

#publiforum

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

n.42|2
2024

La bande dessinée :
par-delà les frontières

A cura di: Anna Giaufret, Sylvain Lemay



 GENOVA
UNIVERSITY
PRESS

 Università
di Genova



La bande dessinée : par-delà les frontières

Sous la direction de Anna Giaufret et Sylvain Lemay

Sommaire

Introduction

- p. 3 Anna Giaufret, Sylvain Lemay
Présentation du numéro

Traverser les frontières

- p. 9 Dounia Mimouni-Meslem
La migration légale et illégale dans la bande dessinée francophone : le cas de Comment réussir sa migration clandestine de S. Zerrouki et L'arabe du futur. Tome 1 de R. Sattouf
- p. 32 Philippe Rioux
L'évasion entre parenthèses : l'imaginaire du voyage dans la série Jani de Nicole Lapointe et Mariette Thibault
- p. 52 Ryan Clement
The Supernatural Thrilla from Manila: How Budjette Tan and Kajo Baldesimo's Trese Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global

Frontières formelles, identité et adaptation

- p. 84 Jean-Charles Andrieu de Lévis
La mise en page aux frontières du lisible en France dans les années 70
- p. 101 Alexander Jacobi
Cut My Life Into Pieces: Alzheimer's, Identity, and the Closure of Selfhood in Sarah Leavitt's
- p. 121 Nachwa Rached
Adaptation de Nymphéas noirs de Michel Bussi en bande dessinée : entre fidélité et création



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

Présentation du numéro

Anna Giaufret, Sylvain Lemay

Per citare l'articolo

Anna Giaufret, Sylvain Lemay, « Présentation du numéro », *Publifarum*, 42, 2024, p. 3-8.

Le caractère international de ce numéro de Publif@rum souligne bien l'intérêt que la BD soulève dans et pour plusieurs pays et continents (Europe, Amérique, Afrique, Asie) et qui ne fera, nous en sommes certains, que continuer à s'élargir en termes aussi bien de chercheur.e.s que de production. La nature bilingue du numéro pourra également faciliter sa lecture au-delà de la frontière de la langue.

À l'origine de cette publication se trouve le colloque international *Par-delà les frontières*, organisé par le [Festival BD de Montréal \(FBDM\)](#) en partenariat avec le [Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises \(CRIEM\)](#) de l'Université McGill et qui s'est tenu à Montréal du 19 au 21 octobre 2023.

Suite à ces échanges sur la question des différentes facettes de la *frontière* comme sujet thématique et formel de la bande dessinée, le FBDM a décidé de nous confier la responsabilité scientifique de ce recueil d'articles qui en explore plusieurs incarnations.

Cette frontière évoque à la fois le contact et la fermeture. La frontière est ce qui se trouve entre deux réalités différentes, donc à la fois le point de tangence et le lieu où l'on éprouve la difficulté du dépassement.

Cette frontière peut être envisagée à partir de nombreuses perspectives. On peut imaginer les territoires traditionnels de la bande dessinée comme une frontière au-delà de laquelle le médium est en train de se projeter depuis quelques années déjà: nouveaux genres, nouvelles thématiques, nouvelles stratégies, nouveaux supports, nouveaux matériaux. Il s'agit donc de frontières concertant à la fois le contenu des albums et l'aspect plus formel.

D'ailleurs, la bande dessinée est structurée autour d'une frontière: l'espace intericonique ou gouttière. Elle est donc un médium qui, par définition, va au-delà des frontières. On peut le voir comme un espace interstitiel, entre-deux, où tout est possible, même ce qui n'est pas, même l'absence. Un espace où les minorités peuvent trouver un espace de vie et d'expression, où la censure a moins de prise, où la mémoire peut être reconstruite ou évoquée. Un espace qui favorise la lecture lente et la reconfiguration du temps.

La bande dessinée et le réel

Dans un monde où les frontières se ferment de plus en plus souvent, il s'agira tout d'abord, mais pas seulement, de frontières géopolitiques. Ce thème va constituer le sujet du premier volet, "Traverser (?) les frontières", qui soulève la possibilité ou l'impossibilité même du voyage, difficile, voire impossible, pour les migrants, possible, voire souhaité, pour les personnages féminins des années 1960 et pour les albums philippins.

La deuxième partie du recueil se focalise sur des questions qui relèvent davantage de l'aspect formel: l'expérimentation de la BD dans les années Soixante-dix, la traversée de la frontière entre littérature, peinture et BD, la représentation en bande dessinée de maladies qui estompent les frontières de l'individu.

« Traverser (?) les frontières »: Migration, voyage, exportation

Dans la première section, le point d'interrogation marque la différence entre les espaces libres, ouverts, et les espaces contraints. Si aujourd'hui la question du rapport de la bande dessinée à la société et au réel est de plus en plus explorée (voir, entre autres, Vandermeulen 2017 et l'appel de la revue [Mots](#) pour un numéro en préparation pour 2026), il est aussi évident que la bande dessinée possède une palette d'outils pour aborder des sujets graves, sérieux et sensibles.

Dounia Mimouni-Meslem ("La migration légale et illégale dans la bande dessinée francophone : le cas de *Comment réussir sa migration clandestine* de S. Zerrouki et *L'arabe du futur*. Tome 1 de R. Sattouf") analyse deux albums qui racontent la migration avec un humour, par moments très noir chez Zerrouki, faussement naïf et cinglant chez Sattouf. Au contraire des récits qui mettent en exergue les conditions inhumaines de l'expérience migratoire (par exemple, l'excellent Bessora, Barroux, *Alpha, Abidjan-Gare du Nord*), ce qui ressort ici est surtout l'absurdité des lois et des règlements qui divisent l'humanité en deux: ceux qui peuvent se déplacer librement et ceux qui ne le peuvent pas.

De son côté, Philippe Rioux (« L'évasion entre parenthèses : l'imaginaire du voyage dans la série *Jani* de Nicole Lapointe et Mariette Thibault ») présente une série québécoise des années Soixante, dont la protagoniste est une jeune fille qui va devenir hôtesse de l'air et prendre son envol au sens propre. Est-ce vraiment une émancipation? La réponse est plutôt nuancée et nous apprend beaucoup sur la société québécoise de l'époque.

La culture traditionnelle des Philippines imprègne la série *Trese* dont nous parle Ryan Clement dans "The Supernatural Thrilla from Manila: How Budjette Tan and Kajo Baldesimo's *Trese* Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global". Il s'agit d'un exemple d'exportation globale d'un comic qui a ouvert les frontières à la bande dessinée philippine, tout en conservant un fort ancrage culturel local. Un bon exemple de *glocal*.

Frontières formelles, identité et adaptation

La section "Frontières formelles, identité et adaptation" se tourne davantage vers l'intérieur des œuvres et vers leurs aspects formels. Comment représenter en BD la perte de l'identité et la déstructuration du soi que produit la maladie d'Alzheimer? Comment la BD peut-elle favoriser la traversée de la frontière entre deux ou plusieurs médias? Comment peut-elle explorer de nouvelles frontières formelles? C'est ce que s'attachent à faire les trois articles de cette section.

Alexander Jacobi analyse un album de Sarah Leavitt ("Cut My Life Into Pieces: Alzheimer's, Identity, and the Closure of Selfhood in Sarah Leavitt's *Tangles: A Story of Alzheimer's, My Mother, And Me*") dans lequel l'autrice raconte la maladie de sa propre mère et interroge "l'intersection entre intellect, corps, environnement et identité par le biais du roman graphique", en utilisant les ressources du médium afin de rendre sensible pour le lecteur ou la lectrice son expérience et celle de la personne affectée par la maladie.

Dans le deuxième article ("Adaptation de *Nymphéas noirs* de Michel Bussi en bande dessinée : entre fidélité et création"), Nachwa Rached analyse un cas d'étude très intéressant: l'adaptation en bande dessinée du roman de Bussi, dont le thème central est la peinture impressionniste. Comment ce roman, considéré comme inadaptable par l'auteur lui-même, peut-il être transposé en bande dessinée et quelles sont les

ressources du médium qui sont employées à cette fin? C'est la question à laquelle Rached s'attache à répondre.

La dernière contribution, de Jean-Charles Andrieu de Lévis ("La mise en page aux frontières du lisible en France dans les années 70), aborde une phase bouillonnante de la bande dessinée en France, celle des années Soixante-dix, dont il analyse l'aspect formel et surtout une sorte de "tournant graphique" qui est au centre d'une expérimentation très libre.

Conclusion

Nous espérons apporter avec ce numéro encore une pierre à l'édifice des études scientifiques sur la BD comme un médium d'autant plus légitime qu'il est un "langage mondial", ainsi que l'a dit Benoît Peeters dans une de ses conférences¹, permettant d'explorer "de nouveaux territoires" et de traverser de nombreuses frontières.

Et nous espérons aussi que ce recueil pourra montrer, une fois de plus et au fil des articles, que la bande dessinée possède des outils sémiotiques qui lui sont propres et qu'elle seule peut utiliser.

Pour reprendre encore une fois les propos de Benoît Peeters dans une conférence sur le roman graphique de 2018 : « C'est cette liberté, bien plus que le style, bien plus que le noir et blanc, bien plus que le format, qui fait à mes yeux que la vraie définition du roman en bande dessinée c'est cette liberté de raconter, [...] c'est cela qui fait de la bande dessinée un médium véritablement surprenant »².

Remerciements

Nous remercions le FBDM qui nous a fait confiance pour le suivi scientifique du numéro, en la personne de sa directrice, Mélanie La Roche.

Références

BESSORA (auteur), BARROUX (illustrateur), 2014, *Alpha, Abidjan-Gare du Nord*, Paris, Gallimard.

PEETERS, Benoît, 2018, “Le triomphe du roman graphique, de Will Eisner à Marjane Satrapi”, cycle de conférences au Collège de France “Pour une histoire de la bande dessinée”, 8 février 2018; [Pour une histoire de la bande dessinée | musée des Arts et Métiers](#).

PEETERS, Benoît, 2018, “Un langage mondial: les nouveaux territoires de la bande dessinée”, cycle de conférences au Collège de France “Pour une histoire de la bande dessinée”, 3 mai 2018; [Pour une histoire de la bande dessinée | musée des Arts et Métiers](#).

VANDERMEULEN, David, 2017, « La BD et la transmission du savoir », Le Débat, n. 195, p. 199-208.

¹ B. Peeters, “Un langage mondial: les nouveaux territoires de la bande dessinée”, cycle de conférences au Collège de France “Pour une histoire de la bande dessinée”, 3 mai 2018; [Pour une histoire de la bande dessinée | musée des Arts et Métiers](#).

² B. Peeters, “Le triomphe du roman graphique, de Will Eisner à Marjane Satrapi”, cycle de conférences au Collège de France “Pour une histoire de la bande dessinée”, 8 février 2018; [Pour une histoire de la bande dessinée | musée des Arts et Métiers](#).



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

La migration légale et illégale dans la bande dessinée francophone : le cas de *Comment réussir sa migration clandestine* de S. Zerrouki et *L'arabe du futur*. Tome 1 de R. Sattouf

Dounia Mimouni-Meslem

Per citare l'articolo

Dounia Mimouni-Meslem, «La migration légale et illégale dans la bande dessinée francophone : le cas de *Comment réussir sa migration clandestine* de S. Zerrouki et *L'arabe du futur*. Tome 1 de R. Sattouf », *Publifarum*, 42, 2024, p. 9-31.

Résumé

Cet article traite de la manière dont la bande dessinée aborde la thématique de la migration, en explorant les parcours de migrants, qu'ils soient légaux ou clandestins. En tant que médium hybride, la bande dessinée utilise à la fois l'image et le texte pour raconter ces trajectoires transfrontalières, souvent marquées par des difficultés liées aux frontières géographiques, culturelles et linguistiques. Nous allons comparer deux albums : *Comment réussir sa migration clandestine* de S. Zerrouki et *L'arabe du futur*, Tome 1 de R. Sattouf. Zerrouki utilise un humour noir pour dénoncer les horreurs vécues par les migrants clandestins, tandis que Sattouf raconte son propre parcours de migrant légal. Nous allons explorer les différences dans le traitement de la migration légale et illégale, en analysant les dessins, les textes, ainsi que la structure narrative des albums, pour comprendre l'impact de ces récits sur la représentation de la migration.

Abstract

This article looks at how comics tackle the issue of migration, exploring the journeys of both legal and illegal migrants. As a hybrid medium, comics use both image and text to tell the story of these cross-border journeys, which are often marked by difficulties linked to geographical, cultural and linguistic borders. We are going to compare two albums: *Comment réussir sa migration clandestine* by S. Zerrouki and *L'arabe du futur*, Tome 1 by R. Sattouf. Zerrouki uses black humour to denounce the horrors experienced by illegal migrants, while Sattouf recounts his own journey as a legal migrant. We will explore the differences in the treatment of legal and illegal migration, by analysing the drawings, texts and narrative structure of the albums, to understand the impact of these stories on the representation of migration.

Introduction

La migration est définie comme « un ensemble de déplacements ayant pour effet de transférer la résidence des intéressés d'un certain lieu d'origine ou lieu de départ à un certain lieu de destination ou d'arrivée, la résidence étant le lieu où les individus ont coutume d'habiter » (HENRY, 1981, 105). Elle peut être interne¹ ou internationale². Quand il est interne, ce transfert n'implique pas de grands changements : les migrants internes continuent à parler la même langue et ils possèdent la même culture. Mais quand ils franchissent des frontières internationales,

ils se retrouvent parfois confrontés à des barrières linguistiques (BENARAB, 2012 ; HARF et coll., 2012) et culturelles (COHEN-EMERIQUE, 2016 ; CALONNE, 2004).

La bande dessinée a abordé ces trajectoires transfrontalières. Elle le fait de manière percutante par les images et par les textes : « La force narrative de la bande dessinée vient d'une segmentation retenant les étapes les plus significatives d'une vie ou d'une action pour transformer les images et les objets en signes. La bande dessinée est un des arts les plus créatifs et apparaît comme un puissant vecteur pour témoigner des migrations. » (MARIE, 2013, 89).

La bande dessinée a traité la thématique de la migration dès la fin du XIXe siècle (MARIE, s.d.) car les premiers bédéistes du comic strip américain étaient des migrants, à l'instar de Richard Felton Outcault (*Yellow Kid*) ou Rudolph Dirks (*Katzenjammer kids*). Sur le plan international, de nombreux auteurs abordent le sujet de la migration, sans être nécessairement des migrants eux-mêmes: nous pouvons citer le cas du Japonais Henry Yoshitaka Kiyama avec son album intitulé *The Four Immigrants Manga* (1931) ou celui de l'Italien Angelo Agostini cofondateur du magazine *O Tico-Tico*. Plus récemment, Farid Boudjellal a publié plusieurs BD consacrées au thème de l'immigration (*Les Soirées d'Abdullah* 1985, *Mémé d'Arménie* 2002). Pour résumer, de « George McManus à Bilal, en passant par Hugo Pratt, Uderzo et Goscinny, ou plus récemment Zeina Abirached ou Clément Baloup, nombre d'auteurs ont placé le thème de l'immigration au cœur de leur œuvre. » (PETITJEAN, 2016). S. Zerrouki et R. Sattouf font partie de la génération actuelle de bédéistes, ayant publié au XXIe siècle, qui se sont penchés sur la migration dans quelques-unes de leurs œuvres.

La bande dessinée en traitant la thématique de la migration le fait souvent de manière très contrastée. Les bédéistes abordent le parcours de différents migrants, racontant parfois leur propre parcours migratoire ou celui d'autres personnes, que cela soit dans le cadre d'une migration clandestine, illégale, ou dans le cadre de celle qui se fait de manière légale. Dans les deux cas, les bédéistes racontent les difficultés rencontrées par ces personnages entre deux, voire plusieurs frontières.

S. Zerrouki dans son album dénonce par le biais d'un humour noir, sans complaisance, les horreurs vécues par les migrants clandestins avant et durant les traversées de la méditerranée en partant de l'Afrique vers ce qu'ils pensent être des terres salvatrices

à savoir les pays européens. R. Sattouf décrit quant à lui son parcours personnel de migrant légal de la France vers la Libye et la Syrie. Le rapport à la migration n'est pas le même et de ce fait le traitement ne peut être le même que cela soit sur le plan du rapport au migrant, à la culture de l'autre, à cet autre espace géographique³.

Comment ces deux bédéistes ont-ils traité ces migrations transfrontalières légale et illégale ? En quoi ont résidé les différences et les convergences ? Le cadre de la migration, qu'il soit légal ou illégal et par delà les différences individuelles entre les auteurs, a-t-il un impact sur la construction de ces récits ?

Pour répondre à ces questions, nous avons organisé notre article autour de quatre axes : les frontières géographique, linguistique, culturelle et la structure narrative des deux albums. Nous y avons étudié les dessins (types de plans utilisés, la représentation des personnages et des lieux, l'analyse de certaines couleurs) et les textes extraits des deux albums en focalisant notre attention principalement sur le discours des personnages. L'analyse de la structure narrative et du parcours migratoire se fera quant à elle dans le but de comprendre l'impact qu'a la thématique du franchissement des différentes frontières sur la construction narrative de ces albums.

1. Présentation du corpus

Riad Sattouf est un auteur de bande dessinée et réalisateur franco-syrien, né en 1978 à Paris. Il se fait connaître dès les années 2000 grâce à ses albums *Les Pauvres Aventures de Jérémie* (2003-2005), *Pascal Brutal* (2006-2014), *La Vie secrète des jeunes* (2007-2012). Il est aussi connu pour les albums intitulés *Les Cahiers d'Esther* (2016-2024).

Les six tomes de *L'Arabe du futur* de Riad Sattouf racontent son parcours de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Il a commencé à les dessiner en 2011 suite au déclenchement de la guerre en Syrie et au mouvement migratoire massif de Syriens qui en découla. Profondément touché par leur situation, il a voulu à travers ces albums raconter son parcours en tant que franco-syrien. Dans le premier tome, il relate son vécu en tant qu'enfant issu d'un mariage mixte entre un père syrien et une mère française. Nous nous sommes uniquement intéressée au tome 1, *L'Arabe du futur, une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)*, qui raconte sa prime enfance et les déplacements de sa

famille de la France vers la Libye et la Syrie. La période décrite s'étend de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1980 (1978-1984). Ce qui nous a poussée à choisir cette partie du récit c'est le fait que cette migration, faite dans un cadre légal⁴ n'a pas mis en danger la vie de Riad et sa famille ce qui tranche avec la vision beaucoup plus sombre de Zerrouki dans son album.

Salim Zerrouki est né à Alger en 1978. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts d'Alger avant de s'installer en Tunisie. En 2011, il débute avec des caricatures quotidiennes publiées en ligne autour du personnage *Yahia Boulahia*⁵. En 2014, il publie ses dessins humoristiques *TA7RICHIA*⁶. Il publie ensuite son premier album intitulé *Comment se débarrasser de nous pour un monde meilleur* en 2018. *Comment réussir sa migration clandestine* publié en 2021 est son deuxième album. Cet album donne une représentation différente de celle de Sattouf car englobant une migration clandestine, violente, inhumaine vécue par des migrants noirs africains lors de leur traversée du désert, de la Libye entre autres et enfin de la Méditerranée. Son album regroupe huit récits, un dossier intitulé 'Survival kit', deux planches décrivant des astuces et une affiche publicitaire⁷. Il s'est appuyé sur les témoignages de migrants et de journalistes⁸. Sattouf, à travers le regard d'un jeune enfant, décrit son parcours migratoire en soulignant les différences entre les pays, principalement celles d'ordre socio-culturel : c'est l'enfant qui raconte les événements et son ressenti. Le style de Zerrouki est incisif, cynique, témoignant d'une réalité crue où existe un trafic d'êtres humains source de leurs misères.

2. La migration dans la bande dessinée

La migration est une thématique traitée par la bande dessinée dès ses débuts. Elle est toujours récurrente ces dernières décennies à cause, entre autres, de la crise migratoire que connaît le monde et la catastrophe humanitaire qu'elle représente avec le nombre de migrants décédés rien qu'en tentant de franchir la Méditerranée :

si la question des migrants est de plus en plus abordée dans la BD dès les années 1980, elle l'est déjà avec parcimonie, directement ou indirectement, dès le début du XXe siècle. Car la BD se développe avec les grands mouvements de population, particulièrement ceux de l'Europe vers l'Amérique, dont les États-Unis. Elle entretient dès lors des rapports graphiques et narratifs avec les migrations, les secondes pouvant

nourrir la première par l'histoire personnelle de certains auteurs.(MARIE & OLLIVIER, 2013)

Vincent Marie et Gilles Ollivier (2013) relèvent ainsi une différence dans le traitement du migrant en fonction des périodes migratoires. Au sein d'une période allant de 1913 à 2013, ils dégagent quatre phases. Dans la première période (1913-1950), ce sont les parcours individuels des migrants qui sont les plus traités. Dans la seconde période (1950-1960/70), le migrant est utilisé comme figure de l'étranger et est souvent relégué aux seconds rôles. Cela pourrait être expliqué par le « silence des migrants » qui n'avaient pas droit à la parole ou n'osaient pas la prendre comme le souligne Maaroufi (2013). La troisième période (fin des années 1970 jusqu'en 2000) donne plus de profondeur au personnage du migrant qui devient le personnage principal. La quatrième et dernière période (2000-2013) connaît un approfondissement de la notion de migration et de sa complexité ainsi qu'un enrichissement de la palette des migrants (des femmes, des sportifs, des sans-papiers, etc.). Ces changements sont en grande partie dûs au fait que, au fur et à mesure, les récits sont pris en charge soit par des migrants soit par des descendants de migrants. Ils sont touchés par cette thématique de manière profonde qui les pousse à en parler et à donner ainsi un peu plus de complexité à la figure du migrant parfois mal/traitée par les médias. C'est ainsi le cas des deux auteurs étudiés qui appartiennent à la quatrième période. Ces périodes complètent les travaux en sociologie et les réflexions sur les différentes vagues et générations de migrants. A. Sayad (1977), par exemple, l'aborde dès ses premières recherches en parlant de trois âges de l'émigration des Algériens en France. Le premier âge renvoie à une émigration temporaire et morcelée qui permet au migrant de gagner de l'argent afin d'aider son village natal. Les séjours étaient courts. Le deuxième âge connaît le passage d'une migration de travail à une migration de peuplement. Les migrants s'installent désormais dans le pays d'accueil. Le lien avec le pays d'origine se distend et peut même être rompu. Certains d'entre eux connaissent des crises identitaires, ne se sentant admis ni en France ni en Algérie. Le troisième et dernier âge selon Sayad concerne ceux qui à leur arrivée sont directement intégrés à une communauté préexistante qui les aide à s'installer. Les migrants ne sont plus majoritairement paysans mais viennent de milieux différents et profitent de formations scolaire et universitaire⁹. Sayad pose ainsi la question du rapport à la

migration quand elle est considérée comme temporaire (sur le court ou long terme) ou définitive donnant lieu à des générations d'enfants partagés voire déchirés entre des parents qui se sentent exclus et eux-mêmes qui veulent être intégrés à la société qui les a vus grandir ou naître. Ces différences de perception peuvent influencer les bédéistes issus des migrations ou désirant en parler en se basant sur les témoignages des migrants qui appartiennent aux trois âges de la migration. Ainsi dans l'album de Sattouf, il s'agit d'une migration multiple et temporaire qui se fait pour des raisons idéologiques : former l'arabe du futur. Dans celui de Zerrouki, les raisons des départs des migrants ne sont pas évoquées (on ne sait pas si c'est pour des raisons économiques ou pour échapper à une guerre par exemple). Néanmoins, ils sont très déterminés à migrer malgré le danger.

Pour G. Ollivier (2011), deux grands axes de récit peuvent se dégager dans la bande dessinée traitant de la migration : la BD (auto)biographique et la BD de reportage. Dans la première catégorie, les auteurs parlent de leur propre vécu en tant que migrant. Certains auteurs racontent le parcours d'autres personnes ayant migré, on parlera dès lors de BD biographique. L'intérêt réside dans le fait que ce type de récit donne une vision plus intime et personnelle de la migration. C'est le cas ainsi pour l'album *L'Arabe du futur* dans lequel Sattouf raconte, dans un récit rétrospectif à la première personne, son parcours et son évolution dans le cadre d'une migration vers les pays arabes. Mais son angle d'attaque est original dans le sens où, comme l'indique Vincent Brunner (2014) dans son article, il « explore la voie de l'autobiographie orientée et non autocentrée ». Sattouf, interviewé par Brunner, explique ainsi : « *Je n'ai pas voulu d'une autobiographie nombriliste qui parlerait de mes ressentis* » (BRUNNER, 2014). Il a donc adapté l'autobiographie à ses besoins créatifs en mettant en place un récit construit par le regard de l'enfant qui découvre les choses à sa hauteur d'enfant.

Dans la seconde catégorie du reportage, ce n'est plus le récit du parcours personnel de l'auteur mais de personnages inspirés des parcours de migrants. La bande dessinée de reportage englobe deux aspects. Le premier concerne l'enquête qui précède tout reportage impliquant des lectures et/ou des déplacements sur place. C'est le cas par exemple avec Zerrouki qui a beaucoup lu d'articles et a discuté avec des personnes ayant aidé des migrants. Le second aspect concerne le désir du bédéiste de témoigner

d'une réalité qu'il veut dénoncer : « Enfin, avec la BD reportage comme l'élabore Jean-Philippe Stassen dans *Les visiteurs de Gibraltar*, (XXI, *L'information grand format*, hiver 2008), la volonté de témoigner de l'actualité rencontre la volonté d'être solidaire dans une humanité commune.» (OLLIVIER, 2011). Zerrouki dénonce ainsi les horreurs et les violences subies par les migrants noirs lorsqu'ils veulent atteindre l'Europe : « Par ces procédés, la bande dessinée transforme les images en un récit graphique durable, capable de rester passionnant bien après les événements qu'il décrit» (MARIE, 2013 : 89). Zerrouki touche de ce fait à l'une

des vocations essentielles de la littérature [qui] est de donner accès à des expériences humaines échappant aux normes du connu dans une société donnée. La littérature migrante n'y échappe pas et cette potentialité la fait précisément muer en littérature exilique. Elle devient patrie des sans-patrie, offrant l'hospitalité à ceux que la loi repousse. Trois fonctions lui reviennent : témoigner quant à la nature des parcours migratoires ; mettre en mots leur part d'indicible ; rendre visible ce que les pouvoirs souhaitent conserver invisible. (A. NOUS, 2018)

Nous allons maintenant passer à l'étude comparative des deux œuvres en focalisant notre attention sur quatre éléments : les frontières géographique, linguistique, culturelle et enfin la construction narrative du parcours migratoire.

