanc au milieu constitué par la partie où le passage est interdit ([voir la première planche de cette séquence ici](#)). D'une planche à l'autre la partie blanche interdite augmente s'étendant de plus en plus et une nouvelle géographie de la ville se met en place, constituée des francs-tireurs, des barils métalliques, des conteneurs, des fils barbelés, des sacs de sable (p.27). Un dernier exemple de décor-actant est constitué par une planche racontant la queue des voitures à la recherche d'essence dans le Beyrouth sous l'attaque ennemi :

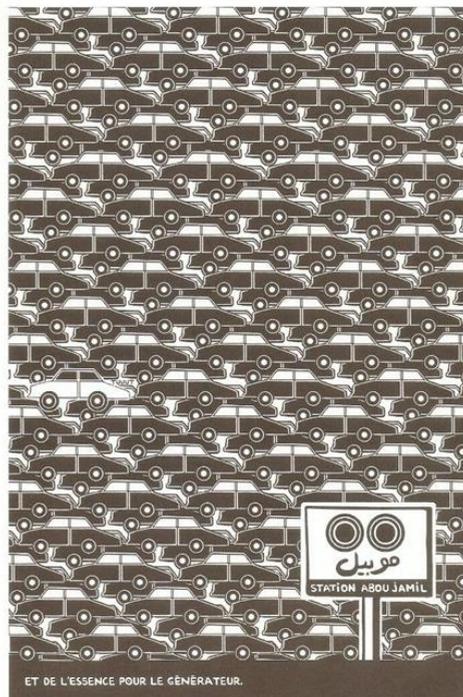


Fig. 13. Abirached, *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, p.69.

Le rôle et les enjeux de la ville en guerre

Les voitures ne forment pas une queue mais un amas de ferraille et la voiture blanche que l'on aperçoit sur la gauche indique probablement la voiture de la famille de Zeina, engloutie dans le chaos des automobiles. Cet amas illustre bien la ruée vers la station-service où on aura sans doute la chance de faire le plein d'essence qui permettra de quitter la ville et le Pays aussi. La masse de ferraille cache les individus enfermés dans les habitacles de leurs véhicules et cette sorte de fourmilière de métal donne aussi l'idée de la perte de l'identité voire de l'humanité en ce contexte difficile. La multiplication des voitures composant le décor nous raconte beaucoup plus de ce qui est montré dans le dessin, et cela fait pendant à mon avis à une planche de Satrapi illustrant la fuite des Iraniens depuis la première attaque des missiles irakiens (fig.14)

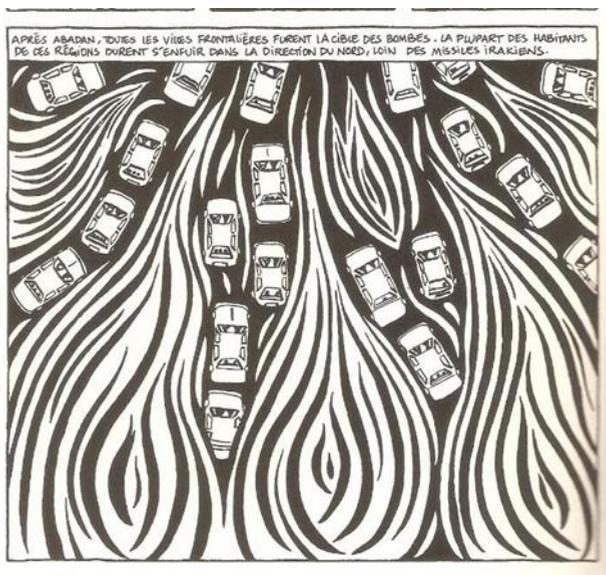


Fig. 14. Satrapi, *Persepolis*, tome 2, 2001, s.p.

Les habitants des villes frontalières avec l'Irak s'enfuient à cause des bombardements qui ne sont pas illustrés par des onomatopées, comme dans les images de Merhej par exemple, mais par la transformation des rues en flammes qui les entourent avant de les engloutir. Ces flammes, évoquant par métonymie celles de l'enfer, indiquent la peur, le désespoir et le manque de futur pour ce pays ravagé par la guerre et pour ses habitants.

Conclusion

Les images tirées des trois albums ont démontré que la figuration de la ville en guerre parvient à la faire devenir un actant du récit : elle subit les attaques des ennemis et participe comme un personnage à la vie des individus, par la représentation de la peur de ses habitants. À la confluence de l'autobiographie, du journal intime et des mémoires, ces ouvrages relèvent de la bande dessinée à la première personne, celle de témoignage. Thierry Groensteen avait déjà expliqué que « l'émergence de l'autobiographie dessinée apparaît indissociable d'une relation à l'histoire "avec sa grande hache" (Perec) » (« Autobiographie », Groensteen, 2021 : 159) et les ouvrages analysés participent de cette mouvance contemporaine. Les trois autrices rendent compte de leurs souvenirs, de leur perception d'enfants de la ville et de la vie dans l'espace urbain pendant la guerre. Les expériences traumatiques vécues pendant leur enfance nourrissent leurs ouvrages, concourent à humaniser l'Histoire et à la transmettre, parce que :

“Materializing” history through the work of marks on the page creates it as space and substance, gives it a corporeality, a physical shape— like a suit, perhaps, for an absent body, or to make evident the kind of space- time many bodies move in and move through; to make, in other words, the twisting lines of history legible through form. (Chute, 2016 : 27)

Cette matérialisation de l'histoire à travers le souvenir et par la construction du récit mémoriel dans les planches des bandes dessinées est redevable aussi de la constitution du décor-actant. La ville en guerre, récréée par le regard de l'enfant devenue adulte, devient une entité sensible et sensibilisée, participant à la vie de ses habitants et racontant par les choix artistiques (noir et blanc et gris, silence, images métaphoriques...) leurs souffrances, leurs efforts et leurs traumatismes. Ainsi, l'espace représenté dans les bandes dessinées est un espace social et socialisé, composé de lieux où les personnes vivent et évoluent, de lieux qui représentent leurs repères et où iels se reconnaissent ou d'où iels s'enfuient, un espace de vie en somme. La relation entre les propositions de la géographie sociale et celles de Pascal Robert sur le rôle du décor dans la narration en bande dessinée m'ont sollicitée à rapprocher le travail créatif de trois auteures, distantes dans la matière du dessin et dans celui des aventures racontées, me permettant néanmoins de connaître de manière très efficace les situations des personnes qui subissent les ravages des guerres qu'elles n'ont pas choisies.

Bibliographie

Corpus

ABIRACHED, Zeina, *Mourir Partir Revenir. Le jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis, 2007.

MERHEJ, Lena, *Marmellata con Laban*, sous la dir. de Maria Rosaria Greco, tr. Enrica Battista, Messina, Mesogea, 2021 (2011).

SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, Paris, L'Association, 4 tomes, 2000-2003.

Bibliographie critique

ABIRACHED, Zeina, *Je me souviens. Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2008.

ALARY, Viviane, CORRADO, Danielle, MITAINE, Benoît, « Introduction. Et moi, émoi ! », in ID (dir.) *Autobiographismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Georg, 2015, pp. 13- 25.

AMATULLI, Margareth, « Espèces d'espaces. L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached », *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, 8|15, 2018, [Espèces d'espaces . The Articulation of Autobiographical Space in Zeina Abirached's Graphic Novels | Between \(unica.it\)](#)

BAETENS, Jan, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, 4 | 1, 2004. https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_auto_bd_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

CALARGE, Carla, « La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans : *Le jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached », *French Cultural Studies*, 25, 2, 2014, pp. 202-220.

CHUTE, Hillary, *Graphic Women life narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia university Press, 2010.

CHUTE, Hillary, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - London, England, 2016.

DARDAILLON, Sylvie, MEUNIER, Christophe, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », *Comicalités, Représenter l'auteur de bandes dessinées*,

2013. URL: <http://journals.openedition.org/comicalites/1566>; DOI: <https://doi.org/10.4000/comicalites.1566>.

- Entretien avec Marjane Satrapi, Radio France, *À voix nue*, 13.10.2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/l-iran-1947435>
- GARRIC, Henri, « Ville », in Groensteen Thierry (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris, Robert Laffont/Cibdi Angoulême, 2021, pp. 1530-1541.
- GIAUFRET, Anna, *Montréal dans les bulles. Représentation de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2021.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris, Robert Laffont/Cibdi Angoulême, 2021.
- LEFEBVRE, Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 31, 1, 1974, pp.15-32.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.
- MCKINNEY, Mark, « 'Tour cela, je ne voulais pas le laisser perdre', Colonial lieux de mémoire in comic books of Jacques Ferrandez », *Modern & Contemporary France*, 91, 2001, pp. 43-53.
- MONROY, Emma, « Creating Space: Zeina Abirached's *Mourir partir revenir: Le jeu des hirondelles* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 20, 4-5, 2016, pp. 581-598.
- ROBERT, Pascal, *La ville en planches. Bande dessinée et mondes urbains*, Paris, Hermann, 2022.
- ROBERT, Pascal, *La Bande dessinée, une intelligence subversive*, Paris, Presses de l'ENSSIB, 2018.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998.
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

SZEP, Eszter, « Graphic narratives of women in war: identity construction in the works of eina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi », *International Studies. Interdisciplinary Political and Cultural Journal*, 16, 1, 2014, pp. 21-33.

TURGEON, David, « Crise de l'autobiographie », *Du9*, sept. 2010, <<https://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/>>.

¹ Ma traduction : « Avec mon imagination je suis à même de faire autre chose : j'élimine plutôt qu'ajouter. / Ainsi je ne vois pas ce que je ne veux pas voir. »

² Ma traduction : « Je ne veux pas descendre sous terre. / Pas de panique / La table pour jouer aux cartes / Nos voisins, la famille de Jamal al-Din ».

³ Ma traduction : « Puis, pendant neuf années elle n'est pas allée voir ses parents / et eux non plus ne sont venus chez elle. »

⁴ Voir Amatulli, 2018 pour une illustration d'une séquence représentative de cette démarche et la visualisation des planches.



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Communautés de balcons : intimité et rencontres dans la BD québécoise contemporaine

Thara Charland

Per citare l'articolo

CHARLAND, Thara, « Communautés de balcons : intimité et rencontres dans la BD québécoise contemporaine », *Publifarum*, 38, 2023, p. 32-50.

Résumé

Cet article s'intéresse à la place du balcon comme élément architectural central dans l'imaginaire urbain de la ville de Montréal et, plus précisément, à ses représentations dans la bande dessinée contemporaine. S'il fait partie intégrante du patrimoine de la métropole depuis le 19^e siècle, le balcon est également un vecteur de sociabilité entre les habitants et les habitantes de la ville. Transposé dans les intrigues des albums contemporains, le balcon soulève notamment la question du regard : il nous permet de voir la ville depuis une position privilégiée, mais nous expose du même coup et dévoile une part de notre intimité. À partir d'une traversée de cinq albums contemporains, cet article s'attache ainsi à cerner de quelles manières ces balcons sont représentés dans le neuvième art actuel tant sur le plan graphique (cadrage, plans, etc.) que sur le plan narratif (quels genres de récits la présence de balcons provoque-t-elle?).

Abstract

This article discusses the place of the balcony as a central architectural element in the urban imagination of the city of Montreal and, more specifically, its representations in contemporary comics. While it has been an integral part of the city's heritage since the 19th century, the balcony is also a vector of sociability between the city's inhabitants. Transposed into the plots of contemporary albums, the balcony raises the question of the gaze: it allows us to see the city from a privileged position, but at the same time exposes us and reveals a part of our intimacy. Based on a survey of five contemporary albums, this article will attempt to identify the ways in which balconies are represented in the current ninth art, both graphically (framing, shots, etc.) and narratively (what kinds of stories does the presence of balconies provoke?).

Une traversée de la production récente de bandes dessinées québécoises contemporaines permet de constater que la métropole occupe une place centrale dans l'imaginaire des lieux de la province. Les représentations de Montréal, plus diversifiées que jamais, mettent tour à tour en scène des lieux iconiques de la métropole (stade olympique, croix du Mont-Royal, parc Lafontaine, etc.) et des emblèmes architecturaux (enseigne des Farines Five Roses, gyrophare de la Place Ville-Marie, pont Jacques Cartier, etc.). Dans l'ensemble des représentations de la ville que l'on retrouve dans le neuvième art québécois contemporain, il m'est apparu que le balcon occupe une place prépondérante dans l'imaginaire architectural de la ville. Nous savons que certains lieux communs structurent et forgent l'idée que nous nous faisons de l'urbanisme

montréalais. On peut penser aux emblématiques escaliers en fer forgé typiques des bâtiments de l'est ou à l'interdiction de construire une structure plus haute que la montagne du Mont-Royal. En faisant de cet élément géographique le point le plus élevé de la ville, cette interdiction influence certainement le paysage urbain ainsi que les représentations que l'on s'en fait et que l'on retrouve notamment dans les bandes dessinées.

Pendant, le balcon est lui aussi un élément phare de l'aménagement urbain, comme le souligne Sylvain Paquette, professeur à la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal. Dans une entrevue accordée en 2017 au quotidien *La Presse*, il affirmait que « [l]e balcon fait partie de l'identité du paysage montréalais. Il imprime une forte particularité aux paysages de rue » (ROUSSEAU 2017). En plus de faire partie du patrimoine architectural québécois depuis le 19^e siècle, le balcon crée de la texture dans le tissu urbain de Montréal. De son côté, la journaliste Annie Burns-Pieper rappelle l'importance sociohistorique des balcons, dans un article du *Globe and Mail* qu'elle consacre aux pratiques sociales entourant le balcon : « They are a distinctive feature of Montreal's low-rise architecture. Balconies have been a part of the city's urban landscape since around the 1860s. At the time, balconies were often the only outdoor spaces for those arriving from the countryside to get jobs newly created by industrialization. » (BURNS-PIEPER 2022) Du point de vue historique, le balcon a donc rapidement permis une échappée vers l'extérieur et a joué le rôle d'extension de l'habitation des citoyens et citoyennes montréalais.

Selon les urbanistes spécialistes de la métropole, le balcon n'est évidemment pas une exclusivité montréalaise, mais c'est un incontournable depuis plusieurs décennies dans l'aménagement urbain, et ce, même dans les nouvelles constructions. Le chercheur et professeur en urbanisme David Hanna rappelle d'ailleurs que le balcon est nettement plus présent à Montréal que dans d'autres villes américaines qui sont comparables sur le plan urbanistique, des villes comme Boston ou Chicago qui comportent elles aussi de nombreux duplex et triplex : « Nulle part ailleurs dans le monde [...] on ne retrouve cet aménagement qui réunit plusieurs ménages dans une même

enveloppe mais avec des escaliers extérieurs, qui garantissent à chacun son entrée privée. Écologique avant l'heure, cette approche favorisait la mixité ethnique.» (THI-BAUDEAU 2009) L'omniprésence des balcons dans l'aménagement de la métropole se répercute dans l'imaginaire social. Un exemple de la prégnance de cet élément architectural dans les représentations de la ville se trouve au cœur de l'œuvre *Le Montréal*. Ce projet a d'abord pris la forme d'une exposition qui s'est tenue à l'automne 2017 et qui a été accueillie par la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal. L'idée au cœur de l'exposition, transformée en livre en 2018, était de reprendre le concept des couvertures du célèbre magazine américain *The New Yorker* et de le transposer à la métropole québécoise. Parmi les 52 illustrations réunies dans le collectif, le balcon comme élément central ou comme décor d'arrière-plan apparaît dans une dizaine d'entre elles. Plusieurs bédéistes ont par ailleurs été invité-es à collaborer au projet : Francis Desharnais, Julie Rocheleau, Julie Delporte, Catherine Ocelot, etc. Les bédéistes Richard Suicide, Cyril Doisneau et Pascal Girard signent eux aussi une illustration et l'on retrouve dans chacune d'entre elles une représentation des fameux balcons montréalais.

Les albums contemporains de bandes dessinées accueillent, eux aussi, plusieurs scènes de balcon et témoignent de l'importance de cet élément architectural dans l'imaginaire urbanistique de la métropole. Ce sont précisément quelques-uns de ces épisodes que je me propose d'analyser. Il s'agira, par conséquent, de cerner de quelles manières ces balcons sont représentés dans le neuvième art actuel tant sur le plan graphique (cadrage, plans, etc.) que sur le plan narratif (quels genres de récits la présence de balcons provoque-t-elle¹?). Cet article se présente ainsi sous la forme d'une promenade dans les rues de Montréal, à travers certaines œuvres où le balcon occupe une place significative, que ce soit sur le plan graphique ou narratif²; il s'agit de *Non-Aventures* de Jimmy Beaulieu, des *Petits garçons* de Sophie Bédard, d'*Une longue canicule* d'Anne Villeneuve, de *Mile End* de Michel Hellman et de *Salomé et les hommes en noir* de Valérie Amiraux et de Francis Desharnais.

1. Le sans fard

Dans *Non-Aventures*, un recueil constitué d'histoires dessinées entre 2002 et 2013, Jimmy Beaulieu consacre tout un épisode aux balcons de Montréal. Au sein de cette compilation, les planches des pages 195 à 198 retiennent l'attention du lectorat parce qu'elles tranchent sur le reste de l'œuvre, tant graphiquement que narrativement. Dérogeant un instant du projet autobiographique qui sous-tend toute son entreprise, Beaulieu ne relate pas, dans cet épisode, une anecdote de sa vie de jeune célibataire récemment déménagé à Montréal. La séquence s'ouvre en effet sur des considérations somme toute banales. Le narrateur nous offre une réflexion à propos de la température québécoise et des conséquences que celle-ci a sur le tempérament des habitantes et habitants de la province :

On dit souvent que les Québécois parlent tout le temps de température. Ah! C'est bien vrai!! Même les fatigants qui veulent avoir l'air cool à tout prix n'y échappent pas. Mais on a de bonnes raisons. On est aussi familiers avec les 40°C qu'avec les -40°C, ce qui n'est quand même pas banal. Ça a un impact sur nos vies qui est loin d'être négligeable. Quand on connaît des déluges, des tempêtes de neige, des canicules et des froids sibériens, ça rend humble. Difficile d'entretenir des illusions quant au pouvoir de l'homme sur la nature dans ces conditions. (BEAULIEU 2013: 195)

Beaulieu évoque ainsi un cliché à propos de ses contemporains et, loin de s'en défendre, l'embrasse complètement. Dans ces pages, le bédéiste brosse un bref portrait ethnographique de la société québécoise qu'il décrit comme une communauté condamnée à se plier à une météo tyrannique et capricieuse. Le ton du narrateur est légèrement moqueur lorsqu'il décrit ces extrêmes météorologiques et la propension des citadines et citadins à se précipiter sur les balcons, dès les premiers rayons de soleil, pour célébrer l'arrivée du beau temps. Cet interlude capitalise par conséquent moins sur l'anecdote autobiographique que sur la présentation d'une réflexion essayistique autour d'un phénomène de société. La subjectivité du narrateur disparaît momentanément derrière une voix plus neutre et détachée du récit qui s'incarne dans le pronom indéfini « on ». Sur le plan graphique, on observe d'ailleurs une évacuation

visuelle du narrateur; si ce n'est d'une silhouette de passant qui peut, à certains égards, rappeler l'avatar de Beaulieu, ce dernier ne se représente pas dans ces quatre planches. Une réelle différence s'installe ainsi d'avec le reste de l'œuvre qui s'attache surtout à dépeindre les déboires amoureux du protagoniste et dont le sous-titre, après tout, est « planches à la première personne ». Parmi les centaines de pages réunies dans *Non-Aventures*, celles où le narrateur est absent sont extrêmement rares et sont utilisées, la plupart du temps, pour établir une ambiance ou installer un décor. Dans l'épisode des balcons, la subjectivité du protagoniste ne refait surface que dans la dernière planche de la séquence, les considérations sociologiques se voyant alors rabattues sur l'intimité et les goûts de Beaulieu : « J'aime bien les pénuries créées par l'hiver. J'aime m'ennuyer de la neige en été. Quand il pleut, j'essaie de me souvenir d'un moment où je me suis ennuyé de la pluie en hiver. » (BEAULIEU 2013: 198) L'esquisse ethnographique laisse ici filtrer une réflexion plus personnelle où le narrateur avoue que son désir se voit attisé par la privation.

Les observations sociologiques de Beaulieu trouvent leur apogée dans la planche de la page 197; en plus d'une définition du balcon, le narrateur développe une réflexion sur la question de la représentation de soi :

Un balcon, c'est une excroissance troublante du lieu d'intimité en suspension entre ciel et terre. Sur les balcons, les codes de comportements sociaux n'ont plus cours : les inconnus y sont sans fard. Quand on aperçoit quelqu'un sur son balcon et qu'on le croise dans la rue dix minutes plus tard, il y a toute une différence. Dans la rue, c'est du spectacle. Sur le balcon, c'est la personne. Habituellement, il y a quelques étapes à franchir avant de voir quelqu'un parler au téléphone, les cheveux mêlés, en train de se couper les ongles d'orteils. Le balcon offre, en toute générosité, ces candides intrusions. » (BEAULIEU 2013: 197)

Dans la perspective du narrateur, l'élément architectural du balcon influence la manière dont on perçoit les personnes qui nous entourent et la manière dont on tisse des liens avec elles. Le balcon permettrait aux voyeurs et aux voyeuses un accès privilégié et véritable à l'intériorité des observé-es, une vision de ces personnes « sans fard », sans artifice. On comprend ainsi que cet accès au for intérieur des citoyen-es est obstrué, dans la vie de tous les jours, par une série d'éléments qui font entrave à un

rapport d'intimité. La rue serait un espace de spectacle où les gens offrent plutôt des représentations d'eux-mêmes. C'est la médiation du balcon, en tant que structure architecturale où l'intimité déborde vers l'extérieur du logis, qui permettrait de lever la voile sur la véritable identité de ces personnes; le balcon agit par conséquent sur la manière dont on entre en relation avec les passants et avec son voisinage parce qu'on s'y révèle dans toute notre authenticité.

Ce « sans fard » évoqué plus tôt est graphiquement traduit dans la planche où l'on peut épier différentes scènes de la vie de balcon montréalaise : un groupe d'amis qui partagent une bière, une femme qui se fait chatouiller par ce qu'on imagine être son amant et une autre qui se prélassse au soleil, en camisole et en petite culotte, dévoilant, au passage, un pan de sa fesse. La succession des événements amplifie le sentiment d'intrusion chez la lectrice et le lecteur, puisque la perspective sur les sujets représentés est de plus en plus rapprochée. Alors que les amis partageant une bière apparaissent loin et sont rapidement esquissés, la femme en camisole et culotte est tout près, soigneusement dessinée à l'aide d'un trait fin et la rambarde où elle s'appuie est bien détaillée. Le voyeurisme est d'autant plus croissant que le degré d'intimité augmente. On observe en effet une gradation des situations où l'on passe d'une scène d'amitié à un moment de tendresse amoureuse et, enfin, à une forme de nudité. Enfin, les choix de cadrage opérés par Beaulieu, notamment en ce qui concerne la perspective, donnent parfois l'impression que le lectorat est lui-même sur son balcon et qu'il espionne ses voisins. C'est moins la perspective en contre-plongée qu'aurait un-e passant-e qui nous est offerte, mais plutôt une vue frontale ou en plongée.

Dans l'économie du recueil, l'épisode des balcons détonne par l'absence de case. Beaulieu structure en effet le plus souvent ses planches à l'aide de cases³ où le récitatif occupe une place prépondérante, la voix narrative étant particulièrement présente tout au long de *Non-Aventures*. Dans les pages qui nous intéressent, les balcons sont posés sur la planche, un peu comme s'ils surgissaient de nulle part, exemplifiant les propos du narrateur qui affirme que ces structures sont en « suspension entre ciel et terre » (BEAULIEU 2013: 197). Les balcons de Beaulieu ne sont effectivement rattachés

à rien, en suspens sur la page, sans véritable ancrage. Ce choix de mise en page n'est pas fortuit. La case de bande dessinée est un outil de limitation du regard, un moyen de diriger l'attention du lectorat. Quand une planche est construite avec des cases, les lectrices et les lecteurs sont en quelque sorte contraint-es de reprendre le sens de lecture et le point de vue qui leur est imposé. Au contraire, lorsqu'il n'y a pas de cases, le lectorat peut plus librement balayer la page du regard, puisqu'il est sans garde-fou. Cette liberté du regard que l'on expérimente devant ces pages où les cases sont absentes entre en écho avec le contact direct à l'intimité offert par le balcon : ni la case, ni les conventions ou « les codes de comportements sociaux » n'entravent cet accès à l'intériorité des personnages représentés.

2. Voir et être vu

Cette question du regard, centrale dans cet épisode chez Beaulieu, constitue un enjeu capital de l'histoire du balcon. Dans leur article « Balcons. Devenirs numériques des rapports sociaux », les chercheuses Cécile Croce et Corinne de Thoury proposent un rappel historique de l'évolution du balcon et soulignent que

Le déplacement du militaire vers le civil, du rural vers la cité, sous des auspices moins belliqueux, s'opère, pour Quatremère de Quincy comme pour Viollet-le-Duc, au XIX^e siècle. Les mœurs évoluant, le balcon devient un accessoire urbain qui prolonge de façon quasiment naturelle l'élargissement des baies, ajoutant au surplus de lumière le plaisir de la vue [...]. Fort de cet horizon, le balcon devient le lieu d'où l'on contemple, en dominant son sujet, la ville et ses habitants. (CROCE et DE THOURY 2021)

Si le balcon avait d'abord une existence militaire — qui permettait à la fois l'attaque et la défense des forteresses —, il offre, à partir du 14^e siècle, une position privilégiée pour observer le spectacle de la ville. Cet avantage du surplomb permet de scruter les environs et l'on retrouve d'ailleurs, dans le corpus de bande dessinée québécoise contemporaine, plusieurs scènes de contemplation depuis un balcon. On en voit notamment un exemple, encore une fois, dans *Non-Aventures* de Jimmy Beaulieu (BEAULIEU 2013: 222) et un autre dans *Mile End* de Michel Hellman. Dans *Non-Aventures*, le

protagoniste et l'un de ses amis observent, comme deux spectateurs au théâtre, une caserne de pompiers qui passe au feu, tous deux hypnotisés par l'ironie de la situation. Ce moment de fascination occupe une planche tout entière, marquant chez les lectrices et les lecteurs un temps d'arrêt, à l'instar des deux personnages qui sont obnubilés par le spectacle. Dans *Mile End*, le personnage principal est seul et il observe un éboueur qui, concentré sur son travail, effectue une étrange danse pour ramasser les ordures. Le balcon permet ainsi aux protagonistes d'être à la fois dans l'action et en retrait, protégé par leur position de surplomb. Ils peuvent, à loisir, s'adonner au voyeurisme.





23

Images 1 et 2 – Mile End de Michel Hellman, p. 32-33

L'enjeu du regard se pose ainsi doublement; alors que c'est le lectorat qui pouvait sans vergogne épier les personnages de Beaulieu qui investissaient leur balcon, il s'agit cette fois de scènes où les protagonistes sont eux-mêmes fascinés par ce qu'ils voient depuis leur point d'observation. C'est que, comme Cécile Croce et Corinne de Thoury le rappellent,

[I]'histoire du balcon met ainsi en avant sa fonction militaire ou politique : dans le premier cas, il s'agira donc d'y être et de voir à l'extérieur (pour agir) – sans pour autant être vu de l'ennemi ; dans le second cas, il s'agira d'y être vu ou plutôt entendu, puisque la déclamation est aussi instrument de pouvoir [...]. (CROCE et DE THOURY 2021)

La fonction du balcon est double : voir et être vu. Par conséquent, la fascination ne constitue pas la seule émotion provoquée par la vue depuis le balcon. La position de surplomb offerte par ce dernier n'est effectivement pas que contemplative; elle peut

aussi, comme un rappel de sa fonction militaire, permettre une forme de surveillance⁴. C'est ce que l'on peut observer dans *Une longue canicule* d'Anne Villeneuve, une bande dessinée dans laquelle Marie, une jeune femme récemment déménagée à Montréal, noue une amitié avec sa voisine octogénaire.

Dans la planche de la page 41, Marie rentre chez elle alors qu'elle est suivie par un homme menaçant sur un vélo. Rapidement, Marguerite, sa voisine, intervient, en demandant à l'homme ce qu'il veut et en lui intimant de partir : « Heille le comique! C'est pas le ciné-parc icitte. Aweille. Diguidine! » (VILLENEUVE 2017: 41) Malgré son âge avancé, l'octogénaire intervient pour éloigner l'homme. On peut d'ailleurs supposer que c'est la position de surplomb qui donne à Marguerite l'autorité nécessaire pour ordonner à l'homme de quitter les lieux. Elle est à la fois inaccessible, mais complètement impliquée dans la scène. Cette surveillance que permet l'occupation d'un balcon est encore plus clairement explicitée quelques planches plus loin, à la page 48. Après avoir appris que l'homme qui la suivait est un dangereux prédateur sexuel en fuite, Marie est en proie à l'insomnie. Malgré la déposition qu'elle a faite auprès d'un policier, elle est terrifiée à l'idée que le criminel connaisse son adresse et revienne à la faveur de la nuit. La jeune femme décide alors de sortir un fauteuil sur son balcon et d'y camper avec une couverture et un couteau de cuisine. Elle s'installe ainsi en position de surplomb afin de mieux surveiller la rue.

Sur le plan visuel, les scènes de balcons permettent aussi aux bédéistes de jouer sur les plans de plongée et de contre-plongée. Une interaction entre une personne sur son balcon et quelqu'un dans la rue oblige effectivement à représenter deux interlocuteurs qui ne sont pas sur le même plan. Ces différentes utilisations de la perspective sont l'occasion de donner une épaisseur psychologique aux personnages, d'insister sur certains éléments de leur personnalité ou de souligner des rapports de force dans les interactions — et, dans certains cas, d'inverser ces rapports.

On peut observer ce phénomène dans la planche de la page 108 où Marguerite discute avec Bruno, le policier chargé d'enquêter à propos de l'homme qui suivait Marie. Si la première case nous offre une vue d'ensemble du décor où l'on aperçoit le policier

s'approcher de l'immeuble et Marguerite assise sur son balcon, on passe tout de suite à un point de vue subjectif dès la deuxième case. On voit Marguerite appuyée sur la balustrade, depuis le point de vue de Bruno, c'est-à-dire en contre-plongée. L'octogénaire le questionne d'emblée : « Pis??? L'avez-vous attrapé, le fou raide? » (VILLENEUVE 2017: 108) La case suivante nous montre la réponse plutôt évasive de Bruno, depuis la perspective en plongée de Marguerite : « Pas encore... mais on est sur une bonne piste. » (VILLENEUVE 2017: 108) La quatrième case, quant à elle, souligne l'embarras du policier. D'une part, la case est silencieuse, ce qui laisse notamment planer le doute sur sa durée. Dans *L'art invisible*, Scott McCloud rappelle à cet effet que le temps et l'espace en bande dessinée sont intimement liés et que « [l]es quelques millimètres qui séparent deux cases peuvent tout aussi bien nous faire progresser dans le temps d'une seconde que de plusieurs millions d'années. » (MCCLOUD 2007: 108) Le silence de Bruno ne dure peut-être qu'un instant, mais cela est suffisant pour installer le malaise ; il ne sait vraisemblablement pas quoi répondre à son interlocutrice. D'autre part, la perspective en plongée s'accroît dans cette quatrième case, comme si Marguerite dominait encore plus depuis son balcon. Dans son livre *Grammaire du cinéma*, Yannick Valet rappelle d'ailleurs qu'au cinéma, la plongée « rabaisse les personnages, les enfonce, les rend plus petits, comme écrasés par la vie ou les événements. Elle accentue également l'effet de petitesse sur les personnages mauvais en les faisant paraître ridicules ou minables. » (VALLET 2016: 81) La plongée sur le personnage semble en effet écraser Bruno tandis que le symbole des gouttes de sueur entourant son visage appuie le malaise ressenti. Au contraire, Marguerite est en position de contrôle et d'autorité depuis son balcon d'où elle interroge le policier. Yannick Valet souligne ainsi que, contrairement à la plongée, la contre-plongée « [...] grandit les personnages, physiquement et moralement : les personnages « positifs » sont mis en valeur, les « mauvais » sont encore plus inquiétants⁵. Elle exalte la force, l'autorité, la noblesse des sentiments aussi bien que l'orgueil, la prétention ou l'arrogance. » (VALLET 2016: 85)

La représentation de cette courte conversation est par conséquent dynamisée par l'utilisation de plans en plongée et en contre-plongée et par l'emploi d'une perspective subjective. On constate alors que les rapports de force habituels entre un agent des forces de l'ordre et une femme octogénaire vivant seule s'inversent; dans cette situation, c'est Bruno qui doit rendre des comptes à Marguerite et qui se trouve dans l'embarras. Le jeu de cadrage se poursuit toutefois au-delà de la discussion entre le policier et la voisine. La cinquième case de la planche, dans un effet de rime avec la deuxième, nous montre Marie en contre-plongée, dans une position similaire à celle de Marguerite. Elle aussi est en conversation avec Bruno, mais cette fois-ci dans sa cuisine. Bruno évoque d'ailleurs l'autorité de Marguerite qui lui « a dit de prendre soin [d'elle] » (VILLENEUVE 2017: 108). La septième case reprend à son compte le silence de la quatrième, puisque c'est désormais Marie et Bruno qui se tiennent cois et évitent le regard l'un de l'autre⁶. L'on comprend que le silence est ici d'une tout autre nature; c'est le sous-texte de séduction qui est l'enjeu du malaise s'installant. Cette planche constitue en définitive un parfait exemple des choix de cadrage opérés par Anne Villeneuve et de leurs effets dans la représentation des dynamiques de pouvoirs et des relations entre les personnages de son récit.

3. Intimité et extimité

Une longue canicule explore en outre l'idée formulée par Jimmy Beaulieu dans l'épisode analysé de *Non-Aventures* : le balcon serait une excroissance, un prolongement du lieu de l'intime. Alarmée par sa blancheur et le beau temps qui s'annonce, Marie décide en effet d'utiliser le balcon comme une enclave où se faire dorer nue au soleil. La protagoniste semble alors, comme le soulignait Beaulieu, faire fi des codes sociaux. La nudité, habituellement réservée à la chambre à coucher, est transportée sur le balcon. Dans la deuxième case de la double planche des pages 94 et 95, on peut voir que la jeune femme est entourée de tout ce dont elle a besoin sur son balcon : verre et carafe d'eau, livre, sandales. Son espace de vie déborde sur l'extérieur. Dans la

séquence, Marie est en grande conversation téléphonique avec une de ses amies à qui elle raconte l'une de ses déceptions amoureuses. La plongée ainsi que la mise en scène des couvertures et des draps qui font office de paravent concentrent l'attention du lectorat sur l'échange entre les deux femmes. L'arrière-plan des cases suivantes disparaît, si bien que l'on oublie presque que Marie est dehors. Or, si l'intimité semble effectivement prolongée par le balcon, elle ne garantit toutefois pas solitude et protection de l'extérieur. La jeune femme réalise en effet avec horreur qu'un passant l'observe par l'entrebâillement de deux couvertures. L'interrogation finale de la protagoniste — « Je peux pas être tranquille sur mon balcon? » (VILLENEUVE 2017: 95) — souligne le paradoxe du balcon : si cet élément architectural agit comme extension de la sphère privée, il en reste néanmoins sujet aux regards d'autrui.

Cette tension entre intimité et extimité constitue aussi un enjeu dans *Les petits garçons* de Sophie Bédard. La bande dessinée suit la vie de trois jeunes adultes (Nana, Lucie et Jeanne) qui naviguent tumultueusement les relations amicales, amoureuses et sexuelles du début de la vingtaine. L'action se déroule principalement dans l'appartement que partagent les protagonistes et l'on peut observer plusieurs scènes de balcon où celui-ci joue le rôle d'extension du lieu d'habitation. La première case de la planche ci-dessous occupe une demi-page et est silencieuse. On nous présente une scène d'exposition ; le personnage de Lucie est paisiblement installé sur son balcon, un peu comme si elle était dans son salon, puisqu'elle est en jaquette — un vêtement plutôt destiné à la chambre à coucher — et que ses pieds sont appuyés sur la rambarde. La tranquillité de Lucie est toutefois brisée dès la deuxième case par Nana qui surgit derrière elle en bâillant bruyamment et qui vient briser sa solitude. On peut noter que le personnage de Nana endosse ici un peu le rôle du lecteur ou de la lectrice qui s'introduit dans l'intimité de Lucie et trouble sa quiétude. La seconde planche montre une interaction à sens unique où Nana essaie d'entrer en dialogue avec Lucie qui l'ignore. Nana tourne alors le regard et s'aperçoit que l'intimité de Lucie était toute relative, puisque leur voisin Gabriel était, lui aussi, sur le balcon depuis le début. Ici, l'effet comique est créé par l'utilisation du cadrage. En évitant de nous montrer

l'ensemble du balcon, Bédard joue sur nos attentes et la surprise est d'autant plus grande lorsqu'on découvre que les deux amies n'étaient pas seules. En l'espace d'une double planche, la bédéiste souligne ainsi l'intimité toute relative du balcon.



Images 3 et 4 – *Les petits garçons* de Sophie Bédard, p. 22-23

Le même stratagème est utilisé dans une autre double planche. De nouveau sur le balcon, Nana et Lucie discutent de leurs déboires amoureux. Alors que Lucie se demande si l'attirance qu'elle ressent pour son amant est réelle, Nana évoque la possibilité de « recommencer à dater » (BÉDARD 2019: 159). La conversation résolument intime se déroule sur l'espace du balcon, et c'est par un jeu sur le cadrage de la double planche que Sophie Bédard parvient à nous faire sentir cette tension entre intimité et extimité. La première case nous montre le balcon sous un angle encore jamais présenté : on voit en arrière-plan la cour des voisins, ce qui rappelle que l'espace investi par les protagonistes est à découvert, à la vue de tous et que l'on peut entendre ce qui s'y dit. Le cadrage des cases de la bande qui suit laisse pourtant croire que la conversation entre

les deux amies se déroule en toute confidentialité. Comme chez Villeneuve, l'arrière-plan est évacué au profit d'une attention portée à la discussion. Ce n'est que dans la case centrale de la deuxième planche que l'on découvre en fait que leur voisin Gabriel était, encore une fois, lui aussi sur son balcon, prenant part, peut-être malgré lui, à la conversation⁷. Il en profite, au passage, pour refuser de sortir avec Nana. Celle-ci passe alors la tête à travers le châssis du balcon afin de parler à Jeanne qui était, tout ce temps, dans la cuisine, soulignant à quel point le balcon est un espace de transition, pas tout à fait intérieur ni extérieur. Pour reprendre les mots de Croce et de Thoury, « [l]e balcon n'est pas le tableau qui marque la distance tracée entre un dedans et un dehors ; il est l'entre-deux-mondes, le sas de traduction ou de transformation entre eux. » (CROCE et DE THOURY 2021)



Images 5 et 6 – *Les petits garçons* de Sophie Bédard, p. 158-159

4. Sociabilités de balcon

Le balcon constitue en conséquence, dans la ville moderne, un espace de sociabilité où l'on entre en contact les uns avec les autres. Dans les derniers mois, plusieurs chercheuses et chercheurs se sont d'ailleurs penchés sur l'espace du balcon investi davantage pendant la pandémie de Covid-19. À la fois extérieur, mais donnant accès à une forme d'intimité, le balcon est un espace où des relations de voisinage se tissent. Dans *Salomé et les hommes en noir*, Valérie Amiraux et Francis Desharnais mettent en scène le quotidien d'une famille récemment déménagée dans le quartier Outremont. La bande dessinée met l'accent sur les rencontres interculturelles entre la famille arrivée de France et leurs voisins juifs hassidiques. Dans une double planche (AMIRAUX et DESHARNAIS 2015 : n.p.), le personnage de Valérie, la mère de famille, défait les boîtes du déménagement. Son attention est alors attirée par de la musique provenant de l'extérieur. Il s'agit du premier contact du personnage avec son voisinage, un contact qui passe par une scène plutôt amusante où un homme chante à tue-tête sur son balcon. La première planche est découpée en gaufrier et offre des plans rapprochés du balcon, si bien qu'on ne voit que le mur de brique et la fenêtre. Le point de vue bascule dans la deuxième planche alors qu'on voit Valérie observer son voisin tandis que celui-ci ramasse son matériel. Les deux dernières cases se concentrent sur la corde à linge partagée, un symbole efficace de cette proximité et de cette intimité forcée, puisque les vêtements des deux appartements doivent cohabiter⁸.

Finalement, le balcon m'est apparu au fil de ces lectures comme un espace privilégié de confidences dans le corpus de la bande dessinée québécoise contemporaine. Le balcon crée une enclave autour de celles et ceux qui l'occupent et devient, du même coup, propice aux révélations. On trouve un exemple de cette proximité permise par le balcon dans *Non-Aventures* où le personnage de Jimmy s'ouvre à son amie Consonne en lui révélant ses craintes. Dans *Une longue canicule*, c'est sur le balcon de Marguerite que cette dernière et Marie apprendront véritablement à se connaître. Alors que les deux voisines n'entretenaient, jusque-là, que des conversations de surface, elles se

parlent réellement dans leur rencontre sur le balcon. Après avoir formulé des observations sur la météo et sur le paysage, Marguerite avoue finalement : « J'ai jamais ben voyagé dans ma vie. Mon fils m'a dit qu'il m'emmènerait voir la mer, un jour. Ça doit être beau, la mer, hein?... [...] Mais je le sais que je la verrai jamais, la mer, pas plus que mon fils. Va ben falloir que j'me fasse une raison... » (VILLENEUVE 2017: 86-87) Les différentes œuvres convoquées dans cet article semblent ainsi héritières d'une conception du balcon qui est présente dans l'imaginaire québécois, et ce, depuis la création de la pièce *Balconville*. Créée en 1979 par David Fennario, *Balconville* est la première pièce de théâtre bilingue au Canada. Elle met en scène des voisins qui, pendant une canicule, tissent des liens depuis leur balcon. Cette œuvre est une pièce importante du répertoire québécois parce qu'elle a notamment opéré un rapprochement entre les deux solitudes, à un moment où les tensions linguistiques étaient exacerbées et où le Québec se trouvait à l'aube du premier référendum sur la souveraineté. Dans *Balconville* comme dans les œuvres analysées dans cet article, le balcon tient un rôle primordial en tant que vecteur entre les cultures et comme espace de relation entre voisin-es. Il rend propices les rencontres entre les communautés et les confidences entre étranger-ères tout en s'érigeant comme un espace de l'entre-deux, suspendu dans les airs, ni complètement intime ni tout à fait public.

Bibliographie

- AMIRAUX V., DESHARNAIS F., *Salomé et les hommes en noir*, Montréal, Bayard Canada, 2015.
- BEAULIEU J., *Non-Aventures*, Montréal, Mécanique générale, 2013.
- BÉDARD S., *Les petits garçons*, Montréal, Pow Pow, 2019.
- BURNS-PIEPER A., « Balconville is an integral part of Montreal's culture », *The Globe and Mail*, 20 août 2022.
- COLLECTIF, *Le Montréal*, Montréal, Somme Toute, 2018.
- CROCE C., DE THOURY C., « Balcons. Devenirs numériques des rapports sociaux », *Astasa*, septembre 2021, [[en ligne](#)].
- HELLMAN M., *Mile End*, Montréal, Pow Pow, 2011.
- MC CLOUD S., *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007.
- ROUSSEAU M.-L., « Il était une fois Balconville », *La Presse*, 12 août 2017, disponible [en ligne](#).

ROBERT P., « Portes, balcons, escaliers, couloirs, murs et fenêtres... Les objets architecturaux du passage dans la bande dessinée franco-belge : des opérateurs narratifs graphiques. », *MEI - Médiation et information*, no 46, 2019, pp. 217-237.

THIBAUDEAU C., « Patrimoine : connaître pour apprécier », La Presse, 6 avril 2009.

VALLET Y., *Grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Collin, coll. « Focus cinéma », 2016.

VILLENEUVE A., *Une longue canicule*, Montréal, Mécanique général, 2017.

¹ Dans son article « Portes, balcons, escaliers, couloirs, murs et fenêtres... Les objets architecturaux du passage dans la bande dessinée franco-belge : des opérateurs narratifs graphiques. », Pascal Robert analyse un corpus de bandes dessinées franco-belges où certains éléments architecturaux comme le balcon sont les vecteurs d'un détournement de l'intrigue et participent activement à la construction du gag. S'il est vrai que, comme le note Robert en conclusion de son étude, « les objets architecturaux [...] ne sont pas que des objets neutres en quelque sorte, [et qu']ils sont dotés de propriétés spatiales et sociales », l'analyse du corpus spécifiquement étudié ici montrera que c'est moins pour l'élaboration d'un gag ou pour l'élément de surprise que les balcons sont représentés. Dans les bandes dessinées qui m'occupent, les mises en scène du balcon soulèvent plutôt des questions de sociabilités, d'intimité et de relations de pouvoirs.

ROBERT, Pascal. « Portes, balcons, escaliers, couloirs, murs et fenêtres... Les objets architecturaux du passage dans la bande dessinée franco-belge : des opérateurs narratifs graphiques. », *MEI - Médiation et information*, n° 46, 2019, p. 234.

² Ce corpus s'est construit à partir de certaines contraintes : il ne contient que des œuvres publiées depuis 2000, ces dernières étant produites par des artistes d'âge et de style différents. Le choix du corpus s'est également opéré dans une volonté de représenter le plus possible la diversité éditoriale de la bande dessinée au Québec; ainsi, nous retrouvons des œuvres publiés chez Pow Pow, Bayard Canada et Mécanique générale.

³ Notons tout de même que, parfois, les cases ne sont pas clairement définies par un trait, mais implicites. Voir par exemple l'épisode « Absentes » des pages 298 et 299.

⁴ L'on peut penser notamment aux développements de Michel de Certeau sur le sentiment de puissance expérimenté depuis le haut du World Trade Center ou aux réflexions de Michel Foucault sur la question de l'espace disciplinaire et du contrôle en ce qui concerne les miradors dans les milieux carcéraux.

⁵ Ce choix de cadrage est notamment utilisé à la page 24, au moment où Marie découvre l'immeuble où elle habitera pour la première fois. La contre-plongée sur le bloc-appartements grandit l'édifice et lui donne un aspect inquiétant. Ce choix de perspective souligne de plus le fait que la protagoniste est déstabilisée par la nouveauté de la ville et que chaque élément urbain lui paraît plus grand que nature. On peut noter que dans cette image inaugurale du lieu d'habitation du personnage principal, Marguerite se trouve déjà sur son balcon, malgré la tempête de neige qui sévit.

⁶ Cette planche semble ainsi construite à partir d'effets de rimes. À l'instar des cases 2 et 5 qui présentent des contre-plongées sur les deux protagonistes féminines, les cases 4 et 7 mettent en scène les mêmes émotions (silence et embarras) tout en occupant la même position centrale dans leur bande respective.

⁷ Cette présence constante du voisin, impliqué dans les histoires de ses voisins sans réellement en avoir envie, fait office de gag récurrent dans l'économie de la bande dessinée.

⁸ La bande dessinée raconte également l'utilisation des balcons dans le quartier Outremont lors de la fête du Souccot, fête où la communauté juive célèbre l'exode vers Israël. Les Juifs construisent, pour l'occasion, des soukka, des huttes bâties à même leurs balcons où ils mangent et, pour certains, dorment pendant une semaine. Loin de tomber dans une célébration d'un multiculturalisme triomphant, la rencontre n'est pas dépeinte dans l'euphorie, mais bien dans l'acceptation de l'altérité et l'ouverture à ce qui est exogène.



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Marches, marcheurs et marcheuses dans la bande dessinée contemporaine française

Henri Garric

Per citare l'articolo:

GARRIC, Henri, « Marches, marcheurs et marcheuses dans la bande dessinée contemporaine française », *Publifarum*, 38, 2023, p. 51-67.

Résumé

À partir de la description rhétorique proposée par Michel de Certeau de la « marche », l'article caractérise le « vécu urbain » dans trois bandes dessinées françaises contemporaines, en articulation avec les effets spectaculaires de représentation de la ville. *Les Petits riens*, de Lewis Trondheim, *Belleville Story*, de Vincent Perriot, et *Les Équinoxes*, de Cyril Pedrosa, présentent un panorama varié allant du carnet de dessins à la bande dessinée d'aventure, ou à la bande dessinée polyphonique du vécu quotidien. Chacune propose une solution différente, laissant apparaître le vécu urbain dans une mise en scène autobiographique, dans ses marges visuelles, ou dans un dispositif très conscient de flâneur urbain.

Abstract

Based on Michel de Certeau's rhetorical description of "walking", the paper characterizes the "urban experience" in three contemporary French comics, in relation to the spectacular effects of city representation. *Les Petits riens*, by Lewis Trondheim, *Belleville Story*, by Vincent Perriot, and *Les Équinoxes*, by Cyril Pedrosa, present a varied panorama ranging from a sketchbook to an adventure narrative, or a polyphonic comics of daily life. Each one offers a different approach, revealing the urban experience in an autobiographical setting, in its visual margins, or through a highly conscious urban flâneur.

Quand on évoque les représentations de la ville dans le domaine de la bande dessinée, ce sont des images grandioses qui viennent à l'esprit : de pleines pages présentant une vue cavalière, des cases horizontales proposant un panorama, voire des perspectives suivant la longueur d'une avenue – je pense par exemple aux vues de villes dans les albums de Peeters et Schuiten, *Les Murailles de Samaris* ou *La Fièvre d'Urbicande* (PEETERS et SCHUITEN, 1983 et 1985). La ville nous parvient d'abord par l'intermédiaire d'un modèle spectaculaire dominant. Il y a là l'héritage d'une longue histoire de la représentation urbaine. On a longtemps pensé, suite à un article célèbre de Roger Caillois, qu'un « mythe de la ville » se mettait en place au XIX^e siècle, caractérisé par une situation où le sujet domine la ville depuis un point de vue élevé et en rend compte de façon totalisante (CAILLOIS 1938). Les travaux de Louis Marin dans *Utopiques : jeux d'espace* (MARIN 1973), puis de Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* (CERTEAU 1990), ont montré que cette domination du modèle spectaculaire date au moins de la Renaissance. La vue perspective et le projet urbain transforment le *fait* urbain en *concept* de ville en suivant trois opérations précises : 1) la production d'un espace *propre* qui exclut de l'espace urbain tout ce qui doit lui être étranger ; 2) la création

d'un espace intemporel, excluant les temporalités individuelles ; 3) l'isolement d'un sujet universel, « la ville », auquel va être attribué un nom propre (Paris, Genova, New York, Dijon, Madrid, etc.). Cette analyse du concept de ville montre systématiquement comment ce qu'on appelle « la ville » s'invente en excluant le vécu urbain. Pour autant, ce vécu urbain ne cesse de faire retour dans les représentations concrètes que produisent la peinture, la littérature et même les sciences humaines. Comme je l'ai montré dans mon livre sur la représentation urbaine, *Portraits de villes* (GARRIC 2007), depuis le Moyen Âge, la représentation urbaine a toujours associé, de façon contradictoire, la représentation dominante, spectaculaire, de la ville, celle qu'on peut résumer par le paradigme de la carte, et une représentation plus modeste, celle qu'on peut résumer par le paradigme de la marche. Dans la logique de son étude sur « l'invention du quotidien », qui propose contre les sociologies holistiques, notamment celle de Bourdieu, de mettre en lumière les tactiques quotidiennes qui échappent aux stratégies totalisatrices, Michel de Certeau caractérise de façon très précise ce qui se passe dans la marche. La marche est d'abord décrite comme résistance ordinaire à la domination du concept urbain. Cette idée de résistance ordinaire est fondamentale : il ne s'agit pas de mettre en avant une figure exceptionnelle de marcheur urbain, comme peut l'être la figure littéraire du flâneur. Ce qui intéresse Michel de Certeau, c'est la liberté qui se joue dans l'action mineure de n'importe quel piéton. Il y a un optimisme fondamental dans la philosophie de De Certeau, pour qui n'importe quel marcheur lutte à sa manière contre la domination urbanistique, par son vécu urbain quotidien. Bien entendu, il n'est pas naïf et rappelle régulièrement comment l'urbanisme organise l'espace et, en conséquence, comment il tend à aliéner l'habitant des villes. Pourtant, à aucun moment il n'établit une hiérarchie entre d'une part un sujet autonome et capable de faire de la marche un événement libre (comme le serait par exemple le flâneur) et d'autre part un sujet aliéné qui serait totalement soumis à la domination urbanistique.

Ainsi, la marche du piéton qui se rend à son travail, des parents qui accompagnent leurs enfants à l'école, mais aussi de façon plus resserrée, les quelques pas que l'automobiliste déroule du parking où il a laissé sa voiture jusqu'à chez lui, l'itinéraire du travailleur qui sort de son bus et marche jusqu'à la porte de son bureau, la courte marche qu'il fait pour aller chercher un sandwich ; tous ces pas perdus doivent être sauvés pour eux-mêmes si l'on veut conserver un témoignage du vécu urbain ordinaire. Sur ce point, la position de Michel de Certeau est utile, parce qu'elle s'appuie

sur un modèle linguistique : elle considère la marche comme une énonciation. Elle se tourne donc vers l'appropriation individuelle – comme la parole s'approprie de façon individuelle le langage – mais elle donne des pistes d'analyse qui se situent dans le langage. Ces pistes permettent ainsi de traquer, au sein des représentations dominantes, cartographiques, de la ville, comment font retour les représentations mineures, dominées.