3. Le traitement des frontières géographiques

Chez Zerrouki les frontières géographiques sont représentées par deux espaces naturels vastes à savoir la mer (p.12) et le désert (p.45). Les moyens de transports utilisés sont le bateau/barque ou la voiture. Zerrouki décrit aussi la manière avec laquelle se fait cette migration, ce franchissement des frontières, dans plusieurs récits et à chaque fois de manière différente :

- une migration de luxe (p.56 ; cf. Figure 1) organisée par le gouvernement tunisien qui décide de rentabiliser cette migration illégale en proposant un voyage luxueux dans un chalutier à double fond complètement réaménagé pour que cela soit confortable (sièges passagers confortables, écran télé, table avec du café et des collations) :



Figure 1 : Migration de luxe

- une migration violente (p.44) où les femmes subissent des agressions sexuelles et où les hommes sont roués de coups.
- une migration qui se fait dans le 4^e récit dans le cadre de la science-fiction (pp.38-39) par le biais de l'utilisation de la téléportation. Dans cette histoire, l'Italie téléporte un bateau de migrants dans la mer du Nord vers les pays scandinaves, « délocalisant » ainsi le problème : « On n'est pas des barbares ! On a juste délocalisé le problème » (p.38).
- une migration qui, dans le second récit (p.20-21 et 25), prend la forme de la télé-réalité de survie (à l'instar de l'émission *Koh Lanta*) et dont le titre est *The Migrants* pour mieux dénoncer le fait que la migration soit filmée mais sans que cela mène à l'aide

des migrants. Zerrouki, dans ce récit, a travaillé sur différents éléments pour donner le plus de vraisemblance possible à son récit. D'abord le titre en anglais, qui, en termes de marketing, permet de vendre l'émission sur le plan international. Ensuite la voix off qui introduit l'émission : son discours emprunte la structure de celui déclamé par Denis Brogniart¹⁰ :

Dix migrants, un zodiac et la vaste mer Méditerranée... Leur but ? Atteindre l'Europe. Ils devront survivre au milieu de l'eau, confrontés à la faim, la soif et la fatigue. Chacun devra trouver sa place au sein du groupe. A bout de forces, ils devront faire preuve de solidarité pour atteindre l'Europe, naviguer plusieurs jours pour rejoindre la terre, ceux qui survivront obtiendront la résidence dans le pays de leur choix. Une seule règle : survivre. (p.20).

La mise en scène aussi ressemble à celle de *Koh Lanta* :



Figure 2 : The Migrants

Nous avons ainsi, dans la première vignette constituée d'une case rectangulaire, un plan zénithal du canot des migrants qui apparaît sur la droite. Ce type de plan a pour effet d'écraser les personnages et de donner un effet de solitude et de détresse. Zerrouki reprend ainsi cette technique cinématographique et télévisuelle pour garder cette impression de fragilité des personnages et accentuer le sentiment de danger auquel ils sont exposés. La deuxième vignette consiste dans un plan général (Duc, 1982) qui permet d'avoir une première vision des migrants. Les troisième et quatrième vignettes représentent les personnages à travers un gros plan permettant de voir les visages : d'abord de dos puis de face avec des visages émaciés et fatigués (cernes, les os apparents au niveau du visage, etc.). Cette succession entre les plans donne l'impression de zoomer sur les personnages créant un effet dramatique accentuant la situation dangereuse dans laquelle ils se trouvent.

- une migration par le biais d'un récit fantastique dans la première histoire dans laquelle un migrant s'habitue à boire de l'eau salée tous les jours jusqu'au moment où il mute (p.8) : perte de cheveux, apparition d'ouvertures sur le cou faisant penser à des bronches, les mains deviennent palmées... Ces éléments lui permettent ainsi de survivre et de réussir sa migration mais pour cela il deviendra un monstre, un mutant rejeté par les Humains.

Dans *L'Arabe du futur*, les frontières géographiques sont d'abord représentées par des couleurs : la France par le bleu (p.51) symbolisant peut-être le froid et l'absence de soleil ; la Libye par la couleur jaune (p.11) symbolisant la présence du soleil ; et la Syrie par une couleur rose (p.72) qui pour l'auteur évoquait la couleur de la terre : « *Pour moi, la Libye c'est jaune. La Syrie c'est rose-rouge, à cause de la couleur de la terre. La France, elle, m'évoquait le gris-bleu. Ce sont les couleurs de l'émotion.* » (BRUNNER, 2014). Les frontières sont aussi marquées chez Sattouf par les aéroports. Ces derniers apparaissent comme la caractéristique principale définissant la nature légale de cette migration. Alors que les déplacements par avion sont totalement absents de l'œuvre de Zerrouki dans laquelle le bateau est central, suivi par la voiture pour le désert.

4. Le traitement des frontières linguistiques et culturelles

Chez Sattouf, les frontières linguistiques sont indiquées par les passages en arabe qui ne sont pas toujours traduits, impliquant ainsi le lecteur non arabophone dans un bain linguistique inconnu qui crée le dépaysement et le franchissement des frontières. C'est également une façon de confronter le lecteur non arabophone aux difficultés que rencontrent les arabophones en arrivant dans un pays dont ils ne connaissent pas la langue. Le sens est donc dans ces cas-là déduit par le contexte, même s'il n'est au final bien assimilé que par les lecteurs bilingues.

Zerrouki, quant à lui, écrit un récit autour de l'expression 'Allah ghaleb' (p.47) qu'un migrant clandestin noir en Algérie apprend, sous les conseils d'une vieille dame algérienne ne supportant pas qu'il se fasse maltraiter. Cette expression lui permettait de passer pour un Algérien pour ne plus subir le racisme dont il était souvent victime et qui l'empêchait de réunir la somme nécessaire à son voyage pour l'Espagne. A chaque utilisation de cette phrase, il est pris pour un Algérien et les racistes arrêtent dès lors de le maltraiter.

Concernant les frontières culturelles, Zerrouki les représente dans une planche donnant une astuce pour survivre en mer et intitulée : « Comment augmenter ses chances de sauvetage en cas de noyade » (p.57).



Figure 3 : Astuces de survie en mer

Dans ce cette planche, l'auteur décrit différentes étapes afin d'augmenter ses chances d'être sauvé en pleine mer : couper pour cela la patte avant d'un chien mort et l'attacher à un bout de bois qu'il faudra agiter afin d'attirer l'attention des sauveteurs. L'aspect culturel est souligné par le fait que certains Européens privilégient la vie des animaux au détriment de celle des migrants. Zerrouki pastiche ici des fiches astuces qui sont généralement anodines afin de les transformer en un moyen pour dénoncer le fait que l'Europe se préoccupe plus des vies des animaux que de celle des migrants. L'auteur utilise ici l'humour noir (MIMOUNI-MESLEM, 2023) voire acide qui peut être mal interprété, pour tout lecteur qui en ignore les codes mais qui sont nécessaires pour dénoncer de manière forte les injustices et les horreurs subies par les migrants clandestins.

Chez Sattouf, les éléments culturels renvoient à plusieurs catégories (traditions, plats, logement et éducation) et témoignent ainsi du franchissement des frontières :

- les youyous et la joie exprimée, par les Syriens uniquement, lors de l'atterrissage réussi de l'avion suite à des turbulences (p.151) ;
- le père, voulant faire découvrir la culture syrienne à son fils, lui fait goûter le plat makdous (p.83). Riad apprécie alors le mets, contrairement à sa mère. Son père en ressent alors un sentiment de fierté car il y voit la prégnance de l'identité syrienne chez son fils. L'aspect culinaire apparaît comme un héritage social et paternel, constituant une partie de l'identité socioculturelle de Riad ;
- la culture française dans la campagne (p.54) où Sattouf reproduit l'habitat d'une vieille dame en Bretagne : le sol était en terre battue, le lit sur lequel était posé un édredon géant, sans eau ni électricité ce qui avait surpris Riad.
- les différences en termes d'éducation entre enfants français et syriens (p.56). Ce thème de l'éducation est cher à Sattouf :

Ce qui m'intéressait, comme dans toutes mes BD, c'était le rapport à l'éducation. (...) Pour moi, les petits gamins en France c'étaient pas vraiment les mêmes qu'en Syrie. Ils se roulaient par terre, c'était difficile de communiquer avec eux et je ne comprenais pas pourquoi ils étaient comme ça... C'étaient encore des bébés. En Syrie, les enfants que je connaissais, c'était déjà des petits adultes. (BRUNNER, 2014).

Sattouf l'exprime très bien à deux moments du récit. Le premier renvoie à la période où il est intégré temporairement à une maternelle en France : « Je n'arrivais pas à communiquer avec les enfants : beaucoup d'entre eux avaient des comportements incohérents et frénétiques » (p.56). Ceci fait régresser Riad. Avant la maternelle, il s'exprimait bien et dessinait très bien pour son âge et après son passage à la maternelle son niveau de communication baisse et il ne fait plus que des gribouillis. La figure 4 (p.56) montre les types de comportements qui perturbaient Riad : ils étaient très possessifs avec leurs affaires et hurlaient quand l'enseignant essayait de les leur enlever (« NAAAAAN JAMAIIS ») ; des dialogues incohérents entre les petites filles qui ne permettent pas de réelle communication (cf. les trois dernières cases), elles ne répondent d'ailleurs pas aux questions que leur pose Riad.



56

Figure 4 : La maternelle en France

Le second moment est celui où il est confronté à ses cousins en Syrie : quand il rejoint la Syrie avec sa famille, il rencontre pour la première fois ses cousins. La première chose qu'il les voit faire en guise de jeu, c'est se bagarrer. C'est ce qui avait fasciné Riad : « Bien qu'ayant eu très mal, j'avais quand même envie d'y retourner ! J'étais attiré, aimanté par la violence ! » (p.78). Loin d'être surprotégés comme l'étaient les enfants français, ceux-ci se préparaient déjà à être des adultes. Dans les deux cultures, les enfants étaient aimés et calinés mais là où l'éducation française avait tendance à surprotéger, prolongeant ainsi l'enfance, l'éducation syrienne préparait les enfants à la dure réalité de l'âge adulte : « “Kids in France seem eddim to me,” he says. “They were overprotected, excluded from confronting reality. The children in Syria and Libya were left to their own devices and were far more autonomous. There was a great difference in maturity.” »¹¹ (R. SATTOUF dans *Snaije*, 2015).

5. Structure narrative du parcours migratoire

Dans les récits migrants, trois temps forts rythment généralement les récits : le départ, le voyage et l'arrivée. Étudier ces deux albums implique de

montrer la place qu'occupent ces différents moments dans l'imaginaire des auteurs et a fortiori dans l'imaginaire collectif. L'imaginaire aquatique pour le trajet, le contrôle de police pour la légalité et l'intégration sont les moments métonymiques des migrations révélés par les planches. Mais leurs traitements peuvent être différents selon les auteurs, dont le point de vue évolue en fonction du contexte spatio-temporel. (MARIE & OLLIVIER, 2013 : 9).

Le phénomène migratoire, sous ses différentes formes, doit être étudié « à partir d'espaces particuliers définis par rapport à une installation plus ou moins longue : les espaces de départ, les espaces d'arrivée, les espaces de transit... autant de points qui ponctuent le déplacement. » (BOYER, 2010).

Chez Zerrouki, les huit récits constituant son album contiennent une, deux ou ces trois phases de la narration du récit de migration :

Récits ¹²	Départ	Voyage/transit	Arrivée
Récit n°1 (pp.5-17)	+	+	+
Récit n°2 (pp.19-25)	-	+	-
Récit n°3 (pp.27-31)	+	-	-
Récit n°4 (pp.33-39)	-	+	+
Récit n°5 (pp.41-48)	+	+	+
Récit n°6 (pp.51-56)	+	-	-
Récit n°7 (pp.59-65)	-	+	-
Récit n°8 (pp.73-87)	-	+	-

Tableau : Les trois phases du récit migratoire dans l'album de S. Zerrouki

Concernant la phase du départ, quatre récits, sur les huit constituant cet album, la traitent. Cinq récits décrivent la phase du 'voyage' et trois récits contiennent la phase 'arrivée'. Les récits qui ne traitent qu'un seul temps du récit migratoire, le font pour focaliser l'attention du lecteur sur les difficultés inhérentes à chaque phase. Par exemple, dans le récit du trafic d'organes (récit n°3), ils ne quittent même pas leur pays, l'auteur ne traite ici que les prémisses de la phase de départ : anticipation, paiement et mort. Dans d'autres récits, seule la phase du voyage est décrite mettant ainsi au centre des récits les dangers (la noyade, la capture pour être vendu comme esclave...) auxquels sont confrontés les migrants.

Enfin, trois récits seulement traitent de l'arrivée des migrants dans le pays désiré. Le fait qu'il n'y ait que trois récits sur les huit qui abordent cette phase finale permet à Zerrouki d'accentuer la nature tragique de la migration clandestine : malgré les souffrances et les sacrifices consentis, ils ne réussissent pas à migrer. Cet aspect devient ainsi un facteur de dramatisation du récit.

Sattouf reproduit, quant à lui, les trois étapes à chaque déplacement : départ de France, voyage par avion et arrivée en Libye ou en Syrie et inversement. Le voyage se fait en sécurité avec peu de stress et rapidement, cette phase prend dès lors très peu de place dans son récit. Alors que chez Zerrouki le voyage (traversée du désert ou de la mer) est la phase la plus longue, la plus dangereuse et la mieux décrite : noyade en

Méditerranée, agressions dans le désert, séquestration, meurtres... C'est la phase de tous les dangers, de toutes les peurs et désespoirs.

Felici (2014) ajoute aux trois temps du récit de migration l'étape de l'installation du migrant dans le pays d'accueil. Cette étape, qui est énormément abordée chez Sattouf, ne l'est à aucun moment par Zerrouki. Sattouf développe assez peu les étapes du départ et du voyage, il est beaucoup plus intéressé par l'installation et les échanges culturels qu'elle implique. Il traite ainsi en détail les chocs culturels auxquels Riad est confronté en comparant la culture française aux cultures libyenne et syrienne. On voit ainsi que le traitement narratif varie aussi en fonction du fait que la migration soit légale ou clandestine : chez les migrants clandestins l'étape du voyage est centrale et difficile à cause des dangers qu'elle recèle ; chez les migrants légaux, c'est l'installation qui peut poser problème car ils rencontrent assez peu de difficultés avant.

Conclusion

Le traitement de la migration légale et illégale via le franchissement de frontières géographique, linguistique et culturelle varie entre R. Sattouf et S. Zerrouki dans ces deux albums. C'est ce que nous avons pu observer lors de cette analyse comparative de ces deux œuvres de Zerrouki et Sattouf. Le franchissement de l'espace géographique chez Zerrouki se fait par les voies maritime et désertique là où il est aérien chez Sattouf. L'avion devient le symbole d'une migration légale et sûre là où le bateau par exemple sera celui de tous les dangers rencontrés par le migrant clandestin. Sur le plan linguistique, le franchissement des frontières apparaît à travers l'utilisation de différentes langues, en l'occurrence l'arabe et le français. La barrière linguistique devient un facteur qui isole voire exclut le migrant d'une nouvelle réalité appartenant au pays d'accueil ou de transit. L'aspect culturel de la migration est abordé par Sattouf comme élément de comparaison entre la culture française et les cultures libyenne et syrienne. Les trois cultures étant à chaque fois comparées l'une à l'autre sous le regard de Riad enfant, tantôt fasciné ou choqué. Chez Zerrouki, l'aspect culturel n'est utilisé que pour critiquer les facteurs qui rendent la migration difficile et inhumaine. Enfin, les étapes (départ, voyage, arrivée et installation) de la construction narrative des récits de migrations sont reprises de différentes manières chez les deux auteurs.

Sattouf les reprend toutes dans son album mais c'est l'étape de l'installation qui prend le plus de place étant celle qui permet cette confrontation et cette rencontre interculturelle. Zerrouki n'aborde pas toutes ces étapes dans ses huit récits qu'il adapte en fonction des dangers qu'il veut dénoncer. C'est ainsi la phase du voyage qui est la plus traitée puisqu'elle est celle de tous les dangers, de toutes les horreurs. L'arrivée n'est décrite que dans trois récits accentuant de ce fait le côté tragique de la migration clandestine.

Le rapport à la migration ne peut que différer dès le moment où les personnages migrants subissent le voyage ou en profitent. Les enjeux sont radicalement différents puisque le clandestin risque sa vie à toutes les étapes, alors que le migrant légal profite et enrichit sa vie que ce soit lors du voyage, à l'arrivée ou durant le séjour même s'il peut rencontrer quelques difficultés d'adaptation. Il serait ainsi intéressant de se pencher sur d'autres bandes dessinées qui traitent de migrations clandestine ou légale afin de voir si ces éléments différentiels sont reproduits et comment ils le sont.

Bibliographie

Monographies

DUC B., *L'art de la BD – Tome 1 – Du scénario à la réalisation*, Glénat, 1982.

HENRY L., *Dictionnaire démographique multilingue : volume français*, Ordina, Liège, 1981.

SATTOUF R., *L'Arabe du futur, une jeunesse au Moyen-Orient (1978-2011)*, Allary Editions, 2014.

ZERROUKI S., *Comment réussir sa migration clandestine*, Editions Encre de nuit, 2021.

Articles parus dans des revues

BENARAB A., « Migration : langue, identité et pouvoir », in *Pensée plurielle*, n° 29(1), 143-148, 2012. <https://doi.org/10.3917/pp.029.0143>, consulté le 17.11.2024.

BOYER F., « Observer et décrire le sujet-migrant en mouvement », in *Cahiers de géographie du Québec*, 54(153), 445-458, 2010. <https://doi.org/10.7202/1005604ar>, consulté le 30.06.2024.

CALONNE S., « Conflits entre identité et travail chez les femmes immigrées », in *Empan*, no53(1), 27-32, 2004. <https://doi.org/10.3917/empa.053.0027>, consulté le 17.11.2024.

- COHEN-EMERIQUE M., « Le choc culturel : révélateur des difficultés des travailleurs sociaux intervenant en milieu de migrants et réfugiés », in *Les Politiques Sociales*, n° 3-4(2), 76-87, 2016, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/lps.163.0076>, consulté le 17.11.2024.
- FELICI I., « L'émigré ce héros: Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration », in GHIDINA J.-I., VIOLLE N., *Récits de migration en quête de nouveaux regards*, Presses universitaires Blaise Pascal, pp.19-27, 2014, disponible en ligne : hal-03056802, consulté le 30.06.2024.
- HARF A., SKANDRANI S., SIBEONI J., REVAH-LEVY A. et MORO M., « L'enfant adopté à l'étranger, entre langue maternelle et langue d'adoption », in *La psychiatrie de l'enfant*, Vol. 55(1), 315-338, 2012. <https://doi.org/10.3917/psye.551.0315>, consulté le 16.11.2024.
- LORCERIE F., « A propos du modèle des « Trois âges de l'émigration algérienne en France », in Sidi Mohammed MOHAMMEDI, coord. *Abdelmalek Sayad, Migrations et mondialisation*, Oran, éd. CRASC, 295-312, 2014.
- MAAROUFI S., « Le silence d'une génération à une autre : une étude psycho-éducative sur les immigrés et leurs enfants en France », in *INSANIYAT / إنسانيات* [En ligne], 59 | 2013, mis en ligne le 31 janvier 2016 URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/13871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.13871>, consulté le 15.07.2024.
- MIMOUNI-MESLEM L.D., « La migration dans la bande dessinée algérienne *Comment réussir sa migration clandestine* de S. Zerrouki : l'humour noir comme ultime moyen de dénonciation », in *AL-MUKHATABAT*, issue 45/january-mars 2023, pp.105-122, disponible en ligne : https://www.academia.edu/92644070/AL_MUKHATABAT_ISSUE_45_JANUARY_MARS_2023, consulté le 12.05.2024.
- SAYAD A., « Les trois âges de l'émigration algérienne en France » (1977), Actes de la recherche en sciences sociales, repris dans A. SAYAD, *La Doule absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, pp.53-98, 1999.

Ressources en ligne

- BRUNNER V., SATTOUF R., « La mémoire vive de *L'Arabe du futur* », disponible en ligne : <https://www.slate.fr/story/87757/riad-sattouf-bd-arabe-futur> (2014), consulté le 30.06.2024.
- MARIE V., « Migrants », disponible en ligne : <https://www.scribbr.fr/uncategorized-fr/citer-sources-internet/> (s.d.), consulté le 20.11.2024.

- MARIE V. & OLLIVIER G., « [Bande dessinée et immigration : une histoire de contacts](#) », in MARIE V. et OLLIVIER G. (dir.), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, catalogue d'exposition, Musée de l'immigration/Futuropolis, pp. 6-10, disponible en ligne : https://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/musee-numerique/documents/intro_catalogue_albums.pdf(2013), consulté le 30/06/2024.
- MARIE V., « [Quand la bande dessinée témoigne des migrations : entre autobiographie et reportage](#) », in MARIE V. et OLLIVIER G. (dir.), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, catalogue d'exposition, Musée de l'immigration/Futuropolis, pp. 82-89, disponible en ligne : https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/musee-numerique/documents/article_catalogue_albums.pdf&ved=2ahUKEwjOj7Pe94KHAXWcTKQEhbDAAMQFnoECBUQAQ&usg=AOvVaw1wZT994GjLrQmEA96precl (2013), consulté le 30.06.2024.
- NOUS A., « Littérature, exil et migration », in *Hommes & migrations* [Online], 1320 | 2018, Online since 01 January 2018, connection on 05 November 2022, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4091> ;
DOI: <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.4091>, consulté le 30.06.2024.
- OLLIVIER G., « L'immigration dans la BD française », in *Hommes & migrations* [En ligne], 1294 | 2011, mis en ligne le 29 mai 2013, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/586> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.586>(2011), consulté le 30.06.2024.
- ORGANISATION INTERNATIONALES POUR LES MIGRATIONS (OIM), « Termes clés de la migration », disponible en ligne : <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>, consulté le 22.11.2024.
- PETITJEAN M., « Bande dessinée et immigrations : un siècle d'histoire(s) », in *Hommes & migrations* [en ligne], 1311 | 2015,
<http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3337> ;
DOI: <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3337> (09.02.2016), consulté le 20.11.2024.
- SNAIJE O., « Riad Sattouf draws on multicultural past for The Arab of the Future », in *The Guardian*, disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/28/riad-sattouf-draws-on-his-own-multicultural-past-for-the-arab-of-the-future-books>(2015), consulté le 30.06.2024.

¹ La migration interne est définie comme : « Mouvement de personnes à l'intérieur d'un État aux fins d'y établir une nouvelle résidence, temporaire ou permanente. » (L'organisation Internationale pour les Migrations, <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>).

² La migration internationale est définie comme : « Mouvement de personnes qui quittent leur lieu de résidence habituelle pour se rendre dans un pays dont elles n'ont pas la nationalité, franchissant par conséquent une frontière internationale. » (L'organisation Internationale pour les Migrations, <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>).

³ Nous reprenons ici les définitions de l'Organisation internationale pour les migrations (OIM) des termes de migrants en situation régulière et irrégulière pour différencier la migration légale et illégale caractérisant notre corpus. Un migrant en situation régulière est une « personne qui franchit ou a franchi une frontière internationale et est autorisée à entrer ou à séjourner dans un État conformément à la législation dudit État et aux accords internationaux auxquels il est partie. » Le migrant en situation irrégulière est une personne « qui franchit ou a franchi une frontière internationale sans autorisation d'entrée ou de séjour dans le pays en application de sa législation ou d'accords internationaux dont il est partie. »

⁴ Le père de Sattouf avait, à chaque migration, un contrat en tant qu'enseignant qui lui permettait d'obtenir les documents nécessaires à l'entrée en Libye. Concernant la Syrie, étant citoyen syrien, il pouvait y accéder sans avoir besoin d'une autorisation d'entrée dans le territoire.

⁵ A consulter sur le lien suivant : <https://www.facebook.com/YahiaBoulahia>

⁶ A consulter sur le lien suivant : <https://www.facebook.com/Ta7richas>

⁷ Dans cette affiche (p.49), il vante les mérites d'un produit appelé 'Juliette' qui permet aux migrants clandestins d'arrêter les battements de leur cœur durant quarante heures, le temps de passer la douane.

⁸ Un QR-code est mis à la disposition des lecteurs par l'éditeur en page 89, les renvoyant aux articles de presse qui ont inspiré les différents récits de l'album de Zerrouki.

⁹ Consulter, pour plus de détails sur ces trois âges, les tableaux élaborés par F. Lorcerie (2014 : 311-312).

¹⁰ Présentateur de l'émission *Koh Lanta*.

¹¹ Notre traduction : « "Les enfants en France me paraissaient faibles", explique-t-il. "Ils étaient surprotégés, exclus de la confrontation avec la réalité. Les enfants de Syrie et de Libye étaient livrés à eux-mêmes et beaucoup plus autonomes. Il y avait une grande différence de maturité." ».

¹² Les récits n'ayant pas de titre dans l'album, nous avons choisi de les numéroter de 1 à 8.



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

**L'évasion entre parenthèses :
l'imaginaire du voyage dans la série
Jani de Nicole Lapointe et Mariette
Thibault**

Philippe Rioux

Per citare l'articolo

Philippe Rioux, « L'évasion entre parenthèses : l'imaginaire du voyage dans la série *Jani* de Nicole Lapointe et Mariette Thibault », *Publifarum*, 42, 2024, p. 32-51.