Alors que la carte propose une représentation objective, « distante » de la ville, la marche suppose une représentation subjective. Alors que la carte propose une représentation intemporelle, figée une fois pour toutes dans le temps, la marche l'investit de temporalités, de projets et d'une mémoire personnelle. Enfin, contre la totalisation qu'effectue la cartographie urbaine, la marche disperse la ville en fragments. Elle suit pour ce faire deux procédés rhétoriques, la synecdoque et l'asyndète :

La synecdoque consiste à « employer le mot dans un sens qui est une partie d'un autre sens d'un même mot. » Essentiellement, elle nomme une partie au lieu du tout qui l'intègre. Ainsi « tête » est pris pour « homme » dans l'expression « j'ignore le destin d'une tête si chère » ; de la même façon, la hutte en maçonnerie ou la butte de terre est prise pour le parc dans le narré d'une trajectoire. L'asyndète est suppression de mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases. De même, dans la marche, elle sélectionne et fragmente l'espace parcouru ; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet. De ce point de vue, toute marche continue à sauter, ou à sautiller, comme l'enfant, « à cloche-pied ». Elle pratique l'ellipse de lieux conjonctifs. (DE CERTEAU 1990 : 153)

Cette description du perçu urbain à partir des figures rhétoriques est particulièrement utile à une étude de la marche dans un corpus artistique. Elle fournit en effet une modélisation et une traduction de la marche. On peut supposer que la marche se manifestera sous cette forme, dans l'association de la synecdoque et de l'asyndète. Cela ne signifie pas qu'elle se manifestera uniquement sous cette forme. Le sujet qui marche a aussi une conscience cartographique de la ville : il utilise des plans papiers, des cartes intégrées dans le mobilier urbain (dans le métro, sur les arrêts de bus), il utilise Google Maps, mais aussi les panneaux qui sont à sa disposition et qui projettent sur le sol de la ville des indications spatiales cartographiques. En d'autres termes, il associe ce qu'on a appelé une « carte mentale », dans la lignée des travaux de Kevin Lynch sur l'image de la ville (LYNCH 1960), et un vécu urbain.

En résumé, il s'agira de repérer dans les bandes dessinées étudiées : une appropriation subjective de la ville, une mise en mouvement, une perception fragmentée, la

présence persistante d'éléments spectaculaires empruntés à la carte. Cette enquête supposerait de dérouler un vaste corpus pour dresser un état des lieux de la marche dans les représentations contemporaines. Pour cet article, je me devais nécessairement de définir un corpus plus restreint. J'ai essayé de choisir des exemples couvrant une partie de la création contemporaine. Je commencerai par *Les Petits riens* de Lewis Trondheim (TRONDHEIM 2011). Il s'agit d'une série (huit tomes ont été publiés) de nature autobiographique et qui présente une suite de notations, à chaque fois sous la forme d'une planche. Cet exemple présente l'avantage de se rapprocher d'une expérience quotidienne, qu'on peut penser peu élaborée, même si le vécu passe par une configuration artistique. Je présenterai ensuite *Belleville story* de Vincent Perriot et Arnaud Malherbe (PERRIOT et MALHERBE, 2010-2011). Cet album présente le pôle opposé à ceux de Trondheim : il s'agit d'un long récit de fiction, mené par une tension narrative forte et qui emprunte aux codes du roman noir. Pour finir, je présenterai *Les Équinoxes* de Cyril Pedrosa, album ambitieux de plus de 300 pages, qui mêle bande dessinée et texte écrit et peut être considéré par certains aspects comme une approche expérimentale (PEDROSA, 2015).

1. Banalité autobiographique du vécu urbain

Les Petits riens de Lewis Trondheim propose une série d'anecdotes, racontées à chaque fois en une planche. De ce point de vue, l'asyndète est le mode même de la construction des albums – à de très rares exceptions, il n'y a pas de continuité narrative entre les épisodes. Chaque anecdote isole un court moment vécu, raconté en un mini-récit. Ainsi, une planche située à New York raconte comment Trondheim hésite à ramasser des cure-dents sur le sol.

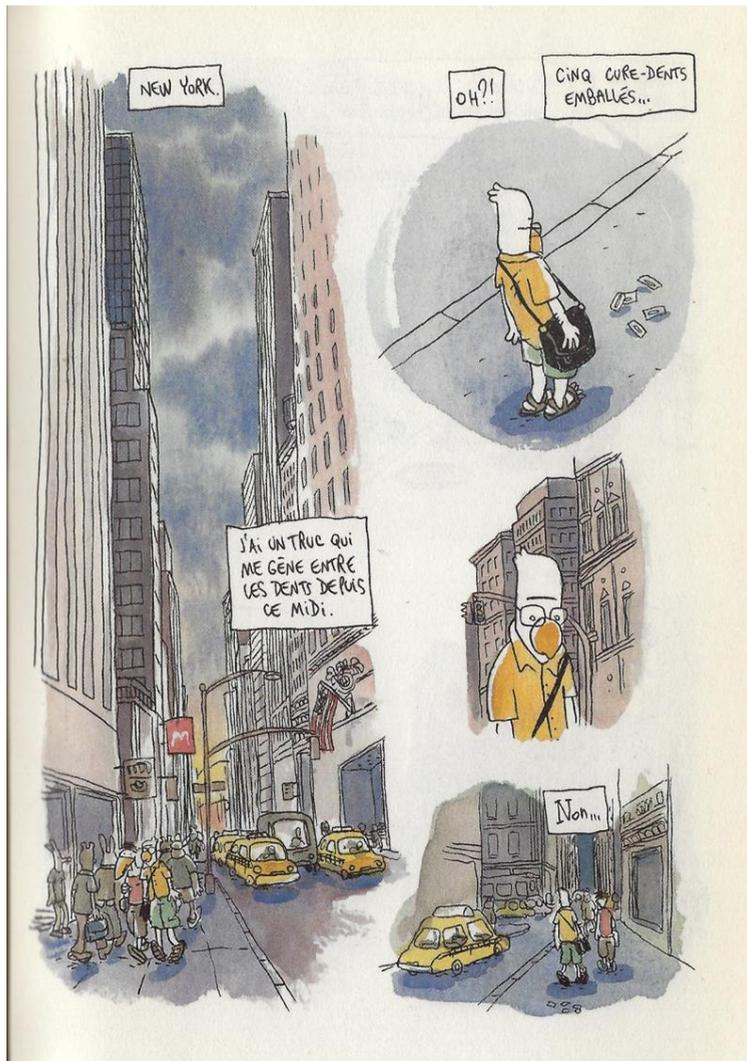


Figure 1 : Cinq cure-dents emballés

La situation initiale est la conscience d'un malaise physique (« J'ai un truc qui me gêne entre les dents depuis ce midi » TRONDHEIM 2011) ; l'élément déclencheur la découverte de cure-dents emballés sur le sol ; la péripétie principale se trouve dans l'hésitation de Lewis Trondheim ; le dénouement dans le renoncement à ramasser un cure-dent. Dans ce vécu urbain, se trouvent par ailleurs isolés des éléments visuels aperçus par le personnage-narrateur. Au sens strict du terme, le lecteur ne voit pas ce que voit le personnage, puisque les quatre cases correspondent à une ocularisation externe (LAVANCY, 2007). On pourrait parler dans la deuxième case de « vision avec », puisque

le personnage est vu de dos et qu'on voit ce qu'il voit, c'est-à-dire les cure-dents. On comprend bien cependant ce que cette ocularisation externe implique : le lecteur aperçoit des éléments que le personnage ne voit pas au moment où il est représenté. En particulier, la première case propose une vision spectaculaire d'une rue new-yorkaise, présentant les gratte-ciels jusqu'à leurs sommets et laissant apparaître l'échappée perspective de la rue. Les horizontales tracées par les immeubles, les rebords des trottoirs, les voitures, dessinent des lignes de fuite vers un point de fuite dans l'axe de la rue. À cet effet de perspective s'ajoute une légère plongée qui permet de ne pas écraser la vue et qui accentue la dimension spectaculaire. On peut ainsi considérer que le début du récit associe une perception spectaculaire globale et une expression subjective, portée par le récitatif (« J'ai un truc qui me gêne entre les dents depuis ce midi »). La deuxième case opère un resserrement sur la perception subjective, marqué par la plongée qui permet une vision avec et par la limitation du champ au seul environnement immédiat – le bord du trottoir et les cure-dents. L'apparition des cure-dents correspond ainsi doublement à l'analyse de Michel de Certeau : il y a asyndète (rien ne prépare la surprise, marquée par l'exclamation : « oh ! ») et surtout synecdoque (la rue se réduit à un bout de trottoir et à des cure-dents).

Cette logique de l'anecdote et ce balancement qui associe spectaculaire et subjectif se retrouvent régulièrement dans *Les Petits riens*. On pourrait en faire un principe structurel récurrent, la planche passant d'une vue spectaculaire à une concentration subjective, présentant le personnage sur un fond de couleur et sur le blanc de la page, pour revenir finalement à quelque chose de plus global. Ce mouvement est tout à fait congruent avec la dimension autobiographique des *Petits riens*, et d'une bonne partie des bandes dessinées de Lewis Trondheim. Il conduit souvent au déploiement de l'imagination du narrateur. Ainsi, interprétant le geste incongru d'un passant qui le salue, Trondheim en vient à imaginer qu'il est l'auteur d'un meurtre ; de même, croisant un sapin jeté dès le 23 décembre, il émet l'hypothèse d'un divorce voire de la mort de l'enfant. À chaque fois, Lewis Trondheim isole un détail urbain et ouvre en son cœur un récit possible, par dérive imaginaire.

Cependant, la forme la plus courante de la subjectivation ne passe pas par une narration imaginaire, mais simplement par une figuration de la psychè, sous la forme d'une concentration où le fond coloré porte l'autoréflexion. Le procédé, très courant, consiste à isoler le personnage-narrateur du décor. Ainsi, dans une planche où Lewis

Trondheim traverse hors des clous et conclut : « J'aime bien traverser inopinément devant les auto-écoles », la dernière case le représente les yeux fermés, en plan rapproché poitrine. Le fond est une sorte de tache d'aquarelle où se fondent diverses couleurs ; cette tache semble traduire l'intériorité du personnage, comme dans un test de Rorschach ou comme les phosphènes qu'on perçoit une fois les yeux fermés. Le sujet s'extirpe ainsi du milieu urbain pour ne laisser voir qu'un état de conscience. On est conduit au bout de la logique de subjectivation.

Cependant, il faut reconnaître que dans la tension entre vue spectaculaire et resserrement subjectif, le spectaculaire l'emporte à plusieurs reprises. Il s'agit des planches où Trondheim laisse la parole au croquis dessiné.

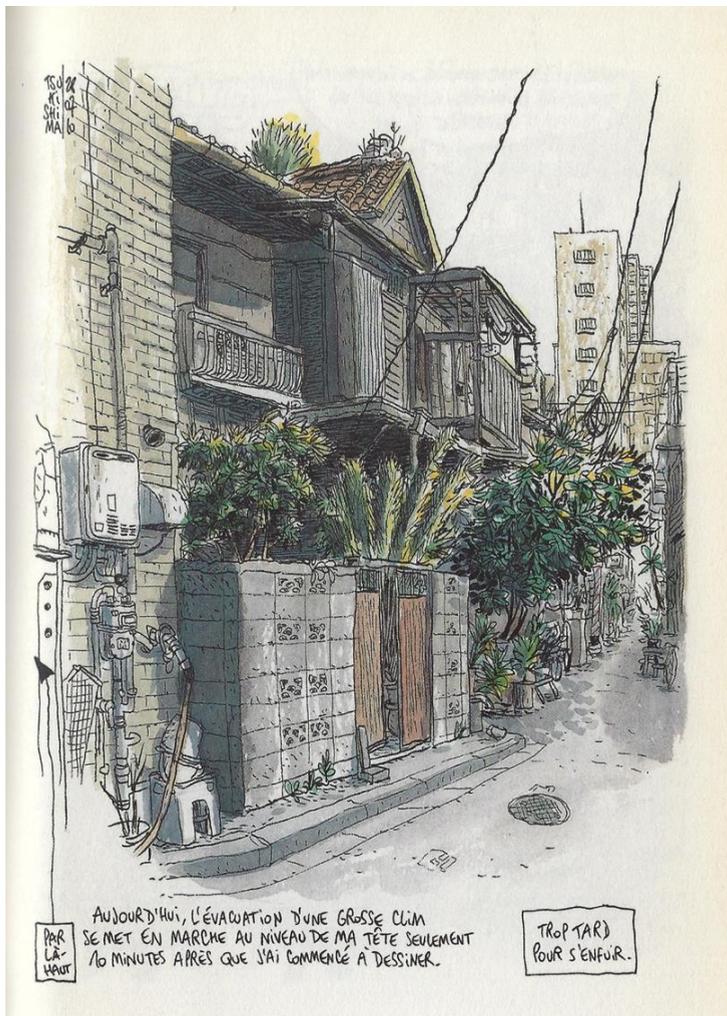


Figure 2 : Vue perspective d'une rue

Il rend alors le lieu purement perçu, sans intervention du personnage ni mise en scène de sa perception. Le dessin devient précis, pleinement figuratif et non expressif, et construit parfois même des perspectives spectaculaires incluant des monuments importants. La seule marque de subjectivité apparaît dans les récitatifs, comme celui qui explique les conditions dans lesquelles se fait le dessin : « Aujourd’hui l’évacuation d’une grosse clim se met en marche au niveau de ma tête seulement 10 minutes après que j’ai commencé à dessiner. Trop tard pour s’enfuir. » (TRONDHEIM 2011) Ce commentaire est ici particulièrement significatif – comme si le dessinateur était happé par la vue et qu’une fois le dessin commencé il était pris par une forme d’ascèse où sa subjectivité était mise entre parenthèses.

En résumé, chez Trondheim, la traduction du vécu urbain passe par une forte tension entre vue spectaculaire et resserrement subjectif ; ce resserrement correspond bien à la forme indiquée par Michel de Certeau, articulant asyndète et synecdoque ; l’accumulation des expériences construit le vécu, autobiographique et urbain, sous une forme discontinue et fragmentaire.

Cependant, cette accumulation correspond à une très forte exposition de la subjectivité. Elle suppose une mise en scène ironique de soi permanente : Lewis Trondheim joue avec son *ethos*, longuement construit dans ses œuvres autobiographiques, qui le présente comme un hypocondriaque égocentré. Ainsi, en passant sur le bord d’une rivière, il sauve un oiseau qui est en train de se noyer. Quelque temps après, il se souvient de l’anecdote : « Au fait... j’ai mis la main dans cette eau dégue... sans réfléchir... Quel héros ! » (TRONDHEIM 2011). Ce processus constant de mise en scène de soi et d’ironie oblige à se poser la question de la spontanéité du vécu. L’ocularisation externe, qui suppose une figuration du vécu, correspond à un regard permanent porté sur soi-même et éveille un soupçon de rapport artificiel au vécu, d’inauthenticité.

2. La ville comme décor spectaculaire

Le deuxième exemple que je souhaite présenter est tiré d’une fiction qui devrait entraîner une réflexivité moins constante, puisque les personnages sont pris dans une histoire. *Belleville story* déroule une intrigue policière simple : un petit truand de Belleville, Freddy, va aider un homme venu directement de Chine à libérer une jeune Chinoise emprisonnée par la mafia chinoise de Belleville. L’intrigue suppose des

déplacements constants dans l'espace urbain, notamment des marches dans les rues, mais pas seulement. On retrouve ainsi le balancement entre des moments spectaculaires et des resserrements subjectifs. Ce balancement s'enrichit plus encore que chez Trondheim des possibilités qu'offre le multicadre : les cases horizontales permettent d'associer des vues serrées sur le personnage qui ne laissent apercevoir que quelques éléments urbains (au début de l'album, on aperçoit des policiers qui contrôlent des passants, puis un magasin de maroquinerie et des passants, enfin un bus) et des vues perspectives ouvrant vers le fond de la rue. Cependant, le multicadre offre surtout la possibilité de basculer dans des grandes cases, voire des cases en pleine page qui ouvrent vers des vues plus spectaculaires comme, toujours au début de l'album, une vue en plongée, avec un effet de perspective cavalière, d'une place complète avec toute sa vie populaire grouillante.

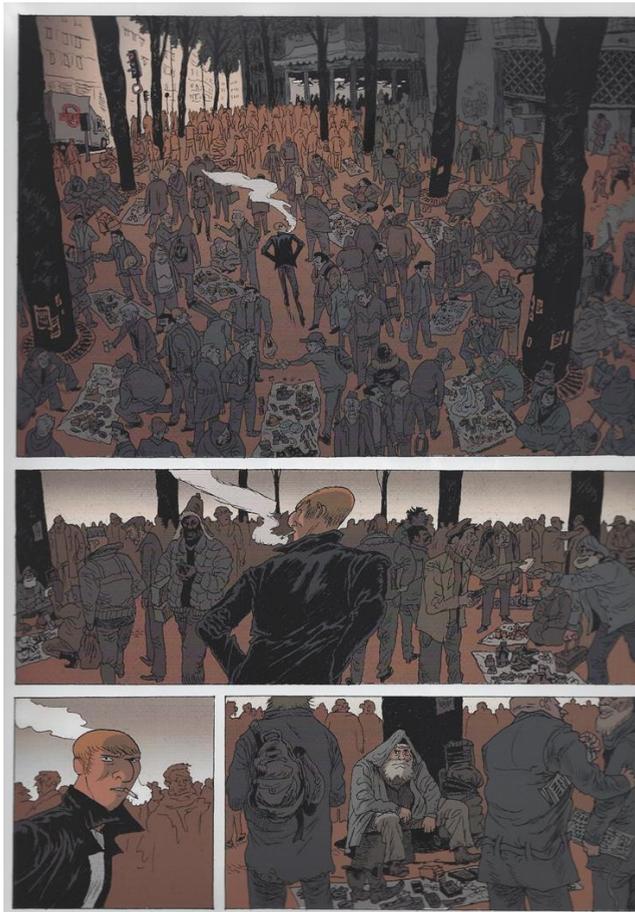


Figure 3 : Une place en vue cavalière

Le dessin de Perriot, toujours à la limite de la déformation expressionniste, permet de basculer, pour les moments d'actions violents généralement, ou les scènes d'amour, vers un resserrement sur les personnages où le décor disparaît presque complètement et se réduit à un objet, pas forcément toujours identifiable. La plongée dans l'intrigue permet ainsi d'apercevoir, parfois presque comme sous la forme d'un lapsus, le vécu quotidien d'un milieu interlope et d'un quartier parisien populaire. Pour autant, la volonté de dramatisation tend inversement à mettre en avant la dimension spectaculaire. On trouve notamment à plusieurs reprises des monuments importants du quartier, comme si le dessinateur voulait situer son action dans un décor réel en se détachant un moment de l'intrigue, des personnages et de leurs subjectivités. La technique est assez similaire à celle que nous venons de voir : la plongée crée un effet de perspective cavalière. Elle permet de présenter des moments d'arrêt purement visuels qui préparent le passage à l'action ; soit dans une case isolée qui montre un haut lieu bevillois, La Vielleuse, soit dans une pleine page, qui montre un restaurant chinois connu.

Ainsi, même si le récit porte de nombreux moments de vécus urbains, il tend à privilégier les mises en scène spectaculaires. On peut en voir un exemple dans plusieurs images où le jeu des regards est ostensiblement affiché et devient le sujet auto-réfléchi du dessin. Dans une scène très importante pour l'intrigue, où Freddy demande à la femme qu'il aime de quitter son souteneur pour aller se réfugier chez un ami, parce qu'il la sait menacée, Perriot change pour chaque image le cadre, l'angle de vue et le cadrage. Après deux cases carrées, cadrées à niveau, une case horizontale ouvre la perspective de la rue ; puis une contre-plongée fait apparaître une femme qui espionnait le couple à la fenêtre (d'abord en plan large puis en plan rapproché) ; enfin, on passe à une plongée qui fait apparaître en « vision avec » la rue vue depuis la fenêtre.



Figure 4 : Le spectacle de la rue

La rue apparaît ainsi comme un lieu spectaculaire, enjeu d'échanges de regards multipliés. On retrouve le même effet dans une scène de filature : les personnages sont d'abord aperçus de face par un plan à niveau ; puis les mêmes personnages sont vus de dos, en plongée, apparemment depuis une fenêtre, à travers un coffrage ; enfin, la dernière case les présente toujours de dos, mais dans un plan à niveau. Ce jeu de variation nourrit d'autant plus le spectaculaire pour lui-même que personne ne regarde la scène : contrairement à ce que pourrait laisser penser la case à travers le coffrage d'une fenêtre, il ne s'agit pas d'une ocularisation interne sur un personnage. Personne n'interviendra, personne n'est représenté à la fenêtre. On pourrait presque considérer qu'il y a là une gratuité baroque qui joue sur les possibilités de l'image pour elles-mêmes. Il faut cependant garder en tête que ces jeux de cadrage et de points de vue

sont liés à des moments de haute intensité dramatique : quand l'intrigue apporte douleur et mort, la ville se fait spectacle pour l'accueillir.

On comprend ainsi que le récit, plongé dans la vie obscure du quartier populaire de Belleville et dans les démêlés de la pègre, finisse par un parcours en voiture dans les rues de Paris. Ce parcours muet, très dramatisé, puisqu'un des personnages est en train de mourir en silence dans la voiture, donne lieu à une série de vues en ocularisation interne, présentant successivement les quais de Seine, une péniche, une façade d'immeuble, une place majestueuse, et enfin la Tour Eiffel, légèrement décadrée pour correspondre exactement à une ocularisation interne, comme si triomphait au bout du compte une image éternelle de Paris.

Ainsi, la place de la ville dans une intrigue qui ne la convoque que comme décor permet certes une intégration spontanée des fragments de l'expérience urbaine, mais elle tend à privilégier la logique du décor, justement, c'est-à-dire une présence spectaculaire de la ville, qui rompt avec la première logique d'une présentation au plus proche de la vie quotidienne d'un quartier populaire.

3. Conscience intime et vécu urbain

Le dernier exemple que je voudrais présenter rompt radicalement avec cette dramatisation, même s'il reste dans le champ de la fiction. La volonté affichée de l'album de Cyril Pedrosa, *Les Équinoxes*, est de plonger dans la conscience de personnages, pris dans leur vécu le plus ordinaire – en partie en imitation de Virginia Woolf, d'ailleurs citée par les personnages (PEDROSA 2015 : 302). Pour ce faire, l'album suit le destin de plusieurs personnages qui se croisent parfois, sans construire de trajet narratif déterminé. De ce point de vue, il s'oppose radicalement à l'intrigue minutieusement agencée de *Belleville story*. Je ne m'intéresserai ici qu'à un aspect très réduit de l'album, en me concentrant sur une photographe qui déambule librement dans l'espace urbain et prend des clichés de la vie ordinaire. On pourrait rattacher ce personnage à la figure du flâneur, qui transforme la ville en espace d'exploration et de recherche de l'insolite (NUVOLATI 2009) et en conséquence il faut bien avoir conscience que là encore il ne s'agit pas vraiment d'une marcheuse « ordinaire », puisque la photographe est liée au vécu urbain par une conscience artistique qui la détache de la marche quotidienne et inconsciente. Pour autant, ses déplacements donnent lieu à des

interactions qui sont proche d'une telle quotidienneté. Je prendrai l'exemple d'une courte scène qui se produit au cours d'un trajet en bus. La scène commence par une case plutôt spectaculaire qui situe l'histoire dans le milieu urbain. La représentation de la rue présente de nombreux points communs avec les cases d'entrée en matière analysées chez Trondheim : la perspective est construite sur l'axe de la rue, avec un cadrage en légère plongée ; le sujet de la narration (le bus) se trouve au centre de l'image. Cependant, à l'intérieur de ce cadre, le récit réduit au minimum les éléments narratifs. Il se concentre sur une simple interaction entre deux personnages, la photographe, vue de dos et identifiable de par une veste à capuche rose et de par son appareil photo porté en bandoulière, et une vieille femme. Deux cases les présentent au milieu de la foule des passagers du bus. Puis trois cases présentent le seul visage de la vieille femme.



Figure 5 : Une rencontre urbaine

La séquentialité permet une décomposition serrée de son expression : le visage est d'abord saisi en « regard caméra », comme si la photographe la regardait et qu'on l'apercevait en ocularisation interne ; elle retourne son visage de l'autre côté, vers la vitre du bus ; enfin, elle tourne à nouveau son visage en regard caméra, mais son expression est légèrement changée, avec le front plissé et les sourcils froncés. Dans la case suivante, qui occupe toute la largeur de la planche, le point de vue a changé : on voit la photographe de dos s'avancer vers la porte de sortie ; la vieille femme est de dos elle aussi, au premier plan, comme si on suivait son regard vers la photographe, en vision avec. Ici l'événement de la rencontre passe par une ocularisation interne : on voit ce que voit la photographe ; on ne sait pas comment elle regarde, mais ce regard modifie légèrement le visage de la vieille femme (on apprendra ensuite de la vieille femme : « Elle n'avait pas aimé le regard de cette jeune femme », PEDROSA 2015 : 75). Il n'y a rien de plus dans le récit que cette interaction – qui donnera lieu dans les pages suivantes à un monologue interne de la vieille femme détaillant ses impressions. L'événement vécu ici isolé est un simple regard. Il se détache de la continuité urbaine (on retrouve ainsi la logique de l'asyndète qui ouvre sur une intériorité en rupture complète avec la vie représentée) ; il isole un visage (on retrouve la logique de synecdoque) ; enfin, il correspond à une subjectivation marquée par le procédé d'ocularisation interne. La suite des scènes impliquant la photographe crée ainsi une série discontinue spatialement : on voit successivement l'intérieur du musée d'Orsay, l'intérieur d'une rame de métro, la scène du bus, un parking de supermarché, une zone d'habitations collectives, une plage en milieu urbain, une rue de nuit, à nouveau le parking de supermarché, une place de marché, et enfin l'appartement de la photographe. Cette discontinuité est la conséquence du jeu des asyndètes et synecdoque, mais elle est encore appuyée par les choix esthétiques de Pedrosa qui, d'une partie à l'autre de l'album, change ses techniques de dessin et de couleurs. Ainsi les deux scènes sur le parking du supermarché sont extrêmement dissemblables : la première est tracée à la plume et coloriée au crayon sec, dans des coloris gris ; la seconde est tracée au crayon et coloriée au pastel, dans des couleurs très vives et avec un effet de transparence qui rend les corps évanescents.

On comprend bien à partir de ces éléments que le rapport au vécu urbain est paradoxal : en dépouillant au maximum le récit des éléments anecdotiques et en se concentrant sur de micro-événements insignifiants, Pedrosa se place au plus près d'une

expérience quotidienne, mais il ne peut trouver cette place qu'en construisant un dispositif esthétique d'une grande sophistication, qui s'appuie sur un personnage d'artiste-photographe, flâneuse hyper-consciente de sa marche urbaine.

4. Conclusion

On mesure ainsi toute la difficulté de notre enquête : il est en partie vain de vouloir retrouver la marche urbaine comme un lapsus au milieu des représentations conscientes de la ville. On pourrait presque considérer qu'on se trouve pris entre deux impasses contradictoires. D'un côté, quand les dessinateurs cherchent à témoigner de l'expérience quotidienne de la ville, ils peuvent certes en donner une figuration mais c'est en abandonnant toute forme de naturel : s'ils racontent leur propre vécu, la question se pose en permanence de l'authenticité d'un vécu toujours tendu vers sa narration (Lewis Trondheim) ; s'ils inventent un vécu, ils doivent le mettre en scène dans un dispositif extrêmement pensé et construit (Cyril Pedrosa). De l'autre, quand les dessinateurs ne font pas de la marche leur sujet explicite mais se contentent de placer une action « en ville », la marche apparaît sans doute plus spontanément dans les transitions narratives, mais la représentation reste plus tendue vers le spectaculaire (Perriot). Il faut certes se garder de généraliser les trois exemples ici présentés : il n'est pas impossible, notamment, que des « narrations naïves » donnent une place moins importante aux grandes représentations spectaculaires de la ville que celles que nous avons rencontrées ici. Pourtant, il faut bien reconnaître que la marche reste un élément relativement insaisissable. Le corpus exploré permet tout de même de relever quelques traits communs. La perception individuelle d'une ville pratiquée, marchée, passe bien par une appropriation subjective, par un jeu d'isolement des éléments urbains par l'asyndète et par la synecdoque. Ce jeu d'isolement peut donner lieu à de vraies discontinuités, que ce soit par la fragmentation du carnet ou par des efforts explicites de ruptures esthétiques ; il peut être intégré dans une continuité narrative, mais dans les deux cas, il n'en reste pas moins que la marche se traduit par une sorte d'éparpillement d'un espace urbain discontinu. Cette perception individuelle est toujours associée à une représentation spectaculaire. On a là non seulement une reprise de l'articulation entre carte et marche dans le vécu urbain, mais sans doute aussi le résultat de la dimension visuelle de la bande dessinée. Il est difficile de proposer une

ocularisation interne stricte dans la bande dessinée – d’ailleurs même dans une ocularisation interne stricte, on peut voir apparaître des vues spectaculaires : après tout, un personnage qui contemple les rues de Gênes depuis le belvédère du château d’Albertis contemple un panorama urbain depuis son point de vue subjectif ! L’appropriation individuelle de l’espace n’est donc jamais limitée à de « petits riens » et l’image de bande dessinée traduit parfaitement cette ouverture constante sur une image de la ville.

Bibliographie

Corpus

- A. MALHERBE, V. PERRIOT, *Belleville story*, Paris, Dargaud, 2010-2011.
- C. PEDROSA, *Les Équinoxes*, Marcinelle, Dupuis, collection « Aire Libre », 2015.
- B. PEETERS et F. SCHUITTEN, *Les Murailles de Samaris*, Bruxelles, Casterman, collection « À Suivre », 1983.
- B. PEETERS et F. SCHUITTEN, *La Fièvre d’Urbicande*, Bruxelles, Casterman, collection « À Suivre », 1985.
- L. TRONDHEIM, *Les Petits riens. 5. Le Robinet musical*, Paris, Delcourt, collection « Shampooing », 2011.

Monographies

- R. CAILLOIS, *Le Mythe et l’homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- M. DE CERTEAU, *L’Invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, collection « Folio-essais », 1990.
- H. GARRIC, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Honoré Champion, collection « Bibliothèque comparatiste », 2007.
- É. LAVANCHY, *Étude du Cahier bleu d’André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- K. LYNCH, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.
- L. MARIN, *Utopiques : jeux d’espaces*, Paris, Minuit, 1973.

G. NUVOLATI, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures* [Online], 70 | 2009, En ligne depuis le 25 avril 2013, consulté le 29 décembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/gc/2167>

La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

**Le corpus Ébullition :
un outil pour l'analyse de la représentation
de l'espace et du paysage linguistique dans la
BD québécoise**

Anna Giaufret, Wim Remysen, Philippe Rioux

Per citare l'articolo :

GIAUFRET, Anna, REMYSEN, Wim, RIOUX, Philippe, « Le corpus Ébullition : un outil pour l'analyse de la représentation de l'espace et du paysage linguistique dans la BD québécoise », *Publifarum*, 38, 2023, p. 68-91.

Résumé

Cet article présente les emplois possibles du corpus Ébullition pour les recherches sur la représentation de l'espace, y compris du paysage linguistique, dans la bande dessinée québécoise. Le corpus Ébullition, grâce à l'encodage des textes des BD du corpus en langage CBML, permet d'effectuer des recherches avancées qui font ressortir les éléments linguistiques ayant trait à l'espace : non seulement les odonymes, mais aussi tout texte faisant partie du paysage linguistique (toponymes, noms de commerces, affiches, pancartes, etc.). Ces recherches permettront donc de faire ressortir, par exemple, le visage de Montréal à une époque donnée ou les rapports entre français et anglais, tels qu'ils sont représentés dans la BD québécoise.

Abstract

This article presents the possible uses of the Ébullition corpus for research on the representation of space, including the linguistic landscape, in Quebec comics. The Ébullition corpus, thanks to the encoding of the texts of the comics of the corpus in XML-TEI language, makes it possible to carry out advanced searches that highlight the linguistic elements relating to space: not only odonyms, but also any text that is part of the linguistic landscape (place names, business names, posters, signs, etc.). This research will make it possible to highlight, for example, the face of Montreal at a given time or the relationship between French and English, as represented in Quebec comics.

1. Le FDLQ et Ébullition

Le corpus Ébullition : le français québécois dans les bulles est un corpus de bandes dessinées québécoises faisant partie du projet FDLQ (Fonds de données linguistiques du Québec, présenté plus en détail à l'adresse <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca>), en cours de réalisation au Centre de recherche interuniversitaire sur le français en usage au Québec (CRIFUQ) basé à l'Université de Sherbrooke. Le projet FDLQ vise à réunir, sur une seule plateforme numérique, un ensemble de corpus – certains déjà existants, d'autres en voie de constitution – qui rendent compte de la diversité des usages du français en contexte québécois, tant à l'écrit qu'à l'oral. Il s'agit en d'autres mots d'une initiative de mutualisation des corpus textuels et oraux, offrant ainsi, au milieu scientifique, un puissant outil pour la recherche sur le français en usage au Québec et, pour le grand public, un portail permettant de découvrir et de prendre conscience des différents emplois qui font toute la richesse de ce français. Le projet

FDLQ dans son ensemble a pour but de conserver le patrimoine des corpus du français québécois (objectif de pérennisation), de le rendre accessible (objectif de diffusion), ainsi que de faire valoir la richesse et la légitimité de la langue française en contexte québécois (objectif de valorisation).

Au sein de ce gigantesque projet, la bande dessinée québécoise a trouvé sa place avec le corpus Ébullition¹. Il s'agit de la toute première initiative de réalisation d'un corpus québécois consacré au médium de la bande dessinée. Le corpus se veut représentatif de la production québécoise, des origines jusqu'à nos jours. Grâce à son intégration au Fonds de données linguistiques du Québec, le grand public pourra lancer des recherches pour retrouver des mots et des expressions dans la composante textuelle des albums (que le texte provienne des phylactères, des récitatifs ou qu'il s'agisse d'autres éléments textuels caractéristiques de la BD, comme les onomatopées). Pour leur part, les chercheurs pourront effectuer des recherches plus complexes encore, grâce à l'utilisation d'un système d'encodage détaillé. Le corpus est préparé par une équipe de rédaction associée au FDLQ, incluant les auteurs de cet article, des auxiliaires et des professionnelles de recherche². Sa réalisation est rendue possible grâce à la collaboration de nombreux éditeurs (notamment les maisons québécoises Mécanique Générale, La Pastèque, Pow Pow, ainsi que des éditeurs européens comme Casterman) qui ont accepté que les transcriptions des albums (autrement protégés par droit d'auteur) soient versées sur la plateforme.

Les détails de la constitution de ce corpus seront présentés dans une publication ultérieure qui paraîtra dans un des prochains numéros de la *Revue des Archives des lettres canadiennes* (sous la direction de Sylvain Lemay et Philippe Rioux). Plus particulièrement, nous ciblons une sélection de 150 albums qui a été faite sur la base du dépouillement des principaux textes sur l'histoire de la BD québécoise (dont notamment Viau 2021 et 2022 ; Falardeau 2008 et 2020), en tenant compte de la notoriété et de la représentativité des auteurs. Ajoutons par ailleurs que nous considérons comme faisant partie de la BD québécoise des bandes dessinées créées par des autrices et auteurs vivant au Québec, peu importe leur origine, et qui écrivent (majoritairement) en français. Pour le moment, le corpus traité par notre équipe se compose d'une vingtaine de BD parues dans les journaux (notamment depuis le début du XX^e siècle et jusque dans les années 1960 environ) ainsi que de plusieurs dizaines d'albums parus entre 1930 et 2022 (dont plusieurs albums montréalais, la métropole étant un centre de

production très actif dans le domaine de la BD québécoise ; voir à ce sujet Giaufret 2021). L'analyse présentée ici s'appuiera principalement sur les œuvres déjà numérisées, encodées et entièrement révisées, à savoir le *7^e Vert* (2017) de Paul Bordeleau, *Mile End* (2011) de Michel Hellman, *La Collectionneuse* (2014) de Pascal Girard, *Paul dans le Nord* (2015) de Michel Rabagliati et l'œuvre collective *Rues de Montréal* (2019). En effet, la projet de numérisation étant encore en cours, ce que nous présentons ici n'est qu'une première étude exploratoire. Toutefois, nous avons choisi de travailler d'abord sur les albums dans lesquels l'élément spatial est particulièrement présent, tels que ceux que nous venons de mentionner.

Nous présenterons d'abord les spécificités de la représentation de l'espace dans la bande dessinée québécoise, puis nous expliquerons le fonctionnement de l'encodage des éléments spatiaux dans Ébullition et les recherches qui sont et qui seront possibles à partir de la plateforme.

2. L'espace et la bande dessinée québécoise

Les cases et les planches des bandes dessinées sont des espaces dans lesquels les auteurs représentent d'autres espaces. Le sujet de la relation de la bande dessinée à l'espace a déjà été abordé dans de nombreux ouvrages, parmi lesquels le numéro de la revue *Between* intitulé « Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto » (Distefano, Guglielmi, Quaquarelli 2018). C'est par un jeu de découpage spatial (et temporel), de cadrages, de points de vue, de perspectives, etc. que l'art séquentiel peut construire de manière unique sa représentation de l'espace.

Dans *Le printemps de la bande dessinée québécoise*, Michel Viau en trace un panorama historique, qui montre bien que Montréal est l'espace urbain par excellence dans la BD québécoise, depuis ses origines, c'est-à-dire depuis 1904, lorsque paraissent, dans les quotidiens *La Patrie* et *La Presse*, *Les aventures de Timothée*, *La Famille Citrouillard* et *Les aventures du Père Ladébauche*, jusqu'à nos jours. Lieu d'émerveillement d'abord, de corruption et débauche ensuite, de contre-culture ou de misère, Montréal est caractérisée par le regard que les différents mouvements projettent sur la ville. Aujourd'hui encore, Montréal est une des capitales nord-américaines de la bande dessinée et la présence d'une importante communauté d'auteurs et d'autrices, de maison d'éditions spécialisées fait en sorte que la ville joue souvent le rôle non seulement de

décor, mais parfois de protagoniste. En effet, on reconnaît au fil des albums non seulement les lieux symboliques montréalais comme le stade olympique, le Mont-Royal, l'édifice Aldred, le pont Jacques Cartier et la Place Ville-Marie, mais aussi des éléments architecturaux associés typiquement à la métropole, comme les escaliers en colimaçon, les balcons, les nombreux clochers d'église, les bungalows des quartiers plus excentrés, etc. C'est sans compter qu'il existe des albums entiers qui sont consacrés à des quartiers montréalais, comme le Mile End, le Centre-Sud ou encore la Petite Patrie. Si l'espace urbain est de toute évidence représenté visuellement, la dimension visuelle n'est pas la seule qui permet d'appréhender la représentation de l'espace dans la BD québécoise. Il existe en effet de nombreux indices textuels qui permettent au bédéiste d'ajouter des éléments de contextualisation à l'espace créé ou représenté et qui permettent au lecteur de se situer dans l'espace mis en scène. A travers l'interrogation du corpus *Ébullition*, les chercheurs pourront trouver, à l'intérieur des œuvres traitées, les éléments textuels qui représentent l'espace.

3. Le corpus *Ébullition* et l'analyse de la représentation de l'espace

Dans le cadre de notre projet, la transcription des BD est directement réalisée en langage XML, grâce à l'utilisation du logiciel Oxygen ; nous nous servons plus particulièrement du métalangage XML-TEI qui s'est imposé comme le standard dans le domaine de la linguistique informatique³. Nous avons utilisé plus particulièrement une adaptation de ce langage qui a été élaborée spécifiquement pour le traitement de la bande dessinée. Il s'agit du langage CBML ou « Comic Books Markup Language », développé à l'Indiana University⁴. Cette adaptation de XML-TEI permet de tenir compte d'une variété d'éléments textuels et linguistiques ou encore de particularités graphiques (encodage CBML) que l'on associe habituellement aux bandes dessinées (pour l'instant essentiellement des albums) et d'obtenir une version XML dans laquelle tous les éléments de la BD sont identifiés et balisés. Le langage CBML permet entre autres de distinguer entre le texte utilisé dans les récitatifs et dans les dialogues, d'identifier différents types de bulles (énoncés, pensées, paroles chantées, etc.) ou encore de baliser les onomatopées. Le vocabulaire d'encodage CBML permet par ailleurs de générer une page HTML avec la transcription du contenu textuel de l'album dont la structure

reproduit d'assez près celle de l'original. Cette possibilité est bien sûr utile dans la phase d'encodage, afin d'obtenir un visuel très proche de celui de l'album pour pouvoir vérifier facilement la correspondance entre la version XML et l'original, mais aussi pour les chercheurs qui ont la possibilité d'afficher la planche avec tous les éléments spatiaux sans avoir accès à l'œuvre complète, ce qui permet en même temps de respecter le droit d'auteur et d'avoir une version conviviale des éléments balisés.

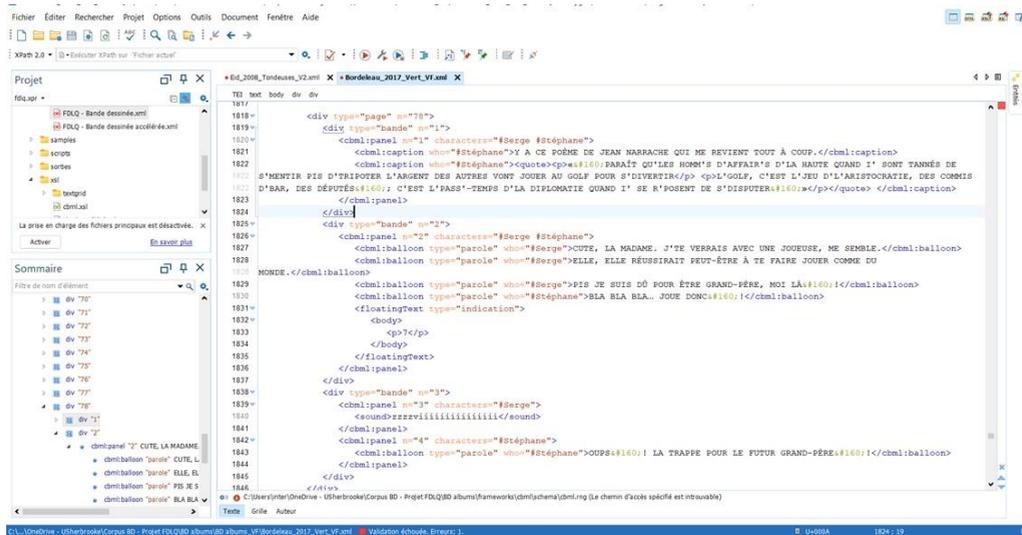


Figure 1 : Un exemple de texte encodé en XML (Le 7^e vert de Paul Bordeleau, p. 78)

Ainsi qu'on peut le voir dans la fig. 1, qui présente une transcription de la page 78 de l'album *Le 7^e vert* de Paul Bordeleau, la structure et le contenu textuel de la planche – son système spatio-topique, pour reprendre la terminologie élaborée par Thierry Groensteen (1999) – sont encodés de manière à respecter l'ordre dans lequel les éléments apparaissent et sont parcourus à la lecture : page (<div type=page>), planche (<div type=planche>), bande (<div type=bande>), case (<cbml:panel>), récitatif (<cbml:caption>), bulle (<cbml:balloon>), onomatopées (<sound>) et texte flottant (<floatingText>)⁵. Ce dernier élément est particulièrement important pour l'élément spatial de la BD, puisqu'il regroupe, entre autres, les objets textuels qui font partie de l'environnement à l'intérieur duquel évoluent les personnages. Reprenons l'exemple précédent, en le présentant cette fois sous sa forme originale (à gauche) accompagnée de l'extraction en HTML (réalisée sur la base de la transcription en XML) du texte XML de la fig. 1 (à droite) :

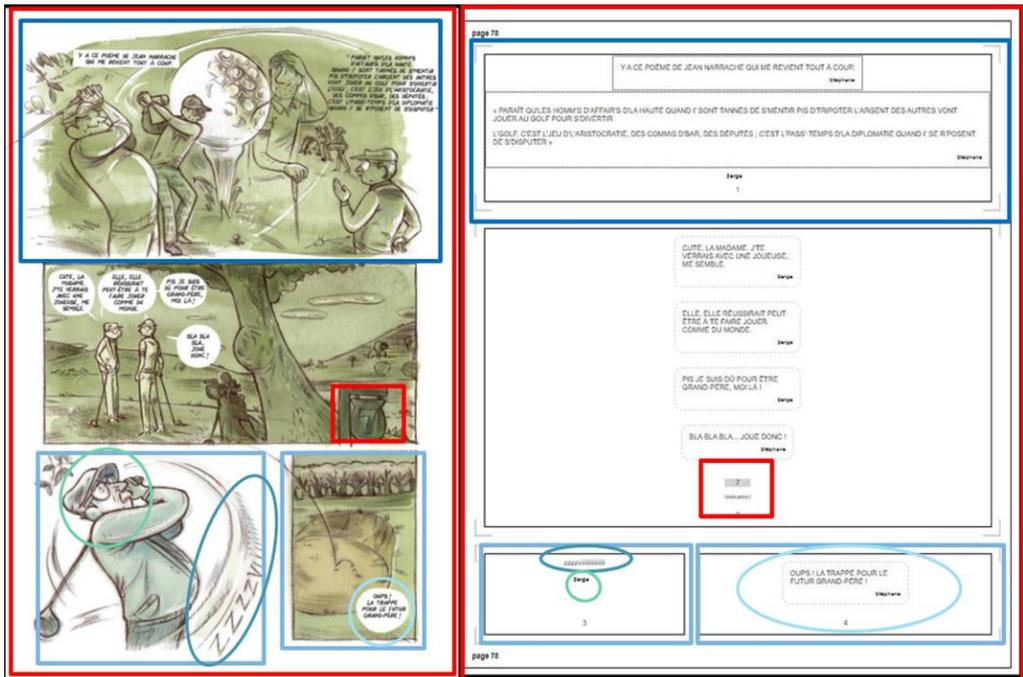


Figure 2 : La planche originale et l'extraction en HTML du fichier XML-CBML (Le 7^e vert de Paul Bordeleau, p. 78)

Dans cette planche, l'indication « 7 » (dans les encadrés rouges) est un exemple de « texte flottant » (traduction libre de la balise CBML <floatingText>), terme qui renvoie à « a single text of any kind, whether unitary or composite, which interrupts the text containing it at any point and after which the surrounding text resumes »⁶. Pour notre projet, nous retenons une définition encore plus restreinte en nous limitant au texte qui compose le paysage linguistique des cases, c'est-à-dire tout élément linguistique se trouvant hors des bulles et des récitatifs, et donc intégré dans l'image. Cela inclut les affiches, les pancartes, le texte sur les t-shirts des personnages, des couvertures de livres, des pochettes d'albums de musique, des graffitis, etc.

4. Espace et narration

Parfois foisonnant, parfois discret, comme dans *Le 7^e vert*, le texte flottant contribue à contextualiser le récit. Par exemple, les disques de Beau Dommage et des Karrik que le jeune Paul reçoit en cadeau, dans *Paul dans le Nord* (Rabagliati 2015), nous

renseignent sur l'espace-temps mis en scène (le Québec des années 1970) et la culture musicale d'une certaine époque.

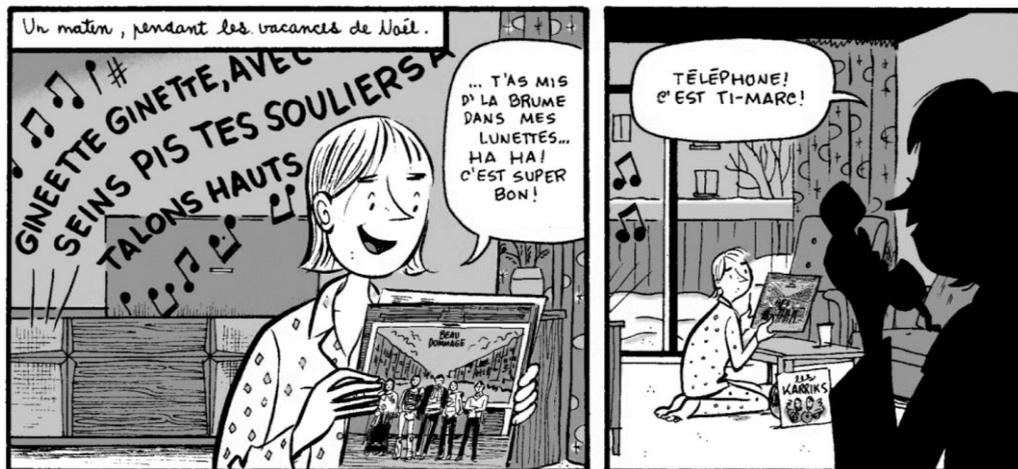


Figure 3 : Paul écoutant ses albums de musique reçus en cadeau à Noël (Paul dans le Nord de Michel Rabagliati, p. 52).

Sur le plan spatial, les panneaux qui jonchent le terrain de golf, dans la figure 2, servent quant à eux à situer le protagoniste du 7^e vert, nommé Stéphane, et son père, Serge, à des endroits précis sur un terrain de golf (le premier trou, le deuxième trou, etc.). Ces chiffres peuvent paraître peu importants et utiles seulement à donner une touche de réalisme à l'album, mais il n'en est rien, car l'apparition successive de ces indices géographiques témoigne du parcours – sportif, mais surtout émotionnel – suivi par les personnages, au fur et à mesure que leur partie progresse. À la fois factuelles et symboliques, les indications spatiales (et accessoirement temporelles) revêtent effectivement une importance de premier ordre en jalonnant la trame narrative. À chaque étape du parcours, la distance émotionnelle entre les personnages s'amenuise, malgré leurs personnalités opposées et leurs sentiments refoulés, que l'on découvre en cours de lecture. C'est finalement au septième vert que les révélations tombent : le congédiement de Serge et la mort prématurée de son premier fils, survenue juste après une querelle entre eux, l'ont plongé dans une dépression, expliquant son mutisme et son isolement.

A posteriori, on constate que le titre de l'album annonçait déjà ce moment de tension narrative et l'importance de l'espace en tant qu'actualisation d'un processus de guérison. Il est indiqué d'emblée que l'intrigue atteindra son point culminant à un endroit précis, le septième vert, point de bascule d'un double parcours : celui, spatial, inhérent au sport; celui, relationnel, entre un père et un fils qui surmontent leur malaise empreint de non-dits.

Dans la même veine, Mario Beaulac (2018) et Anna Giaufret (2021) ont montré que le carrefour routier représenté dans quatre planches successives de *Paul dans le Nord* (Rabagliati 2015 : 160-164) se présente simultanément comme un espace physique visité par le personnage et comme le point de bascule métaphorique du récit. Le cœur brisé après sa première rupture amoureuse, Paul traverse Montréal pour rentrer chez lui, bouleversé. Alors que l'intersection routière qu'il croise apparaît d'abord sous les traits détaillés auquel l'auteur nous a habitués – on discerne entre autres de nombreuses enseignes commerciales octroyant à la scène un aspect réaliste – elle est progressivement obscurcie par des cercles noirs concentriques. Ce brouillage du décor agit comme « un efficace télescopage des dimensions sociales et privées, externes et internes, du vécu de Paul à ce stade de son existence. » (Beaulac 2018) En effet, le procédé graphique employé par Rabagliati actualise l'espace en tant qu'unité spatiale et symbolique : à ce moment du récit, Paul se trouve littéralement et figurativement à la croisée des chemins, à tel point que la tornade d'émotions qu'il ressent envahit le lieu qu'il laisse derrière lui. Les conclusions tirées par Groensteen lors de l'analyse du style graphique déployé dans *Asterios Polyp* s'appliquent ici parfaitement : « Nous nous trouvons face à une synthèse qui peut être décrite comme relevant d'un régime *d'objectivation subjectivée* [mis en italique par l'auteur dans le texte original] : nous voyons les personnages de l'extérieur, mais à la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et s'y projettent. » (Groensteen 2011 : 144)

À partir de ces exemples, on conçoit donc que les informations spatiales, abondamment véhiculées par le texte flottant, ont une portée plurielle : leur dimension linguistique (qui inclut les inscriptions numériques) se double d'une valeur narrative. Parce qu'il traite et catégorise le texte flottant, composante mi-textuelle, mi-graphique de l'environnement représenté, le corpus Ébullition facilite le repérage de ces données à l'utilité herméneutique manifeste.

5. La mémoire de l'espace

En plus des panneaux, il existe, ainsi que nous l'avons évoqué ci-dessus, plusieurs types de texte flottant, dont certains s'avèrent particulièrement intéressants pour la prise en compte de l'espace urbain : 'enseigne', 'pancarte', 'affiche', 'indication', 'adresse'⁷. Par exemple, dans les deux images suivantes (Hellman 2011 : 4, 7), on reconnaît la devanture et le nom d'un célèbre restaurant de Montréal :



```
<div type="page" n="4">
  <div type="planche" n="1">
    <div type="bande" n="1">
      <cbml:panel n="1" characters="#Michel #ami">
        <floatingText type="enseigne">
          <body>
            <div>
              <p>Wilensky</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
        <floatingText type="marque">
          <body>
            <div>
              <p>Coca Cola</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
      </cbml:panel>
    </div>
```

Figure 4 : Case originale et extraction en langage XML (Mile End de Michel Hellman, p. 4).



```

<div type="page" n="7">
  <div type="planche" n="4">
    <div type="bande" n="1">
      <cbml:panel n="1" characters="#Michel #ami">
        <cbml:balloon who="#Michel" type="parole">PIS... QU'EST-CE QUE T'EN PENSES ?</cbml:balloon>
        <floatingText type="enseigne">
          <body>
            <div>
              <p>W<supplied>ilens</supplied>ky</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
        <floatingText type="marque">
          <body>
            <div>
              <p>C<supplied>o</supplied>ca Cola</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
      </cbml:panel>
    </div>
  </div>
</div>

```

Figure 5 : Case originale et extraction en langage XML (Mile End de Michel Hellman, p. 7).