Résumé

Lancé par la Jeunesse étudiante chrétienne en 1957 pour servir de pendant féminin à la revue *François*, le magazine *Claire* offre un mélange de bandes dessinées inédites et de reprises de séries européennes et américaines. Parmi les titres québécois originaux qui figurent à son sommaire, une en particulier délaisse le récit religieux pour miser sur l'aventure, soit *Jani, hôtesse de l'air*. En considérant la longévité de cette série, tout comme la publicité qui lui est faite par la rédaction de *Claire* et les articles documentaires qui l'accompagnent, on constate que son succès s'explique en grande partie par l'intérêt que suscite le voyage chez les étudiantes. Le développement spectaculaire de l'aviation commerciale, durant les années 1950, offre effectivement à la jeune génération la promesse d'un monde à découvrir. Notre article examinera cet imaginaire en interrogeant la place qu'y occupe une protagoniste féminine. Pour ce faire, nous accorderons une attention particulière au dialogue que *Jani, hôtesse de l'air* entretient avec les contenus connexes présentés dans *Claire* : rubriques éditoriales, articles documentaires, courrier des lectrices, etc.

Abstract

Launched by the Jeunesse étudiante chrétienne (Young Christian Students) in 1957 as the women's counterpart to *François* magazine, *Claire* offers a mix of previously unpublished comic strips and revivals of European and American series. Two of the original Quebec titles that appeared in the magazine were *Météore* (published simultaneously in *François*) and *Jani, hôtesse de l'air* (Jani, stewardess), which shifted their focus from religious stories to adventure. If we look at the longevity of these series, the publicity they received from *Claire*'s editorial team and the documentary articles that accompanied them, we can see that their success was largely due to the interest in travel among female students. The spectacular development of commercial aviation in the 1950s offered the younger generation the promise of a world to discover. Our article will examine this imaginary world by looking at the role played by female characters. To do so, we will pay particular attention to the dialogue that Quebecois comic strip series maintain with the related content presented in *Claire*: editorial columns, serials, imported comic strips, etc.

1. Introduction

Le magazine *Claire* (1957-1964), lancé par la Jeunesse étudiante chrétienne en 1957 pour servir de pendant féminin à la revue *François* (1943-1964), se distingue par le contenu original qu'il propose, composé notamment d'illustrations inédites et de

bandes dessinées réalisées par des artistes maison (VIAU 2021 : 342-351). Parmi les séries les plus longues et les plus populaires parues dans l'illustré se trouve *Jani, hôtesse de l'air*, de Nicole Lapointe et Mariette Thibault, publiée mensuellement à partir du 15 septembre 1960. Cette œuvre, qui retient l'attention du lectorat durant 3 ans, est portée par un graphisme atypique – qui évoque le style atome¹ à travers le futurisme des architectures et la composition dynamique des planches – et une héroïne qui se transforme sous les yeux des lectrices en aventurière de calibre international. Elle connaît deux suites, *Jani chez les Romains* (1961) et *Jani et Dick au Mexique* (1963), au cours desquelles la jeune héroïne fera face à des périls de plus en plus menaçants.

En considérant la longévité de la série, tout comme la publicité qui lui est faite par la rédaction de *Claire* et les articles documentaires qui l'accompagnent, on constate que son succès s'explique en grande partie par l'intérêt que suscite le voyage chez les étudiantes². Le développement spectaculaire de l'aviation commerciale, durant les années 1950, offre effectivement à la jeune génération la promesse d'un monde à découvrir. Surtout, cette possibilité est plus que jamais à la portée des jeunes femmes, puisque de nombreux postes d'agentes de bord doivent être pourvus. La série *Jani* s'empare de ce fantasme que la bande dessinée peut exploiter avantageusement, grâce à sa dimension visuelle, et lui insuffle la dose de mystère et d'action qui en fait un feuilleton efficace. Le présent article, tiré de la communication que nous avons prononcée lors du 2^e colloque international du Festival BD de Montréal, en 2023, désire étudier cet imaginaire du voyage en se demandant comment il est présenté, dans une œuvre de fiction reposant sur une protagoniste féminine, aux jeunes lectrices canadiennes-françaises. Nous souhaitons, par cette première exploration de la série *Jani*, identifier les frontières intra et extradiégétiques traversées par le personnage éponyme, puis interroger les enjeux que soulèvent ces déplacements en tenant compte du public ciblé et de la ligne éditoriale de la revue *Claire*.

Puisque la série étudiée s'insère justement dans un écosystème textuel et visuel hautement codifié, nous accorderons une attention particulière au dialogue que *Jani* entretient avec les contenus connexes présentés dans *Claire*, notamment en ce qui a trait à la place des femmes sur le marché du travail et à leur rôle comme gardiennes de la cellule familiale. C'est d'autant plus nécessaire que l'univers où évolue l'héroïne

de Lapointe et Thibault traverse régulièrement les planches qui lui sont réservées, que ce soit dans le courrier des lectrices, dans un concours organisé par la rédaction de *Claire* ou de manière plus frappante, en couverture de certains numéros de la revue. En franchissant ces frontières discursives et médiatiques, l'imaginaire du voyage s'associe plus fermement encore aux motifs de l'aventure, de l'exotisme et de la fuite. Bref, nous proposons d'envisager la représentation du voyage ainsi que son évolution dans l'ensemble de la série *Jani* en tant que carrefour où les discours et les valeurs portés par la revue *Claire* s'entrechoquent.

Après avoir esquissé les paramètres généraux de la revue *Claire* et de son lectorat, nous nous pencherons sur les récits qui composent les première et troisième aventures mettant en vedette l'hôtesse de l'air, lesquelles se découpent en 30 épisodes parus du 15 septembre 1960 au 1^{er} juin 1961, puis de 15 septembre 1963 au 1^{er} juin 1964 respectivement. Sans éviter les allusions au contenu de la deuxième aventure, qui permettent notamment de découvrir Jani en tant que justicière démantelant un réseau de criminels, la présente contribution s'attarde particulièrement aux chapitres liminaires de la carrière de Jani, d'abord par contrainte. En effet, la série inaugurale – *Jani, hôtesse de l'air* – est la seule qui puisse être consultée intégralement à partir des collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec et du corpus recueilli par les membres du projet « Jeunesse de papier », dirigé par Catherine Larochelle³ (Université de Montréal). Quant à la troisième et dernière aventure de Jani, bien qu'inaccessible intégralement, elle apparaît incontournable dans la mesure où elle marque une progression du personnage, qui songe à son avenir à long terme et voit ses préoccupations migrer ainsi dans la sphère sentimentale et domestique. À ces précisions, nous aimerions ajouter que plusieurs informations ayant guidé notre analyse ont été fournies ou corroborées par Nicole Lapointe, qui a eu la générosité de témoigner de son travail au sein de la revue *Claire*. Malheureusement, nous n'avons pas pu interroger Mariette Thibault, qui nous a déjà quittés.

2. *Claire* et la jeunesse féminine

Le slogan de la revue *Claire*, qui se définit, à partir du 15 septembre 1962, comme « L'illustré des jeunes Canadiennes françaises », puis à partir de l'année suivante, comme « Le magazine des adolescentes canadiennes-françaises », énonce explicitement le public ciblé durant la période qui nous intéresse. Il s'agit effectivement de filles sur le pas de la vie adulte, qui se situent à un moment crucial de leur développement puisqu'elles s'apprêtent à occuper de nouveaux rôles familiaux et professionnels. En cela, on ne sera pas surpris de constater que les chroniques proposées ont une forte visée éducative : les arts, la politique et les cultures étrangères, entre autres sujets, figurent régulièrement au sommaire des numéros. Bien que la revue émane d'une organisation chrétienne, les idées qu'on y véhicule brossent un portrait relativement nuancé de la place que doivent occuper les jeunes femmes dans la société québécoise. C'est ce que remarque Yolande Lavigueur dans la rétrospective qu'elle consacre à *Claire* en 1993 :

« Pour revenir aux valeurs véhiculées par la revue, on y encourage les filles à se faire une opinion sur les événements politiques. [...] On parle aussi de coopération internationale, des Nations unies, de l'exposition mondiale de New York, de l'assassinat de Kennedy, de la construction du métro de Montréal... et j'en passe.
[...] La revue *Claire* parle de regroupements d'adolescentes dans des domaines variés : clubs de photo, de philatélie, de cinéma, de jeunes naturalistes, de théâtre amateur, de groupes d'excursions, de journal étudiant, de chorales, d'animation auprès des personnes âgées, d'équipes de sport et d'autres encore! » (LAVIGUEUR 1993 : 43).

Ces ouvertures à l'implication active et renouvelée des jeunes Canadiennes françaises dans une variété croissante d'espaces sociaux se butent néanmoins – et c'est ce qui rend *Claire* si riche comme témoin des transformations de la jeunesse féminine québécoise durant les années 1960 – à des enseignements résolument traditionalistes. Ainsi, au-delà des conseils portant sur l'apparence physique, qui doit être à la fois soignée, mais discrète, élégante, mais effacée, les pages visant à orienter les lectrices vers le marché du travail véhiculent bien les limites imposées à leurs ambitions. Comme le rappellent Kathleen Villeneuve et Mathieu Paradis, « les emplois socialement acceptés pour les femmes se limitent à ceux [...] qui demandent les qualités et compétences perçues comme féminines : le dévouement, le soin des autres, l'éducation » (VILLENEUVE et PARADIS 2021). Les métiers acceptables, tels que

présentés dans *Claire*, correspondent à ces critères : les jeunes femmes pourront devenir institutrices, infirmières, puéricultrices, bref, elles pourront reproduire dans le monde professionnel les comportements attendus dans la sphère privée. Signe de cette perméabilité des frontières familiales et professionnelles qui fonde la ligne éditoriale de *Claire*, la « vocation du mariage » est d'ailleurs présentée comme une profession dans le cahier spécial « Orientation », daté du 1^{er} mars 1958 :

Voyons, t'es-tu déjà demandé ce que cela signifie être épouse, mère de famille, maîtresse de maison? Cela veut dire, comme tu le rêves, avoir un mari aimé et aimant, des enfants qui font la joie de ces deux êtres qui s'aiment. Qu'est-ce que cela veut dire encore? Cela veut dire laver, sécher, repasser, nettoyer, épousseter, cuisiner, coudre, repriser, magasiner. Cela veut dire aussi soigner les enfants, les laver, les faire manger, répondre à leurs questions, courir après eux quand ils s'éloignent, aplanir les petites querelles, soigner les bobos, s'inquiéter quand ils sont malades.

C'est tout ça et bien autres choses. D'autres choses comme partager les soucis de son mari, calculer le budget familial, faire des économies, éduquer des enfants pour en faire des êtres responsables. Et malgré tout cela, essayer de plaire à tous et d'être de bonne humeur tout le temps! Un métier pas facile que celui-là! (LAPORTE, 1^{er} mars 1958 : 6)

À côté de ces perspectives étroites, le métier d'hôtesse de l'air représente une porte ouverte vers une certaine forme de liberté. On le constate en lisant le courrier des lectrices envoyé à la revue *Claire* (MAZEAU, 2021), où les questions sur la formation et les critères d'embauche se multiplient, surtout à partir de l'ouverture du nouvel Aéroport international Montréal-Dorval, le 15 décembre 1960, aéroport qui est à ce moment le plus gros au pays. À ce moment, de nouvelles routes aériennes sont ouvertes et les liaisons internationales sont plus nombreuses, si bien qu'il y a un besoin accru pour du personnel de cabine. Les adolescentes qui rêvent de voir le monde pressent donc la rédaction de *Claire* de lui fournir des renseignements sur un métier offrant une indépendance certes contrôlée, mais néanmoins rare⁴. Les rédacteurs et rédactrices de la revue obtempèrent en publiant notamment la série de fiction qui nous occupe, *Jani hôtesse de l'air*, en plus d'un lot d'articles et d'entretiens sur l'aviation et les conditions de travail des agentes de bord.

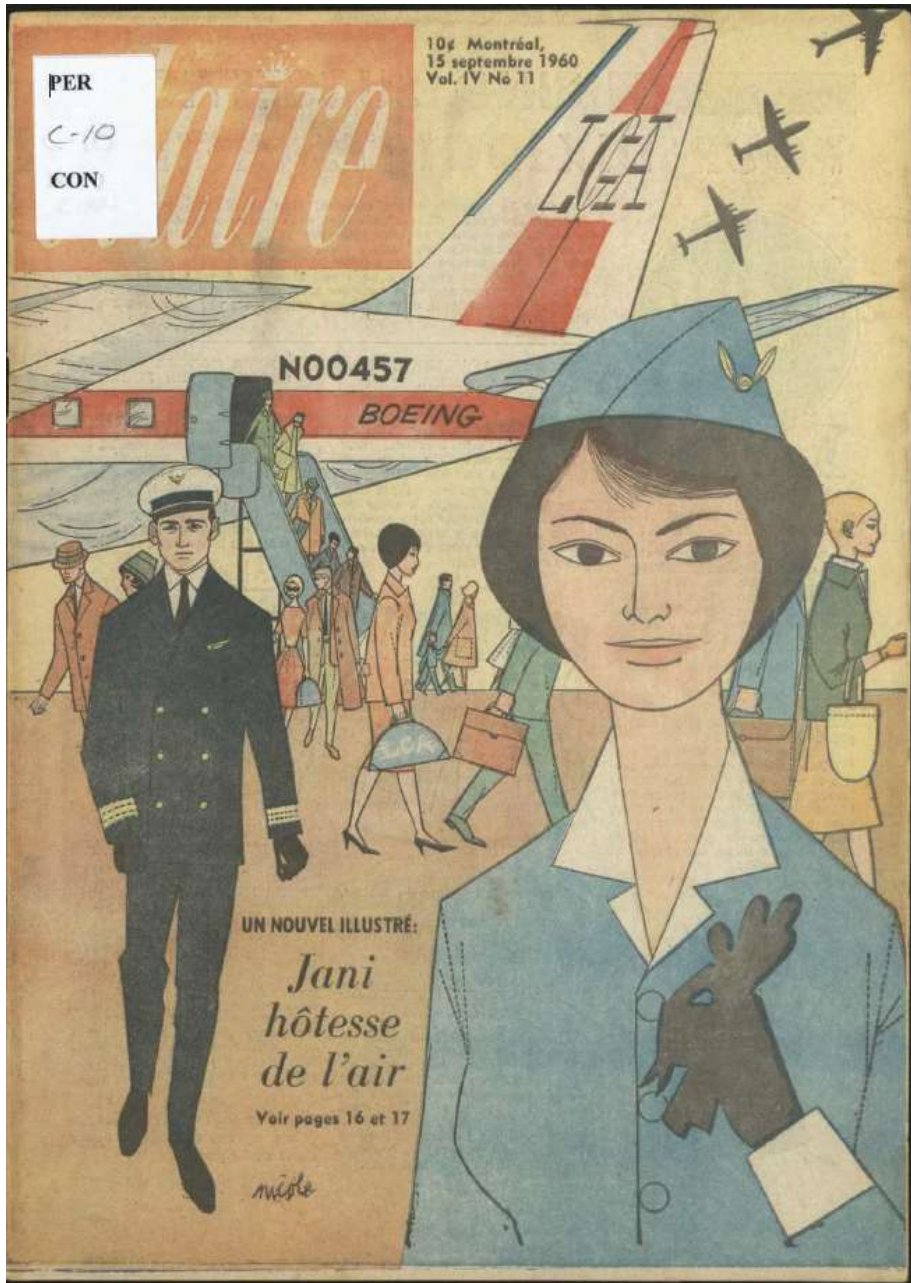


Figure 1 –Page de couverture de *Claire* (15 septembre 1960) annonçant la parution du premier épisode de *Jani hôtesse de l'air*. Illustration de Nicole Lapointe.

Pour tempérer l'excitation des lectrices, les rubriques informatives insistent sur les critères très exigeants auxquels doivent répondre les candidates qui désirent suivre cette voie. Notons, entre autres, les conditions d'embauches suivantes, émises par Air Canada et relayées dans *Claire* : l'hôtesse doit avoir entre 21 et 26 ans, mesurer entre 63 et 68 pouces et peser entre 100 et 130 livres. Elle doit aussi être célibataire et ne pas porter de lunettes (PAOLO 1960 : 31). Et là encore, les heureuses élues qui répondent à ces standards, une fois entrées en fonction, s'apercevront que le métier n'est pas synonyme d'aventure. Au contraire, précise-t-on, « celles qui ne trouvent aucun intérêt dans les travaux domestiques seront déçues, car le rôle d'hôtesse de l'air s'apparente à celui de la maîtresse de maison. » (PAOLO 1959 : 31) Par ce discours, la rédaction de *Claire* ramène à l'ordre ses lectrices les plus rêveuses en dépeignant la profession comme l'antichambre de la sphère domestique, ou comme une autre étape – temporaire – qui les conduit à leur rôle « naturel ».

3. Les (non-)aventures de *Jani*

Les adolescentes qui fréquentent *Claire* doivent donc se tourner vers la fiction pour découvrir une hôtesse de l'air qui correspond à leurs attentes. *Jani*, effectivement, incarne beaucoup plus la jeune professionnelle ambitieuse et débrouillarde que la mère et l'épouse en devenir. Il faut dire que son illustratrice, Nicole Lapointe, chantera quelques années plus tard, sous le pseudonyme d'Isabelle Pierre, la libération sexuelle de la femme (JOUBERT 2002). Le modèle féminin qu'elle esquisse dans *Jani*, dans un style visuel de plus en plus libre et imprévisible, adopte des traits qui renforcent la modernité du scénario : l'expression déterminée et les vêtements à la mode de l'aventurière rappellent l'allure contemporaine des héros américains et européens qu'elle côtoie dans les pages de *Claire*, comme Monsieur Ed (*Mister Ed* en version originale) ou Saboum⁵. En entrevue, Lapointe affirme que l'originalité du dessin était encouragée par le directeur de la revue, Germain Cadieux, qui était aussi l'époux de la sœur de Lapointe. Tous deux souhaitaient offrir à *Claire* des bandes dessinées qui se distinguaient de la concurrence étrangère (RIOUX 2024 : 1)⁶.



Figure 2 – Double page de couverture de *Claire* annonçant la parution du premier épisode de *Jani et Dick au Mexique*. Illustration de Nicole Lapointe.

Le caractère frondeur de Jani est d'autant plus marqué qu'il s'oppose à celui, prudent et réservé, de sa mère. Cette dernière est effectivement surprise lorsque Jani lui annonce qu'elle a entrepris des démarches pour devenir hôtesse de l'air, et elle tente immédiatement de dissuader sa fille de suivre la formation qui lui permettra, une fois les tests réussis, d'exercer le métier rêvé. Les horaires difficiles, les risques mécaniques et les examens médicaux sont autant d'obstacles soulevés pour détourner Jani de ce que sa famille considère alors comme une nouvelle lubie. On devine, derrière ces réticences craintives, une résistance à l'émancipation – financière, mais aussi familiale – de Jani, qui aspire manifestement à quitter le domicile. Les arguments de la mère, toutefois, sont vains, puisque Jani reçoit l'approbation de son père, lui-même pilote de ligne, qui prend fréquemment les airs, d'ailleurs, sans que cela émeuve son épouse.

La mère de Jani n'est pas la seule à se laisser atteindre par les remous causés par la nouvelle carrière de Jani. Un malaise transparaît derrière les taquineries constantes de Jean, son frère cadet, qui peine à imaginer sa sœur voyageant aux quatre coins du monde. Ses remarques, qui ne sont jamais bien méchantes, trahissent le regard naïf qu'il pose sur le métier d'hôtesse de l'air : il ne s'agit, à ces yeux, que d'un enchaînement de vacances en des lieux exotiques, gagnées par ailleurs sans réel effort. Entre les chroniques professionnelles de *Claire* qui assimilent le nouveau métier de Jani à une extension de la sphère privée et l'entourage de l'héroïne qui désapprouve son nouveau métier, du moins jusqu'à l'intervention du père, en affichant même une condescendance jalouse, il appert que le chemin emprunté par la jeune femme s'éloigne peut-être trop des sentiers battus.

Pourtant, la protagoniste, elle, demeure indifférente aux avertissements et aux reproches, se fiant plutôt à son intuition pour guider ses actions. C'est ce qui l'amène, dans l'exercice de ses fonctions, à être impliquée dans des aventures rocambolesques et, partant, à accomplir une double transgression. Non seulement elle ignore les commentaires de sa mère et de Jean, mais elle profite de la liberté conférée par son travail pour chercher délibérément les dangers dont on l'avait prévenue. En s'engageant auprès de la compagnie d'aviation L.C.A., Jani entreprend effectivement une double carrière d'hôtesse et d'aventurière. Dans la première des trois séries qui la mettent en vedette, celle où l'action est le plus mesurée, l'héroïne enquête ainsi sur la disparition d'une collègue, Andrée, qui n'a pas été revue depuis la journée où se tenaient les examens d'admission à la L.C.A. Après avoir suivi les traces d'Andrée de Montréal à Paris, puis à New York, Jani découvre finalement que son amie avait quitté Montréal dans l'empressement après avoir appris que sa mère était malade. Elle avait ensuite accepté une offre de contrat d'une compagnie aérienne américaine, sans avertir son entourage...

Compte tenu de sa conclusion, et si on le compare aux feuilletons d'aventures de l'époque, ce récit inaugural peut être lu comme une non-aventure, dans la mesure où tous les complots imaginés par Jani s'évaporent avant que l'ombre d'un antagoniste, ou d'un réel péril, ne soit aperçue. À cet égard, Jani n'est pas encore une aventurière à proprement parler : les intrigues qui l'amènent dans les plus impressionnantes

métropoles de l'occident sont plus le fruit d'une imagination fertile que de véritables machinations. Cette incursion prudente dans le genre de l'aventure, toutefois, confère à l'héroïne le réalisme qui devrait permettre aux lectrices de s'identifier à elle. *Jani, hôtesse de l'air* initie la jeune femme à son métier et aux potentialités qu'il engendre assez doucement pour rendre le personnage et son univers crédibles. Aussi, une fois les bases jetées, l'héroïne entreprend-elle une enquête en bonne et due forme dans *Jani chez les Romains*. Elle participe alors au démantèlement d'un réseau de trafiquants de diamants, non sans avoir été préalablement kidnappée et menacée de mort. Mais c'est dans *Jani et Dick au Mexique* que la série adhère le plus habilement aux codes du feuilleton à suspense en opposant Jani et le pilote Dick Briand aux forces de la nature. Perdus en mer, puis naufragés à la suite d'un orage violent, les deux aventuriers retrouvent finalement la civilisation à force de lutter courageusement contre les dangers qui menacent vraiment leur survie (la faim, la noyade, l'épuisement, etc.). Ajoutant aux effets dramatiques de cette troisième aventure, le dessin de Lapointe affirme davantage son caractère expressionniste, les couleurs vives, les compositions obliques, les contre-plongées, les traits angulaires et les gros plans dynamisent les scènes et augmentent la tension dramatique.



Figure 3 – Première page de la série *Jani et Dick au Mexique*. Dessins de Nicole Lapointe et textes de Mariette Thibault

Dans tous les cas, le rythme haletant des intrigues permet à Jani de parcourir plusieurs milliers de kilomètres au fil des péripéties, donnant l'occasion à Nicole Lapointe d'élaborer des décors qui frappent l'imagination. À travers les yeux de Jani, les lectrices découvrent les principaux attraits de la vieille Europe, comme la tour Eiffel, le Colisée de Rome et les cafés parisiens, ou encore l'effervescence de New York, baignée de lumières multicolores et jalonnées d'immeubles immenses aux accents art déco.

Ces destinations, qui pourront d'ailleurs être visitées par les lectrices de *Claire* lauréates de concours lancés pour accompagner la publication de *Jani, hôtesse de l'air* et *Jani chez les Romains*, cristallisent l'exotisme et le sentiment d'évasion que recherche la protagoniste et qui, à travers elle, sont présentés aux abonnées de *Claire*. Le récit d'aventures devient un véhicule à travers lequel Lapointe illustre un monde que Jani a hâte de découvrir, elle qui redoute par-dessus tout les périodes d'attente casanière entre deux voyages, synonymes d'ennui profond (LAPOINTE et THIBAUT, 1^{er} avril 1961 : 16).