La même devanture se trouve dans les images de *La Collectionneuse* (Girard 2014) :



```
<div type="page" n="4">
  <div type="planche" n="4">
    <div type="bande" n="1">
      <cbml:panel n="1" characters="#Pascal">
        <cbml:balloon type="parole" who="#Pascal">Personne!</hi><hi rend="bold"
          > Personne</hi> s'est arrêté pour m'aider:</cbml:balloon>
        <floatingText type="enseigne">
          <body>
            <div>
              <p>WILENSKY</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
        <floatingText type="enseigne">
          <body>
            <div>
              <p>WILENSKY</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
      </cbml:panel>
    </div>
  </div>
</div>
```

Figure 6 : Case originale et sa transcription en langage XML (La collectionneuse de Pascal Girard, p. 4).



```
<div type="bande" n="2">
  <cbml:panel n="3" characters="#Pascal #Pierre">
    <floatingText type="enseigne">
      <body>
        <div>
          <p>WILENSKY</p>
        </div>
      </body>
    </floatingText>
  </cbml:panel>
```

Figure 7 : Case originale et sa transcription en langage XML (La collectionneuse de Pascal Girard, p. 12).

Lorsque la transcription XML est convertie en HTML, cela permet d'afficher les cases de la façon suivante (on remarquera que la transcription est accompagnée d'une indication qui renseigne sur la nature du texte et sur son statut dans la vignette) :

```
<div type="page" n="7">
  <div type="planche" n="4">
    <div type="bande" n="1">
      <cbml:panel n="1" characters="#Michel #ami">
        <cbml:balloon who="#Michel" type="parole">PIS... QU'EST-CE QUE T'EN PENSES ?</cbml:balloon>
        <floatingText type="enseigne">
          <body>
            <div>
              <p>WILENSKY</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
        <floatingText type="marque">
          <body>
            <div>
              <p>WILENSKY</p>
            </div>
          </body>
        </floatingText>
      </cbml:panel>
    </div>
  </div>
```

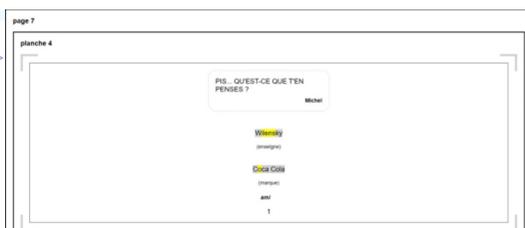


Figure 8 : Fichier XML et son extraction HTML (Mile End de Michel Hellman, p. 7).

Et encore :

```
<div type="bande" n="2">
  <cbml:panel n="3" characters="#Pascal #Pierre">
    <floatingText type="enseigne">
      <body>
        <div>
          <p>WILENSKY</p>
        </div>
      </body>
    </floatingText>
  </cbml:panel>
```

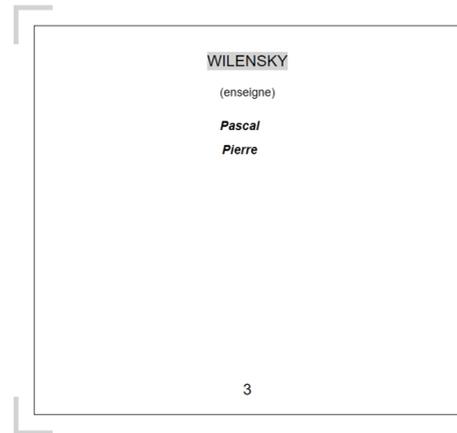


Figure 9 : Fichier XML et son extraction HTML (La collectionneuse de Pascal Girard, p. 12).

Les effets qui découlent de la reproduction d’enseignes existantes, sous forme de texte flottant, sont nombreux et varient évidemment selon les œuvres. De manière générale, nous pouvons postuler qu’elle contribue à l’identification des lieux fréquentés par les protagonistes et, plus encore, à l’atténuation de la frontière fictionnelle qui sépare les récits du monde réel habité par les auteurs et le lectorat. Il n’est pas anodin, d’ailleurs, que ces manifestations surviennent dans des récits relevant de l’autofiction, genre précisément fondé sur l’entrelacement des éléments avérés et inventés. Lorsqu’ils sont récurrents ou célèbres, les lieux ainsi esquissés gagnent une valeur métonymique, c’est-à-dire qu’ils en viennent à représenter quelque chose qui dépasse leur périmètre. Dans le cas qui nous occupe, c’est le Mile End en tant qu’espace culturel qui est cristallisé dans la devanture du restaurant Wilensky, rendue emblématique par le roman de Mordecai Richler *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* et son adaptation cinématographique.

D’ailleurs, sur une note plus méthodologique, on voit bien dans ces exemples que le corpus Ébullition permet de rendre compte et d’encoder non seulement le texte parfaitement lisible, mais aussi un texte reconstitué même s’il n’est pas complet, ce qui veut dire qu’il peut être retrouvé par le moteur de recherche de la plateforme FDLQ qui diffuse le corpus. En effet, dans la figure 5 ci-dessus, les mots *Wilensky* et *Coca cola*

Le corpus Ébullition

sont partiellement cachés par les personnages assis devant la fenêtre du restaurant ; ces mots ont été complétés dans la transcription par la balise <supplied>, comme on peut le voir dans la figure 7⁸. Un tel atout est considérable dans la mesure où le cadrage, en bande dessinée, est bien souvent resserré autour des personnages, moteurs principaux de l'action. Cela implique que les panneaux, enseignes et autres affiches qui composent le décor subissent maintes amputations. En reconstituant les portions de texte flottant cachées par des éléments graphiques – comme les personnages ou les bulles de dialogue (fig. 3) – ou encore tronquées par les contours d'une case, le corpus Ébullition conserve la trace de ces inscriptions textuelles, qui sont autant d'indices quant aux lieux où se déroulent les récits. C'est pourquoi en effectuant une recherche avec le mot-clé « Wilensky » il sera possible d'obtenir une liste étendue, même si l'enseigne du restaurant n'apparaît entièrement qu'à de rares occasions dans les extraits concernés :

| Corpus | Document | Phrase |
|----------------------------|---|--|
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | Wilensky Coca Cola Wilensky Coca Cola PIS... |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | Wilensky Coca Cola Wilensky Coca Cola PIS... |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | WILENSKY WILENSKY WILENSKY ELLE ALLAIT VITE LA PYROLINE, HEIN ? |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | WILENSKY WILENSKY WILENSKY ELLE ALLAIT VITE LA PYROLINE, HEIN ? |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | WILENSKY WILENSKY WILENSKY ELLE ALLAIT VITE LA PYROLINE, HEIN ? |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | WILENSKY OK ! |
| Ébullition | Hellman_2011_Mile_End | WILENSKY BOREA L BORE AL PUTAIN ! |
| Ébullition | Girard_2014_Collectionneuse | WILENSKY WILENSKY Tout le monde passait à côté de moi comme si de rien n'était ! |
| Ébullition | Girard_2014_Collectionneuse | WILENSKY WILENSKY Tout le monde passait à côté de moi comme si de rien n'était ! |

Figure 10 : Recherche de « Wilensky » dans Ébullition (effectuée le 01/11/2022).

Le corpus Ébullition a donc la capacité de recenser les apparitions complètes et partielles d'un lieu donné dans un vaste ensemble d'œuvres à partir du texte flottant, ce qui peut aider à en mesurer l'importance historique, culturelle ou symbolique. C'est justement parce qu'il est évoqué à 22 reprises dans deux œuvres produites à une même époque, mais par deux auteurs différents, que le restaurant Wilensky se distingue des autres casse-croûte génériques répertoriés et qu'il a retenu notre attention.

À partir de cet exemple, on commence d'ailleurs à cerner le potentiel patrimonialisant du texte flottant, dont la dimension visuelle s'accorde bien avec des ambitions documentaires. Si, comme le postule Martine Robert, « [l]a bande dessinée permet de transformer la mémoire en image, et l'image à son tour en mémoire, par où il apparaît que l'image est à la fois œuvre et instrument du souvenir » (2003), on lira les multiples itérations du texte flottant urbain dans la série *Paul*, par exemple, comme les reconstitutions subjectives – et forcément connotées – d'un paysage icono-textuel marquant pour le narrateur. Il faut dire que le héros de la série est particulièrement sensible aux représentations graphiques du texte : son père est typographe de métier et il occupe lui-même un poste d'apprenti typographe durant ses études, avant de devenir graphiste et illustrateur publicitaire (Rabagliati 1999). Pour rappeler sa passion, citons seulement cet épisode où notre héros s'emporte contre le changement de police de caractère employée sur les panneaux routiers québécois, sujet qui méritera même une note à teneur historique à la fin de *Paul à la maison* (Rabagliati 2019 : 207). Garni de maints graffitis, affiches, enseignes commerciales et pancartes, l'environnement du personnage reflète ainsi cette attention spéciale accordée à la place du texte à l'intérieur de sa vie et de sa ville.

Sur le plan mémoriel, cette démarche en est aussi une de préservation des « lieux de mémoire topographiques », tels que théorisés par Pierre Nora (1997) et repris par Vincent Voyer (2017). Pierre Nora affirme qu'« un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit. » (Nora 1997 : 22) Voyer montre ainsi qu'en proposant au lecteur des clichés⁹ d'un lieu donné à un moment de son existence, le narrateur de la série *Paul* contribue à maintenir ce lieu vivant dans la mémoire collective et à « renforcer la fonction testimoniale du récit » (Voyer 2017 : 29). La Tosca, magasin de musique iconique de la rue St-Hubert aujourd'hui disparu, profite de ce traitement (Rabagliati 2015 : 92).

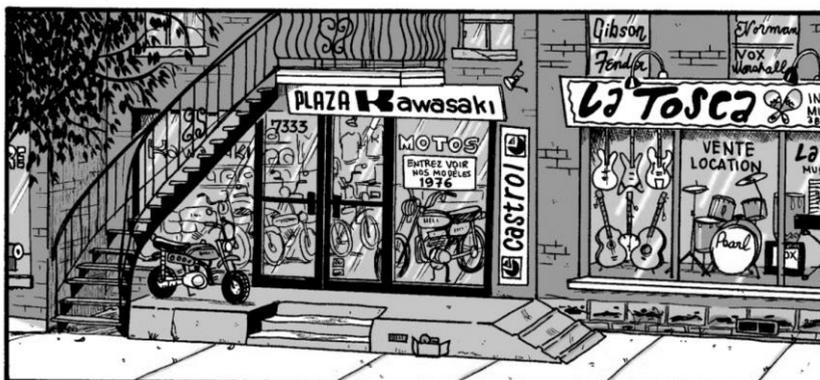


Figure 11 : Devanture du magasin de musique La Tosca, autrefois situé sur la rue Saint-Hubert, à Montréal (Paul dans le Nord de Michel Rabagliati, p. 92).

Il en va de même des lieux intérieurs, comme le plancher d'exposition de la Place Bonaventure, reconnaissable à ses murs de béton strié, à sa mezzanine et, en l'occurrence, aux dizaines d'affiches qui l'envahissent à l'occasion du Salon du livre de Montréal.



Figure 12 : Représentation du Salon du livre de Montréal (Paul à la maison de Michel Rabagliati, p. 151).

On trouve ainsi, synthétisées en une seule planche, des informations précieuses sur l'architecture d'un lieu – faite de structures permanentes et temporaires, comme les kiosques –, sur l'organisation de son espace et ses possibles utilisations. Au premier coup d'œil, l'affichage publicitaire domine la moitié supérieure de la planche, où figurent de nombreuses bannières suspendues, dont les contenus constituent encore du texte flottant. Dans la partie inférieure de l'image, on dénote ensuite des lieux de rencontre ou de commerce, tous identifiables grâce à des indications textuelles (« dédi-caces » et « caisse », par exemple). À cela s'ajoute un aperçu du milieu du livre québécois et de quelques-uns de ses acteurs principaux : auteurs (Robert Lalonde, Patrick Senécal, Serge Bouchard, Martine Delvaux, André Marois, Kim Thúy), éditeurs (Québec Amérique, HMH, Fides, Leméac...), médiateur (Ici Radio-Canada), distributeur (Dimédia), association professionnelle (UNEQ). L'ensemble de ces renseignements nous parvient sous la forme de texte flottant, ce qui rend possibles leur extraction et leur encodage en tant que données interrogeables dans notre base de données. La matière ainsi mise à disposition des chercheuses et chercheurs leur permettra de compiler et de comparer les différents contenus icono-textuels afin d'analyser les relations qu'ils entretiennent avec les espaces physiques et socio-culturels qu'ils occupent.

Les affiches, enseignes commerciales, pancartes ou graffitis reproduits dans les œuvres de notre corpus rappellent aussi parfois certaines particularités du paysage linguistique de Montréal. Celui-ci est marqué par une cohabitation du français avec l'anglais, variable dans le temps (la présence de l'anglais comme langue d'affichage était plus importante dans les années 1960 et 1970, avant l'adoption des lois linguistiques québécoises) et dans l'espace (certains quartiers étant plus francophones que d'autres), ainsi que, depuis les années 1990 surtout, par une cohabitation de plus en plus fréquente avec des langues issues de l'immigration. Ébullition offre de ce point de vue un corpus riche permettant de se pencher sur « l'utilisation des ensembles textuels/visuels dans la production et la réception des pancartes, notices et autres supports de l'aire urbaine » (Kelleher 2017 : 337), ainsi qu'ont pu le définir les études sur le paysage linguistique. Quelques exemples permettront d'illustrer comment la présence de certains textes flottants ancre le récit dans son contexte socio-linguistico-culturel et renforce le réalisme de la narration et de la mise en scène. Ainsi, on voit le personnage principal de *Mile End*, nom d'un quartier montréalais connu pour sa population bigarrée et multilingue, consulter une affichette bilingue, écrite à la main et

collée sur un poteau électrique, où on peut lire « chambre à louer dans grand 6 ½ – room for rent » (Hellman 2011 : 15). Le fait d’insérer une affiche bilingue (fig. 13) dans la vignette rappelle au lecteur que ce quartier est fréquenté par des francophones aussi bien que par des anglophones, préfigurant ainsi la présence de quelques échanges en anglais qui viendront plus loin dans l’ouvrage (même si les personnages s’expriment majoritairement en français dans cet album).



Figure 13 : Affichette bilingue (français-anglais) collée sur un poteau électrique, annonçant une chambre à louer (Mile End de Michel Hellman, p. 15).

Dans *Paul à la maison* (Rabagliati 2019), le personnage principal se remémore quelques jalons importants ayant marqué la vie de sa mère tombée malade, ce qui permet à l’auteur de rappeler différentes époques dans l’histoire récente de Montréal, où la mère de Paul est née, et de sa banlieue. Les vignettes concernant les années 1970 contiennent quelques allusions discrètes à l’omniprésence de l’anglais sur des enseignes (on voit par exemple le mot *shipping* sur une porte d’entrepôt) ou encore dans les raisons sociales de certaines compagnies (« Hudson country homes », « Wallace footwear »), contrastant ainsi avec celles des albums dont l’histoire se déroule à l’époque actuelle (« Lucien Jutras meubles », « Tigre géant »). Le même phénomène

s'observe dans l'album *Rues de Montréal*, composé de 13 récits de huit pages réalisés par autant d'autrices et d'auteurs à l'occasion du 375^e anniversaire de la ville de Montréal. Parmi ces intrigues, celles qui se déroulent avant les années 1970 accordent une place plus importante au texte flottant anglais et témoignent ainsi de la réalité de l'époque. Dans un récit qui a lieu vers 1920, on retrouve par exemple une inscription bilingue sur la façade du Palais des nains, une demeure privée que pouvaient visiter les touristes, dont plusieurs provenaient des États-Unis : « Visitez notre palais / Visit Our Palace » (fig. 14). L'affichage bilingue peut aussi être aperçu dans l'édifice du bain Saint-Denis, tel qu'il est représenté par l'autrice Boum, qui situe son récit autour de 1910. Les pancartes qui rappellent les consignes aux baigneurs sont ainsi rédigées dans les deux langues, par exemple « Défense de courir / No running » (Collectif 2019 : 76) ou encore « Défense de jurer / No Swearing » (80). Plus près de notre époque, la Plaza St-Hubert dépeinte par Jeik Dion illustre tout aussi manifestement la cohabitation des deux langues dans le paysage urbain montréalais. Les nombreuses enseignes au néon qui illuminent l'artère commerciale (Collectif 2019 : 82-86), en 1959, s'adressent tour à tour aux clients en anglais (« Loans », « Super Loans ») et en français (« Prêts », « La Fontaine de Trevi »).



Figure 14 : Inscription bilingue (français-anglais) sur la façade du Palais des nains (« Le Palais des Nains » de Célia Marquis, dans *Rues de Montréal*, p. 32-33).



Figure 15 : Les enseignes des commerces situés sur la Plaza St-Hubert (« La Plaza St-Hubert » de Jeik Dion, dans *Rues de Montréal* p. 82-83).

Signalons d'ailleurs que le français est parfois complètement évacué du texte flottant au profit de l'anglais. C'est ce qui se produit dans « Les Shops Angus », récit de Cab illustrant le milieu et les conditions de travail des employés montréalais de la compagnie ferroviaire Canadian Pacific. Cab utilise le texte flottant pour symboliser le rapport de force qui existe, avant 1970, entre le patronat anglophone et les travailleurs francophones de la métropole québécoise. Ainsi, alors que la majorité des employés des Shops Angus est francophone, elle évolue à l'intérieur d'un paysage linguistique exclusivement anglais. Les enseignes « Exit », « Cafeteria » (sans accents) et « Steam Line » (Collectif 2019 : 94-95), entre autres, rappellent cet environnement professionnel que l'adoption de la Charte de la langue française¹⁰, en 1977, viendra modifier considérablement.

Ces quelques exemples montrent que la bande dessinée est un médium particulièrement apte à témoigner de la cohabitation de l'anglais et du français dans le paysage linguistique montréalais, et ce dans plusieurs sphères : privée (la maison des nains), publique (le bain St-Denis), professionnelle (les shop Angus) et commerciale (la Plaza St-Hubert). L'ensemble des allusions visuelles à des espaces, des édifices et des

affichages linguistiques connus permettent au lecteur attentif de se reporter à une époque. En résumé, en adéquation avec l'effort mémoriel porté par les autrices et auteurs de bande dessinée, le corpus Ébullition consigne ainsi les inscriptions du texte dans l'espace urbain historique et contemporain.

6. Conclusions

Avec ces quelques exemples qui photographient l'état actuel de notre corpus ainsi que de la plateforme de diffusion, les deux étant encore en pleine évolution, nous avons voulu montrer les possibilités de recherche d'éléments spatiaux offertes par Ébullition, à savoir la reconstitution du paysage linguistique des bandes dessinées (constitué par plusieurs éléments textuels qui se trouvent en dehors des récitatifs et des dialogues, dont l'affichage, les devantures des magasins, les odonymes, etc.). Ces éléments étant identifiés comme tels par le langage CBML, grâce à la balise <floatingText>, le corpus pourrait faire l'objet de requêtes SQL (Structures Query Language). De telles recherches permettraient par exemple de repérer des mots dans le texte flottant, mais d'exclure les attestations du mot dans les dialogues.

La méthodologie appliquée à l'encodage des œuvres incluses dans notre corpus s'attarde avant tout à leur structure (page, planche, bande, case) et à leur contenu linguistique (bulles, récitatifs, onomatopées, texte flottant), tel que nous l'évoquions précédemment dans ce texte. Or, il va de soi que la représentation de l'espace en bande dessinée se produit à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur des balises que nous nous sommes fixées. Le décor strictement visuel de chaque récit, en ce sens, s'avère particulièrement riche. Il importe alors de signaler que le protocole d'encodage CBML prévoit le balisage des lieux qui ne sont pas explicitement nommés dans une œuvre (élément <place>), qu'il s'agisse de territoires (pays, villes...), d'espaces publics (parcs, écoles, rues, forêts...) ou privés (commerces, logis, lieux de travail...).

Cela laisse entrevoir les évolutions et les utilisations potentielles d'Ébullition. En intégrant ce balisage à nos transcriptions XML-CBML – qui demeurent malléables après leur insertion dans Ébullition – il serait possible de dégager un portrait plus net du contexte socio-culturel représenté et, ainsi, de peaufiner les analyses portant sur le texte lui-même. Le balisage des lieux pourrait aussi aider la compréhension des énoncés textuels en évitant les malentendus. Par exemple, le mot « Québec », qui traverse

notre corpus, peut désigner aussi bien la province québécoise que sa capitale. En dotant chaque occurrence d'un attribut spécifique (« province » / « ville »), la distinction entre ces deux lieux serait opérée, ce qui aurait pour effet de clarifier les données susceptibles d'être manipulées par les chercheuses et chercheurs. Grâce à son aspect évolutif, à la flexibilité de ses assises techniques et la quantité croissante d'informations qu'il recèle (notamment sur le texte flottant), le corpus Ébullition peut s'adapter aisément à de tels développements et se pose en outil performant pour l'étude des représentations de l'espace en bande dessinée.

Bibliographie

Œuvres citées

- BORDELEAU, Paul. *Le 7^e vert*, Montréal, La Pastèque, 2017.
- COLL. *Rues de Montréal*, Montréal, FBDM / Planches, 2019.
- GIRARD, Pascal. *La collectionneuse*, Montréal, La Pastèque, 2014.
- HELLMAN, Michel. *Mile End*, Montréal, Éditions Pow Pow, 2011.
- RABAGLIATI, Michel. *Paul à la maison*, Montréal, La Pastèque, 2019.
- . *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, 2015.
- . *Paul à la campagne*, Montréal, La Pastèque, 1999.

Sources

- DISTEFANO, Giovanni Vito, GUGLIELMI, Marina, QUAQUARELLI, Lucia (dir.). *Between*, vol. VIII, n° 15, 2018, «Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto», [En ligne], <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/106> (page consultée le 6 novembre 2022).
- BEAULAC, Mario. « Le métadiscours formel de la BDQ actuelle », *Voix et images*, vol. 43, n° 2 (128), hiver 2018, p. 33-47.
- COLLECTIF. *Text Encoding Initiative*, [En ligne], <https://tei-c.org/> dernière mise à jour le 25 octobre 2022 (page consultée le 11 novembre 2022).
- FALARDEAU, Mira. *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020.
- . *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008.

- GIAUFRET, Anna. *Montréal dans les bulles. Représentation de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- KELLEHER, William (2017), « Les *Linguistic Landscape Studies* », *Langage et société*, n° 160-161, p. 337-347.
- MINISTÈRE DE L'EMPLOI ET DE LA SOLIDARITÉ SOCIALE. « Chapitre C-11. Charte de la langue française », *Légis Québec*, [En ligne] <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/c-11>, mis à jour le 15 octobre 2022 ».
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, 1997.
- ROBERT, Martine. « Connaissance historique et bande dessinée. Propositions pour un savoir en images », *Le Philosophoire*, vol. 20, n° 2, 2003, 215-236.
- VIAU, Michel. *BDQ Tome 2. Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal, Station T, 2022.
- . *BDQ Histoire de la bande dessinée au Québec Tome 1. Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal Station T, 2021.
- VOYER, Vincent. *Mémoire individuelle et mémoire collective chez Michel Rabagliati*, Mémoire (M.A.) présenté à l'Université Concordia, août 2017.
- WALSH, John A. *Comic Book Markup Language*, [En ligne], <https://dcl.ils.indiana.edu/cbml/>, dernière mise à jour le 24 mai 2022 (page consultée le 11 novembre 2022).

¹ <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca/corpus/corpus-ebullition-francais-quebecois-dans-bulles.html>

² Nous tenons à remercier les transcriptrices qui collaborent ou ont collaboré au projet, Francesca Bagasco, Cynthia Barré-Benoît, Andréanne Beaulieu, Aude Charrin, Chiara Martino, ainsi que Benoît Mercier, analyste de l'informatique responsable de l'architecture de nos plateformes.

³ <https://tei-c.org/>

⁴ <https://dcl.ils.indiana.edu/cbml/>

⁵ Chaque transcription s'accompagne aussi de métadonnées et d'une liste des personnages (<castlist>) qui sont ensuite récupérés par la balise <who>.

⁶ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-floatingText.html>

⁷ Notons que l'encodage permet une déclinaison infinie des types de texte flottant. Nous avons établi la liste présentée dans ce texte en identifiant les types rencontrés les plus fréquemment dans notre corpus. Elle se veut délibérément restreinte afin de faciliter l'uniformité des transcriptions.

⁸ Dans l'extraction HTML, les caractères ajoutés à l'aide de la balise <supplied> sont surlignés en jaune, comme illustré dans la figure 8.

⁹ Le terme est choisi sciemment, puisque Rabagliati pousse l'exercice jusqu'à inclure, en annexe à certains albums, des photographies de lieux ou d'objets significatifs représentés dans le récit. Dans *Paul à la maison*, on retrouve ainsi une photographie de la façade extérieure de l'appartement où il a grandi, lieu qui surgit dans les souvenirs de Paul lorsqu'il se rappelle les beaux moments de jeunesse passés auprès de sa mère, désormais mourante.

¹⁰ La Charte de la langue française oblige les employeurs à « utiliser le français dans les communications écrites » (Chapitre C-11).



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto

Alberto Sebastiani

Per citare l'articolo:

SEBASTIANI, Alberto, «La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto», *Publifarum*, 38, 2023, p. 92-117.

Riassunto

La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto affronta la raffigurazione della città lombarda nell’adattamento a fumetti che Paolo Bacilieri ha fatto del romanzo *Venere privata* di Scerbanenco. L’adattamento è apparso prima in rivista, su “Linus”, poi in volume per Oblomov nel 2022, con alcune varianti. L’analisi della raffigurazione di Milano nel fumetto rivela uno scarto narrativo dell’adattamento rispetto al romanzo originale, che, filtrato anche dalla poetica di Bacilieri, offre una lettura personale della vicenda e suggerisce un finale differente, una sorta di lieto fine, una pacificazione temporanea tra i personaggi, gli eventi (storici) narrati e la città in trasformazione negli anni del boom economico.

Abstract

La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto deals with the representation of Milano in the comic adaptation that Paolo Bacilieri made of the novel *Venere privata* by Scerbanenco (1966). The comic adaptation was originally published in “Linus”, a comics magazine, than in a book by Oblomov in 2022. The representation of the city in the adaptation reveals a particular interpretation of the novel and suggests a different end to the story. It is a temporary happy end which pacifies the conflict between the characters, the historical events and the cultural and architectonic transformation of the town at the time.

Introduzione

Venere privata. La prima indagine di Duca Lamberti di Paolo Bacilieri (Oblomov 2022, di seguito VPF), è l’adattamento a fumetti del romanzo omonimo di Giorgio Scerbanenco (1911-1969), pubblicato nel 1966 (di seguito VP¹). Il testo originario è indicato esplicitamente, e la sua ri-mediazione è evidenziata in copertina attraverso l’accostamento del nome del fumettista a quello dello scrittore. Nel testo derivato emergono, inevitabilmente, relazioni intertestuali con opere riconducibili ad altri linguaggi visivi, che hanno influito nel processo che conduce dalla narrazione letteraria al fumetto, medium ibrido di elementi iconici e verbali. Tali relazioni si presentano in particolare sotto forma di citazione, allusione o di mimesi ipertestuale, e riguardano opere non per forza direttamente legate al romanzo di Scerbanenco. Come vedremo, riconosciamo ad esempio nei personaggi i visi degli attori dell’adattamento cinematografico *Il caso “Venere privata”* di Yves Boisset (1970), nei luoghi raffigurati alcune fotografie

celebri di Milano negli anni Cinquanta e Sessanta, e nei dettagli altro materiale testuale del medesimo periodo (come le locandine promozionali di film e concerti) funzionale a caratterizzare il contesto storico o, a volte, a svolgere funzione di commento al testo originario. Il saggio, attraverso un'analisi comparata del fumetto e del romanzo, intende mettere in luce il dialogo che Bacilieri instaura con Scerbanenco, la sua lingua e la sua narrazione, e con altre fonti testuali che ritiene funzionali all'adattamento, per individuare l'interpretazione che il fumettista offre del testo originale. Nello specifico, si affronta la raffigurazione della città, di Milano, per mostrare uno scarto narrativo dell'adattamento rispetto al romanzo originale, che, filtrato anche dalla poetica di Bacilieri, rivela una lettura personale della vicenda e suggerisce un finale differente, una sorta di lieto fine, una pacificazione temporanea tra i personaggi, gli eventi (storici) narrati e la città.²

1. *Venere privata* dal romanzo al fumetto

L'adattamento a fumetti è pubblicato inizialmente sulla rivista *Linus*, dal n. 8/2021 al n. 11/2022, con la sola eccezione dei nn. 1/2022 e 9/2022. L'edizione in volume, uscita in occasione di Lucca Comics and Games 2022, senza introduzione né postfazione, presenta complessivamente 152 tavole in bianco e nero in un formato ridotto rispetto alla rivista.³ L'adattamento rispetta sostanzialmente la trama del romanzo con cui Giorgio Scerbanenco⁴ apre il ciclo di Duca Lamberti, medico radiato dall'ordine per aver praticato l'eutanasia, che comprende anche i volumi *Traditori di tutti* (1966), *I ragazzi del massacro* (1968), *I milanesi ammazzano al sabato* (1969). Ambientati a Milano, come i racconti coevi di *Milano calibro 9* (1969) e il postumo *I centodelitti* (1970), i testi presentano caratteristiche riconducibili a più generi letterari, dall'*hardboiled* americano al romanzo d'appendice ottocentesco (Pischedda 2017, D'Agostino e Mantovani 2017); *Venere privata*, però, è ritenuto il capostipite del giallo contemporaneo nazionale, attento alle trasformazioni sociali in atto nel paese negli anni del boom economico (Crovi 2020, Oliva 2003, Crovi 2002, Pirani et al. 1998, Carloni 1994, Rambelli 1979). Vi si racconta l'indagine ufficiosa che riapre il caso del suicidio di Alberta Radelli nei prati vicino a Metanopoli, condotta da Lamberti con l'aiuto del poliziotto Mascarranti e con la supervisione del commissario Carrua. Tale indagine svela l'esistenza di un'associazione a delinquere che gestisce un giro di prostituzione internazionale d'alto

bordo, legata alla mafia, e nasce casualmente: Lamberti è infatti incaricato dall’ing. Auseri, che lo ha convocato nella sua villa in Brianza, di guarire suo figlio Davide dall’alcoolismo, e l’ex medico, appena uscito dal carcere dopo il processo per l’eutanasia, accetta anche per aiutare la sorella Lorenza, che è ragazza madre. Ben presto, però, Duca scopre che dietro l’alcoolismo del ragazzo si nasconde il senso di colpa per il “suicidio” di Alberta. Infatti, il giorno della sua morte il giovane l’aveva incontrata per caso, l’aveva portata a fare un giro sull’autostrada del Sole e aveva avuto con lei un rapporto sessuale a pagamento. La ragazza aveva poi insistito a tal punto per essere portata via da Milano, che Davide, scocciato, appena usciti dall’autostrada, l’aveva costretta a scendere dall’automobile proprio nell’area di Metanopoli, dove il giorno dopo era stato ritrovato il suo cadavere. In realtà la Radelli non si è suicidata, ma è stata uccisa da alcuni criminali, a cui aveva sottratto foto pornografiche scattate a lei e a un’altra ragazza, Maurilia, che perciò volevano vendicarsi. Per rintracciare questi criminali, Duca e Mascaranti trovano un’alleata in un’amica di Alberta, Livia Ussaro, che accetta di fingersi prostituta per le strade di Milano e adescare così i malviventi, in particolare il “signor A”, ovvero colui che avvicina le ragazze e le convince a farsi fotografare.

Come abbiamo mostrato in altra sede (Sebastiani 2022), Bacilieri ha mantenuto sostanzialmente invariata la successione degli eventi, ma ha attuato dei tagli, ricollocato alcune scene, sincronizzato altre, inserito nuove situazioni, mentre a livello linguistico e stilistico ha cercato di modernizzare la lingua di Scerbanenco,⁵ in particolare nei dialoghi, con una scelta che predilige un’imitazione del parlato contemporaneo; infine, a livello retorico, ha sfruttato nella strutturazione delle tavole una significativa varietà di soluzioni grafiche per le griglie, per modulare l’andamento ritmico del racconto, alternando fasi d’azione ad altre più riflessive senza perdere in tensione, e per suggerire con accostamenti specifici dei correlativi oggettivi dei sentimenti e delle sensazioni dei personaggi. Per limitarci a pochi esempi, ha ridotto alcuni passaggi, come il dialogo nella villa Auseri con due ragazze conosciute in un locale brianzolo da Duca e Davide (VP: 48-50 > VPF: 29), ha inventato la scena la danza scatenata di Duca nel medesimo locale (VPF: 26-27) e ha invertito la prima e la seconda parte del monologo di Lamberto su suo padre e sul perché abbia praticato l’eutanasia (VP: 75-76 > VPF: 46-47). Per citare alcuni interventi più sostanziali, inoltre, con l’uso delle voci fuori campo Bacilieri ha sovrapposto il dialogo tra Davide e Duca in Brianza e la sequenza di immagini del viaggio che li conduce a Milano (VP: 60-64 > VPF: 40); ha posposto alla partenza di Livia

e all'inizio delle violenze nei suoi confronti la pianificazione dell'intervento a copertura della donna che, dopo aver adescato il "signor A", accetta di andare a farsi fotografare nel condominio Ulisse di via Egidio Folli (VP: 204-212 > VPF: 129-143). Sul piano della raffigurazione, inoltre, ha sfruttato fonti iconografiche precise, a partire dagli attori che in *Il caso "Venere privata"* impersonano Alberta e Duca, ovvero Raffaella Carrà e Bruno Cremer, usati come modelli per i due personaggi. Se in questo caso si tratta di una citazione da un testo filmico ascrivibile all'ecosistema narrativo del romanzo, in altri casi abbiamo citazioni da testi estranei: Bacilieri ha ad esempio riprodotto la locandina del film di Luigi Comencini *La tratta delle bianche*, del 1952, che affronta lo sfruttamento della prostituzione (VPF: 107). La pellicola non è citata da Scerbanenco, che però usa la medesima espressione del titolo in due occasioni, per indicare il sistema di sfruttamento della prostituzione che si profila nelle indagini:⁶ la citazione ha quindi una funzione metatestuale, di commento, sia per evidenziare il legame tematico tra le due opere, sia per suggerire la presenza di una citazione del film già nel romanzo.

2. Milano tra romanzo e fumetto

Se consideriamo un adattamento come processo e come opera in sé, e soprattutto come un'interpretazione del testo originario da parte dell'adattatore, allora la lettura del romanzo da parte di Bacilieri è stata tutt'altro che superficiale. Tanto l'elemento verbale quanto quello iconico del fumetto dialogano attentamente con il romanzo di Scerbanenco. La rappresentazione dei luoghi in cui è ambientata la storia sembra però ciò su cui il fumetto si prende maggiori libertà, sia perché il romanzo è avaro di descrizioni e dettagli, sia perché Bacilieri, come autore, ha da sempre un'attenzione particolare alle architetture urbane, in particolare per la Milano degli anni Cinquanta e Sessanta, per la quale ha in più occasioni dichiarato una grande passione.⁷ Di conseguenza, la raffigurazione di luoghi, ambienti e spazi risulta l'ambito in cui è più evidente la scelta autoriale di Bacilieri, lo scarto che caratterizza il testo d'arrivo, vale a dire l'assenza della lettura attuata e la specificità dell'adattamento.

2.1. *La Brianza e l'autostrada del Sole*

Gli spazi in cui è ambientato *Venere privata* sono essenzialmente tre: la Brianza, Milano, l'autostrada del Sole. La prima è il luogo dove viene affidato l'incarico a Duca

dall’ing. Auseri. Gli spazi della Brianza raffigurati nel fumetto sono, nell’ordine: il giardino della villa dell’ing. Auseri, il *country-night* dove Duca e Davide passano la prima serata insieme, l’interno della villa. Si passa poi a Milano, con l’appartamento di Lorenza, la bottega del barbiere vicino a casa della sorella di Duca, la questura, dove lavora il commissario Carrua, il cimitero Musocco dove l’ex medico visita la tomba del padre, vari luoghi del centro cittadino, fino alla periferia di via Egidio Folli; infine l’autostrada del Sole, con la stazione di servizio Somaglia, nella quale Davide e Alberta consumano il rapporto sessuale.

Seguendo l’ordine, dal romanzo sappiamo che la villa ha un parco, con vialetti di ghiaia, una «mensoletta di cemento che faceva da panchina» e otto finestre, «quattro a pianterreno e quattro al primo piano» (VP: 25-26, 28), e nelle tavole dell’adattamento risulta la seduta e la disposizione su due piani (VPF: 13, 30) dell’edificio, ma al piano terra c’è un porticato, al primo piano quattro finestre. Degli interni, dei quali sappiamo altrettanto poco, dal romanzo è ripresa in particolare la scala su cui Duca si siede e “interroga” sul comportamento del giovane Auseri una ragazza che ha avuto un rapporto sessuale con lui (VP: 50 > VPF: 29). Del locale sappiamo che «sorgeva [...] sul fianco di un colle», ha una «veranda giardino dove si ballava», un juke-box e ospita «un brillante complesso orchestrale», e che «su un terrazzino c’erano alcune tavole appa-recchiate, era il ristorante», e sono queste ultime e la pista da ballo a essere raffigurate, con inevitabile libertà data l’assenza di descrizioni (VP: 44-45 > VPF: 23-27). Meno avara di dettagli è invece la scena nel cimitero di Musocco, con «la tomba, più o meno uguale a tutte le altre della fila, il cero spento nel bicchiere scuro, l’aiuola di fiorellini bolliti dalla calura, l’iscrizione spartana, Pietro Lamberti, data di nascita e di morte e basta»; il disegno ripropone la situazione, e raffigura l’interno del cimitero rappresentato a partire da immagini facilmente reperibili (VP: 214 > VPF: 46-47).

2.2. Milano centro

La zona centrale di Milano appare nel numero 12/2021 di Linus, nella quinta puntata, ma è soprattutto a partire dal n. 3/2022, ovvero dalla settima, che diventano quantitativamente significative le sue raffigurazioni. Scorci o panoramiche di Milano occupano infatti in totale 52 tra vignette e *splash pages*. In generale, la caratterizzazione fisica della città sono i palazzi o i luoghi storici, che siano citati o meno da Scerbanenco. Lo scrittore nomina ad esempio l’Hotel Principe di Savoia (solo però come «Hôtel

Principe»), dove si svolge il ricevimento in cui Livia e Alberta si conoscono (VP: 142-143), o piazzale Loreto (VP: 188), dove Livia passeggia da adescatrice, ed entrambi sono rappresentati nell'adattamento (VPF: 87, 117). Della città però Scerbanenco non descrive palazzi o monumenti, che sono eventualmente nominati (es. la Scala, i palazzoni di Metanopoli, Torre del Parco), o usati per costruire similitudini («come fosse caduto dall'ultimo piano del grattacielo della Pirelli» VP: 90), ma a Bacilieri sembra non interessare seguire eventuali descrizioni dell'autore, o per forza raffigurare palazzi o strade nominate, bensì mettere in scena Milano. La città diventa infatti un personaggio, caratterizzato fisicamente e umanamente.

L'aspetto fisico mostra la città in espansione dell'epoca, il suo nuovo volto architettonico, a partire dalla ricorrente Torre Velasca (VPF: 61, 72, 110), non citata da Scerbanenco ma topos figurativo ricorrente nelle rappresentazioni di Milano di Bacilieri.⁸ Appaiono poi nell'adattamento anche monumenti come gli archi di Porta Nuova (VPF: 78) o una torre rotonda del castello sforzesco (VPF: 134), ma Bacilieri indugia più volentieri sui luoghi di ritrovo e commerciali emblematici del tempo, come il Bar Basso via Plinio 39 (VPF: 81), l'UPIM di via Carlo Farini (VPF: 89) e la Standa di via Torino (VPF: 122), non nominati da Scerbanenco.⁹ Se appaiono è per motivi diversi. I monumenti possono ad esempio offrire uno sfondo realistico: gli archi sono vicini all'Hotel Cavour (VPF: 80, 99, 105, 108, 109, 113) di via Fatebenefratelli («il quartiere generale», VP: 129, da cui Duca indaga sulla morte di Alberta), e la torre è vicina a Piazza Castello dove il «signor A» ha il suo negozio di copertura «nell'antica viuzza, stretta, così caratteristica» (VP: 240). Il bar che ha dato i natali, pochi anni dopo gli eventi narrati, al cocktail «Negroni sbagliato», è invece scelto autonomamente da Bacilieri, in quanto Livia, dando appuntamento a Duca, dice semplicemente: «Qui in via Plinio, sotto casa mia. C'è un bar» (VP: 135), ed è quindi funzionale a evocare il costume milanese del tempo. I due grandi magazzini danno infine il colore, e se l'uno è ai numeri civici 79/81, frontale quindi al numero 78, che ospita lo studio dove si fanno fotografare Alberta e Maurilia (VP: 154, raffigurato in VPF: 91), l'altro invece non è nemmeno considerabile sineddoche per la strada, in quanto via Torino non è citata negli itinerari dei personaggi. Così come non risulta nemmeno via Bramante, ma l'attuale sede dell'ADI Design Museum di Milano, al tempo deposito dei tram, appare come sfondo delle «passeggiate» di Livia (VPF: 120).

2.3. La caratterizzazione dei luoghi e di Milano

La prima immagine della zona centrale di Milano che appare nel fumetto corrisponde però al momento in cui, nel romanzo, Davide e Duca arrivano in città, in piazza Leonardo da Vinci e al palazzo dove abita Lorenza, di cui è descritto il «quattrocentesco, mastodontico portone, in contrasto con la modestia del palazzotto» (VP: 65). Nell’adattamento si vede un incrocio a raggiera che ha come focus un palazzo (VPF: 41)¹⁰, probabilmente quello all’angolo con via Ampère, perché il parrucchiere dove poi l’ex medico si reca è in quella strada, e a sua volta potrebbe essere all’angolo con via Vallazze (VPF: 42).

La riconoscibilità interessa però relativamente: non è una questione di ricostruzione filologica della città del romanzo. Ciò che conta è ovviamente il “clima” della Milano del tempo (e dell’Italia del boom economico) che Bacilieri cerca di restituire attraverso i dettagli. Ad esempio, dal romanzo si inferisce che l’appartamento di Lorenza abbia almeno due camere, e una è una cucina, con un tavolo, un piano cottura a gas e una caffettiera, messa in evidenza nel fumetto (VP: 65-66, VPF: 41); della questura invece nel romanzo si dice solo che è in via Fatebenefratelli (VP: 69, VPF: 43, 46)¹¹, nell’adattamento non si vede nulla dell’esterno e la scena si svolge interamente nell’ufficio di Carrua. Entrambi i luoghi, nel fumetto, sono caratterizzati da oggetti:¹² la moka per l’appartamento, enorme rispetto al resto della tavola, quasi a simboleggiare un’intimità e una serenità casalinga, e il ritratto di Giuseppe Saragat, Presidente della Repubblica dal 1964 al 1971, posto centralmente nella scena del dialogo di Duca e Carrua in questura. Entrambi gli oggetti, inoltre, caratterizzano tanto il periodo quanto il luogo, perché il romanzo, che non cita l’immagine del presidente, rispetto alla scena nell’appartamento parla di *caffettiera*, ma il modello disegnato è appunto una *moka* (o *moca*), che si diffonde in particolare negli anni narrati, e la cui denominazione è attestata dal GDLI proprio a partire dal 1965.



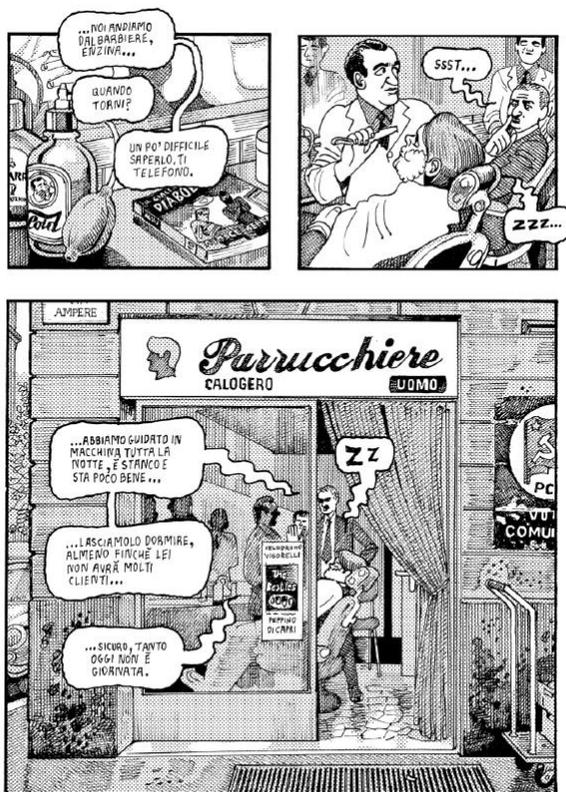
6



3

Altro passaggio rilevante per comprendere l'importanza dei dettagli è il momento in cui Davide e Duca vanno nella bottega del barbiere, nel romanzo solo nominata come

ambientazione, per nulla descritta, mentre l’adattamento le dedica una tavola intera, con tre vignette in VPF: 42:



4

Il barbiere acquisisce una specifica denominazione grazie all’insegna che recita «Parrucchiere Calogero - Uomo», ed è in «via Ampere», come leggiamo parzialmente nel “segnale nome strada” affisso al palazzo. La bottega è raffigurata dall’esterno nella vignetta più grande, che occupa due terzi della tavola, nella parte inferiore: una vetrina non oscurata lascia intravedere l’interno, in cui appaiono elementi tipici dell’arredamento del tempo e oggetti specifici posti in evidenza dalle singole vignette superiori. Si tratta di poltrone con poggiatesta regolabili, due flaconcini di lozione di cui vediamo l’icona e parzialmente il marchionimo sull’etichetta (e uno è individuabile: *Floid*), una copia di *Atroce beffa* di “Diabolik”, n. 10 della seconda serie del 1965, stesso anno del concerto pubblicizzato in vetrina, quello dei Beatles al Velodromo Vigorelli, mentre successivo di almeno cinque anni è il manifesto elettorale del Pci, “Vota comunista”, appeso al muro esterno, in quanto stampato tra il 1970 e il 1979.¹³

In questo caso, quindi, la ricostruzione dell'ambiente presenta anacronismi, ma l'intenzione è comunque quella di riproporre l'atmosfera del periodo. Lo stesso discorso vale per la canzone *Venus* degli olandesi Shocking Blue, ballata da Duca al *country-night*, ma del 1969, o per la vignetta che mostra la facciata del palazzo di piazza Cavour 3, d'angolo con l'hotel omonimo e sede del cinema Cavour (VPF: 102). La sala ha in programmazione *Lo schiaffo* di Claude Pinoteau, film però del 1974, che il cinema avrà effettivamente in programmazione quell'anno;¹⁴ mentre *L'ombrellone* di Dino Risi, la cui locandina è visibile per le strade percorse da Livia e dal "signor A" in automobile, è del 1965 (VPF: 127), come il numero 4 di Linus, appunto del luglio 1965, raffigurato più volte in mano a Davide (VPF: 99, 114, 119), ma mai citato in Scerbanenco.

La Milano del romanzo, infine, sembra uno stradario: gli itinerari sono raccontati attraverso gli odonimi.¹⁵ Bacilieri però pare non preoccuparsene troppo, poiché la loro citazione nell'adattamento è assai ridotta. A volte inserisce nella battuta dei personaggi l'indicazione della via o della piazza in cui si muovono o deve avvenire qualcosa, come per la farmacia di piazzale Oberdan (VPF: 123), ma in pochi casi sono raffigurati i "segnali nome strada": oltre a via Ampère, che abbiamo visto, gli unici altri sono quelli di via Farini (VPF: 89, riprodotto parzialmente, per cui il nome è incompleto ma leggibile) e di via Palestro, dove Livia cerca di adescare in "signor A" (VPF: 115), mentre è illeggibile il segnale di una strada ai Navigli (la zona si intuisce dall'imbarcazione che sta passando nella parte inferiore della vignetta, VPF: 116).¹⁶ Corso Buenos Aires è infine indicata con una didascalia dallo stesso autore (VPF: 117), così come Metanopoli (VPF: 8), su cui torneremo a breve. Inoltre, non è detto che Bacilieri rispetti il luogo indicato nel romanzo: prevale infatti sempre l'interesse a ricreare l'atmosfera del tempo, basandosi spesso su fotografie d'epoca. Quando ad esempio, nel romanzo, Livia al bar (Basso) racconta a Duca il suo incontro con il signore zoppo che diventa il suo primo cliente occasionale, dice che si trovava in piazza della Scala («Ero in piazza della Scala, quella sera, attendevo il tram [...]. Ero depressa e d'un tratto mi accorsi che un uomo sui quarant'anni mi si avvicinava barcollando» VP: 141), come riporta anche la sua battuta nel fumetto, con minime varianti («Ero in piazza della Scala quella sera, aspettavo il tram... / ...ero depressa. / ...d'un tratto mi accorsi che un uomo mi si avvicinava barcollando» VPF: 85). La scena è rappresentata in analessi, con la voce di Livia fuori campo, ma il luogo rappresentato non è piazza della Scala, bensì via Orefici, infatti la vignetta è costruita sull'immagine della fotografia di Valentino Bassanini, *Via Orefici*

La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri

(1964), oggi raccolta nel catalogo della mostra *Milano 1955-2015. Sessant'anni di fotografie*,¹⁷ in cui è inserita appunto Livia.



(Fotografia © Valentino Bassanini)



3. La Milano “nera”, tra mafia e prostituzione

Milano è caratterizzata in questo fumetto anche dai tram, emblema della mobilità meneghina, dalle automobili del tempo (con le targhe leggibili, per ribadire l’ubicazione della vicenda)¹⁸, e dal loro rumore, indicato da numerose onomatopee. Ciò rispetta un’altra descrizione di Scerbanenco, per contrasto: «quel sussultante silenzio della Milano un po’ fuori centro, verso mezzanotte, quando passa solo qualche auto, qualche raro tram, e poi vi sono anche lunghi minuti di silenzio come in un giardino di una villa secentesca» (VP: 141). La città è quindi caratterizzata da un paesaggio visivo e sonoro, e da un clima ostile. Infatti, nel romanzo è introdotta per contrapposizione alla villa in Brianza, che sarebbe il luogo idilliaco del riposo e della piacevolezza, una sorta di *locus amoenus*. Dice infatti l’ingegner Auseri: «A Milano fa molto caldo [...] Qui in Brianza fa invece sempre fresco» (VP: 26), «qui in Brianza, a mezz’ora di macchina da Milano, si respira come a Tahiti» (VP: 27). La città e il suo territorio sono “giù” nella pianura, come risulta dalle descrizioni: «La cosa migliore era l’aria, dolcemente umida, e la vista, in tutto il buio, di tanti puntini luminosi, case, villette, lampioni, che degradavano verso la pianura milanese» (VP: 45), «Così scesero dai dolci colli brianzoli nella pianura milanese» (VP: 63). In città si va a lavorare: «Adesso le consegnerò mio figlio e poi riparto subito per Milano, domattina alle sei devo essere a Pavia. Ho già trascurato troppo il lavoro per lui, ora basta» (VP: 38), dice Auseri padre; e d’altronde anche Alberta confessa a Davide di essere «venuta a Milano da quasi un anno a cercare lavoro e non ne aveva trovato molto» (VP: 84). L’insuccesso è parte della sfida che pone Milano, città non facile, e la Radelli lo ha capito per esperienza: «Dopo poco tempo che era arrivata a Milano da Napoli, aveva compreso che non sarebbe stato facile vivere. Voleva fare del teatro, ma vi aveva rinunciato dopo i primi colloqui coi portieri dei teatri dove lavoravano le compagnie» (VP: 144).

Il clima milanese è il correlativo oggettivo della difficoltà di vivere nella città. Il capoluogo lombardo si rivela infatti al lettore del romanzo in una bella giornata: «Il sole, ogni tanto, sorge anche a Milano. Quella mattina era sorto, da qualche parte, c’era del rossastro agli ultimi piani dei palazzi, e già si boccheggiava per il caldo» (VP: 65). Ma la situazione solare, positiva, è rara (“ogni tanto”), il che implica una condizione climatica, negativa e non occasionale, che rende la città inospitale, che costringe a trovare rifugio: «In viale Montenero, all’una e un quarto, erano tutti a tavola, tutti di quei pochi

rimasti a Milano, di passanti non ce n’era letteralmente nessuno, quasi non fossero mai esistiti o non potessero esistere con quel caldo, ogni tanto passava un’auto, e poteva darsi che di lì a una diecina di minuti fosse passato perfino un tram della circonvallazione» (VP: 162); «Era un’ora studiata, la Milano che può dormire in casa, la Milano che non può, vinta dal caldo, dormire per le strade, sui tram, negli uffici, nelle fabbriche, un’ora più solitaria e discreta di qualunque momento della notte» (VP: 202).