4. Loin des yeux, loin du cœur...

Nous écrivions plus haut que le métier d'hôtesse de l'air constitue l'un des sujets récurrents abordés par *Claire*, malgré l'inconfort de la rédaction à son endroit, en raison de la fascination qu'il semble susciter chez les lectrices. Un autre argument milite en sa faveur et peut justifier toutes les ressources conviées par la revue pour promouvoir la série *Jani*, signe de son approbation enthousiaste par la direction du magazine : cette carrière permet d'écarter, du moins dans la fiction, la question amoureuse. Puisque les compagnies qui engagent les hôtesses de l'air exigent le célibat et que les employées ne posent jamais leurs valises assez longtemps pour cultiver des relations sentimentales, Jani projette l'image d'une adolescente ou d'une jeune adulte chaste. Cela est conforme à l'idéal transmis dans *Claire*, qui adopte une ligne morale plus ferme au sujet des relations amoureuses. En effet, l'existence simultanée des revues *François* et *Claire*, de même que la division du lectorat qu'elle induit, montre que les univers masculin et féminin sont parallèles et ne se croisent que timidement, dans l'imaginaire transmis par les périodiques de la JEC. Si les choses du cœur alimentent certaines chroniques, en particulier le courrier des lectrices, elles sont

souvent évoquées sous le ton de la réprimande. En guise d'exemple, prenons l'édition du 15 septembre 1960, où paraissent, en même temps que la première aventure de *Jani*, les résultats d'une enquête menée par la rédaction de *Claire* auprès de garçons et de filles de 14 ans à propos du « problème étudiant » (ANONYME, 15 septembre 1960 : 13) des sorties garçons-filles. Les résultats se résument ainsi : les relations sentimentales entre adolescents existent bien, mais elles sont futiles et nuisibles. Futiles, parce que les garçons sortent avec les filles pour se vanter auprès de leurs camarades masculins; nuisibles, parce que ce sont des « niaiseries » (*Ibid.*) qui détournent des choses sérieuses, au premier rang desquelles se trouvent les études. Au mieux, « [c]es adolescentes lisent que l'amour, l'union et la romance peuvent être réduits à l'efficacité ménagère. » (VILLENEUVE et PARADIS 2021)

Le reniement des sentiments amoureux se transpose dans *Jani*, n'en déplaise aux prétendants de l'héroïne qui se voient constamment rebutés. C'est le cas, d'abord, d'un dénommé Alain, que Jani refuse de voir parce qu'elle doit étudier pour ses tests d'admission à la L.C.A (LAPOINTE et THIBAULT, 1^{er} octobre 1960 : 16). Cette réaction, qui concorde tout à fait avec la position de *Claire* par rapport aux relations sentimentales et à leurs effets néfastes sur la réussite scolaire, illustre aussi la détermination et les valeurs de Jani : l'amour sera subordonné à la carrière et ne l'entravera jamais. L'héroïne suit ce même principe quand elle freine les avances – bien voilées, il faut le dire – de Luc, le premier pilote avec qui elle voyage sur le trajet Montréal-Paris. Lorsque ce dernier lui demande courageusement de l'accompagner au théâtre au cours d'une soirée à Paris, la ville de l'amour, notre héroïne lui répond : « Excellente idée! Allons retrouver les autres membres de l'équipage! », anéantissant ainsi tout espoir d'une rencontre intime entre les deux jeunes gens. Jani n'est pas pour autant insensible aux charmes de Luc. Lorsqu'elle est affectée à la ligne Montréal-New York et que leurs chemins se séparent, la présence de Luc lui manque instantanément (LAPOINTE et THIBAULT, 15 janvier 1961 : 19). N'ayant pas abdiqué, Luc quitte la L.C.A pour travailler auprès d'une compagnie américaine et ainsi, espère-t-il, croiser Jani plus régulièrement. Hélas! Sachant cela, Jani accepte tout de même une mutation sur la nouvelle ligne Montréal-Rome et met un terme à son léger flirt avec son prétendant. Après avoir dit adieu à Luc, elle rationalise ainsi sa décision : « le métier avant tout! »

(LAPOINTE et THIBAUT, 1^{er} juin 1961 : 17), puis anticipe déjà avec excitation son arrivée dans la ville éternelle. Les métiers de l'air, dans l'imaginaire de la revue *Claire* et de la série *Jani*, octroient des privilèges exceptionnels qui sont contrebalancés par d'importantes contraintes. La liberté, la carrière et l'émancipation (temporaire, on le verra) du foyer – tous rendus possibles par le voyage – sont à la portée des jeunes Canadiennes françaises qui feront preuve d'un dévouement complet et solennel à leur métier. Du reste, l'échec du flirt entre Jani et Luc était inévitable, puisque la poursuite des aventures de Jani, qui allaient encore durer plusieurs mois, aurait été menacée par une relation amoureuse plus sérieuse.

Cette d'ailleurs cette hypothèse que confirme la dernière page de la série *Jani et Dick au Mexique*, où les lectrices voient Jani pour la dernière fois. Ressurgit alors la question amoureuse, avec cette fois-ci la possibilité d'un rapprochement imminent – un baiser – entre Jani et Dick, son principal complice et compagnon de vol.



Figure 4 – Page finale de la série *Jani et Dick au Mexique*. Illustrations de Nicole Lapointe et texte de Mariette Thibault

Le virage sentimental emprunté soudainement par la série peut surprendre, puisque Jani n'avait pas semblé préoccupée par la gent masculine depuis ses adieux à Luc. Mais

il faut moins percevoir, dans le coup de foudre entre Jani et Dick, l'amorce d'une idylle que le glas qui résonne pour annoncer la mort de la série. Remarquons, par exemple, le regard rétrospectif que Dick jette sur leurs aventures passées lorsqu'il déclare que « [n]ous pourrions dire que nous avons vécu de drôles d'aventures tous les deux! » (LAPOINTE et THIBAUT, 1^{er} juin 1964 : 9), laissant sous-entendre que le temps des aventures, justement, est révolu. Quant à la chanson que fait jouer Jani sur sa table tournante, « Le Rendez-vous » (VIGNEAULT et LÉVEILLÉE 1962)⁷, elle évoque un rendez-vous manqué, allusion directe aux disparitions successives de Jani et Dick qui ont animé les épisodes précédents et qui les ont empêchés, on le comprend maintenant, de céder aux sentiments qu'ils éprouvaient l'un envers l'autre : « Garderez-vous parmi vos souvenirs ce rendez-vous où je n'ai pu venir... / jamais, jamais, vous ne saurez jamais, si ce n'était qu'un jeu... » (*Ibid*). Bref, tous ces indices suggèrent un changement, tant à ce qui a trait à la relation entre les deux héros qu'aux activités professionnelles de Jani. Cela n'est pas sans rappeler l'un des invariants de la littérature sentimentale en fascicules, consommée massivement par le lectorat adolescent entre 1945 et 1965 (PROVOST, S., citée dans NADEAU, V. et RENÉ, M. 1984: 35-36). En effet,

[d]ans les romans en fascicules, ce qui prime, en somme, au-delà même de l'histoire d'amour, c'est la promesse que le destin de la femme s'achève dans l'occupation d'un foyer. On trouvera dans cette nécessité l'explication du repli des récits sur un univers intime, qui est plus souvent celui du quotidien, donc de la maison, tout à l'opposé des espaces ouverts et extérieurs qu'offrent les récits policiers, d'espionnage ou westerns [...]. La sphère publique n'existe que dans la mesure où la jeune femme doit y graviter le temps de migrer vers son nouvel espace conjugal. (LUNEAU et WARREN 2022 : 203)

Évidemment, la série Jani adopte un médium (la bande dessinée) et un genre (l'aventure) différents de ceux étudiés par Luneau et Warren. Pourtant, le schéma qu'ils décrivent s'applique à l'œuvre de Lapointe et Thibault : à la nature sauvage et foisonnante traversée par l'héroïne durant sa dernière escapade s'oppose l'espace fermé du foyer, dont l'exiguïté est accentuée par les plans rapprochés qui se resserrent – comme les frontières symbolisées par les cases – autour des personnages. C'est comme si, à demi-mot, on annonçait la retraite de Jani et son déplacement tout résigné, pour ne pas dire attendu, vers l'amour, le couple, et donc un espace social conventionnel. Si telle est effectivement l'issue des aventures de Jani, elle concorde

avec les conseils fournis par la rédaction de *Claire* aux aspirantes hôtesses de l'air qui rêvent d'aventure et d'exotisme :

Ces grands rêves sont de ton âge, ils sont bons, mais (il y a toujours un « mais » aux envols qu'on croit sans nuages) ils doivent laisser place aux richesses du quotidien autrement l'évasion t'envahira et tu sais comme moi qu'elle ne construit rien. Tes rêves sont excellents s'ils préparent des réalités qui tiennent compte de ce que tu es profondément. (BRISSETTE 1961 : 6)

Cet appel à la mesure semble finalement entendu par Jani, pour qui l'évasion, du moins celle expérimentée à travers les activités professionnelles, est une envie et une possibilité temporaires.

5. Conclusion

On entend, dans le revirement narratif qui survient en toute fin de série, l'écho d'un article publié dans *Claire* au moment où *Jani, hôtesse de l'air* est lancée. Intitulé « Avant d'entrer à l'usine, pense au moment où tu en sortiras! » (JOLY 1960 : 19), le texte insiste bien sur le fait que le travail, pour une jeune femme, se pose en dernier recours pour surmonter une situation économique extrême. Dans tous les cas, cela ne doit jamais être une fin en soi; au contraire, il doit marquer uniquement une période transitoire entre la fin de l'âge scolaire et « la vraie belle vie de femme » (JOLY 1960 : 19), soit celle de la ménagère mariée. Si *Jani* offre un modèle d'indépendance (amoureuse, professionnelle et potentiellement économique), de détermination, et de courage, durant plus de trois ans, elle se range finalement, avec une certaine nostalgie, derrière les préceptes de la revue qui l'héberge en matière de vie conjugale, familiale et professionnelle. Dans l'espace réservé à la jeunesse féminine canadienne-française du début des années 1960 représenté par la revue *Claire* et la série *Jani*, l'aventure et le voyage s'expérimentent donc comme une parenthèse heureuse et atypique dans un parcours au tracé encore bien défini.

Bibliographie

Corpus

- ANONYME. « À 14 ans doit-il y avoir des sorties garçons-filles », *Claire*, vol. IV, n° 11, 15 septembre 1960, p. 13.
- BRISSETTE, P. « J'aimerais devenir actrice ou hôtesse de l'air », *Claire*, vol. V, n° 14, 1^{er} novembre 1961, p. 6.
- JOLY, R. « Avant d'entrer à l'usine, pense au moment où tu en sortiras! », *Claire*, vol. IV, n° 11, 15 septembre 1960, p. 18-19.
- LAPOINTE, N. et THIBAUT, M. « Jani, hôtesse de l'air » (1^{re} série), *Claire, le magazine des adolescentes canadiennes-françaises*, 15 septembre 1960-1^{er} juin 1961 (?).
- . « Jani chez les Romains », *Claire, le magazine des adolescentes canadiennes-françaises*, 1^{er} octobre 1961-15 mai 1962 (?).
- . « Jani et Dick au Mexique » (3^e série), *Claire, le magazine des adolescentes canadiennes-françaises*, 15 septembre 1963-1^{er} juin 1964.
- LAPORTE, R. « Un "métier" qui exige une semaine de 80 heures! », *Claire*, vol. 2, n° 4, 1^{er} mars 1958, p. 6-7.
- PAOLO [pseud.]. « Paolo », *Claire*, vol. IV, n° 11, 15 septembre 1960, p. 39-40.
- . « Le courrier de Paolo », *Claire*, vol. 3, n° 6, 1^{er} avril 1959, p. 30-31.

Références

- JOUBERT, L. « L'homme qui faisait chanter les femmes : Stéphane Venne », dans BOISCLAIR, I. (dir.). *Lectures du genre*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2002, p. 161-175.
- LAVIGUEUR, Y. « Revoir Claire », *Lurelu : la seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse*, vol. 16, n° 1, printemps-été 1993, p. 43-45.
- LUNEAU, M.-P. et WARREN, J.-P. *L'amour comme un roman. Le roman sentimental d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.
- MARTIN, M. *Winged Women: Stewardesses, Sexism, and American Society*, thèse de doctorat, Dominican University of California, 2017, <https://scholar.dominican.edu/masters-theses/272/>.
- MAZEAU, M. « La réception de la revue Claire (1957-1964) par les adolescentes québécoises », *Jeunesse de papier*, [En ligne], <https://jeunessedepapier.ca/826-2/>.
- NADEAU, V. et RENÉ, M. « Histoire d'une littérature industrielle », dans BOUCHARD, G., GAGNON, C.-M., MILOT, L., NADEAU, V., RENÉ, M. et SAINT-JACQUES, D. *Le phénomène IXE-13*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 7-70.

RIOUX, P. *Entrevue sous forme de questionnaire complété par Nicole Lapointe* [document inédit], 2024.

TELLOP, N. *L'anti-atome. Franquin à l'épreuve de la vie*, Montrouge, PLG, 2017.

VIAU, M. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec*, Tome 1 : « Les pionniers de la bulle : les origines à 1968 », Montréal, Station T, 2021, p. 346-348.

---. *BDQ. Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, les Éditions Mille-Îles, 1999.

VILLENEUVE, K. et PARADIS, M. « Les prescriptions féminines dans la revue *Claire* », *Jeunesse de papier*, [En ligne], <https://jeunessedepapier.ca/regard-critique-feminite/>.

VIGNEAULT, G. (paroles) et LÉVEILLÉE, C. (interprétation). « Le Rendez-vous », 2 minutes et 38 secondes, 1962.

¹ Souvent associé à l'« École de Marcinelle », ce style graphique évoque la bande dessinée belge des années 1950, traversée par l'univers visuel futuriste caractéristique de l'Exposition universelle de 1958, où l'Atomium de Bruxelles a été inauguré (Tellop 2017).

² Nous privilégions ce terme à celui d'« élèves », qui désigne aujourd'hui les personnes fréquentant l'école secondaire, afin de respecter l'usage qui avait cours dans la revue *Claire*.

³ Nous tenons à remercier Catherine Larochelle pour l'aide précieuse qu'elle nous a fournie durant la rédaction de cet article. Les réalisations de son équipe peuvent être consultées sur le site suivant : <https://jeunessedepapier.ca/>.

⁴ Au sujet des représentations de l'agente de bord dans la société américaine, voir la thèse de Michele Martin (2017).

⁵ Pour une liste détaillée des séries de bandes dessinées d'aventures originales et traduites publiées dans *Claire*, voir la page 235 de *BDQ [...]*, de Michel Viau.

⁶ Lapointe confie même avoir reçu une invitation à travailler à l'atelier d'Hergé, invitation qu'elle a déclinée puisque les conditions proposées, comme le fait de dessiner entourée d'une vingtaine d'autres artistes, ne lui convenaient pas (RIOUX 2024 : 4).

⁷ On peut penser que les lectrices de *Claire* reconnaissent la chanson jouée, puisque Claude Léveillée figure parmi les artistes les plus souvent couverts par la revue. La couverture de l'édition du 15 octobre 1963, par exemple, lui est dédiée.



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

The Supernatural Thrilla from Manila: How Budjette Tan and Kajo Baldisimo's *Trese* Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global

Ryan Clement

Per citare l'articolo

Ryan Clement, «The Supernatural Thrilla from Manila: How Budjette Tan and Kajo Baldisimo's *Trese* Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global », *Publifarum*, 42, 2024, p. 52-83.

Résumé

D'abord une œuvre de niche dans les « komiks » philippins, la série noire surnaturelle de Budjette Tan et Kajo Baldesimo, *Trese*, a été acclamée à l'échelle internationale et a fait l'objet d'une adaptation animée sur Netflix en 2021. Bénéficiant d'une position unique aux confins de l'Asie du Sud-Est, de l'Asie de l'Est et du Pacifique, et culturellement entre l'Est et l'Ouest, les Philippines possèdent une riche tradition graphique qui reflète la diversité de ses peuples et de son histoire. Profondément ancrée dans la mythologie culturelle philippine et illustrant les questions d'actualité dans le cadre urbain trépidant de Manille, la série *Trese* de Tan et Baldesimo constitue un modèle fantastique pour l'exploration spéculative de la société, des traditions et des arts de la bande dessinée philippins, et elle est tout à fait capable d'exporter cette exploration vers des publics philippins et non philippins à l'étranger. En utilisant la série comme étude de cas, j'explore le succès et la portée de *Trese* en tant que référence potentielle pour ouvrir la porte à la représentation de plus d'œuvres des Philippines et d'autres régions du monde avec des traditions de bande dessinée sous-discutées.

Abstract

Originating as a relatively niche work in Filipino “komiks”, Budjette Tan and Kajo Baldesimo’s supernatural noir series *Trese* received international acclaim, and in 2021 an animated adaptation on Netflix. Uniquely positioned on the fringes of southeast Asia, east Asia, and the Pacific—and culturally between East and West—the Philippines has a rich graphic tradition reflective of its diverse peoples and history. With deep roots in Filipino cultural mythology and representations of current ongoing issues in its pulsing urban setting of Manila, Tan and Baldesimo’s *Trese* serves as a fantastic model for the speculative exploration of Filipino society, traditions, and comic arts, and one that is more than capable of exporting that exploration to both Filipino and non-Filipino audiences abroad. Using the series as a case study, I explore the success and reach of *Trese* as a potential benchmark for opening the door to representation of more works from the Philippines and other regions of the world with under-discussed comics traditions.

“When the sun sets in the city of Manila, don’t you dare make a wrong turn and end up in that dimly-lit side of the metro, where blood-sucking aswang run the most-wanted kidnapping rings, where gigantic kapre are the kingpins of crime, and magical engkantos slip through the cracks and steal your most precious possessions. When crime takes a turn for the weird, the police call Alexandra Trese.” (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive* Back Cover and *Trese Vol. 5: Midnight Tribunal* Loc 6)



[*Trese*, Vol 5, Loc 6]

As a medium both defined and confined by its use of frames, comics have shown a remarkable capacity for not only for exceeding the boundaries of their traditional ink-stained panels but also challenging the way and type of stories that are told across global geopolitical borders. Following the earlier international spread of American comics and Franco-Belgian bande dessinée, the late 20th century and early 21st century explosion of Japanese manga across global sequential art shelves proved that non-Western comics traditions could also capture the hearts and minds of readers far beyond their domestic shores. In the 2020s, as the global media landscape becomes increasingly diverse and transmedia in scope, the question remains as to whether comics traditions from under-represented regions of the world can see their works gain appreciation by home and global audiences alike.

To examine this possibility, I will conduct a case study on the Filipino “komiks” series *Trese* written by Budjette Tan and illustrated by Kajo Baldisimo. Originating as a relatively niche work in the Philippines before achieving domestic recognition and success (Manansala 1), this supernatural noir series would receive international attention and acclaim, eventually seeing adaptation into a Netflix series in 2021. Situated on the eastern fringes of Southeast Asia—not far from the southern limits of China, Japan, and Korea—and with a long history of first Spanish and then US colonialism, the Philippines have a unique transnational position, particularly as outside cultural and political influences continue to compete for attention in the archipelago nation and its massive Filipino diaspora continues to spread globally. As a series of islands with a long history of isolation, the country itself is a varied mix of different cultures, languages, belief systems, and native storytelling traditions. With its deep roots in Filipino cultural mythology and representations of current ongoing issues in the pulsing urban setting of Manila, Tan and Baldisimo’s *Trese* serves as a fantastic model for the speculative exploration of Filipino society, traditions, and comic arts, and one that is more than capable of exporting that exploration to both Filipino and non-Filipino audiences abroad (Cayton). To this end, my goal in this study is to explore the success and reach of *Trese* as a potential benchmark for opening the door to representation of more works from the Philippines and other regions of the world under-discussed in global comics.

For most international audiences, their first exposure to *Trese*—and by extension the world of Filipino komiks in general—likely came through the Netflix animated series based on Tan and Baldisimo’s komic. Soon after its release in 2021, the first season charted in multiple countries around the world and reached the top 10 in TV show rankings in almost 20 countries. In its native Philippines, it quickly and unsurprisingly established itself as number 1 (Ichimura). While Netflix and other streaming services are notorious about keeping the overall viewership numbers of shows tight to their chests, these results are a strong indication of both domestic and international interest in the supernatural noir heavily rooted in Filipino culture and mythology. Prior to its adaptation, *Trese* was not only an original property largely unknown outside of its home archipelago, but the first major Filipino animated series based on a komik to achieve this level of international popularity and critical acclaim. This success was

achieved despite the relative lack of pre-existing familiarity of international audiences both with the source material and with Filipino culture and mythology, particularly in comparison to those of Japan or the West. At the time of writing, possibly due to production delays caused by the Covid-19 pandemic, Netflix had yet to officially confirm the release of a season 2, although there remains much online speculation about the possibility (WheNetflix). Nevertheless, the reach achieved by the first season can be considered a success, potentially paving the way for more Filipino komiks to be adapted for international audiences. There would be no animated series, however, without Tan and Baldisimo's landmark original komik series.

While its domestic tradition of sequential art has never reached the financial heights and international interest of American comics, Japanese manga, or Franco-Belgian bande dessinée, Filipino komiks have had a significant presence in and impact on their home culture as they developed over the course of the 20th century. Their growth, however, has always come in the shadow of various foreign influences that had impacted Filipino culture over its history. While many Filipinos can trace their ancestry to the Austronesian migrants who arrived in the islands by 2200 BC, the islands did have some pre-existing peoples, such as the Negritos, and eventually developed into a range of diverse indigenous cultures many of which persist to this day (RAGRAGIO and PALUGA). With close geographic positioning to southeast Asia, trade links naturally developed with China and India, allowing the exchange of ideas and influence, and eventually a significant Muslim community. Unlike its East Asian and some of its Southeast Asian neighbours, the Philippines only became united as a cultural geopolitical entity in the 1500s, after Spanish conquistadors united most of the islands under their colonial control, naming the region after King Philip II (CHUA "Alternative Epistemologies" 115). As they did elsewhere in the empire, the Spanish actively spread Roman Catholicism which today is the most prominent religion in the Philippines. As with the practice of Catholicism in many Latin American Spanish colonies, Filipinos developed a syncretic approach to the faith, allowing many Indigenous values, beliefs, and ideas regarding mythology (MANANSALA 10) — important to *Trese* where the existence of the supernatural is both hidden and everyday (CHUA "Enabling Mythologies" 23; CHUA "Alternative Epistemologies" 112; MANANSALA 3) — to persist well throughout the three centuries of Spanish rule. As Filipino nationalism grew

during the 19th century, a revolt against Spanish rule led to the departure of one colonial overlord for another in the form of the United States. Despite Philippine resistance, American forces occupied the Philippines after defeating the Spanish in the Spanish-American War in 1898. For the next 50 years, despite Filipino attempts to declare independence and a brief occupation by the Japanese during the Second World War, the US occupation had a dominating influence on the island, leading to the popular summation of Filipino “300 years in a convent, 50 in Hollywood” (Patrick FLORES et al.).

The modern tradition of Filipino komiks — so named as a Filipino translation with the tagalog hard K — largely arose during the period of US occupation, as the development of the American comics industry influenced that of the Philippines (Emil FLORES 75). The first known Filipino comic strip was Tony Velasquez’s still-running *Mga Kabalalan ni Kenkoy*, first published in 1928 (DE VERA and ARONG 107). The deployment of US troops, in the build-up to World War Two, led to the popularization of the comic book format that soon was also adopted by Filipino creators. Both the Americans and the Japanese used komiks for propaganda purposes during the Second World War (Warren 15-16), but after the war ended and the Philippines were finally able to fully gain their independence, the stage was set for the “Golden Age” of komiks (DE VERA and ARONG 107).

In conjunction with their hard-fought independence (Manila Treaty), Filipino artists and writers embraced the opportunity to tell their own stories and Filipino audiences lapped up the series. Initially, many were still rooted in American influences but redressed in the colours of Filipino nationalism. An iconic example of this would be the country’s first comic superheroine Varga — later renamed Darna — who showed more than a passing resemblance to DC’s Wonder Woman with clear influences from Superman and Captain Marvel.



[Trese Vol. 5, Loc 62]

Nevertheless, the incorporation of Filipino mythology—such as iconography from the flag and the rooting of Darna’s power in a magical white stone—helped popularize these komiks with Filipino audiences and make Darna one of the longest-running and most influential series ever published in the Philippines (FLORES E 76).

The Supernatural Thrilla from Manila: How Budgette Tan and Kajo Baldesimo's *Trese* Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global



[*Trese* Vol 1, Loc 121]

She still remains little known outside of the Filipino community, and critiques of her derivative origins have undermined her ability — and those of Golden Age Komiks in general — to move beyond their domestic market. Nevertheless, her powerful influence on *Trese* and other more recent Filipino komiks cannot be denied. In fact, during one of later episodes of *Trese Vol. 1: Murder on Balet Drive*, the mystery antagonist is revealed to be the young boy Ding who uses a powerful “Adarna” stone to become a powerful superhero in order to protect his sister, thus working the Darna mythology (Loc 118) — albeit unofficially — into the *Trese* universe (Loc 121). Tan and Baldesimo even dedicate this story to Darna’s creators Mars Revelo and Nestor Redondo (Loc 120).

Throughout this period, Filipino komiks often engaged with current events and popular celebrities, but by the 1980s the mainstream komiks publishing industry faced significant headwinds as fan interests, economic troubles, declining production quality, and new foreign technologies began to take effect:

Filipinos became more interested in romantic stories, but komiks mainly focused on graphically horrific tales and political satire. Second, Filipinos lost interest in serialised

novels because they had less money to spend on forms that sometimes took years to finish, so the shorter stories were more popular because they came out cheaper. Third, the deterioration of the quality of komiks. Because artists were being paid per page, they were forced to take on as many jobs as they could; this resulted in artists spending shorter hours working on their craft, thus compromising quality. The drop in the quality was exacerbated by publishers who called for more and more works to be sold without much copy-editing. And lastly, globalisation introduced Filipinos to better technology in the form of television and the Internet. (DE VERA and ARONG 108)

The inability of komiks publishers to keep pace with changing consumer tastes, limited budgets, and the cheapening of production values, undermined the ability of the industry to react to the increasing competition from globalized foreign material, particularly from the US and Japan. Over time, many publishers closed down, but the tradition of comic creation still persisted, particularly as artists and writers moved to the independent space where they enjoyed more expressive freedom (VERA and ARONG 120). The stage was set for *Trese* to emerge.

Trese's creators, Tan and Baldesimo, came out of this independent komiks tradition that continued to produce long after the golden age of Filipino mainstream publishing. Eventually the community grew strong enough to publish collectively-produced anthologies like the *Bayan Knights* that featured Filipino superheroes (FLORES E 77). Indeed, the love for the medium itself as both a mechanism for entertainment and expression remained established as a quintessential element of the cultural landscape. In his introduction to the first English-translated collected graphic novel *Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive*, Gerry Alanguilan explains “The Philippines is a country that loves comics. The Filipinos love to read them, and love to create them. It’s an indelible part of Filipino history and culture” (Loc 5-6). The country itself has been known to export many talented illustrators to the United States. In the case of the American comics industry, efforts were made to increase Filipino representation in their comics, such as Wetworks’ Grail or Marvel’s all-Filipino Triumph Division superhero team. The latter team drew criticism from many Filipino fans, because certain characters — such as Great Mongoose or St. George both of which debuted as members of Triumph Division in 2008 — seemed to be based on animals not native to the country or saints not important in Roman Catholicism (FLORES E 75). Accused of not properly researching Filipino culture and geography, Triumph Division co-creator Matt Fraction dismissed these concerns, arguing that “absolute cultural accuracy” had to be

abandoned for “ease-of-reading” and that he was writing for “Americans, not Filipinos” (FLORES E 77). As this instance demonstrates, while foreign comics traditions could occasionally feature Filipino representation, it was often at odds with their own cultural values, and could not be reliably counted on for telling authentic Filipino stories, a void indie komiks sought to fill.