In effetti, Scerbanenco presenta sempre Milano con un rovescio della medaglia: è ricca, ma la sua alta società è tanto elegante quanto pettegola. Infatti, Auseri coinvolge Duca perché altrimenti la condizione del figlio, che rispetta il «modello buona gente milanese, eco di un’Inghilterra regina dei mari» (VP: 40), sarebbe diventata di dominio comune, ed egli si sarebbe trovato in difficoltà: «Con un medico qualsiasi diventa un chiacchiericcio per tutti i salotti, salottini e stanzette della milaneria» (VP: 35), con il neologismo spregiativo *milaneria*, probabilmente sul modello *cineseria*. Inoltre, Milano è una città alla moda, ma finisce per essere uniforme, omologata, e quando Duca si guarda attorno nel *country-night* Brianzolo riconosce subito «le milanesi che, accompagnate, sembravano tutte soraya» (VP: 47), ovvero cloni di Soraya, la principessa persiana e attrice tra le protagoniste della “dolce vita” romana. In quel contesto socio-economico, infine, inizia a insinuarsi la mafia,¹⁹ e prospera il mercato della prostituzione: «la piazza di Milano rende molto» (VP: 175). Scerbanenco, con ironia, parla esplicitamente della «topografia sessuale di Milano», da parco Lambro (VP: 142) all’Idroscalo di cui si parla sui giornali, con la «coppia sorpresa a commettere atti osceni in luogo pubblico (Idroscalo, ammesso, per pura ipotesi, che all’Idroscalo si facessero anche atti diversi)» (VP: 94), fino a «corso Vittorio, area di servizio delle professioniste, corso Matteotti» (VP: 191). È la parte che emerge del lato oscuro della città, la Milano “nera”, e *Milano nera* è infatti il titolo del volume che raccoglierà il ciclo di Duca Lamberti, curato da Oreste del Buono e pubblicato da Garzanti nel 1972.

Scerbanenco ironizza anche sulla passione milanese per la prostituzione, in particolare nella seguente descrizione, che riecheggia addirittura il celeberrimo incipit descrittivo dei *Promessi sposi*:

In quel tratto di viale che dall’Arco del Sempione mira al Castello Sforzesco, anche appena passate le dieci del mattino, vi sono sul bordo dello stradone accattivanti figure femminili, d’estate sommariamente ma aderentissimamente vestite, che fanno di operare in una grande metropoli dove non vi sono provinciali limiti di orario o

conformistiche divisioni tra notte e giorno e che, a qualunque ora, dalle 00.00 alle 24.00, un cittadino può rallentare con la sua auto, e fermarsi a chiedere la loro cooperazione. (VP: 77)

Il passaggio racconta la dimensione metropolitana e professionale di Milano come città che, al pari di New York, non dorme mai (in contrapposizione snobistica alla provincia pigra e tradizionale), ma la proverbiale operosità meneghina è ricondotta alle dinamiche del commercio sessuale, usando persino l'avverbio coniato sul superlativo *aderentissimamente* per evidenziare con ironia la capacità di autopromozione delle prostitute, ed eufemismi riconducibili al vocabolario economico (*operare, cooperazione*). La descrizione non è ripresa dall'adattamento a fumetti, ma la situazione è messa in scena in diverse occasioni. Ci riferiamo ad esempio agli sguardi libidinosi degli uomini che accompagnano Livia nelle sue passeggiate di adescamento (VPF: 113-118, 122), i medesimi che ritroviamo nella vignetta in VPF: 83, con l'avvenente ragazza che passeggia per le strade di Milano seguita da sguardi di esplicito apprezzamento e in un atteggiamento che oggi verrebbe definito di *catcalling*: la vignetta è in realtà una commistione di due celebri fotografie di Mario De Biasi scattate a Moira Orfei nel 1954:²⁰



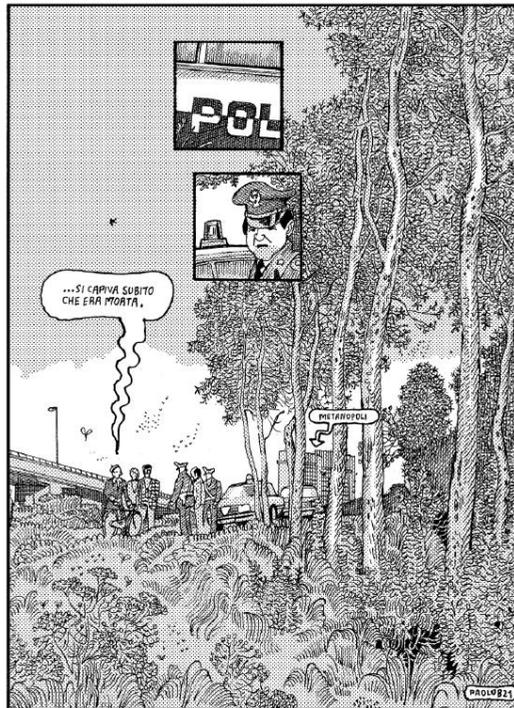
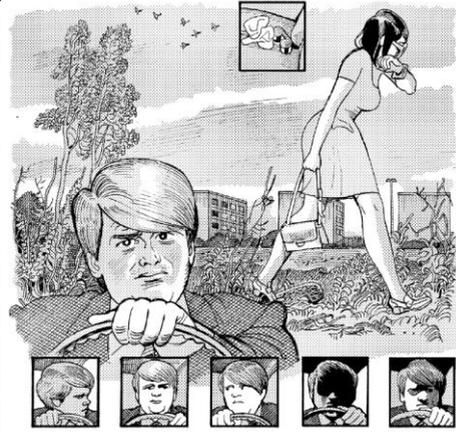
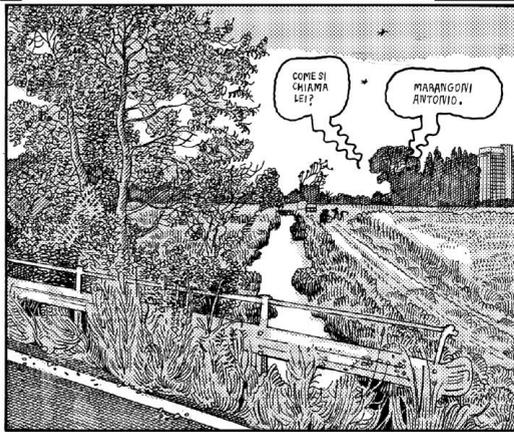
(Fotografie di Mario De Biasi, © Archivio Mario De Biasi)



4. Milano in trasformazione

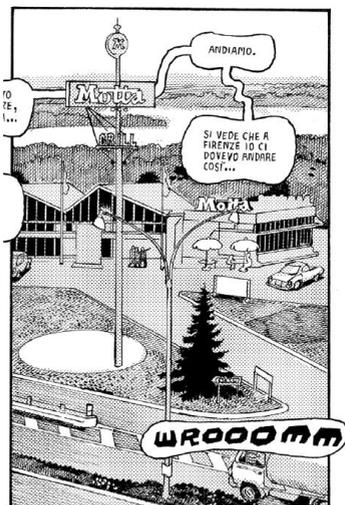
Nella narrazione di Scerbanenco, il lato oscuro di Milano assume diverse forme: la città è un labirinto («Dunque, al numero 78 di una delle tre o seimila vie di Milano esisteva, almeno fino a un anno prima, uno studio di fotografia industriale» VP: 146), e come tale appare al lettore con i suoi odonimi; è un orizzonte sgradevole dalla Brianza, una città difficile per chi la vive, ed è soprattutto qualcosa che si sta trasformando, in positivo e in negativo. Il fumetto mette tutto ciò in evidenza fin dal prologo. Il romanzo, come il fumetto, si apre infatti un anno prima degli eventi narrati, con il ritrovamento di Alberta nei pressi di Metanopoli, la città del metano, sorta nel comune di San Donato Milanese da un’idea di Enrico Mattei, che nel 1952 intendeva far costruire una sorta di “città-giardino”, affidandone la progettazione all’architetto Mario Bacciocchi.²¹ Un luogo quanto mai significativo per la Milano in trasformazione di Scerbanenco, che nel fumetto appare però sullo sfondo. Se Milano è lontana dalla Brianza, “giù” in pianura, qui, come evidenzia la tavola, è all’orizzonte, prossimo, oltre i campi solcati dal canale e attraversati dal cavalcavia. Siamo nella campagna, lungo una strada che un anziano compie tutti i giorni per andare a Rogoredo da Cascina Luasca, e una didascalia ci rivela dove, in lontananza, in una *splash page*, sorga Metanopoli (VPF: 8)²². Sineddoche (simbolica) della zona è il palazzo dell’Eni, che appare anche nella prima delle quattro vignette che raffigurano l’area in cui viene ritrovato il cadavere di Alberta Radelli (VPF:

5-8), mentre in VPF: 59-60, quando nel flashback della giornata passata con Davide la donna viene fatta scendere in lacrime dall'automobile, appaiono sullo sfondo i palazzi del quartiere, come nel romanzo, dove leggiamo: «Fermò di colpo, buttandosi tutto sulla destra, quasi sul prato, intorno sul cielo rosso per il tramonto bruciavano spentamente i palazzoni di Metanopoli» (VP: 91).



La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri

L’ossimoro “bruciavano spentamente” esprime una critica all’immagine dell’ideale città giardino. È però soprattutto un altro contrasto che, figurativamente, esprime per antonomasia il conflitto enorme che si sta consumando nella trasformazione culturale della città. Esso avviene in un nonluogo, un autogrill, ovvero uno dei nuovi spazi di consumo lungo le autostrade, che in quegli anni sono percorse non più solo da auto sportive o di lusso, né solo da camion, ma anche dalla Fiat 600, simbolo appunto del boom economico. Scerbanenco parla di «stazione di servizio di Somaglia» con una «festosa baracchetta tutta imbandierata» (VP: 83), ma per la precisione è il “Motta-grill”, che Bacilieri riproduce fedelmente.



Scerbanenco racconta come i due, dopo aver preso qualcosa da bere, si appartino in altro *locus amoenus* («C’era una strada che conduceva al fiume, poi c’era un sentiero che lo costeggiava e poi c’erano delle piste che si perdevano fra alti cespugli e bosca- gliole piene d’intimità» VP: 83). Qui i due fanno l’amore, ma nel romanzo l’atto è in ellissi, sia il primo rapporto, dopo il quale tornano a prendere qualcosa al bar, sia il secondo («Tornarono al fiume e ritornarono poi a ristorarsi» VP: 84). Il fumetto invece raffigura entrambi gli amplessi in tre tavole (VPF: 52-54), in una natura florida e ricca, accanto a un tipico corso d’acqua. Quindi, se da un lato questa è una ripresa della tradizione (e forse attraverso quella appendicista a cui è parzialmente ascrivibile la scrittura di Scerbanenco, che peraltro è stato anche autore di romanzi rosa), dall’altro è, anche in virtù di questa tradizione, un “luogo comune”, un *topos* appunto, letterario

e culturale, proprio di una dimensione idillica, premoderna, in contrasto con i nonluoghi dell'autogrill e dell'autostrada. Anzi, in questo caso è proprio dietro ad essi.

Il motivo dei prati, dei campi e della natura via via assalita dalla città, assai diffusa nella rappresentazione letteraria e pop del tempo per raccontare la modernizzazione in corso, con toni spesso nostalgici (basti pensare alla canzone *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano, dello stesso 1966), è il medesimo in cui, nei pressi di Milano, si consumano l'abbandono di Alberta, il suo "suicidio" e il ritrovamento del suo cadavere. La campagna, vicino a Metanopoli, non è più tale. L'avanzare della città ha trasformato i campi in prati di periferia, non sono certo un *locus amoenus*. La trasformazione di Milano (e dell'Italia) parla anche attraverso la sua architettura, e nella relazione aggressiva tra città e campagna la seconda soccombe alla prima, che qui incombe all'orizzonte, come l'insegna Motta alle spalle del boschetto degli amanti.

Ritroviamo la contrapposizione in un momento successivo, in un luogo di alto valore simbolico per Milano: Torre del Parco,²³ ovvero Torre Branca, nel parco del Sempione. Al suo interno è ambientato buona parte del capitolo quarto della seconda parte del romanzo; ne abbiamo però poche descrizioni, e rari dettagli: «nel rotondo caffè deserto a cento metri sulla pianura milanese» (VP: 146), «Torre del Parco, commovente torre Eiffel milanese» (VP: 177), «nel salottino rotondo del bar della Torre, a oltre cento metri di altezza sulla Valle Padana e, in particolare, sulla città di Sant'Ambrogio» (VP: 178). Il fumetto, invece, propone sia interni che esterni del luogo, e tanto i primi quanto i secondi (grazie al panorama dalle finestre) mettono in scena il contrasto tra la torre (e le torri sullo sfondo, a partire dall'onnipresente Velasca) e la natura, gli alberi che la circondano. Analogamente, il condominio Ulisse di via Egidio Folli (VPF: 130, 146) è un alto palazzo in mezzo alla campagna, ed è il luogo in cui si compie il crimine contro Livia, mentre Davide e Duca attendono nascosti sotto la pergola di una casetta in una strada secondaria (VP: 227-228 > VPF: 144). È infine in un «grosso cascinale» che l'uomo che ha torturato Livia viene raggiunto, e in una stalla picchiato da Duca per farlo parlare (VP: 230-238). Se la confessione con cui il criminale indica come raggiungere il "signor A" è in ellissi nel fumetto, non altrettanto è l'inseguimento e il primo pestaggio, in un'ambientazione di campagna raffigurata realisticamente (VPF: 149-153).

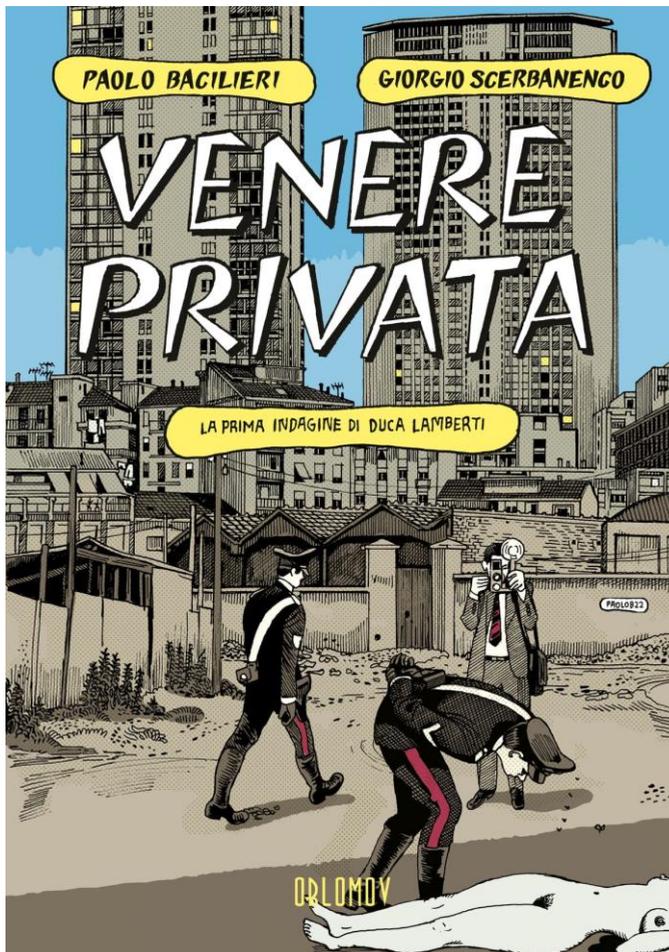
5. Conclusioni

La Milano “nera” che Bacilieri mette in scena prende piede in questa contrapposizione: la città si espande, si trasforma e modifica gli spazi e i luoghi, e con essi la vita dei suoi abitanti. Se Scerbanenco predilige raccontare la città in trasformazione attraverso le dinamiche della criminalità, Bacilieri la mostra anche nella contrapposizione città/natura, sfruttando l’elemento visivo del linguaggio del fumetto, che non solo supplisce alla povertà di descrizioni, ma offre una specifica interpretazione del racconto. In effetti, a ben vedere, il fumettista non inventa la contrapposizione ex novo, bensì la riprende da Scerbanenco, evidenziandola. Rispetto allo scrittore, però, Bacilieri chiude il libro con un’immagine in cui la situazione sembra risolversi: l’ultima tavola è infatti visualmente estranea alla conclusione del romanzo, che vede Duca e Livia nella stanza dell’ospedale che riprendono a parlare, intrecciando le dita «teneramente» (VP: 251). L’adattamento non riproduce questa immagine, che graficamente sarebbe decisamente stereotipata, ma raffigura l’ordine ristabilito e una pace raggiunta (pur drammatica, in quanto Livia ha il volto completamente sfregiato) attraverso un paesaggio milanese, una *splash page* che ha per modello la fotografia di Pepi Merisio, *Emigranti* (1966), in cui sveltano due palazzi, tra cui il grattacielo Pirelli. Rispetto all’ipotesto, però, non sono riprodotti il signore con una bambina in braccio e la signora che camminano sulla strada sterrata nella parte bassa della fotografia.

Ai piedi dei due alti edifici ci sono dei condomini più bassi, e infine dei depositi. I secondi paiono circondare i primi, ma la raffigurazione non sembra mostrare un luogo composto architettonicamente da corpi del tutto estranei tra loro, in conflitto. Ne risulta una città in cui convivono una dimensione più antica e una già moderna. La città del futuro avanza anche qui come a Metanopoli, ma Bacilieri suggerisce, attraverso un tratteggio omogeneo e una continuità nelle linee geometriche delle costruzioni, un’armonia tra i palazzoni e i condomini di pochi piani della zona, che a loro volta digradano nelle caschine e nei magazzini o nei depositi ai margini dei prati su cui si dissolve il disegno (VPF: 158).

La raffigurazione risulta però molto diversa da quella dei prati di periferia dietro Metanopoli, di cui la *splash page* finale è appunto un’immagine speculare. Qui si risolve il dramma iniziale, ristabilendo un ordine, per quanto solo temporaneo. È infatti chiaro che Milano, e con lei la Milano “nera”, tornerà a espandersi inglobando anche quel

paesaggio. E non a caso questa *splash page* finale è riproposta anche in copertina, a colori, con una significativa variante. I palazzi e i condomini diventano qui grigi, con i riquadri gialli delle finestre illuminate dalle luci accese nelle stanze. È quindi sera, ma il cielo è azzurro. In questo, l'immagine sembra evocare il celebre dipinto di Magritte, *L'impero delle luci*, ma riguardo alla narrazione che offre questa cover un altro elemento è più rilevante. Rispetto alla *splash page*, infatti, nella parte bassa della copertina non si dissolvono più i prati. Laddove nella fotografia camminava la coppia con la bambina, qui appaiono quattro personaggi, ovvero due carabinieri, uno dei quali piegato a osservare il cadavere di una donna nuda, mentre un fotografo ritrae la scena. L'armonia è spezzata di nuovo, il dramma ricomincia.



Bibliografia

BACILIERI P., *Fun*, Coconino press, Bologna 2014.

—, *Tramezzino*, Canicola, Bologna 2018.

BACILIERI P. *et al.*, «Finzioni strutturali», in Sebastiani A. (a cura di), *Nuove conversazioni a vignetta #6. Modi del fantastico, a fumetti. Incontri con Francesco Cattani, Amandine Meyer, Emelie Östergren, Lucas Harari, Paolo Bacilieri, Ruppert & Mulo, Massimo Colella, Fiammetta Ghedini, Tuono Pettinato, Francesca Riccioni*, I libri di Emil, Bologna 2019, pp. 62-68.

BACILIERI P., SCERBANENCO G., *Venere privata*, Oblomov, Milano 2022.

BERTINI MALGARINI P., VIGNUZZI U., «Un’indagine linguistica: la narrativa “gialla” da Scerbanenco a Carofiglio», in Mondello E. (a cura di), *Roma Noir 2008. «Hannibal the Cannibal c’est moi?»*. *Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, Robin Edizioni, Roma 2008, pp. 77-106.

BONI F., *L’arte poliziesca di Scerbanenco nell’epoca della letteratura di massa*, PM, Velletri (RM) 2016.

CANOVA G., «Scerbanenco e il delitto alla milanese», in Spinazzola V. (a cura di), *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985, pp. 147-170.

CARLONI M., *L’Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Diabasis, Reggio Emilia 1994.

CROVI L., *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002.

—, *Storia del giallo italiano*, Marsilio, Venezia 2020.

D’AGOSTINO A., MANTOVANI D., «“Questa nobile città che è Milano”. Da Scerbanenco a Tessari», in Prada M. e Sergio G. (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Ledizioni, Milano 2017, pp. 657-669.

D’AMICO E., «Paolo Bacilieri: disegnare Milano», in *Doppiozero*, 30 ottobre 2019, www.doppiozero.com/materiali/paolo-bacilieri-disegnare-milano, consultato il 24 marzo 2023.

FASTELLI F., «Adattamenti dei classici in graphic novel», in Bacchereti E. *et al.* (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 67-90.

- FUSILLO M. et al. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna 2020.
- HUTCHEON L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006.
- HUTCHEON et al. (a cura di), «L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice», *Between*, II, n. 4, 2012, ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/20, consultato il 24 marzo 2023.
- OLIVA C., *Storia sociale del giallo*, Todaro, Lugano 2003.
- PADOVANI D., «Tramezzino: l'amore, Milano e l'architettura di Paolo Bacilieri», in *Lo spazio bianco*, 25 ottobre 2018, www.lospaziobianco.it/tramezzino-lamore-milano-e-larchitettura-di-paolo-bacilieri, consultato il 24 marzo 2023.
- PARODI A., «Scerbanenco: lingua e stile», *Delitti di carta*, n. 1, 2003, pp. 55-69.
- PESCATORE G., *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Carocci, Roma 2018
- PIRANI R. et al. (a cura di), *Dizionario bibliografico del giallo. 3: R-Z*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 1998.
- PIRANI R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario*, Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano-Pontassieve 2011.
- PISCHEDDA B., «Scerbanenco e l'appendicismo hardboiled. Saggio su Venere privata», in Prada M. e Sergio G. (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Ledizioni, Milano 2017, pp. 647-666.
- RAJEWSKY I. O., «Intermediality, Intertextuality, and Re-mediation. A Literary Perspective on Intermediality», *Intermédiatités. Histoire en théorie des arts, design lettres et design techniques*, n. 6, pp. 43-64, 2005, disponibile online: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>, consultato il 24 marzo 2023.
- RAMBELLI L., *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979.
- REVERDITO G., *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, Aracne, Roma 2014.
- RYAN M.L., THON J.-N. (a cura di), *Narrative Across Media. The Language of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2014.
- SALIBRA L., «Scerbanenco: aspetti linguistici nei romanzi di Duca Lamberti», *Linguistica e letteratura*, XXIV, nn. 1-2, 2009, pp. 141-158.
- , *Cinquant'anni di neri italiani. Diacronie linguistiche da Scerbanenco alla Vallorani*, Bonanno, Acireale (RM) 2014.

La “Milano nera” di Scerbanenco e Bacilieri

—, «Scerbanenco: inserti dialettali nei romanzi di Duca Lamberti», in Marcato G. (a cura di), *Dialetto. Uno nessuno centomila*, Cleup, Padova 2017, pp. 349-356.

SCERBANENCO G., «Io, Vladimir Scerbanenco», in Id., *La Milano nera di Scerbanenco*, a cura di Oreste del Buono, Garzanti, Milano 1972, pp. VII-XXIV.

—, *Venere privata*, La Nave di Teseo, Milano 2022.

SCERBANENCO C., *Il fabbricante di storie. Vita di Giorgio Scerbanenco*, La nave di Teseo, Milano 2018.

SEBASTIANI A., «“Venere privata” da Scerbanenco a Bacilieri: lingua, stile e retorica dalla letteratura al fumetto», *Italiano LinguaDue*, XIV, n. 1, pp. 929-949, 2022, <https://doi.org/10.54103/2037-3597/18333>, consultato il 24 marzo 2023.

VIA A., *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco*, Aracne, Roma 2012.

¹ L’edizione di riferimento è Scerbanenco 2022.

² Sull’adattamento esiste ormai una vasta bibliografia, per cui cfr. Hutcheon 2006, Hutcheon et al. 2012, ma a tali studi vanno necessariamente aggiunti quelli che hanno contestualizzato tale tipologia testuale in una più ampia produzione che, in era transmediale, ha generato veri e propri ecosistemi narrativi (Pescatore 2018), rendendo necessario integrare narratologia e altre discipline (Ryan - Thon 2014). In questa direzione non mancano studi recenti, in Italia, su *case studies* specifici, come testimoniato da Fusillo et al. 2020, e che affrontano anche adattamenti a fumetti (Fastelli 2020). In questa sede si lavorerà, in particolare, sull’elaborazione grafica del dettato linguistico del romanzo di Scerbanenco attuata da Bacilieri, quindi in ambito intermediale (Rajewsky 2005), ma a partire da un’analisi linguistica e narratologica del testo, individuando varianti significative che permettono di definire nello scarto dal testo originale la specificità della versione di Bacilieri.

³ Il formato di Linus è oggi 27x20,5 cm, quello del volume *Oblomov* è 17x24 cm. Comparando le tavole già pubblicate con quelle nel volume, a una prima analisi risulta un’evidente variante nella raffigurazione di Duca Lamberti da Linus n. 10/2021: 17 a VPF: 25: l’espressione degli occhi nell’edizione definitiva lo connotano come brillo, mentre non risultava tale in rivista. Inoltre, nei nn. 7/2023 e 10/2023 l’impaginazione della storia non è, come nelle altre puntate, a partire dal recto della pagina, quindi a partire da una tavola singola in una pagina dispari, ma dal verso, da quella pari, pertanto l’accostamento delle tavole risulta diverso dal volume. Si ringrazia Paolo Bacilieri per la gentile concessione delle immagini, © Paolo Bacilieri, 2021 / *Oblomov* Edizioni-La nave di Teseo, 2021, 2022.

⁴ Per la biografia di Vladimir Ščerbanenko (1911-1969), si rimanda alla celebre breve autobiografia Scerbanenco 1972 e a Scerbanenco 2018. Tra le monografie dedicate all’autore, ricordiamo Boni 2016, Via 2012, Reverdito 2014, Pirani 2011.

⁵ Tra i saggi sulla lingua e lo stile di Scerbanenco, oltre a Pischedda 2017 e D’Agostino e Mantovani 2017, cfr. Salibra 2017, 2014, 2009, Bertini Malgarini e Vignuzzi 2008, Parodi 2003.

⁶ Cfr. VP: 173: «“Primo punto, tratta delle bianche. Credo che non ci sia nessun dubbio.” [...] “Secondo punto, tratta delle bianche in grande stile. [...]”».

⁷ Cfr. Bacilieri et al. 2019: 62-68. In particolare in occasione della pubblicazione di *Tremezzino* (Canicola, 2018), in cui l’architettura milanese diventava parte integrante della narrazione, diversi interventi hanno sottolineato la sensibilità dell’autore alla raffigurazione di luoghi urbani, non solo milanesi: cfr. Padovani 2018, D’Amico 2019.

⁸ Cfr. Bacilieri 2018: 3, 4; Bacilieri 2014: 27, 35, 110, 113, 119, 121.

⁹ Appaiono però citati i due grandi magazzini in generale: «Da una piccola busta di pelle Duca aveva preso una foto 18x24 e gliela teneva davanti al viso, nella piccola sala illuminata ora solo da un paralume di plastica, preso all'Upim o alla Standa, e sistemato di fianco al televisore» (VP: 122).