In keeping with its tradition, Filipino komiks, while focused on issues related to their domestic readership, absorbed outside factors especially American comics and Japanese manga (FONDEVILLA 441). Indeed, while komiks never truly developed a uniquely Filipino art style, they were able to adapt elements from foreign styles to tell their stories in their own way (VERA and ARONG). In the art style of *Trese* for example, echoes of conventional elements of Japanese manga abound, such as the frequent use of background speed lines (*Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 13; *Trese Vol. 4: Last Seen After Midnight* Loc 9; *Trese Vol. 6: High Tide at Midnight* Loc 43-44), the occasional chibi-like depiction of the characters (*Trese Vol. 4: Last Seen After Midnight* Loc 67), and the emphasis on clean black and white panelling and page design — particularly in the earlier volumes (MANANSALA 25) — with many of the illustrated depictions of local gods and entities reminiscent of Japanese shingami (death god) manga (CHUA “Enabling Mythologies” 22).



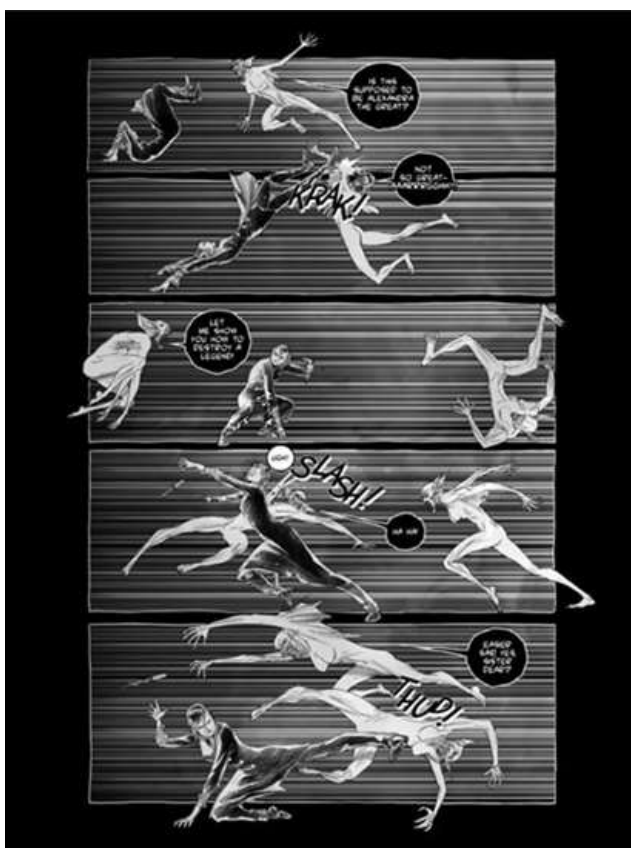
[Trese Vol 2, Loc 13]



[Trese Vol 4, Loc 9]



[*Trese* Vol 4, Loc 67]



[*Trese* Vol. 6, Loc 44]



[Trese Vol. 6, Loc 45]

While some might be tempted to misread *Trese* as a manga, there are some key differences that distinguish it from most commonly seen depictions of the Japanese version of comics. For one, although the title character is a young woman, in the komiks at least there are no big emotive eyes with elaborate lashes. In fact, Trese’s eyes are rarely seen at all, often hidden behind her bangs which in the komiks are often angled to give her forehead the outline of devil’s horns. While this was changed for the Netflix series which gave her far more anime-esque eyes and less diabolical bangs, Trese’s appearance in the comics remains far from “kawaii” with the character rarely if ever breaking her stern, unemotional demeanour. Indeed, the komiks version of Trese often depicts conventionally masculine qualities, perhaps reflecting Tan and Baldesimo’s original intention to cast a male character Anton as their lead supernatural detective — albeit one rooted in mysticism over Sherlock Holmes-like rationalism

(CHUA “Alternative Epistemologies” 106) — before opting to make him *Trese*’s father instead. Even in the komiks itself, *Trese* often has to declare “I am nothing like my father,” usually the context being she is far less forgiving and even more potentially dangerous than he was (*Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive* Loc 27).

The serious characterization of *Trese* herself, always cool even in the face of danger (*Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive* Loc 23), evokes many of the noir genre protagonists from US and British comics and popular culture that undoubtedly influenced Tan and Baldisimo in their design of Alexandra *Trese*. Her ability to confront and intimidate powerful supernatural enemies that she defeats and outsmarts mostly through her own wits — and the frequent use of reluctant allies — is reminiscent of the British blue-collar warlock and occult detective John Constantine from DC comics (CHUA “Enabling Mythologies” 21). Tan and Baldisimo are not shy about their fandom of American comics with multiple allusions to both DC and Marvel peppered throughout the series, including an homage to Superman’s debut cover *Action Comics #1* (*Trese Vol. 5: Midnight Tribunal* Loc 62). References are made to legends like Neil Gaiman (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 3: Mass Murders* Loc 5) and Alan Moore (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 75). In *Trese Vol. 6: High Tide at Midnight*, one of *Trese*’s allies jokes that “we might get sued by Marvel” after the group forms an Avengers-like team (Loc 155).



[*Trese* Vol 6, Loc 155]

Yet, despite some Western elements in *Trese*'s characterization, she is far from a typical Hollywood heroine. A heroic protector of Manila with significant anti-heroic qualities and deep immersion in the realities of everyday life (*MANANSALA* 1; *TAN* and *BALDISIMO* *Trese Vol. 1: Murder on Baleta Drive* Loc 94), *Trese* is not only willing to use brutality or even kill to protect her city should the need arise (*TAN* and *BALDISIMO* Loc *Trese Vol. 1: Murder on Baleta Drive* 25), she is willing to tolerate the continued existence of corrupt politicians, organized criminal gangs, and violent monsters so long as they respect the balanced status quo (*TAN* and *BALDISIMO* Loc *Trese Vol. 1: Murder on Baleta Drive* 27). Like an archetypal chosen one, *Trese* is prophesized to either bring about a great age of darkness for the supernatural underworld, or seal it and all magic off from humanity for good (*TAN* and *BALDISIMO* Loc *Trese Vol. 3: Mass Murders* 94). As a character, however, she seems largely disinterested in either outcome and

continues to chart her own path somewhere in the middle (CHUA “Enabling Mythologies” 26). Furthermore, she is a character imbued with the values of her Filipino culture, which can at times be at odds with those of foreign audiences. For example, while *Trese* stories generally follow a monster-of-the-week format, the monster antagonist in question is sometimes human. In one notable case — “Embrace of the Unwanted” in *Trese Vol. 2: Unreported Murders* — *Trese* discovers a group of murderous tiyanak in a mall parkade that have been attacking and killing evening patrons (Loc 86). According to Tan and Baldisimo, the tiyanak are demonic babies that sometimes are the souls of aborted fetuses. Sure enough, *Trese* discovers an abortion clinic operating above the parkade and confronts the female doctor in charge, who defends her actions as helping women who have been sexually assaulted (Loc 91-92).



[Fig. 6: *Trese* Vol 2, Loc 91]



[Fig. 7: *Trese* Vol 2, Loc 92]

Trese makes it clear that the titular heroine, and by extension her authors, still consider these actions to be murder. The fate of the doctor being killed at the end of the story by one of the *tiyanak* left behind (Loc 93) — a similar ironic justice given to many other murderous villains in the series — underpins the creators' conservative Roman Catholic values on this particularly divisive issue. The villainization of the doctor also echoes an undercurrent of anti-rationalism as *Trese* often confronts scientifically-minded skeptics, such as with Dr. Tuason in *Tan and Baldesimo's Vol. 4: Last Seen After Midnight* (CHUA "Alternative Epistemologies" 107), who attempt to dispute the supernatural only to be forced to reckon with it.

Unlike many female protagonists in comics from Western countries, especially those written by men, *Trese* has — at the time of writing — yet to encounter a true love interest. While she ostensibly runs a popular nightclub called the *Diabolical* as her "day

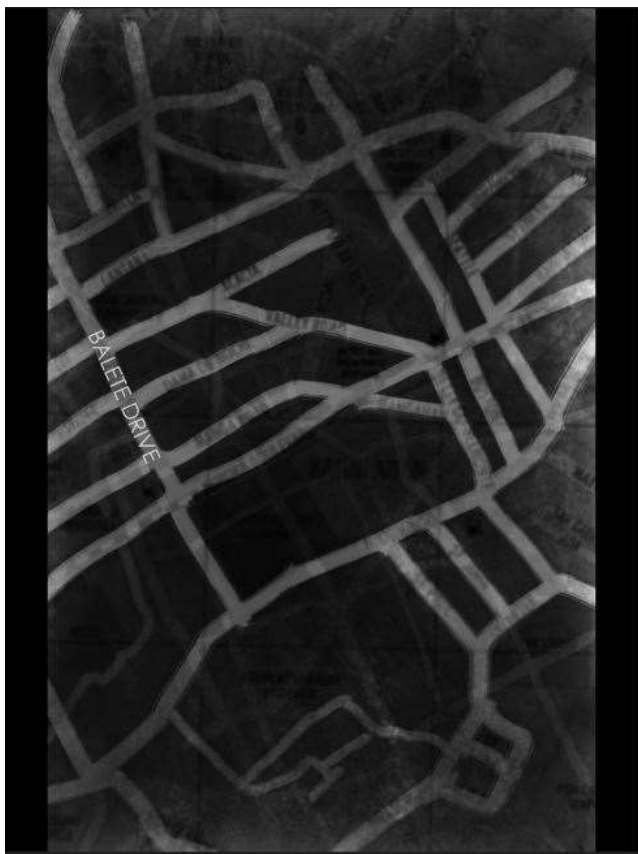
job”, she never exhibits any romantic desire for any patrons and is quick to shut down an “engkandata” — a beautiful tall elf-life forest shapeshifter known for seducing and enslaving men — working her charms on the premises (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 4: Last Seen After Midnight* Loc 14, 36). There are some characters who, perhaps against better judgment, do attempt to court Trese. Most notably Maliksi, a member of the tikbalang — an anthropomorphic horse-like species who can take human form and are obsessed with and known for their speed (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive* Loc 64). He served as the main antagonist in one of the *Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive* cases only to evolve first into a vigilante and then ally of Trese, although she so far has characteristically ignored his flirtations (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 5: Midnight Tribunal* Loc 130). Furthermore, Trese lacks both the voluptuous physique of femme fatale or the hyper-musculature of a typical superheroine from Western comics. Instead, she simply looks like an average physically fit Filipino woman, and her characterization is all the stronger for it. She is typically depicted wearing a long-fitting modern cut but traditionally-inspired trench coat, and wields a wavy-bladed traditional Filipino gunong (dagger) as her trademark weapon. It is later revealed that this dagger contains the pure soul of her twin sister who died soon after birth (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 3: Mass Murders* Loc 92). While she has five older brothers — some of whom do appear in later volumes — they are mostly absent, off fighting a war in the underworld while Trese stays behind to defend “her city”. As Ana Micaela Chua notes in “Enabling Mythologies: Specificity and Myth-Making in *Trese*”, Trese’s decision to stay represents a form of everyday heroism in a country known for its vast levels of emigration:

It may sound kitschy, but the notion that it is one’s duty to stay in the country is significant in a country that loses about 10% of its population to migration. Alexandra’s special training puts her at the same level as professionals for whom the temptation to leave, to make it in the global market, is strong primarily because compensation is better. Alexandra may choose to join her brothers - to bring the war to the underworld - yet she chooses to work case by case at the margins of the battle against evil, to address the needs of those for whom that battle is not some grand epic, but the comedy of the everyday.

As such, while her brothers might be taking their fight through a literal hell, *Trese* eschews that glory to defend the everyday people in the here and now, a valiant figure to those who choose to stay in spite of greater opportunities elsewhere.

While Tan and Baldesimo acknowledge the shadow of Western and other foreign influences on their work, the infusion and prominence of Filipino elements, such as the myriad of creatures from Filipino mythology and the references to recent events in the country, keep *Trese* far from feeling overly derivative. Indeed, both Japanese manga and American comics have always taken in outside influence as well as exporting their own. Osamu Tezuka, the “grandfather of manga”, famously modelled the head design of his most iconic character Tetsuwan-Atomu, or Astro Boy, after that of Walt Disney’s Mickey Mouse (MISAKA 25). Marvel and DC — the United States’ historically most prominent comics publishers — have also long explored applying manga elements to their characters, such as with the *Bat-manga!* (KUWATA) or *Marvel Mangaverse*. Indeed, understanding that no regional comics tradition is truly acting in full isolation, it stands to reason that Filipino komiks creators like Tan and Baldesimo can adapt these foreign influences to tell their own stories (JAVIER 87). As Carljoe Javier explains in “Filipino Humour and the Filipinisation of Foreign Tropes in Macoy’s *Taal Volcano Monster vs. Evil Space Paru-Paro*”, Filipino creators are adept at creating works that utilize foreign ideas while maintaining their own “pinoy” spin, the result being something that “...is not Japanese, though it is influenced by the Japanese. It is not American, though it is influenced by the Americans. It is not Spanish, though it is influenced by the Spanish” (Javier 92). In recognizing and using their diversity of foreign cultural influences — not to mention that vast diversity of Indigenous cultures on the islands themselves — Filipino komiks creators can both speak to their own cultural experience authentically while also remaining accessible to global audiences (CHUA “Enabling Mythologies” 24).

Thus, while the *Trese* komiks certainly remain accessible to foreign readers — as a long as a translated version is available — the series is rooted in its Filipino origins as part of its creative agenda. Tan has published multiple books on Filipino mythology and he and Baldesimo embed it into story alongside maps of city neighbourhoods like Balette Drive (*Trese Vol. 1: Murder on Balette Drive* Loc 9).



[*Trese* Vol 1, Loc 9]

Many creatures both obscure and more widely known enjoy a starring role in *Trese* — and often with an urban fantasy update — as they emerge as friend or foe to the series' protagonist. In *Trese's* Manila, creatures as diverse as the vampiric aswang and bagyon storm gods — here re-imagined as smuggling gangs and power company executives respectively (MANANSALA 21) — all must play by the rules or expect a visit from Trese and her loyal mask-wearing twin children-of-a-war-god enforcers, the Kambal.



[*Trese* Vol 1, Loc 23]

While not all creatures depicted are solely found in the Philippines — the spectral white lady from the first case coincidentally bears more than a passing resemblance to the first episode of the long-running American also-monster-of-the-week television series *Supernatural* (KRIPKE) — *Trese's* creators always reimagine them in a Filipino context. In the words of Ana Michaela Chua:

TRESE exposes Metro Manila as a shared world: it is shared not only by human inhabitants, but also by the paranormal beings that have, for so long, already been part of Philippine culture. It is not just typical, everyday, mainstream Metro Manila, but also Metro Manila of the marginalized, its street corners and crannies, its unwanted citizens and its dead. (“Alternative Epistemologies” 115)

As such, Tan and Baldisimo's Manila is a city at once human and non-human, modern and traditional, both open to — and wary of — the forces beyond its national borders, both natural and supernatural (CHUA "Alternative Epistemologies" 103).

While *Trese's* depiction of Filipino mythology is largely appreciated in its home country, some concerns have been raised, particularly about the characterization of Talagbusao — the father of the Kambal (*Trese Vol. 3: Mass Murders* Loc 62).



[*Trese* Vol 3, Loc 62]

Serving as *Trese's* most fearsome antagonist in both the earlier volumes of the komiks and the Netflix series, the Talagbusao appears in traditional Indigenous dress and displays an obsession with bloodthirsty ultra violence and human sacrifice. Anthropologists Andrea Malaya M Ragragio and Myfel D Paluga took issue with this conceptualization of the deity, arguing that the hyper-violent chaotic villain seen in the

Netflix series and the komiks had more in common with Western misinterpretations by American anthropologist Fay-Cooper Cole from the early 1900s than they did with actual Indigenous belief-systems. “The Talagbusao depicted in *Trese* barely resembled what Indigenous communities in Mindanao mean when they talk about this entity or its related forms, called busaw” (RAGRAGIO and PALUGA). Rather than a spirit of mad chaos and violence, the Talagbusao is actually a more nuanced figure, mostly associated with power and potency. Far less well-known than other entities from Filipino mythology such as the aswang or the earth spirit duwende, the Talagbusao also hails from Indigenous communities on the island of Mindanao. This southernmost major island in the Philippines has significant cultural, religious, and historically political separation from Manila, and has often been the primary site of civil war in the country. As such the depiction of the Talagbusao — while useful in giving *Trese* a powerful domestic adversary that cannot easily be defeated — conveys some problematic elements, particularly when taken in the context of the marginalization of Mindanao and Indigenous cultures within the Philippines.

Nevertheless, Tan and Baldisimo have tried to address some of the domestic criticisms levelled against their works. Set in the country’s most (in)famous chaotic urban sprawl, the series has sometimes been accused of being Manila-centric, with many of the mythological creatures abandoning their traditional homes to seek new opportunities in the giant dangerous city, much like many Filipino migrants from rural areas (CHUA “Enabling Mythologies” 23).

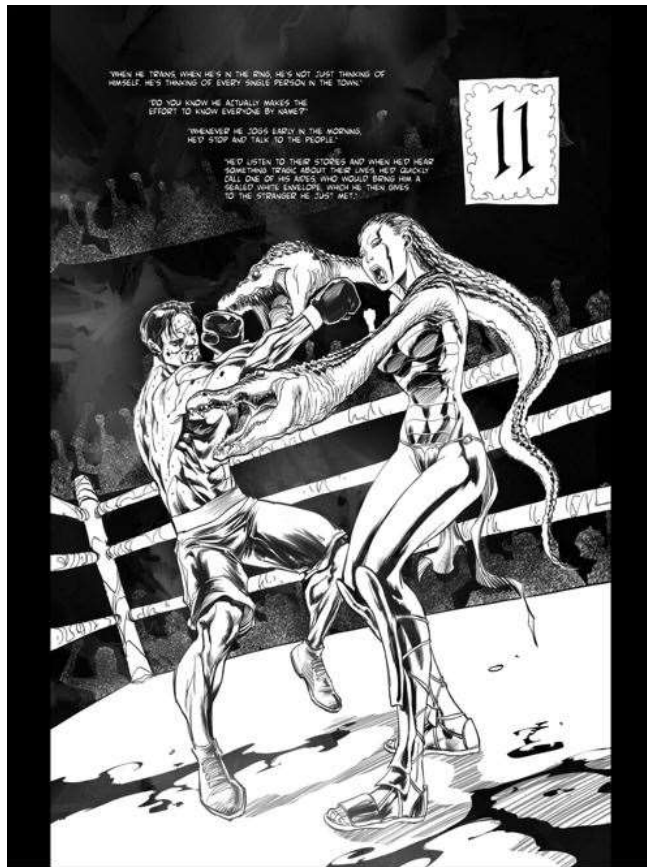


[*Trese* Vol 1, Loc 94]

As the volumes progress, Tan and Baldesimo retain the urban setting so critical to the plot, but they world-build with more references to other parts of the country, including references to the ongoing civil war in the south where both sides are shown to be capable of brutality (*Trese Vol. 3: Mass Murders* Loc 40). As *Trese* works closely with the police — in particular Captain Guerrero, who calls her in whenever a case takes a supernatural turn — the series received criticism that the reality of police corruption in the Philippines was not being adequately depicted. In response, Tan and Baldesimo created the “The Outpost on Kalayaan Street” in which an inmate raises the dead in a graveyard slum to take revenge on the police officer who killed his brother (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 58). While the neighbourhood police in this story are largely depicted as violent and corrupt, the story itself is still broadly seen from a police perspective (MANANSALA 6). Nevertheless, many of the residents

refuse the police's order to evacuate as they assume it is just a ruse to get them out so their camp can be demolished (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 44). Likewise, many of the police shown stealing booze and threatening to beat prisoners, although Guerrero and the targeted officer are shown in a more positive light (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 48).

Tan and Baldesimo also reinforce *Trese's* connection with current Filipino culture by referencing major domestic cultural phenomena, both positive and negative. In "The Fight of the Year" from *Trese Vol. 4: Last Seen After Midnight*, Trese interacts with "Manny", a legendary Filipino boxer who fights each year in a secret underground match where he must defeat twelve supernatural opponents in twelve rounds in order to ensure that his city of General Santos is protected for another 12 months (TAN and BALDISIMO Loc 117).



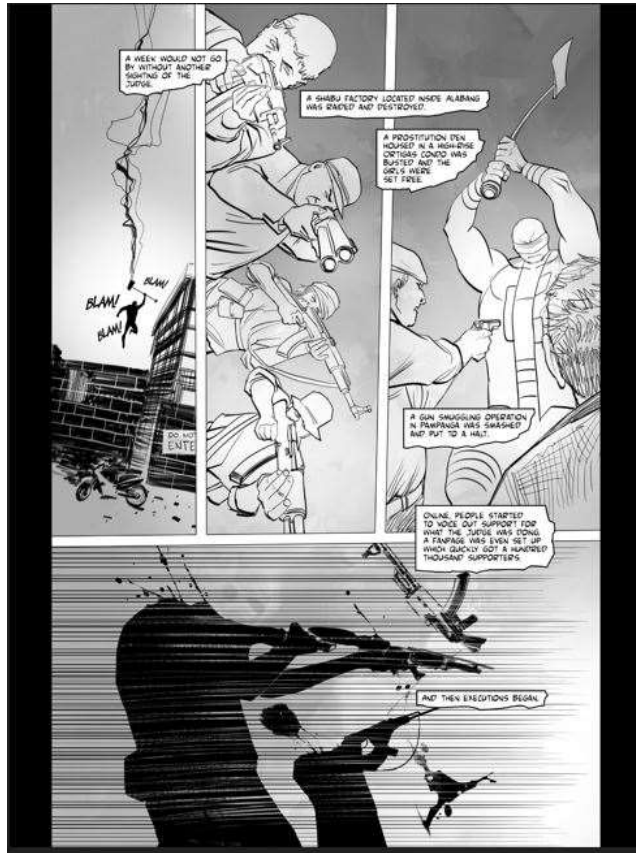
[*Trese* Vol 4, Loc 117]

This character is a clear reference to Manny Pacquiao, the legendary Filipino boxing champion turned politician who ultimately lost his bid for the presidency in 2022 (“Halalan 2022”). In Tan and Baldesimo’s depiction, Manny is presented as an equal to Trese and one of the few willing to stand up to her. He is seen as a heroic figure who made a deal with a devil to become a famous boxer only to become a selfless defender of his community. Chua notes that this “Sytan” figure is rooted in popular conceptions of Pacquiao’s infamous boxing manager, complete with potentially problematic cultural beliefs surrounding Filipinos of Chinese descent:

At once Satan and a Fil-Chinese mogul, this devil is based on Pacquiao’s notorious patron, Chavit Singson. Sytan thus combines the stereotypical bias against rich Chinese and the general public dislike of Singson, whose association with gambling, corrupt politics, self-confessed cruelty, and indelicacy in front of the media have rendered him particularly demonic to the public. (“Enabling Mythologies” 27)

Tan and Baldesimo thus glorify one Filipino figure while literally demonizing another. The tension towards the Chinese community is not only driven by the accumulation of wealth in the hands of a few Chinese-Filipino business owners, but also exacerbated by ongoing tensions with China, particularly over the South China Sea where China has been trying to enforce its claim over territorial waters practically up to the Philippine coastline (SIMONETTE and GUINTO). Singson also represents another example of a corrupt and cruel elite whose misdeeds raise the question of whether he will ever truly see justice, and certainly the Sytan character continues to profit off of Manny even at the close of this story in *Trese*.

In *Trese Vol. 5: Midnight Tribunal*, Tan and Baldesimo introduce the judges, super-powered justice enforcers with lethal vigilantism who target criminals that the law cannot reach. While their methods are brutal, the judges remain popular with a local populace tired of traditional law enforcement’s inability to deal with the problem (*Trese Vol. 5: Midnight Tribunal* Loc 63). The judges are quite reminiscent of the appearance of vigilante death squads—under recent president Rodrigo Duterte’s administration—that sought out and summarily executed those perceived as criminals without a proper trial. While their actions were abhorrent to foreign observers, these squads—like the judges—were often quite popular with local communities who had lost faith in the Filipino justice system.



[*Trese* Vol. 5, Loc 63]

As they moved to work more prominent Filipino elements into their komiks, Tan and Baldisimo settled on a newly returned political figure to be a major new enemy for Trese. While Tan and Baldisimo never address the issues surrounding their characterization of the Talagbusao, in later volumes they do pivot away from using him as Trese’s arch enemy. Instead, they positioned Trese’s new nemesis as “the Madame” — a powerful political figure modelled after notorious former First Lady Imelda Romualdez Marcos (*Trese* Vol. 5: Midnight Tribunal Loc 93), wife of former Filipino dictator Ferdinand Marcos and mother of recently elected president Bongbong Marcos. A corrupt figure known for her obsession with high fashion and charming foreign powers, the First Lady and her husband stole billions from the national coffers to finance their lavish lifestyle before being ousted in 1986 (DE GUZMAN). Despite public outrage and anger towards her and her family, Imelda Marcos was able to

massage their image enough for her son to be elected as president, undermining the government's attempts to seek justice for her past crimes. As a master manipulator with a sweet smile and Machiavellian ruthlessness, the Madame could certainly serve as a major foil for *Trese*, although her characterization could incur the ire of the current Marcos' administration.



[*Trese* Vol. 5, Loc 93]

By emphasizing these contemporary political figures and domestic everyday realities such as shantytowns, rebel outposts, power outages, and wealthy uncaring corrupt politicians, *Trese* emphasizes its status as a tale produced in a developing country, with considerably less wealth and political stability than found in Japan or the West. By connecting with the issues in their home country — and the critiques from their readers — Tan and Baldesimo are able to infuse their fantasy narrative with an

authentic dose of realism that reinforces its connection to Philippine culture while also situating it within the context of the wider world (CHUA “Enabling Mythologies” 22). In addition to their embrace of traditional mythological figures and beliefs, they also incorporate modern urban legends — such as that of a lizard man living under the mall and preying on young women (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 2: Unreported Murders* Loc 75) — and traditional practices infused with modern symbology, such as Trese’s use of the logo on a thrown away pharmacy bag as a sigil for a healing spell (TAN and BALDISIMO *Trese Vol. 3: Mass Murders* Loc 131).



[*Trese* Vol 3, Loc 131]

In doing so they create a compelling narrative that is both realistic and fantastic, traditional and modern, foreign and Filipino.

These dichotomies have enabled *Trese* to gain a foothold amongst global audiences while also remaining impactful for its domestic readers. While Tan and Baldisimo’s series still has its critics and some foreign-influenced biases in a country that is still trying to find its identity after decades of tumultuous independence, it represents a valiant effort in broadening understanding of Philippine mythology, culture, and creativity within a global context. As Chua notes:

Much of TRESE is about coming to terms with internal differences without losing sight of the communal nature of cultural experience. Through its twin trajectories of the universal and the local, of the mythical and the real, the historical and the contemporary, TRESE reflects Philippine society's struggle to locate itself in the context of the larger world, as well as its desire for self-definition against the rest of that world. (Enabling Mythologies 29)

In many ways, the Philippine komiks experience speaks to that of many under-represented comics traditions that use the sequential art medium to explore their cultural identity and represent it both narratively and artistically. Using both their love of foreign influences and domestic source material, Tan and Baldisimo's work will hopefully open the door, not only to more adaptations of *Trese*, but other Filipino writers and illustrators to receive the global and local audiences — and scholarly attention — which they deserve.

Works Cited

- CAYTON, Ria. "Myths, Komiks, and the Demand for Filipino Stories". International Conference on Philippine Studies (ICOPhil), 2016, Dumaguete. Qtd in CRC Staff. "Myths, Komiks, and the Demand for Filipino Stories: Research Notes and Insights from UA&P Literature Instructor Ria Cayton". Center for Research and Communication. 26 July 2019. <https://crc.uap.asia/2019/07/26/myths-komiks-and-the-demand-for-filipino-stories-research-notes-and-insights-from-uap-literature-instructor-ria-cayton/> Accessed 3 July 2024.
- CHUA, Ana Micaela. "Alternative Epistemologies in Budjette Tan and Kajo Baldisimo's *Trese*." Vol. 13, no. 2, 2016, pp. 102–126.
- . "Enabling Mythologies: Specificity and Myth-Making in *Trese*", in *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel*, edited by Jonathan C Evans, Inter-Disciplinary Press, 2013, pp. 21–31.
- DE GUZMAN, Chad. "How Cultural Fascination With Imelda Marcos Has Obscured Her True Legacy", *Time*, 27 July 2023, <https://time.com/6298212/here-lies-love-imelda-marcos-legacy/>. Accessed 6 Oct 2023.
- DE VERA, Denise Angela, and Marie Rose ARONG. "Cracking the Filipino Sequence: Two Factors That Shaped Contemporary Philippine Komiks." *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 10, no. 1, 2019, pp. 106–121.

- FLORES, Emil Frances M. "Up in the Sky, Feet on the Ground: Cultural Identity in Filipino Superhero Komiks", in *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel*, Inter-Disciplinary Press, 2013, pp. 75–86.
- FLORES, Patrick, et al. *300 Years in a Convent, 50 in Hollywood: In Celebration of Filipino American History Month*. October 6, 2021. Efron Center for the Study of America, Princeton University, Princeton, NJ.
- FONDEVILLA, Herbeth L. "Contemplating the Identity of Manga in the Philippines." *International Journal of Comic Art*, Vol. 9 Iss. 2 (2007): pp 441–53.
- "Halalan 2022". ABS CBN News, 13 May 2022, <https://halalanresults.abs-cbn.com/> Accessed 15 December 2023.
- ICHIMURA, Anri. "Trese Lands in Netflix's Top 10 TV Show Rankings in 19 Countries," *Esquire*, 14 June 2021. <https://www.esquiremag.ph/culture/movies-and-tv/trese-international-rankings-a00304-20210614>. Accessed 15 Sept 2023.
- JAVIER, Carljoe. "Filipino Humour and the Filipinisation of Foreign Tropes in Macoy's Taal Volcano Monster vs. Evil Space Paru-Paro", in *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel*, Inter-Disciplinary Press, 2013, pp. 87–93.
- KRIPKE, Eric. "Pilot." *Supernatural*, directed by David Nutter Reich, The WB, 2005.
- KUWATA, Jiro. *Batman: The Jiro Kuwata Batmanga*. Vol. 1. DC Comics 2014.
- MANANSALA, Ana Micaela CHUA. "Communal Homes and Heterotopic Contagion in Trese." *Between*, Vol. 8, no. 15, 2018. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3235> X. Accessed 15 December 2023.
- MANILA TREATY. United States, Republic of the Philippines. Treaty of General Relations and Protocol. *Library of Congress*, <https://maint.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/b-ph-ust000011-0003.pdf>. Treaty between the United States and the Philippines.
- Marvel Mangaverse*. Marvel Comics, 2000-2002.
- MISAKA, Kaoru. "The First Japanese Manga Magazine in the United States." *Publishing Research Quarterly*. Winter 2004, Vol. 19 Issue 4, pp. 23-30.
- RAGRAGIO, Andrea Malaya M, and Myfel D PALUGA. "What Netflix Got Wrong About Indigenous Storytelling", *Sapiens: Anthropology Magazine*, 1 Dec 2021, <https://www.sapiens.org/culture/busaw-trese/>. Accessed 15 Sept 2023.
- SIMONETTE, Virma, and Joel GUINTO. "BBC Witnesses Chinese Ships Blocking Philippines Supply Boats", *BBC*, 6 October 2023, <https://www.bbc.com/news/world-asia-67015857>. Accessed 6 Oct 2023.
- TAN, Budjette, and Kajo BALDISIMO. *Trese Vol. 1: Murder on Balete Drive*. E-book ed., Ablaze, 2020. Graphic novel.

The Supernatural Thrilla from Manila: How Budgette Tan and Kajo Baldesimo's *Trese* Took Filipino Komiks, Comic Arts, and Culture Global

--. *Trese Vol. 2: Unreported Murders*. E-book ed., Ablaze, 2021. Graphic novel.

--. *Trese Vol. 3: Mass Murders*. E-book ed., Ablaze, 2021. Graphic novel.

--. *Trese Vol. 4: Last Seen After Midnight*. E-book ed., Ablaze, 2022. Graphic novel.

--. *Trese Vol. 5: Midnight Tribunal*. E-book ed., Ablaze, 2022. Graphic novel.

--. *Trese Vol. 6: High Tide at Midnight*. E-book ed., Ablaze, 2023. Graphic novel.

WARREN, Bernard, ed. *Cartoons for Victory*. Fantagraphic Books, 2015.

WheNetflix. "Trese Season 2: Premiere Date, Schedule, Spoilers and Rumors," *WheNetflix*, 15 September 2023. <https://whenetflix.com/trese>. Accessed 15 Sept 2023.



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

La mise en page aux frontières du lisible en France dans les années 70

Jean-Charles Andrieu de Lévis

Per citare l'articolo

Jean-Charles Andrieu de Lévis, « La mise en page aux frontières du lisible en France dans les années 70 », *Publifarum*, 42, 2024, p. 84-100.

Résumé

À partir des années 60 apparaît en France une génération d'auteurs réalisant des expérimentations autour de la mise en page qui dérogent de son usage classique. Nous souhaitons ici observer les processus créatifs qui amènent à un effondrement progressif de la transitivité narrative assurée entre autres par la mise en page. Ceux-ci peuvent prendre la forme de l'accroissement du nombre de cases dans la page ou au contraire de leur disparition lors de compositions tableaux ; la circulation de l'œil dans la page peut aussi être embarrassée par des cheminements inhabituels qui peuvent aller jusqu'à contrarier la temporalité inhérente à la distribution de l'action en unités distinctives ; les cadres vignettiaux peuvent aussi être soumis à des logiques esthétiques qui échappent à une justification narrative et la gouttière peut elle-même devenir un motif graphique à part entière ; enfin, les cases peuvent se révéler poreuses et les images s'écoulent les unes dans les autres à travers des béances qui déstabilisent la structuration de la séquence. Ces différentes transgressions de la narrativité de la mise en page amènent les planches de bandes dessinées vers des régimes picturaux qui investissent davantage la spatialité du dispositif que la temporalité de sa discontinuité, et proposent ainsi des expériences esthétiques originales et saisissantes.

Abstract

From the 1960s onwards, a generation of French authors began experimenting with page layout in ways that departed from its traditional use. Our aim here is to look at the creative processes that lead to a gradual breakdown in the narrative transitivity provided by the page layout, among other things. These may take the form of an increase in the number of boxes on the page or, on the contrary, their disappearance in table compositions; the movement of the eye around the page may also be hindered by unusual paths that may go so far as to contradict the temporality inherent in the distribution of the action into distinct units; Finally, the squares can become porous and the images flow into each other through gaps that destabilise the structuring of the sequence. These various transgressions of the narrative of the page layout lead the comic strips towards pictorial regimes that invest more in the spatiality of the device than in the temporality of its discontinuity and thus offer original and striking aesthetic experiences.

En France, au cours des années 60, le style de la ligne claire prédomine dans le champ de la bande dessinée française¹. Cette école graphique s'est notamment imposée par le succès considérable de la série des *Aventures de Tintin* puis de la revue éponyme qui

permet l'émergence de nombreux émules. Ce style canonique incarne un modèle esthétique que Philippe Marion a décrit comme un idéal de transparence de la trace graphique en vue d'assurer une narration fluide et intuitive (MARION P. 1993). En effet, Hergé n'a eu de cesse de concevoir ses images de manière à ce que leur lisibilité s'épuise rapidement, que le regard du lecteur glisse d'une case à l'autre afin de générer un courant de lecture. Devant une page de Tintin, nous ne regardons plus tant des dessins que des espaces organisés qui délivrent instantanément une portion de récit. En ce sens, l'image est chargée d'une efficacité qui ne laisse pas de place au doute : elle doit être évidente, univoque, éclatante de limpidité.

Pour Jan Baetens et Hilde Van Gelder, l'esthétique de la ligne claire ne se résume pas à un style graphique mais s'étend aussi à l'articulation des cases entre elles, autrement dit elle se déploie également au niveau de la mise en page. Ils développent en affirmant que la mise en page, c'est-à-dire le dessin et l'organisation spatiale des cases dans la page, contribue pleinement à renforcer la lisibilité de l'image : « la clarté du dessin tout comme la régularité modulée de la mise en page aident à orienter le regard vers la progression et le rythme narratifs » (BAETENS J. et VAN GELDER H. 2007 : 184). Et concluent que « si une vignette de Tintin est immédiatement lisible, c'est [...] aussi parce que n'importe quelle case prend place dans un système qui régit de manière transparente le passage d'une image à l'autre » (BAETENS J. et VAN GELDER H. 2007 : 183). La précipitation de l'œil d'une case vers l'autre se jouerait donc aussi bien dans l'image elle-même que dans la disposition de tous les cadres présents dans la planche. La performativité de la ligne claire serait donc assurée par la transparence de l'image mais aussi par celle du dispositif graphique qui les présente, mis au service de la narration, dont nous avons ailleurs (ANDRIEU DE LEVIS J-C. 2019) observé les qualités que nous résumons ici :

- régularité d'un cadre mince et uniforme
- régularité de l'espace inter-iconique
- orthogonalité des vignettes.

Fin connaisseur de la mise en page et du travail d'Hergé, Benoît Peeters déclarait justement que, dans les albums du dessinateur, « la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes ; elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principale fonction de servir. La taille des images, leur disposition, l'allure générale de la page,

« tout doit venir appuyer la narration » (PEETERS B. 2010 : 62). La mise en page constituerait donc un appareil structurant essentiel à la transmission d'une histoire dont la transparence garantirait son efficacité. Mais à force de l'envisager seulement comme un système uniforme inféodé au récit, ne risque-t-on pas de réduire le potentiel expressif de la mise en page ?

Or, l'orée des années 70 voit justement s'opérer en France « une mise en cause très violente de la narration et du graphisme traditionnels » dans la bande dessinée (BAETENS J. 2006 : 8). De nombreuses autrices et de nombreux auteurs de bande dessinée commencent à envisager la page, et par extension la double page, non plus comme une partition normée par des cases orthogonales et parfaitement alignées mais comme un espace au sein duquel chaque objet graphique (dont les vignettes) se réinvente et se trouve investi de qualités esthétiques. Une véritable ouverture expressive de la mise en page s'impose alors autant comme une volonté de dissidence face à une pratique dite classique que comme un effet de style original qui permet de repenser l'expérience de lecture.

Ces innovations formelles prennent place au sein de nombreuses publications, aussi bien au sein de publications underground que dans le secteur de la jeunesse (voir par exemple BOYER L. 2022) : de fait, les auteurs et les autrices naviguent fréquemment d'une revue à l'autre et apportent leur singularité tout en l'adaptant à l'identité éditoriale du support qui les accueillent. Face à ce foisonnement, nous avons concentré notre attention sur quelques publications de bande dessinée plutôt destinées à un lectorat adulte afin de réaliser une typologie des procédés stylistiques qui pourrait s'appliquer à d'autres productions de l'époque. Notons également que ces expériences s'ancrent dans un contexte d'effervescence artistique largement nourrie de la contre-culture et de l'univers psychédélique alors très en vogue : de nombreuses créations qui explorent les limites du lisible sont souvent placées sous le signe de l'esthétique psychédélique qui prend ses sources aux États-Unis mais qui a irrigué tout un pan de la création française.

Nous proposons donc de présenter quelques systèmes créatifs développés au cours de cette période afin d'examiner comment, d'un idéal de lisibilité, la mise en page s'est imposée dans toute sa visualité et de la transitivité a atteint l'opacité pour devenir un véritable enjeu énonciatif et poétique. Nous allons voir comment, en quelques années

seulement, des dessinateurs ont tour à tour cherché à capter le regard, à désorienter le regard puis finalement à tromper le regard, pour mieux le happer.

1. Capter le regard

1.1 *Iconisation des cadres*

Un truc me gêne vachement : les pages éclatées, les cases triangulaires ou enjolivées, ou pas de case du tout. C'est un peu esthétisant, c'est illisible. (Frank, cité dans FRÉMION Y. 1982 : 94)

Dans le parcours que nous proposons de suivre, une des premières manifestations d'expérimentations graphiques autour de la mise en page vise, non pas à contrarier son rôle de système énonciatif, mais au contraire à incarner par de multiples déformations les divers enjeux narratifs de la planche. Ainsi, au contraire de ce qu'affirme le dessinateur Frank, héritier de la ligne claire, toute expérimentation ne vient pas nécessairement à l'encontre de la lisibilité. Simplement, la mise en page se mesure moins à sa performativité narrative qu'à ses qualités rythmiques et plastiques. Prenons l'exemple de Georges Pichard qui accompagne l'érotisme de son interprétation de l'Odyssée par des ondulations sensuelles de la mise en page (LOB J. et PICHARD G. 1974 ; série parue dans *Charlie mensuel* à partir de 1969). En effet, avant même que le lecteur ne découvre le contenu des vignettes, le dessinateur annonce visuellement l'approche voluptueuse de l'adaptation de ce récit mythique. Les cases gondolent, les lignes serpentent et empruntent une suave musicalité où les bordures s'épousent lascivement. Les variations d'épaisseur du trait accentuent encore la séduction optique de ces cadres en installant une plasticité fragile et magnétique. Les formes des cadres témoignent de l'influence esthétique de l'Art nouveau dont les posters, pour le moins suggestifs, étaient fortement imprégnés d'érotisme (WOOD G. 2000). Le dessinateur accentue ainsi la volupté des périples langoureux de cet apollon d'Ulysse. Pichard continue de développer cette approche avec *Paulette* (WOLINSKI G. et PICHARD G. 1971 ; série parue dans *Charlie mensuel* à partir de 1970), et les vignettes permettent parfois de porter un regard ironique sur les représentations qu'elles contiennent, de créer une dissonance entre la connotation des cadres et les images qu'ils entourent et d'installer ainsi un humour de second degré proprement

visuel. Dans la séquence qui conclut cette folle aventure, le dessinateur déjoue la tragédie de la scène (mort du protagoniste) en rappelant, par le truchement de la mise en page, l'hédonisme de la série. La composition renforce ainsi la narration en ajoutant une couche d'énonciation.



Figure 1 - Georges Pichard et Georges Wolinski, « Paulette », *Charlie mensuel*, n° 31, août 1971, page 7.

De même, de nombreuses planches de *Kris Kool* (1970), album pop de Philip Caza paru en 1970, sont parcourues de cases rondes, ou arrondies. La vélocité de ces organisations circulaires retranscrit particulièrement bien l'ambiance psychédélique du récit, comme si les altérations de conscience du protagoniste affectaient l'orthogonalité des cases : les troubles psychiques se lisent à travers l'évasement excessif de l'architecture rectiligne traditionnelle. La mise en page incarne ici de manière sensible les fluctuations émotionnelles et phénoménologiques du personnage.

Les cadres peuvent aussi recouvrer une certaine autonomie par rapport au récit et ne plus rigoureusement suivre les inflexions dramatiques de la case : la dynamique plastique des vignettes prévaut alors sur la fluidité narrative de leur organisation. C'est par exemple le cas lorsque les cadres rectilignes rompent avec le parallélisme classique et escamotent arbitrairement des portions de cases, esquissant d'étranges signes par des jeux de pleins et de vides indépendants des images. L'insolite tracé des vignettes dessine alors des configurations mystérieuses qui interrogent quant à leur potentiel figuratif. Ces aspérités intriguent le regard à la recherche d'obscures significations. Les dessinateurs intègrent ainsi le potentiel plastique et énonciatif de la composition et se prêtent à des expérimentations qui amènent les cases à faire dessin et à capter le regard. On assiste ainsi à une forme d'iconisation de la mise en page.

1.2 Iconisation de l'espace intericonique

ce n'est pas dans l'ellipse seulement que quelque chose se passe, mais dans ce moment d'absence de visibilité [...], qui correspond spatialement à l'espace inter-iconique. (ROBERT P. 2018 : 153)

Si les dessinateurs élaborent des compositions détonantes, le tracé des vignettes demeure relativement discret. Mais il est également possible d'investir cet espace et en affirmant son empreinte graphique, voire introduire une graphiation divergente et opérer une dissociation stylistique entre les cadres et la figuration, jusqu'à entrer en conflit et perturber la lisibilité des images. Mais en faisant dessin avec les lignes de contours, les auteurs empiètent sur le blanc qui sépare les images jusqu'à ce que les bords se touchent et se soudent entre eux. La perturbation ou l'obstruction de l'espace intericonique saborde singulièrement plus le processus de lecture que les diverses

manipulations géométriques des cadres. Car pour de nombreux chercheurs, la gouttière est un lieu de virtualisation fictionnelle, l'espace où le récit se met en marche, où la séquence se déploie véritablement, où l'imagination du lecteur travaille pour créer les liens entre les images (voir par exemple MC Cloud S. 2008 :74). Pascal Robert ajoute même que sa virginité constitue la condition de son déploiement (ROBERT P. 2018 : 153). Son investissement graphique devient dès lors source de difficultés de lecture.

De manière évidente, ces expériences conduisent à une matérialisation de l'espace inter-iconique qui se meut en représentations figuratives : les gouttières deviennent de « vraies » gouttières ou autres motifs correspondants au récit. Les décors végétaux sont les plus régulièrement utilisés car, serpentant et s'enchevêtrant, ils dessinent « naturellement » des surfaces qui accueillent les images. Un arbre se déploie, son tronc se situe au pied de la page et les différentes actions du récit se lisent dans les entretoisements des branches (chez Bochaton par exemple dans « L'Empire végétal », *Pilote*, n° 675, 12/10/1972, page 35). Le réalisme graphique de ces séparations exhibe généralement la planéité des dessins et perturbe l'illusion fictionnelle : un réel plus réel que les images les chevauche et engendre une distinction dimensionnelle qui hiérarchise les deux figurations et intercepte le regard. Dans l'exemple que nous citons, les branches, souvent travaillées pour leur conférer un rendu le plus mimétique possible, attirent plus le regard que les images qu'elles entourent. Chaque franchissement de case devient presque un saut de haie visuelle. Proche de ce genre d'expérience, le dessinateur Brandin perturbe l'espace intericonique dans *La saga de Delicielmel* (*Pilote* n°636, 13 janvier 1972), en matérialisant les cadres de ses vignettes et en les émaillant de diverses échancrures, saillies, ou motifs internes qui composent des éléments graphiques presque aussi importants que les images qu'ils encerclent. Ils imposent un rythme prégnant dans la page et leurs sinuosités ou leurs ondulations détournent le regard de la case, comme si deux récits se superposaient l'un sur l'autre, celui de l'histoire, et celui du mouvement des cadres.

Philippe Druillet, bien connu pour ses compositions monumentales, obstrue parfois l'espace intericonique avec des motifs abstraits ou figuratifs qui ne participent pas à la narration. Paradoxalement, ce qui ne devait être qu'une séparation discrète occupe parfois un espace conséquent de la planche jusqu'à en devenir le motif principal : la

gouttière enfile, prend les allures de quelques statues ou guerrier barbare, et les actions dont elle est supposée favoriser le déchiffrement sont reléguées au second plan. L'ampleur des transformations graphiques de la gouttière la convertit en image à part entière qui capte le regard plus efficacement encore que les représentations qui la bordent. La gouttière devient figure principale de la planche et aveugle les espaces plus proprement narratifs.

2. Désorienter le regard

Ce qui donne à l'écrit une puissance plastique que sa signification "courante" ne laisse pas apprécier, c'est cette fragmentation de l'énoncé, cette réunion des fragments en nouveaux ensembles, ce télescopage des temps, cette juxtaposition de contenus impossibles. (LYOTARD J-F. 1974 : 370)

La question n'est pas seulement celle de la traversée des cases mais aussi celle de la circulation de l'œil dans la page, incidemment celle de l'ordre des cases, de la distribution naturelle des unités narratives. Certains auteurs vont désorienter le regard, l'égarer jusqu'à ce qu'il s'abîme dans des organisations paginales réfractaires à l'ordonnement linéaire des images, suspendant ou confondant les temporalités diégétiques. Ils proposent ainsi de nouveaux protocoles de lecture qui perturbent radicalement l'organisation de la mise en page et atteignent à une certaine plasticité de l'écriture en bande dessinée, comme Lyotard la définissait dans son travail sur le figural.

2.1 Guido Crepax

Publié dans *Charlie mensuel* à partir de 1970, Guido Crepax détonne par des mises en page où les cases se « fragmentent dans tous les sens, s'allongent, s'obliquent, se fixent, se répètent » (STERCKX P. 2009 : 12) et dont la réaction en chaîne entraîne ce que Renaud Chavanne nomme une hyperfragmentation (CHAVANNE R. 2010 : 188). L'auteur diversifie les tailles des vignettes et enfonce l'aménagement clair et relativement régulier de la page. De larges cadres se retrouvent entourés par de petites cases qui les parcourent en cascade, ces groupes étant eux-mêmes soulignés par des vignettes fines et longues. Ce morcellement agence de nouvelles

configurations de l'espace où la linéarité cède la place à une forme de désorganisation. Les rapports de causalité qui dictent d'ordinaire l'enchaînement des cases épousent des directions non conventionnelles jusqu'à perdre le regard et le faire douter du cheminement à emprunter. Alors que la composition procède traditionnellement d'une discrimination chronologique ou pragmatique des images, son fractionnement embarrasse la hiérarchisation des vignettes et contrarie la lisibilité des planches. La page n'esquisse plus un itinéraire univoque mais une constellation qui dispose une trame globale par enchâssement d'actions et de figures. La séquence se trouve désormais ponctuée d'instantanés suspendus où les images n'entrent plus nécessairement en relation sémantique mais déploient l'énigme de leur survenue qui installe une chronologie décadente où les temporalités se sabordent, se contredisent et s'anticipent pour définir un nouveau rapport au réel.

2.2 Philippe Druillet et Claude Barrué

Dès ses débuts, Philippe Druillet ouvre la voie à une liberté absolue dans l'appropriation graphique de l'espace paginal et à une prédominance de l'image. Sa première planche publiée dans le journal *Pilote* en 1970, ne comprend pas une seule case rectiligne et se pose en rupture avec l'organisation orthogonale classique d'ordinaire présente dans ce journal. Les deux premières cases ne sont pas nettement séparées sous l'effet de l'iconisation de la gouttière et le strip situé dans la partie inférieure de la page suit graphiquement un mouvement ascendant pour une succession narrative antéchronologique (la première case du strip débute à droite et la dernière se situe à gauche) : il privilégie ainsi la plasticité de la mise en page à sa fonction narrative.

L'auteur multiplie les pleines pages pour magnifier les proportions fantastiques de ses univers, jusqu'à dissoudre les cases qui fragmentent l'espace. Les images dictent désormais leur propre tempo et négligent la linéarité des strips. Alors que la « durée » d'une case correspond habituellement à la captation de l'énoncé qu'elle renferme, ces compositions tableaux repensent cette durée qui précipite d'ordinaire la lecture : elles ne l'annulent pas mais l'incluent dans un amas d'actions et donc de durées qui se percutent. La traversée de l'image anime les figures qui prennent vie par contact

optique : ainsi, ces immenses surfaces n'arrêtent pas le temps mais en sont gonflées, chaque unité possédant sa propre temporalité. Au sein de cette structure solidaire se distinguent différents énoncés que des perspectives divergentes séparent, tout en les associant. Les figures incarnent la temporalité et l'action qu'elles délivrent. Druillet parvient ainsi à fédérer graphiquement voire fusionner ensemble différents énoncés tout en préservant leur distinction, leur successivité, et ainsi conduire le récit qu'ils composent.