¹⁰ Il palazzo torna in VPF: 143.

¹¹ Via dei Giardini, dove Davide parcheggia per far andare Duca in Questura (VP: 69), non è riconoscibile (VPF: 43). Successivamente l'edificio apparirà anche raffigurato frontalmente, in modo che si legga sull'entrata «Questura» (VPF: 67).

¹² Sulla citazione di oggetti e sul loro ruolo nei romanzi di Scerbanenco, cfr. Canova 1985.

¹³ Cfr. www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/.do?idopac=GRA0002780.

¹⁴ Si rimanda al sito del critico e storico del cinema (e dei cinematografi) Giuseppe Rausa www.giuseppearausa.it/_cinema_cavour.html, anche per le foto relative al cinema Cavour, riutilizzate da Bacilieri.

¹⁵ A titolo esemplificativo, riportiamo di seguito alcuni itinerari o luoghi relativi a eventi specifici con i relativi odonimi: il viaggio di Duca e Davide parte dalla villa in Brianza e termina in piazza Leonardo Da Vinci (VP: 66); il tragitto da casa di Lorenza alla Questura passa da piazza Cavour, via Fatebenefratelli e via dei Giardini (VP: 69); la zona della prostituzione è dall'Arco del Sempione al Castello sforzesco (VP: 77), o in via Visconti di Modrone (VP: 190); in automobile i personaggi girano per Foro Bonaparte, via Dante, via Orefici, piazza del Duomo, corso Vittorio, San Babila, corso di Porta Venezia, via Palestro, piazza Cavour, parcheggiano in via dei Giardini e pranzano all'Alemagna di via Manzoni (VP: 78, di cui in VPF: 67 si intravede l'insegna parzialmente leggibile dietro Alberta); si passeggia tra piazza Cavour, Giardino zoologico, galleria Cavour, di nuovo piazza Cavour e via dell'Annunciata (VP: 92); la boutique dove ha lavorato Alberta è in via Croce Rossa (VP: 123), casa di Livia e il bar vicino sono in via Plinio (VP: 135), mentre Alberta viene minacciata in viale Montenero (VP: 162); la "prima zona" in cui Livia si finge prostituta parte da via Giuseppe Verdi, quasi in piazza della Scala, e poi comprende via Manzoni, via Palestro, corso Venezia, corso Buenos Aires, fino a piazzale Loreto (VP: 187-189); la "seconda zona" va da piazza San Babila a piazza San Carlo, a esclusione di via Montenapoleone (VP: 190); la farmacia aperta tutta notte è in piazzale Oberdan (VP: 199); c'è infine il percorso per raggiungere il Condominio Ulisse, oltre via Egidio Folli e oltre il dazio (VP: 202) e il tragitto per arrivarci in taxi da casa di Livia: via Plinio, via Eustachi, viale Abruzzi, via Nöe, via Pacini, via Teodosio, via Porpora (VP: 209-210).

¹⁶ Alcuni luoghi non sono facili da riconoscere. Scendendo dalla Brianza, stando al romanzo, Duca si ferma a Monza per far bere Davide. Nella tavola VPF: 40 si conclude il dialogo cominciato nella villa, e inizia quello che dovrebbe svolgersi nel bar monzese, ma nulla cita direttamente la città lombarda. L'automobile percorre una strada il cui elemento caratterizzante è un tram, poi passa accanto a un certo bar Casteggio, e di una rivendita di tabacchi, la n. 67 come rivela il dettaglio di una vignetta, però sullo sfondo di due delle tre vignette appare una ciminiera e la classica architettura industriale con il tetto a denti di sega, come erano anche quelli della monzese Scotti. Si tratta forse di suggestione per il fatto che il romanzo narra la sosta nella città brianzola, ad ogni modo la prossimità delle industrie e i prodotti reclamizzati nelle vetrine del bar (Oransoda, acqua minerale Levissima, gelati Motta) concorrono a creare l'atmosfera della trasformazione socio-culturale del tempo.

¹⁷ Cfr. *Milano 1955-2015. Sessant'anni di fotografie*, a cura del Circolo fotografico milanese, Circolo fotografico milanese, Milano, 2015, pp. 55-56. Si ringrazia Valentino Bassanini per la gentile concessione di riprodurre la fotografia.

¹⁸ Fa eccezione la Flaminia blu scuro del "signor A", di cui Livia non ha potuto leggere la targa (VP: 199-200), ma che, raffigurata da dietro, ne rivela una improbabile: CD 27708 (VPF: 128).

¹⁹ Oltre a entrare all'interno del romanzo per via dell'esperienza del padre di Duca, la mafia è l'ombra che si muove dietro al traffico di prostituzione autoctono e internazionale con cui Duca entra in conflitto: «"Sì, lo so che cosa ti hanno detto. Ogni tanto si ammazza e ogni tanto si sfregia. È un sistema antico. Tu non sei della Mafia, ma sei stato addestrato dai mafiosi, avrai seguito anche un rapido corso di sfregio. O sbaglio?"» VP: 236; «Non avrebbe dedicato un solo minuto a tutta quella storia se non avesse sentito che c'era lo stile violento e spietato della Mafia. No, quei due buzzurrelli non erano della Mafia, e neppure il loro capo locale, e neppure quello nazionale, probabilmente, ma il teorico, lo strutturatore della grossa banda, era certamente della Mafia e prendeva il cinquanta per cento» (VP: 236); «"Tu non sei un vero mafioso, siete degli allievi, non ce la farai a resistere"» (VP: 237); «"Abbiamo i nomi di molti altri grossi

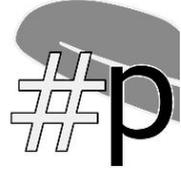
capi, in tutta Europa, adesso funzionerà l’Interpol, erano organizzati e istruiti dalla Mafia, per un lavoro di alta qualità, per una clientela di lusso, ogni donna veniva selezionata tra le migliaia probabili di una grande città. Anche lo sfruttamento, da anni, sta subendo una certa flessione, soprattutto, così mi ha detto il signor A, per il materiale scadente. Guidati dalla Mafia, alcuni grossi industriali del lenocinio hanno voluto realizzare un meretricio di lusso. Le stesse donne, una volta sfruttate in questo modo, potevano passare alle categorie inferiori...”» (VP: 246).

²⁰ Si ringrazia Silvia De Biasi, unica erede e curatrice dell’Archivio di Mario De Biasi, per l’autorizzazione alla pubblicazione delle due fotografie.

²¹ Per una scheda con informazioni storiche e architettoniche, cfr. www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00248.

²² Una didascalia per denominare un’area geografica è presente anche in VPF: 22: «Alta Brianza».

²³ Anch’essa ricorre come elemento caratterizzante dello skyline di Milano in Bacilieri 2018: 30; Bacilieri 2014: 75, 76, 94.



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

Le Festival BD de Montréal. Innovant et créatif depuis 11 ans à Montréal

Johanne Desrochers

Per citare l'articolo:

DESROCHERS, Johanne, « Le Festival BD de Montréal. Innovant et créatif depuis 11 ans à Montréal », *Publifarum*, 38, 2023, p. 118-124.

Le festival en bref

Fondé en 2011, le Festival BD de Montréal est un organisme à but non lucratif qui a pour mandat de valoriser les multiples facettes du 9^e art et de favoriser les échanges et la réflexion entre les artistes, le public et les intervenants du milieu.

D'abord un festival annuel, le FBDM étend maintenant ses activités sur toute l'année ; sa division éditoriale *Les Presses du FBDM | MCAF Press* publie un ouvrage chaque année et l'organisme gère les prix Bédély.

Le portrait de la bande dessinée au Québec

Le marché de la bande dessinée a grandement évolué depuis dix ans. Il s'agit en fait, au Québec, du secteur du livre qui a connu le plus de croissance. Le nombre d'exemplaires vendus entre 2012 et 2020 a crû de 53% alors que le revenu annuel total des ventes de bande dessinée est passé de 7M\$ à 14M\$.

Les maisons d'édition canadiennes ont pu profiter de cet engouement; leur part de marché a pris chaque année un point de pourcentage sur les maisons d'édition étrangères entre 2013 et 2020.¹

| Vente de BD au Québec | 2012 | 2020 | Croissance |
|-----------------------|-------------|--------------|---------------|
| Exemplaires vendus | 426 215 | 764 984 | 53,4 % |
| Revenu annuel total | 6 952 008\$ | 14 634 293\$ | 49 % |

| Part de marché - édition | 2013 | 2020 | Croissance |
|--------------------------|------|------|------------|
| Canadienne | 23 % | 30 % | +7% |
| Étrangère | 77 % | 70 % | -7% |

Nos principales activités

Le Festival

Le [Festival](#) est un événement bilingue, gratuit et tout public. Il se déroule pendant trois jours à la fin de mai depuis 2012. Jusqu'en 2019, les chapiteaux du festival s'installaient au cœur de la ville dans le magnifique parc La Fontaine. La pandémie a permis à l'équipe de développer de nouvelles habiletés par la réalisation de prestations virtuelles, un défi qui a été réalisé avec succès.

Après huit ans dans le parc La Fontaine et deux ans de programmation virtuelle, le FBDM s'installe sur la rue St-Denis en 2022. Pour l'occasion, la rue St-Denis est piétonne sur 1,2 km, une première pour cette portion de la rue. Ce retour en personne est grandement apprécié du public et des exposants, plus de 80 000 personnes se rendent sur le site pendant la fin de semaine.

Tableau de croissance du FBDM

| | 2012 | 2019 | 2020 (virtuel) | 2022 |
|-------------|-------|--------|----------------|--------|
| Visiteurs | 5 000 | 12 000 | 30 000 (vues) | 80 000 |
| Bédéistes | 96 | 184 | 65 | 250 |
| Activités | | 82 | 64 | 54 |
| Partenaires | | 51 | 37 | 61 |

Les personnes qui participent au FBDM sont bilingues (anglais-français) à 69%, elles sont à pourcentage presque égal de sexe masculin et féminin et 53% d'entre elles sont issues de l'immigration. Le FBDM attire une clientèle plutôt bien scolarisée et de classe moyenne; elle est âgée majoritairement de moins de 45 ans.

Les réseaux sociaux du FBDM actifs à l'année permettent de maintenir active la communauté montréalaise du 9^e art.

Tableau de la présence du FBDM sur les réseaux sociaux

| Type de réseau | Abonné.e.s | Croissance annuelle |
|----------------|------------|---------------------|
| Facebook | 10 460 | +20% |
| Instagram | 3 732 | +25% |
| Youtube | 597 | +400% |
| Infolettre | 687 | |

Les Presses du FBDM | MCAF Press

Le FBDM a pour objectif de faire découvrir la bande dessinée d'ici dans toutes ses formes et sous toutes ses déclinaisons, la création des [Presses du FBDM | MCAF Press](#) est un outil de plus pour pérenniser cette offre.

Chaque année depuis 2020, le festival publie donc un collectif d'histoires courtes sur un thème imposé. Les artistes sollicité.e.s doivent tous avoir déjà participé au festival. Il en résulte un catalogue bilingue unique de talents en bande dessinée.

Le colloque

L'événement festif du printemps réunit la communauté des créateurs et créatrices de bande dessinée et des maisons d'édition qui les diffusent. Le [colloque](#), lui, a pour objectif de rassembler les chercheur.euse.s intéressé.e.s par le 9^e art et les artisan.ne.s de la bande dessinée autour de présentations de recherche, d'expérience de terrain et de discussions.

Le premier colloque sur le thème de *Faire trembler les fondations* a eu lieu en octobre 2021 et a été rendu possible grâce à la collaboration du Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM) de l'Université McGill. Événement bisannuel, le prochain colloque est prévu en octobre 2023.

Les prix Bédély

[Les prix Bédély](#) récompensent la bande dessinée d'ici et d'ailleurs depuis plus de 20 ans. Mis sur pied à l'origine par l'organisme Promo 9^e art, ils ont rejoint le giron du FBDM en 2018. Les œuvres sont évaluées par des jurys de lecteurs et lectrices à l'aide

de grilles d'évaluation. Le nombre de prix a varié avec le temps, il y a aujourd'hui cinq catégories :

- Bédély Québec : Il récompense la meilleure bande dessinée publiée au Québec depuis 1999. Il est doté d'une bourse de 1 000 \$ et d'un trophée unique,
- Bédély indépendant francophone : Il récompense la meilleure bande dessinée francophone autoéditée au Québec depuis 2008. Il est accompagné, en plus du trophée traditionnel, d'une bourse de 1 000 \$ et d'une table offerte par le Festival BD de Montréal lors de son événement.
- Bédély indépendant anglophone : Ajouté en 2020, il récompense la meilleure bande dessinée anglophone autoéditée au Québec. Il est accompagné, en plus du trophée traditionnel, d'une bourse de 1 000 \$ et d'une table offerte par le Festival BD de Montréal lors de son événement.
- Bédély jeunesse : Il récompense la meilleure bande dessinée en langue française destinée aux jeunes de 7 à 14 ans depuis 1999. Les choix reposent sur le cumul des votes de plusieurs jurys de jeunes lecteurs et lectrices. Le réseau des bibliothèques de la Ville de Montréal parraine le prix depuis 2000. La bande dessinée gagnante se voit récompensée par un trophée unique.
- Bédély étranger : Ce prix récompense la meilleure bande dessinée en langue française créée hors Québec depuis 2012. Cette catégorie permettant de découvrir et de porter un regard critique sur les meilleures bandes dessinées à l'international. Elle comprend des œuvres qui doivent être disponibles en français au Québec durant l'année qui précède la remise des prix. La bande dessinée gagnante se voit récompensée par un trophée unique.

Club de lecture et calendrier BD

Mue par le désir de discuter de bande dessinée à l'année, l'équipe du festival BD de Montréal a démarré en 2019 un [club de lecture](#) de bandes dessinées québécoises.

Chaque dernier mardi du mois, les participant-e-s sont invité-e-s à prendre la parole afin d'échanger sur des œuvres québécoises sélectionnées selon un thème choisi. La rencontre est précédée d'une discussion avec un ou une bédéiste.

Afin d'offrir un lieu unique de promotion des activités du 9e art à Montréal, le site internet du FBDM offre un [calendrier](#) mensuel des événements liés à la bande dessinée.

Le balado Ligne de fond

Le balado [Ligne de fond](#) veut refléter l'engouement durable que connaît la BD, ici comme ailleurs, en proposant des conversations entre deux auteurs et autrices de BD – une personne du Québec et une personne francophone à l'international – autour d'une thématique commune qui reflète les enjeux de la société d'aujourd'hui.

Urbanisme, santé mentale, revendication du territoire, inégalités sociales, quêtes identitaires... autant de sujets actuels qui se retrouvent dans la bande dessinée et dont nous aimerions discuter avec ceux et celles qui la créent. À ce jour six épisodes imaginés par Catherine Emmanuel Brunet ont été produits en collaboration avec le studio Récréation.

Projets spéciaux et relations internationales

Le FBDM s'est employé à développer de multiples relations internationales dont voici une liste succincte :

- 2013 : accueil d'une délégation d'artistes d'Algérie avec exposition
- 2018 : une délégation de sept artistes du Québec est reçue au FIBDA à Alger alors que le Canada est le pays à l'honneur
- 2019 : le FBDM fait une présentation de la BD québécoise à l'assemblée générale des libraires du réseau Canal BD lors du festival d'Angoulême
- 2019 : présentation au FBDM de l'exposition Itai Doshin une collaboration Japon- Québec
- 2020 : pour son dixième anniversaire le FBDM produit une série de dix vidéos : [Moi, je lis de la BD](#)
- 2022 : Exposition *Vicoli et Ruelles* et tournée d'artistes au Québec et en Italie

Conclusion

Un festival est un événement fédérateur de son milieu, il engendre des rencontres, accroît le poids économique de l'art qu'il met de l'avant et permet l'émergence de nouveaux talents. Il devient avec le temps une véritable plateforme de convergence. C'est là la mission que le FBDM entend poursuivre.

Cette présentation du Festival BD de Montréal à Gênes en mars 2022 a été rendue possible grâce à la collaboration de :

- Anna Giaufret et Élixa Bricco de l'université de Gênes
- Franco Melis et le Palazzo Ducale
- Johanne Larivière-Tieri de la Délégation du Québec à Rome
- Le MRFI, l'AIEQ et le CAC
- Les artistes du Québec Djibril Morissette-Phan, Mélanie Leclerc, Michel Hellman et Michel Viau

Merci infiniment à tous et toutes pour votre très précieuse collaboration dans le projet Vicoli et Ruelles.

¹ Données de : Bilan du marché du livre au Québec, 2012 et 2020, Gaspard BTLF



La représentation de la ville dans la bande dessinée

Sous la direction de Elisa Bricco et Anna Giaufret

La bande dessinée pour raconter les espaces québécois

Michel Hellman

Per citare l'articolo :

HELLMAN, Michel, « La bande dessinée pour raconter les espaces québécois », *Publifarum*, 38, 2023, p. 125-129.

Ma bande dessinée *Mile End* (Éditions Pow Pow 2011) propose un portrait du quartier du même nom à Montréal, vu à travers les yeux de mon « avatar » : un personnage avec une sorte de tête d'ours et un corps humain. Avec son caractère sauvage et casanier l'ours était un animal qui s'accordait bien avec ma personnalité, ou du moins l'image de ma personnalité que je voulais projeter aux lecteurs. L'idée de se représenter en BD sous une forme zoomorphe est souvent utilisée dans la bande dessinée autobiographique, elle permet à l'auteur de prendre un certain recul par rapport à son récit, ce qui est le bienvenu lorsqu'on décide de se mettre soi-même en scène. Dans son ouvrage *Understanding Comics*, Scott McCloud () parle du « masquage » comme un style visuel qui consiste à utiliser des traits simples pour représenter les protagonistes. Selon McCloud, le lecteur peut plus facilement s'identifier à un personnage épuré, stylisé, plutôt qu'un autre ayant des traits complexes (pensons au visage de Tintin, par exemple, comparé à celui du Capitaine Haddock), surtout lorsque ces personnages sont juxtaposés avec des arrière plans détaillés (comme une ville...). Mon « ours » avec son visage circulaire orné de deux petites oreilles et avec deux points pour les yeux correspond bien à cette description. Du point de vue purement pratique, c'est aussi largement plus facile à dessiner comme ça.

Dans les premières pages du récit, ce personnage ours découvre donc une annonce pour un appartement pas cher à louer. On comprend bien vite qu'il est étudiant, doit remettre un mémoire et va devoir passer une grande partie de son temps dans son nouveau chez lui. Peu à peu, son regard qui était tourné sur lui-même va se fixer de plus en plus vers l'extérieur, son appartement d'abord, avec ses colocs, puis son quartier et sa faune colorée dont l'évolution va finir par refléter les changements de sa propre vie, passant d'un étudiant au début du récit à un père de famille à la fin. Dans son texte *L'homme à tête d'ours, ou comment devenir conteur*¹, Éric Bouchard écrit : « En fait ce quartier coloré et chargé d'histoires semble posséder une présence irrésistible : les événements qui y surviennent revêtent à chaque fois un charme si particulier que ce charme finit par opérer sur le personnage-narrateur et faire progressivement prendre au récit qu'il en fait une dérive vers un univers fantastique. En d'autres mots, il saura avantageusement tirer partie de ces distractions, qui le feront peu à peu basculer du statut d'étudiant procrastinateur vers celui de conteur enthousiaste. » (Bouchard 2014 : 195) Dans ce compte rendu Bouchard souligne donc joliment comment le

La bande dessinée pour raconter les espaces québécois

« Mile End » lui-même devient peu à peu le personnage central de la bande dessinée. Lorsque j'ai emménagé, c'était un quartier dans lequel je me suis senti tout de suite chez moi et dont j'ai tenté de saisir le caractère et l'effervescence.

La genèse de *Mile End* est liée au phénomène des Blogs BD. La plupart des planches qui constituent l'ouvrage ont été publiées d'abord sur mon blog, puis redessinées et organisées sous le thème des saisons. C'est Luc Bossé, éditeur de la maison d'édition *Pow Pow*, qui m'a proposé de réunir ces différentes bandes dessinées en album. Le Mile End est un genre de *Brooklyn* montréalais, un quartier populaire multiethnique qui a attiré un grand nombre d'artistes à partir des années 80 avant de subir le phénomène de « gentrification » des années 2000. Lorsque j'ai emménagé ce n'était pas encore la destination *bobo* que c'est aujourd'hui. Il y avait encore de grands appartements abordables (peuplé d'étudiants mais aussi d'une scène alternative musicale, essentiellement anglophone et branchée). On ne parlait pas vraiment du nom « Mile End » même si cette appellation existait bel et bien depuis longtemps (c'était plutôt connu comme étant le nord du *Plateau*, autre quartier emblématique montréalais), mais on sentait qu'il se passait quelque chose dans ce petit quadrilatère délimité par la rue Mont Royal au Sud, le boulevard St-Laurent à l'Est, la rue Parc à l'Ouest et le viaduc Rosemont au Nord. Je fais écho à cette métamorphose dès la séquence introductive : un portrait en quelques cases de la transformation du quartier du début de l'industrialisation en passant par les vagues successives d'immigrations jusqu'à sa forme actuelle.

Je suis né à Montréal d'une mère française et d'un père américain. Ils se sont installés dans un quartier majoritairement anglophone dans les années 60, une période de tensions liées aux attentats et revendications du FLQ. J'ai grandi dans ce quartier mais je suis allé dans un lycée français « de France », membre du réseau des établissements d'enseignements français à l'étranger, avant de poursuivre mes études dans une université anglophone. La question linguistique a toujours joué un rôle important dans mon sentiment d'identité. Malgré ma sympathie pour la cause nationaliste, je me sens plus « Montréalais » que « Québécois », tout en affirmant fièrement être « Québécois » plutôt que « Canadien ».

Pour la bande dessinée, je me suis instinctivement tourné vers le français comme langue d'écriture (probablement car mes plus grandes influences ont toujours été la BD franco-belge) mais en gardant la liberté dans *Mile End* - et encouragé par Luc Bossé - de représenter fidèlement la réalité montréalaise en allant d'une langue à l'autre selon les personnages, et cela sans utiliser de traductions. J'ai également choisi de représenter le « québécois » parlé, notamment lorsque je mets en scène ma conjointe « Pure Laine », en opposition à un français « de France » utilisé pour la narration.

Les planches ont été réalisées dans le désordre, en utilisant des techniques différentes (crayons, encre de chine, lavis) en consacrant une certaine attention aux détails lorsqu'il était question de représenter des lieux spécifiques ou des décors. Je voulais qu'on puisse reconnaître le caractère « montréalais » dans les arrières plans même stylisés, en mettant en avant des détails spécifiques à la ville, comme les escaliers ou les balcons typiques mais aussi les endroits emblématiques du quartier (le restaurant Wilensky, l'église *St. Michael's*, le café Olimpico...) pour lesquels je me suis basé parfois sur des photos, parfois en allant faire des croquis sur place dans un carnet. Le carnet occupe d'ailleurs une place importante dans mon travail, et a permis, selon moi, une certaine évolution de mon style : lorsque je me suis consacré de manière plus approfondie au dessin d'observation dans ma vie quotidienne, j'ai remarqué plus de souplesse dans mon trait, essentiellement en ce qui a trait à la représentation des décors : moins statiques et plus vivants. Il est plus aisé de capter l'essence d'un lieu lorsqu'on y est en personne que de tenter de le faire à distance, avec le recul d'une photographie. Même si le dessin de croquis sur place sera fait avec une certaine urgence, qu'il aura des imperfections, il aura plus de vie, d'authenticité qu'un dessin plus « réaliste » qui aura été réalisé en atelier, et qui serait basé exclusivement sur des références. De nombreux dessins qui apparaissent dans ma bande dessinée *Nunavik*, qui se voulait en quelque sorte une suite de *Mile End*, ont d'ailleurs été réalisés « sur place », dans mes carnets de croquis apportés avec moi de mon voyage dans le Nord, et intégrés directement dans les cases de la bande dessinées.

Nunavik raconte encore mon histoire, ou du moins celle du personnage à tête d'ours. Le style cette fois-ci est celle de la BD-reportage et se passe dans la région du Nunavik située dans l'extrême-Nord québécois. Je suis fasciné par le Grand Nord depuis

La bande dessinée pour raconter les espaces québécois

longtemps, ma première bande dessinée auto-éditée intitulée ᐱᑦᑲᑲᑲᑲᑲᑲ (Iceberg) racontait l'histoire d'une catastrophe nucléaire survenue dans les années 60 dans l'Océan Arctique. Un événement qui s'est réellement produit mais qui a été passé sous silence. L'originalité de cette BD tenait dans sa technique, l'utilisation du papier découpé collé sur fond noir pour évoquer à la fois les scènes du Grand Nord et faire référence à la gravure Inuite, une forme d'art unique en son genre qui me plait beaucoup. Alors que ᐱᑦᑲᑲᑲᑲᑲᑲ (Iceberg) peut être considéré comme une BD expérimentale, j'ai préféré utiliser dans *Nunavik* la même approche graphique que celle utilisée dans *Mile End*, (qui pourrait être qualifié comme étant de la BD plus « traditionnelle ») pour parler de la réalité de cette région éloignée, difficile d'accès. Comme *Mile End* donc, j'ai choisi de représenter le protagoniste avec les traits simples et les décors plus détaillés.

L'idée était de mettre en opposition le *Mile End* chic et branché au *Nunavik* méconnu, isolé et aux prises avec de nombreux défis sociaux. Le lien qui existe entre les deux ouvrages se voit dans la composition de la page couverture. Dans les deux cas il s'agit d'une vue plongeante sur une rue bordée de poteaux électriques en bois (l'inspiration de la première étant les tableaux du peintre John Caruthers Little connu comme étant un « chroniqueur du patrimoine urbain de sa ville natale de Montréal »²). Dans *Nunavik*, le personnage qui est censé faire la suite de sa bande dessinée, un *Mile End 2* qui a été promis à son éditeur part plutôt pour un voyage dans l'arctique, rêvant d'exotisme et d'aventure, mais se retrouve confronté à ses propres préjugés et idées reçues. Ici le voyage vers « l'autre » se retourne et devient un voyage intérieur, mais le ton léger (en surface) demeure le même. *Nunavik* oscille entre anecdotes humoristiques, travail documentaire et journal de voyage. Je voulais offrir un portrait réaliste de ce Nord qui me fascine tant, en évitant de véhiculer les clichés habituels et aborder ce sujet, particulièrement sensible au Canada qu'est la relation avec les premières nations. Avec son côté ludique et accessible, la bande dessinée me paraissait le véhicule idéal pour attirer l'attention sur ces enjeux. Le fait que je puisse passer d'un registre à l'autre de manière si libre témoigne en tout cas du pouvoir de ce médium.

¹ Publié dans le recueil *Trip* n.8 (2014) et en anglais dans *BDQ; Essays and Interviews on Quebec Comics* (Conundrum Press).

² Alan Klinkhoff, *John Little: City Life From 1951* (Alan Klinkhoff Gallery: Toronto, 2017). Source citée dans la page Wikipedia de l'artiste (en anglais)