De son côté, Claude Barué réalise des mises en page originales qui agglomèrent et solidarisent différentes actions en une même image. La disparité temporelle adhère alors à un bloc figuratif commun. Les nombreux ornements décoratifs, renforcés par des lignes transversales, permettent d'articuler les différentes séquences les unes avec les autres tout en les consolidant dans un même espace graphique : alors que les cases distinguent d'ordinaire différentes actions en les séparant avec le blanc de la page, ici cet espace vide entoure les figures en une image globale. Au sein de cette structure solidaire se distinguent différents énoncés que les motifs graphiques abstraits séparent tout en les associant. Les figures dessinent désormais elles-mêmes les contours qui les enferment, et incidemment la temporalité et l'action qu'elles délivrent. Ainsi, elles font case dans la case, et leur hiérarchie s'élabore en fonction de leur force d'attraction visuelle. Elles conduisent l'œil et l'entraînent dans des courants visuels qui guident le récit. Claude Barué n'abolit pas tant la case qu'il fait image et avec des figures qui coagulent et interagissent entre elles. Il parvient ainsi à fédérer graphiquement voire fusionner ensemble différents énoncés tout en préservant leur distinction, leur successivité, et ainsi conduire le récit qu'ils composent.



Figure 2 - Claude Barrué, Histoire d'or, Paris, Marc Minoustchine, 1975, page 37.

3. Tromper le regard

Le dispositif de la mise en page peut aussi se montrer poreux et sensible à des fluctuations qui récusent l'organisation narrative. D'autres auteurs tendent à déliter cette distribution des énoncés, notamment par transvasement iconiques. L'évanescence du cadre ou l'autonomisation des figures convergent ainsi progressivement vers une confusion des espaces et ainsi à une remise en cause de la séquence, à une rupture de la continuité sémantique d'ordinaire garantie par les vignettes. Le regard est ainsi saisi par ces espaces à la différenciation et à la succession difficilement discernable qui engagent alors à repenser l'expérience de lecture.

Dans *Xiris*, publié en 1970 par Eric Losfeld, Serge San Juan use du cadre des vignettes sans pour autant contraindre les figures ni imposer d'ordre de lecture. Des motifs graphiques ou de pures effusions de peintures traversent les cases et recouvrent les images. De même les personnages débordent de certains bords de case tandis que d'autres bords les cachent. Alors que certains choix de composition semblent proposer une logique narrative, cette même logique se trouve désamorcée juste après. Les vignettes ne contiennent plus les figures, elles les laissent s'échapper, et incidemment elles échappent à la logique narrative supposée régir la mise en page.

Revenons à *Kris Kool* : lors d'une séquence lyrique où les rêves s'amalgament au réel, Philippe Caza représente la désorientation de la psyché du personnage à travers une composition où, discrètement, différents éléments graphiques chevauchent et débordent sur des espaces limitrophes : ils désorientent le sens de lecture et, incidemment, la chronologie de l'énonciation. Les cadres tracés dessinent une organisation diagonale qui engage le lecteur à débiter en haut à gauche de la page. Cependant, le rêve (matérialisé par un visage qui se signale par l'ostentation du bleu et l'épaisseur de son cerné), forme la première case et propose simultanément deux sens de lecture par l'intermédiaire des bulles de pensée qui renvoient à deux vignettes distinctes : les premières se dirigent vers le visage du personnage allongé, suivant une direction ascendante vers la droite qui raccroche le fantasme à la réalité, tandis que les secondes descendent vers un visage coupé en deux. La première case soumet ainsi la lecture à deux mouvements contradictoires, l'un allant vers la droite de la page, l'autre vers le bas. Prolongeant ces perturbations, la case centrale réitère cette

déhiérarchisation de l'ordre des vignettes. Alors que la bulle de la femme fleur sur la droite suit des volutes étranges qui accompagnent naturellement le regard vers la case de droite, la bulle d'exclamation provenant de l'espace inférieur gauche de la page déborde sur la vignette du milieu et la recouvre, manifestant une prévalence graphique censée dicter la chronologie de la séquence.

Le cumul de ces différentes synchronies incarne la perception trouble et brumeuse du réveil où le lyrisme du rêve se confond avec le tangible du réel. Ainsi l'interruption du tracé des cases conduit ici à une hémorragie de la figuration et un enchevêtrement des énoncés.



Figure 3 - Philip Caza, Kris Kool, Paris, Éric Losfeld, 1970, page 42.

Christian Roux est sans doute l'auteur qui atteint dans ces années des sommets de confusion temporelle et énonciative à travers la composition. Dans les planches qu'il livre à *Actuel* en 1971, il déstructure intégralement la mise en page sans l'effacer : les cases ne segmentent plus l'action mais traversent des espaces et ouvrent les images à d'autres images par élision du tracé qui les délimitent tandis que des figures, circonscrites par certaines lignes dans lesquelles elles s'abîment, franchissent d'autres cadres et flottent au-dessus de certaines représentations. Ainsi, les frontières sont aléatoirement confortées et transgressées en leur rôle de délimitation.

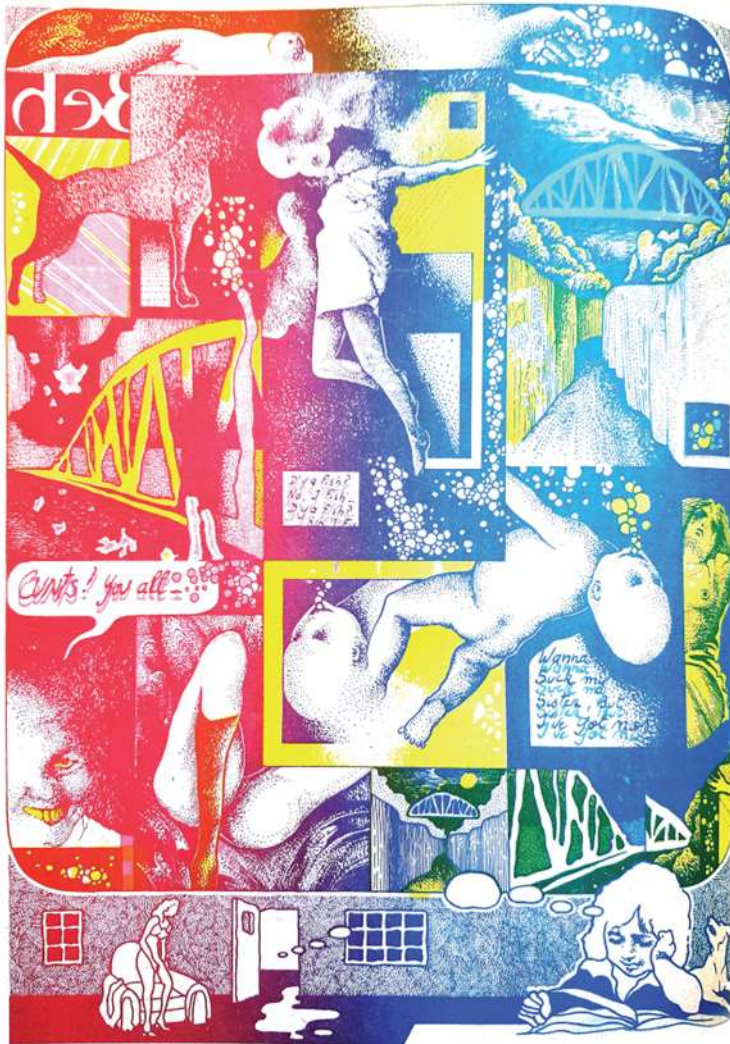


Figure 4 - Christian Roux, « Comick », *Actuel*, n°14, novembre 1971, non paginé.

À travers cette dialectique d'apparition et de disparition des cases et des figures, la lecture se trouve constamment stimulée pour être aussitôt contrariée. Les espaces glissent les uns sur les autres pour des énoncés qui deviennent perméables. Le regard, happé par ces fluctuations graphiques, est renvoyé de portions d'images à des incohérences vignettales en quête d'un sens qui tarde à venir : la lecture se convertit en contemplation active. L'itération des incohérences fait système (ou symptôme) et impose de nouvelles modalités de lectures. Comme l'affirme Gombrich, « c'est toujours une rupture de l'ordre qui attire l'attention. Mais il peut y avoir une série de ruptures de l'ordre et, dans ce cas, vous avez un ordre qui se reconstitue à un niveau supérieur » (GOMBRICH E. et ERIBON D. 2009 : 142). Le discours, sans cesse rompu et reconduit, s'opacifie et exige un investissement non plus rationnel mais sensible. Les altérations figuratives et discursives perturbent ainsi la lecture autant qu'elles initient de nouvelles stratégies énonciatives.

Conclusion

Au début des années 70, en France, la case en tant que frontière figurative et énonciative, est ainsi tirillée voire détournée de sa fonction supposée essentielle. De sa transparence initiale elle devient graphique voire figurative, et c'est de cette visualité qu'elle tire toute sa force figurale. Elle devient un objet graphique à part entière, prenant non plus en charge l'énonciation mais devenant un véritable acteur de l'expérience de lecture : l'émotion véhiculée dans le récit ne transite plus uniquement par le contenu de l'image mais aussi par son cadre et sa disposition dans la page. La vignette n'est plus seulement une frontière, c'est aussi et avant tout un espace d'expression. La mise en page ne se perçoit plus seulement comme une technique de morcellement de la planche en différentes unités formellement distinctes les unes des autres mais comme un dispositif éminemment visuel ouvert à toutes les expériences graphiques et poétiques.

Bibliographie

- ANDRIEU DE LEVIS J.-C., *De la ligne claire à la ligne « pas claire » : Émancipations esthétiques de la bande dessinée en France et aux États-Unis à l'orée des années 70*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, 2019.
- BAETENS J. et VAN GELDER H., « Permanences de la ligne claire. Pour une esthétique des trois unités dans L'ascension du Haut-Mal de David B. », in FRESNAULT-DERUELLE P. et SAMSON J. (dir.), *Poétiques de la bande dessinée*, L'Harmattan, 2007, pp. 183-194.
- BAETENS J., *Hergé, écrivain*, Flammarion, 2006.
- BOYER L., *Les images libres : dessiner pour l'enfant entre 1966 et 1986*, Memo, 2022.
- CHAVANNE R., *Composition de la bande dessinée*, PLG, 2010.
- FREMION Y., *Les Nouveaux petits-miquets, Le citron hallucinogène*, 1982.
- GOMBRICH E. et ERIBON D., *Ce que l'image nous dit, entretiens sur l'art et la science*, Cartouche, 2009.
- LOB J. et PICHARD G., *Ulysse*, Dargaud, 1974.
- LYOTARD J.-F., *Discours, Figure*, Klincksieck, 1974.
- MARION P., *Traces en case, Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.
- MC CLOUD S., *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*, traduit par Dominique Petitfaux, Delcourt, 2008.
- ORY P., « Mickey Go Home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 4, 1984, pp. 77-88.
- PEETERS B., « Le moment belge », in ORY P., MARTIN L., VENAYRE S., MERCIER JP (dir.), *L'Art de la bande dessinée*, Citadelle et Mazenod, 2012, pp. 199-257.
- PEETERS B., *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2010.
- ROBERT P., *La Bande dessinée, une intelligence subversive*, Presses de l'Enssib, 2018.
- STERCKX P., *Sexties, Crepax, Cuvelier, Forest, Peellaert*, Bureau des Grands Évènements (BGE), 2009.
- WOLINSKI G. et PICHARD G., *Paulette*, éditions du Square, 1971.
- WOOD G., *Art Nouveau & Erotisme*, Herscher, 2000.

¹ Une telle assertion pour le moins lapidaire serait évidemment à nuancer et appelle de plus longs développements qui nous amèneraient malheureusement hors de notre sujet. Pour plus de renseignements, voir notamment PEETERS B. 2012, ou encore ORY P. 1984.



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

Cut My Life Into Pieces: Alzheimer's, Identity, and the Closure of Selfhood in Sarah Leavitt's *Tangles: A Story of Alzheimer's, My Mother, And Me*

Alexander Jacobi

Per citare l'articolo

Alexander Jacobi, «*Cut My Life Into Pieces: Alzheimer's, Identity, and the Closure of Selfhood in Sarah Leavitt's *Tangles: A Story of Alzheimer's, My Mother, And Me**», *Publifarum*, 42, 2024, p. 101-120.

Résumé

Les troubles neurodégénératifs tels que la maladie d'Alzheimer et leurs effets sur le souvenir du monde qui entoure les malades remettent fondamentalement en question les conceptions habituelles de l'identité et de la mémoire, et la représentation littéraire permet de comprendre comment l'intersection de l'esprit, du corps et de l'environnement façonne l'identité. Les mémoires graphiques de Sarah Leavitt, *Tangles : A story about Alzheimer's, My Mother, and Me*, de Sarah Leavitt, utilise les techniques narratives uniques du support graphique pour remettre en question une conception ancienne de l'identité humaine, à savoir que l'identité est entièrement le résultat d'un esprit qui fonctionne et qu'une archive mentale altérée efface l'identité d'une personne. Au contraire, le texte utilise l'histoire de la mère de Leavitt, Midge, pour affirmer que l'identité est relationnelle - elle se forme lorsque l'esprit et le corps suturent les informations mentales, physiques et environnementales en une vision du monde cohérente. De la même manière que la fonction de clôture d'une bande dessinée trouve son sens dans les espaces vides entre les cases, l'identité se forme à partir d'un ensemble d'informations que le processus de mise en intrigue aide à composer.

Abstract

Neurodegenerative disorders like Alzheimer's disease and their effects on the sufferer's recollection of the world around them fundamentally reframes typical conceptions of identity and memory, and literary representation serves as a way to understand how the intersection of mind, body, and environment shapes selfhood. Sarah Leavitt's graphic memoir, *Tangles: A story about Alzheimer's, My Mother, and Me* uses the unique narrative techniques of the graphic medium to interrogate a longstanding conception of human identity – that selfhood is wholly the result of a functioning mind, and that an impaired mental archive deletes one's identity. Instead, the text uses the story of Leavitt's mother, Midge, to assert that identity is relational – it is formed when the mind and body suture together mental, physical, and environmental information into a cohesive worldview. In the same way that comic book closure finds its meaning in the blank spaces between panels, identity is formed from a gestalt of information that the process of emplotment helps compose.

1. Introduction

When discussing neurodegenerative disorders like Alzheimer's disease, the sheer degree to which the sufferer seems to slip away raises questions about whether or not

their identity remains intact. Can they even claim to *have* an identity when the disease so thoroughly destroys their memory of even the most basic aspects of life? Literature is an avenue to approach these questions, and Sarah Leavitt's graphic memoir, *Tangles: A story about Alzheimer's, My Mother, and I* deftly interrogates the intersection of mind, body, environment, and identity through its graphic form. The text uses the story of Leavitt's mother, Midge, to interrogate a longstanding conception of human identity: that selfhood is exclusively the result of a functioning mind, such that severe mental disruption causes the complete annihilation of the self. However, despite many panels pointing towards this same conclusion, Leavitt's text simultaneously presents an alternate reading. This alternate model of identity asserts that instead of the brain being an archive of information that either functions or not, identity is a gestalt - it is formed from the ability to suture together mental, physical, environmental, and cultural information into a cohesive map of meaning. In the same way that the fragmentary information of a comic's panels cohere in the blank spaces between them, our identity involves an active process of meaning-making, whereby the connotative meanings that surround us suture together through our own narrativity. By framing Alzheimer's as a condition which fractures this capacity to form signifying chains with the world around us, the text represents Midge with incredible sympathy. Rather than reducing her to an empty shell – a former person whose subjectivity has been outright deleted – Midge is someone whose grasp on the relationality of her own identity is *impaired*. Midge may not have the ability to draw closure with the world, but this deficiency does not mean she is absent.

2. The Mind/Body Divide

Questions about the exact structure of the human mind and its relationship with both personal identity and the surrounding world have prompted centuries of shifting debate and speculation from across the scientific and philosophical communities. For instance, several earlier theorists believed that the mental sphere was fundamentally separate from the material world. In his 1641 book *Meditations*, Rene Descartes “insisted that it is consciousness and the ability to know through reason and radical doubt that defines human beings and places them above the rest of the material

world". Descartes believed that the human intellect was categorically elevated *above* the body - that "the human mind was an indivisible thinking substance governed by entirely separate laws from those that rule the body" (EL REFAIE 60). In Descartes' view, individual identity is wholly disconnected from the physical world.

Similarly, Enlightenment philosopher John Locke conceptualized a system where functioning mental energies define personhood. When he "develop[ed] the first systematic analysis of continuity of personhood over time in terms of psychological properties", he proposed that "we are the same person over time when our consciousness extends back to past actions and thoughts" (HEERSMINK 2). This kind of continuity assumes the brain as a kind of "archive": a storeroom of information which maintains personhood over time by accessing "specific and accurate memories of past actions and thoughts" (2). Perspectives like those of Descartes and Locke place the mind in a box which controls a body, but simultaneously lacks a presence *in* the body, so to speak. A person's identity is somewhere else entirely.

However, there are wide-reaching consequences to divesting the mind from the body, especially when discussing dysfunctional or disabled minds. In fact, the archival model of personhood threatens to completely erase the identity of individuals whose minds have been altered or damaged by diseases or injuries. It is here that Alzheimer's disease enters into the conversation. The way personhood is constructed necessarily impacts how Alzheimer's patients are framed and treated. According to the Alzheimer's Association, Alzheimer's disease is a neurological disease that causes dementia, the "general term for memory loss and other cognitive abilities serious enough to interfere with daily life". While the cause of the disease is largely unknown, it is understood that the progression of Alzheimer's creates "[t]wo abnormal structures [in the brain] called plaques and tangles", which "somehow play a critical role in blocking communication among nerve cells and [disrupting] processes that cells need to survive". The impaired neural links and subsequent cell death cause an assortment of negative symptoms, which include "memory failure, personality changes, [and] problems carrying out daily activities".

Because neuroscience has a poor understanding of the mechanisms of Alzheimer's and the minds that it impacts, human culture has turned to the less scientifically rigorous

framing devices of philosophy and art to bridge this gap. However, the chosen framework will not remain bound within the scientific community. Rather, it can expand outward and impact how Alzheimer's patients are culturally perceived. For instance, the separation of mind and body into different spheres has resulted in a kind of hierarchical spatial metaphor. Frederic Jameson explains that when the human mind is positioned as the locus of individuality and identity – as the “autonomous bourgeois monad or ego”, in his words (JAMESON 23) – this monad becomes the center of the mind/body dualism. This aesthetic metaphor places the monad of identity deep within, and the physical flesh which wraps around it becomes an outer shell. Jameson calls this framework a “depth [model]” (12) which draws a positional and moral distinction between the ‘truthful’ core within and the ‘inauthentic’ coating without. Examples of depth models, which include “the dialectical one of essence and appearance” (12) or the “existential model of authenticity and inauthenticity” (12), all put forward a high-on moralistic divide between the body and the mind; our bodily experiences are so thoroughly cut off from the ‘true’ center of identity that the model construes our flesh as a matter of inauthentic appearance. The essence of our very humanity lies within, says the depth model.

The depth model is more than a simple matter of aesthetic representation – it has real consequences for real people. In fact, any model of subjectivity which hierarchically positions the mind over the body threatens to completely erase the Alzheimer's patient. This is because disorders which degrade the brain, i.e. the location of our human essence, would therefore degrade personhood itself. In this sense, Alzheimer's “has been culturally constructed around the metaphor of losing one's mind, of ‘losing one's selfhood’” (DALMASO 80). An Alzheimer's patient is no longer a person because the thing that contained their personhood has been hollowed out. The destruction of neural function transforms an Alzheimer's patient into nothing more than a shell unoccupied by their essence – a vacant body that once contained a person.

In Renata Lucena Dalmaso's article on *Tangles* and its depiction of disability, she explores how Leavitt's text tends towards using its graphic form to “[corroborate] the common verbal metaphor of “losing one's identity” (82) due to Alzheimer's. For instance, she highlights how as Midge's condition worsens throughout the text, “the trope of losing one's sense of personhood is visually depicted in the drawings of

Midge's eyes and expression" (81). Even though Leavitt's illustrations value simplicity over lifelike accuracy, Midge's expressions and temperament are clearly readable. Before Midge's Alzheimer's is diagnosed, she is lively and expressive. For instance, when the chapter "Sisters" explores the relationship between Midge and her sisters (13), Midge runs through a whole host of feelings that the reader can visibly discern. Her anguish at the loss of her parents is expressed through her downturned eyebrows and frown (Fig. 1), while a panel showing her kindergarten class displays a contented smile, with half-closed eyelids that communicate a calm appreciation for her students. The annoyed anger at her daughters is just as readable as her shock at their fighting (Fig. 2). Even though the illustrations are simplistic and quite small compared to the page as a whole, there is a subtlety to Midge's expression that suggests complex personhood.

However, as Midge's disease progresses, her "visual characterization is taken over by a sort of blank stare that dehumanizes her" by "[situating] her as an improper person, someone outside the domain of the subject" (81-82). For instance in the chapter "Y Tu Loquita", Midge's expressive countenance is replaced with the aforementioned blank stare; her mouth is a moderately downturned line, her eyes are completely hidden behind the lenses of her glasses, and her eyebrows are missing altogether (Fig. 3). The visual deletion of Midge's affect suggests that the locus of her identity is breaking down - that her very personhood is beginning to vanish.

Another visual motif that expresses the breakdown of Midge's personhood is the strength of the lines which form her figure on the page, particularly her tangled hair. Earlier in the text, Midge's locks are well-defined when compared to the rest of her head. For instance, on a spread between pages 44 and 45, her hair comes down from her scalp and gathers in what appears to be a loose ponytail near the bottom of her neck. The image of her side profile (Fig. 4) showcases her carefully put-together hair, with firm roots and numerous strands (45). From the multiple angles of her head across these two pages – the panel at the dinner table (Fig. 5) shows a back view (44), while her teaching her daughters about Jewish heritage has a frontal view (Fig. 6) – her hair almost has a sense of three-dimensionality to it.

However, as Midge's disease progresses, her hair degenerates alongside the rest of her character design. In the chapter "The Things I Don't Know" (89), for example, her hair has become disordered and wispy. It is formed of far fewer strands, which almost seem to hover in place and create gaps that break up the profile of her head (Fig. 7). In fact, her entire body is disjointed and tenuously constructed; the lines that form her legs and arms are wobbly and disconnected, as if she is unravelling before our very eyes. The dissolution of Midge is even more overt in the chapter "Popping Up", which recounts the difficulties of getting Midge to sleep. On one panel (Fig. 8), we see Midge in profile. However, instead of being drawn with any kind of spatial presence, her entire form is nothing more than a single, unbroken line separating pure black and pure white, with a dot for an eye and three strands of hair. Her body is quite literally a blank space, formed by the division between the inky black of the background and the textureless void of the unmarked page. The scant features of her face do little to add any vitality; her affectless stare conjures up a corpse's visage. She is little more than a single thread stretched across blank, white space. The contrast between the vibrant, energetic Midge of the text's beginning chapters and the totalizing lack of presence embodied by the Alzheimer's-stricken Midge casts the disease as death-in-life. By slowly deleting the signifiers of identity until nothing but a motionless husk remains, the text "[situates] persons with Alzheimer's disease as being 'non-persons,' 'already dead,' 'not human,' and so forth" (DALMASO).

3. Relational Subjectivity

However, even though *Tangles* is so forward with its imagery of absent personhood, this is not the only reading that can be gleaned from the text. Leavitt's text contains an alternate perspective which opposes the problematic implications of the depth model. In fact, several more contemporary philosophers and neuroscientists have proposed theories that oppose the mind/body divide, and instead suggest that the two are fundamentally interlinked.

According to Heersmink, there is "a wealth of empirical evidence in cognitive psychology" which suggests that "human memory is not like an archive" at all (3). Instead of memory and identity acting like a repository of information that "provide[s]

a reliable and accurate link between two time slices of a person” (3), our sense of self may instead be an “integrative and holistic” process of relational narrativity. Heersmink asserts that rather than our identity simply being the sum total of our stored knowledge, personhood is a distributed construction – an amalgamation of disparate fragments that are stitched together to form a coherent whole. Our minds do not just store and recall knowledge, but instead suture together the totality of the “events, actions, objects, individuals, and thoughts, feelings, moods, and emotions” that surround us every day. Through a process that Peter Goldie calls “Emplotment”, we “[shape], [organize], and [colour] the raw material into a narrative structure” (3). In this sense, the human mind is not “the splendidly self-enclosed, mastering center of secure identity and control it was once deemed to be” (PARLATI 57). Both the “‘storing place’ metaphor” which dominated the writings of Locke and Descartes and the individual monad that Jameson discusses are replaced with a “narrative act” – a site of “‘embodied personhood’” where the individual is “one element in the ongoing conversational processes that intersect and interpellate selves and environments” (57). This iterative, distributed self is similar to the Deleuzian “Residuum-subject”: instead of selfhood filtering in a linear direction from the outside world to the essence in the depths, the Residuum-subject floats “on the periphery, with not a fixed identity, forever decentered, *defined* by the states through which it passes” (DELEUZE and GUATTARI 20). In this model, identity is “not brain-bound”; it is contingent on what surrounds it, “extended and distributed across an embodied agent and environmental resources” (HEERSMINK 4).

It is important to note that this relational subjectivity is not passive, nor is this nexus of cultural, spatial, and personal meaning objective or pre-defined. Rather, the way we materially, psychically, and temporally situate ourselves relies on the self-directed act of *interpretation*. Everything from cultural conventions, to interpersonal relationships, and even the very words we use to express our views rely on the capacity to, in a sense, read the world around us like a text and make sense of the text’s conventions, associations, and affects. It is useful to think of the association between cultural or personal objects and their connotative meanings *semiotically*. In the original linguistic context of semiotics, the signifier and signified – or a word and its associated meaning

– are arbitrarily positioned. As Ferdinand De Saussure astutely posits, “The idea of 'sister' is not linked by any inner relationship to the succession of sounds [...] which serves as its signifier” (828). There is nothing particularly ‘sister-like’ about the word ‘sister’ - the relationship between the word and the mental concept of a ‘sister’ is wholly arbitrary. The same is true of all linguistic signs.

A cultural sign, formed from the signifier of a particular cultural object and the signified of the object's social meaning, is just as arbitrary as a linguistic one. The clothes we wear, the food we eat, the places we live, and even more nebulous cultural constructs like gender, race, or class do not contain within them an objective meaning that is transmitted to us: as Sarah Ahmed puts it, “we do not love and hate because objects are good or bad” in and of themselves (5). Rather, an object’s signification involves an “attribution of significance” – a “reading [of] the contact we have” between ourselves and the encountered object in the present, along with the consideration of material contexts, social conventions, and “histories that come before the subject” (6). Dick Hibdge calls this process of cultural interpretation the decoding of “connotative codes”. These codes act as “maps of meaning” which “cut across a range of potential meanings, making certain meanings available and ruling others out of court” (HIBDIGE 14); by following a map of meaning, we situate ourselves in concert with the rest of the world and turn away from meanings that would not make sense. To engage in the process of self-narrativity, we each must navigate the web of signification through a multitude of overlapping codes and conventions.

That our identity is assembled from a collection of raw materials and organized into a uniform structure is not only fundamental to our understanding of personal narratives, but to textual narratives of all forms. However, the process of narrative coherence does not rest solely on the suturing of visible fragments: it is equally as important to consider how we are to bridge the gaps *between* these fragments. In fact, Wolfgang Iser asserts that textual gaps and ellipses “function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves”. This is because textual gaps “stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text” (1455). Iser goes so far as to say that the blanks of a text are more important than what we can see, and that “[w]hat is said only appears to take on significance to what is not said” (1454). The gaps demarcate the “unseen joints of the text” and signal

undiscovered “schemata and textual perspectives” that require intentional “ideation on the reader’s part” to make sense of (1455-1456). The text essentially wields its gaps like a call to action - a demand to comb over “what is missing” and put in the effort to “[fill] the blanks with projections” (1454).

While Iser’s assertions about the importance of gap-filling apply to all kinds of texts, his theory is of particular importance to the medium of comics. Scott McCloud argues that sequential graphic narratives are so effective an artistic medium because they tap into the very same process of Emplotment that allows the embodied mind to construct itself. He explains that while “[a]ll of us perceive the world as a whole through the experience of our senses”, these same senses “can only reveal a world that is fragmented and incomplete” because “[e]ven the most widely travelled mind can only see so much of the world”. In this view, the world fundamentally lacks objective cohesion because our “perception of ‘reality’ is [...] based on mere fragments”. However, humanity is still capable of “observing the parts but perceiving the whole” through a process he calls “Closure” (61-63). In the same way that Goldie’s Emplotment allows us to generate a cohesive autobiographical narrative through the assembly of disparate parts, “closure allows us to connect [...] moments and mentally construct a continuous, unified reality” (67). In graphic narrative specifically, closure occurs in “the gutter”: the blank space between panels (66). Even though “[n]othing is *seen* between the two panels [...] experience tells you that something *must* be there” (67), so the brain uses closure to fill the void and lend cohesion to the “jagged, staccato rhythm of unconnected moments” (67).

It is through drawing closure that *Tangles* imbues Midge with a sense of distributed, embodied identity, even if so much of the text’s imagery connotes her identity as being “concentrated in her head” (82). Through the text’s frequent use of fragmentary imagery – with parts of Midge’s body or her experience with her surroundings being split off or fractured from a unified whole – *Tangles* wields what Jameson calls a ‘schizophrenic aesthetic’ to embody her impaired capacity to engage in narrative closure. A schizophrenic aesthetic is not the literal representation of the psychiatric condition schizophrenia, of course; rather, it is an aesthetic turn in which the chain between signifier and signified “snaps” and produces “schizophrenia in the form of a

rubble of distinct and unrelated signifiers” (34). The schizophrenic aesthetic lacks coherence – it is “reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time” (34). By representing Midge’s experience of the world as one of disconnection instead of deletion, the text constructs the Alzheimer’s-stricken identity as one that is not so much *absent* as it is *impaired*. Midge has not been erased; rather, she has been prevented from making meaningful connections between aspects of her world.

There are several scenes in the text which suggest that Alzheimer’s has fragmented Midge’s capacity to engage in the act of closure, rather than dissolve her singular identity. During the chapter “Why Are You Depressed” (97-98), for instance, Leavitt visualizes Midge’s fragmented grasp on the physical world in several single-panel anecdotes. In one panel (Fig. 9), Midge “[presses] her nose against [a mirror] and [talks] to her reflection” (98); her expression is one of meek curiosity, which suggests the inability to connect the image of herself *with* herself. Instead, she believes it is another person, and converses with it. She has lost the capacity to connect the abstraction of a reflected image with her own person. In another panel (Fig. 10), Midge says “will you marry me” to Leavitt, who explains that this phrase is ordinarily said “to [her] Dad when he did something sweet”. Midge displays fragments of her “old” identity in that she recalls this specific phrase being associated with loved ones, but her inability to distinguish between people causes her to say the phrase to the wrong person. The raw material of recollection is still present in Midge’s mind to some degree, but the disease has fragmented their cohesion and left a jumble of loose expressions and images.

In another chapter, “Taste and Smell” (59-60), Leavitt uses a striking visual metaphor to express Midge’s inability to draw closure between her mind, her body, and the world around her. During a series of panels in which Leavitt explains Midge’s loss of smell, Midge’s head and body are drawn into separate, pitch-black boxes (Fig. 11), with the accompanying text “Mom lost more and more of herself” (59). This disconnection between her mind and her body functions in two ways. While it points towards the physical loss of smell, it also expresses the loss of a second connection: the inability to properly interface with every aspect of the delicious-smelling foods she loves so much, along with the personal histories that these smells and tastes connote (Fig. 12). Because she cannot “smell garlic or apples or tomatoes that had warmed in the

summer sun" (59), she is not just missing out on the taste of food itself, but the connections that spread out from the food. Midge's separation from her body impacts her sense of self and "[frightens] her"; the deadening of her smell means that she can no longer use the information from an entire sense to build closure. Her selfhood is being spread thin and cut off from itself until it can no longer cohere.

A similar visual metaphor is used in the chapter "Cut My Life Into Pieces", which continues the motif of being cut apart to suggest an inability to suture together a cohesive self. Leavitt explains that in the year 2001, she heard a "song on the radio called *Last Resort* by Papa Roach", which became a "soundtrack to [Midge's] struggling". Along the bottom of the page, we are presented with a striking scene; beneath the lyric "cut my life into pieces" is the image of a naked, screaming Midge, whose midsection has been chopped into slices by thick lines of black ink (Fig. 13). Similarly to how "Taste and Smell" used blocks of ink to fracture Midge, this chapter literally disassembles her into rubble and fragments. However, the metaphor of the fragmented self poignantly asserts Midge's right to selfhood because despite her being sliced apart, the pieces are *all still there*. Alzheimer's did not scour Midge from her own brain and leave an empty husk behind; rather, Alzheimer's disassembled her and left the pieces scattered about in her head. It is inaccurate to say that Midge does not exist anymore; rather, the means by which she uses the raw materials of the world around her to create a cohesive, unified self has been impaired.

4. Conclusion

I believe the heart of the conversation surrounding Midge's identity in *Tangles* comes down to this question: is she still there? Can it be said that she is still in her head somewhere, or has she been destroyed? The answer to this question depends on how identity and selfhood is formulated, and the framing one uses can severely impact how sufferers are seen by the able-minded. If identity is conceptualized as being the result of a functioning mind, or as the consequence of an efficient memory archive, then Alzheimer's imparts a death-in-life; as Midge's comprehension slips away, so too does her status as a human being. However, if identity is seen as broader – as being the sum total of our minds, our bodies, and the relationships we have with other people and

the physical world – then the framing of Alzheimer's as a disease shifts. Alzheimer's is no longer the deletion of the self. Instead of Alzheimer's causing an *absence* of identity, it instead causes an *impairment* of identity. This is an important distinction; the latter reading insists that Midge is, in one way or another, still a person who deserves to be loved and taken care of, instead of a once-inhabited shell of crumbling flesh. Alzheimer's may have fragmented Midge's identity, but the remaining pieces still deserve to be seen as human.

Appendix

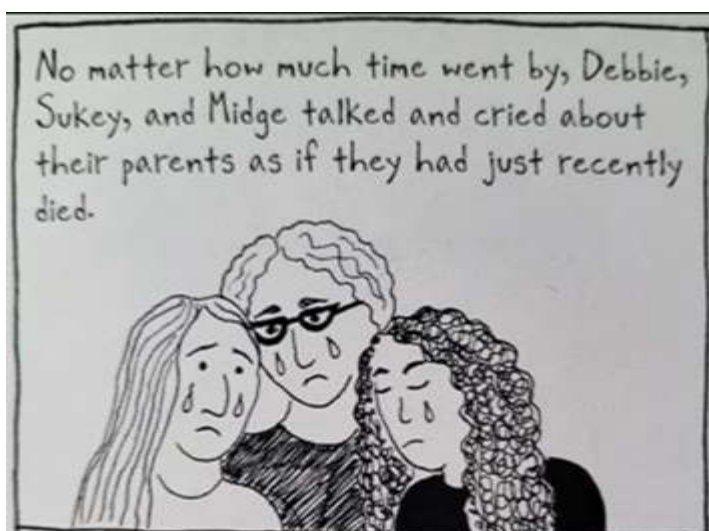


Figure 1



Figure 2

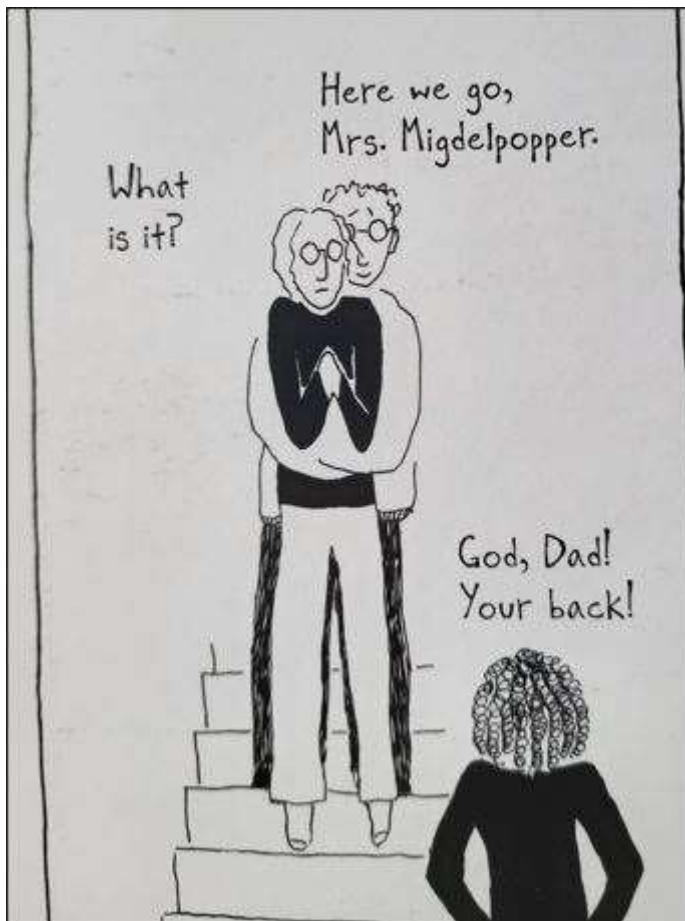


Figure 3



Figure 4

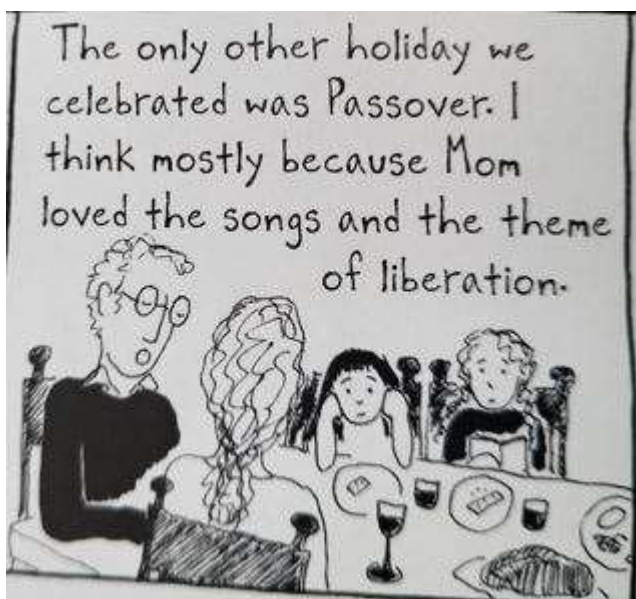


Figure 5



Figure 6



Figure 7

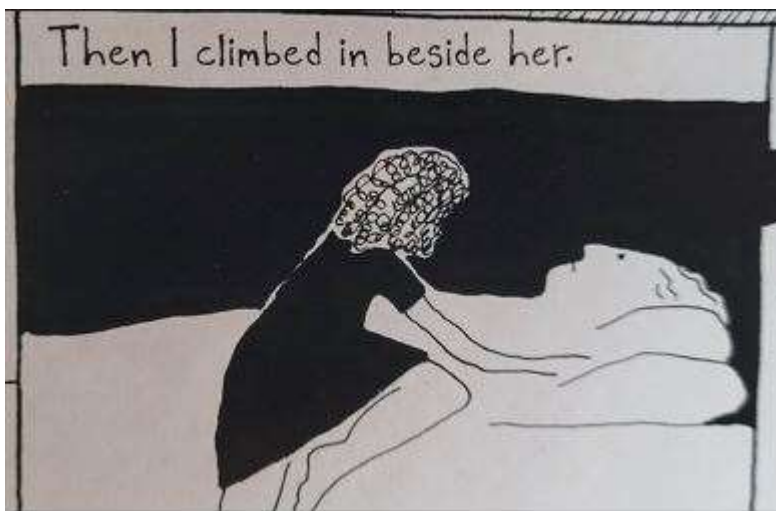


Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11

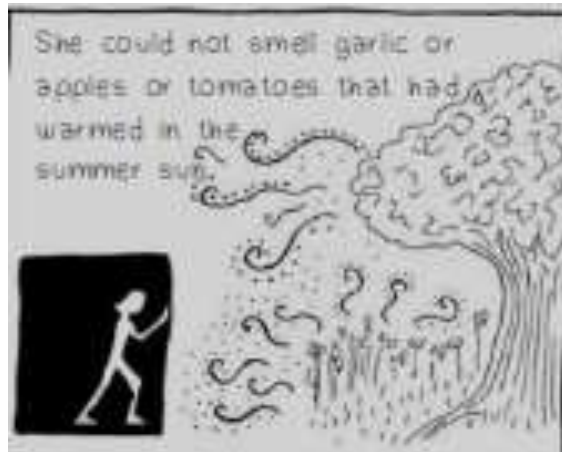


Figure 12



Figure 13

Works Cited

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014.
- DALMASO, Renata Lucena. "The Visual Metaphor of Disability in Sarah Leavitt's Graphic Memoir *Tangles: A Story about Alzheimer's, My Mother, and Me*." *Ilha Do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, vol. 68, no. 2, 2, Jan 2015, pp. 75–92.
- DELEUZE, Gilles and Felix GUATTARI. "The Desiring-Machines." *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Translated by Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, University of Minnesota Press, 1983, pp. 1-50.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. "Course in General Linguistics." *The Norton Anthology of Theory of Criticism*, 3rd Edition, Edited by William E. Cain et al., Norton & Company, 2018, pp. 824-840.
- EL REFAIE, Elisabeth. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. University Press of Mississippi, 2012.
- GABORA, Liane M. "Conceptual Closure: How Memories Are Woven into an Interconnected Worldview." *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 901, no. 1, Jan. 2006, pp. 42–53.
- HEERSMINK, Richard. "Preserving Narrative Identity for Dementia Patients: Embodiment, Active Environments, and Distributed Memory." *Neuroethics*, vol. 15, no. 1, Apr 2022, pp. 1-16.
- HIBDIGE, Dick. "From Culture to Hegemony." *Subculture: the meaning of style*, Routledge, 1979, pp. 5-19.
- ISER, Wolfgang. "Interaction between Text and Reader." *The Norton Anthology of Theory of Criticism*, 3rd Edition, Edited by William E. Cain et al., Norton & Company, 2018, pp. 1452-1460.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- LEAVITT, Sarah. *Tangles: A Story about Alzheimer's, My Mother, and Me*. Skyhorse Publishing, 2012.
- MCCLLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. HarperCollins Publishers, 1993.
- PARLATI, Marilena. "Mixing Memory: Discovering and Narrating the Other Selves of Alzheimer's." *Prose Studies*, vol. 42, no. 1, 2021, pp. 53–67.
- "What is Alzheimer's Disease?" *Alzheimer's Association*, <https://www.alz.org/alzheimers-dementia/what-is-alzheimers>.



La bande dessinée : par-delà les frontières

A cura di Anna Giaufret et Sylvain Lemay

Adaptation de *Nymphéas noirs* de Michel Bussi en bande dessinée : entre fidélité et création

Nachwa Rached

Per citare l'articolo

Nachwa Rached, « Adaptation de *Nymphéas noirs* de Michel Bussi en bande dessinée : entre fidélité et création », *Publifarum*, 42, 2024, p. 121-153.

Résumé

Cet article porte sur un cas illustratif des rapports qui se jouent entre bande dessinée, littérature et peinture. Il s'agit de *Nymphéas noirs*, adaptation en bande dessinée du roman policier de Michel Bussi par le scénariste Fred Duval et le dessinateur Didier Cassegrain. L'objectif de notre étude est donc d'explorer les modalités de cette transposition. Nous nous penchons d'abord sur les techniques de l'écriture graphique qui sont à l'origine des configurations de l'univers fictionnel. Une analyse comparative du roman et de l'album dégage nombre de similitudes et de divergences entre eux et donne l'occasion d'examiner les transformations subies par le texte de départ. Nous découvrons ensuite comment l'adaptation en bande dessinée peut être considérée comme une recreation de l'œuvre préexistante et dans quelle mesure elle contribue à la créativité et au renouveau esthétique. Nous montrons enfin que la porosité des frontières accorde aux bédéistes une grande marge de liberté qui leur permet de faire de la bande dessinée un espace de rencontre culturelle interdisciplinaire.

Abstract

This article looks at an illustrative case of the relationship between comics, literature and painting. It concerns *Nymphéas noirs*, the comic adaptation of Michel Bussi's crime novel by scriptwriter Fred Duval and illustrator Didier Cassegrain. The aim of our study is therefore to explore the ways in which this transposition takes place. We begin by looking at the techniques of graphic writing that give rise to the configurations of the fictional universe. A comparative analysis of the novel and the album reveals a number of similarities and differences between them, and examines the transformations undergone by the original text. We then look at how the comic strip adaptation can be seen as a recreation of the pre-existing work, and the extent to which it contributes to creativity and aesthetic renewal. Finally, we show that the porosity of borders gives comic strip artists a great deal of freedom, enabling them to make comics a space for interdisciplinary cultural encounters.

1. Introduction

Ayant souvent visé un public très jeune, la bande dessinée a longtemps été considérée comme un sous-genre ou un art mineur. Cependant, elle a connu peu à peu un véritable essor en élargissant son champ d'investigation : du reportage à l'Histoire, du numérique à la didactique, en passant par l'autobiographie et le fantastique. La bande dessinée s'inscrit également dans le sillage d'une tendance marquante de

la littérature classique et contemporaine et c'est dans des œuvres littéraires qu'elle puise parfois ses sujets.

Lire une bande dessinée, c'est plonger dans un univers artistique à la croisée du texte et de l'image pour découvrir une profusion d'images, de mots, de couleurs et de sensations. Les cloisons qui la séparaient de différents domaines sont devenues de moins en moins étanches, ce qui permet un échange fructueux capable de redessiner les frontières du paysage disciplinaire¹.

La présente étude porte sur un cas illustratif des rapports qui se jouent entre bande dessinée, littérature et peinture. Il s'agit de *Nymphéas noirs*, adaptation en bande dessinée du roman policier de Michel Bussi² (2013) par le scénariste Fred Duval et le dessinateur Didier Cassegrain³ (2019). Étant donné que l'adaptation ne consiste qu'à transférer une œuvre à un nouvel espace médiatique, il semblerait que celle-ci posait un grand défi à relever : pourquoi transposer, en bande dessinée, un polar réputé inadaptable à l'écran aux yeux mêmes de son auteur⁴ ? Et par quels moyens raconter en images un polar sans en dévoiler le dénouement ? Comment reprendre l'œuvre du peintre impressionniste Claude Monet⁵ sans chercher à le copier ? Pour faire face aux difficultés qui se présentaient dans ce cas précis, les bédéistes n'avaient d'autre possibilité que de jouer avec les frontières de leur médium pour transposer le littéraire et le pictural. Cet aspect migratoire vise à engendrer des interprétations variées d'un même texte. D'ailleurs, un texte, selon Tiphaine Samoyault, « *n'a de véritable existence qu'entre les différentes versions* » (2020 : 14), que ce soit une réécriture, une traduction dans une autre langue, une transposition à l'écran ou en bande dessinée. Bien que cette déclaration ne s'applique pas à toutes les productions littéraires, nous ne pouvons que l'appuyer dans le cas des *Nymphéas noirs* de Bussi.

L'objectif de notre étude sera donc d'explorer les modalités de cette transposition. Il faudra, tout d'abord, nous attarder sur les techniques de l'écriture graphique qui sont à l'origine des configurations de l'univers fictionnel. Une analyse comparative du roman et de l'album suffirait pour dégager nombre de similitudes et de divergences entre eux et pour examiner les transformations subies par le texte de départ. Nous découvrirons enfin comment l'adaptation en bande dessinée peut être considérée comme une recreation de l'œuvre préexistante et dans quelle mesure elle contribue à la créativité.

2. Le roman de Bussi

Transposer *Nymphéas noirs* en bande dessinée n'est pas dû au hasard, mais à une particularité qui distingue ce roman des autres. Selon la déclaration liminaire de Bussi (BD⁶ : 2), son livre compte parmi ceux qui résistent à l'adaptation⁷. La difficulté à rendre compte de la complexité de l'intrigue et du trucage diégétique n'a pas dissuadé le scénariste Duval et le dessinateur Cassegrain de relever le défi et de rendre sa transposition en bande dessinée comme « *un rêve qui devient réalité* » (BD : 2). Cette œuvre, comme la plupart des romans de Bussi, nous fait plonger dans un climat énigmatique et mystérieux. C'est un roman policier puisqu'il y est question d'un meurtre et d'une enquête ; le lecteur n'arrête donc pas de tenter de deviner qui est le coupable. Ce polar nous donne également l'occasion de découvrir l'univers de la peinture impressionniste. Si cette ambiance particulière due à l'impressionnisme ne se conformerait pas à l'approche traditionnelle d'un polar, vu les mécanismes du texte créant une certaine tension entre les temps narratifs, c'est plutôt cette dualité qui fait le charme et la singularité de ce roman qui a obtenu de nombreux prix littéraires⁸.

2.1 Intrigue complexe

Il est ici question de l'histoire de trois femmes dont les destins se croisent à Giverny, le fameux village où le peintre Claude Monet a peint sa série des *Nymphéas*. Le récit se déroule pendant treize jours et une sorte de prologue nous fait découvrir chacune d'entre elles : « *La première était méchante, la deuxième était menteuse, la troisième était égoïste (...)* Toutes les trois rêvaient de partir » (BUSSI, 2013 : 13). C'est ainsi que commence le roman de Bussi qui se présente comme un conte de fées. L'égoïste, c'est Fanette Morelle, une fillette de onze ans, très douée en peinture, élevée par sa mère et cherchant un père.

Quant à la menteuse, c'est Stéphanie Dupain, la séduisante institutrice du village dont le mari jaloux représente un suspect idéal dans le meurtre sur lequel enquête l'inspecteur Sérénac qui n'est d'ailleurs pas insensible au charme et aux avances de la jeune épouse. Enfin, la méchante, c'est la vieille dame qui surveille tout le village du haut du moulin où elle habite et qui prend la parole tout en s'adressant au lecteur : « *C'est étrange, vouloir quitter Giverny. Vous ne trouvez pas ? (...)* À votre avis, laquelle

parvint à s'échapper ? » (14-15). Et vers la moitié du livre, elle lui demande de patienter : « *C'est moi qui refermerai la parenthèse de cette histoire, faites-moi confiance. Et vous ne serez pas déçus, croyez-moi !* » (217-218). Sa voix alterne avec celle d'un narrateur externe qui entraîne progressivement le lecteur dans d'autres histoires parallèles. Ces deux voix narratives créent donc un réseau d'intrigues : tout d'abord, ce polar est basé sur le meurtre du chirurgien Jérôme Morval, amateur non seulement de femmes mais aussi de tableaux. À cet homicide s'ajoutent deux autres crimes qui n'ont jamais été élucidés depuis des années ainsi qu'un quatrième commis par vengeance contre le responsable de tous ces assassinats.

Au-delà de cette enquête policière, ce roman nous donne également l'occasion de pénétrer dans l'univers de la peinture impressionniste à travers le village de Claude Monet et de découvrir ses œuvres, sa maison et son jardin. Tout cela se déroule parallèlement à une histoire d'amour qui naît entre la belle Stéphanie et l'inspecteur et qui, malgré séparation, déception, douleur, se termine par une fin heureuse.

2.2 Structure

Le roman de Bussi se présente en fait sous la forme de deux parties divisées en jours coiffés chacun d'une date, d'un lieu et d'un titre et comportant des séquences numérotées. La première partie intitulée *Tableau Un - Impressions* se compose de treize jours qui vont du 13 mai au 26 mai 2010 et pendant lesquels les grilles de Giverny s'ouvrent pour que Fanette, Stéphanie et la vieille puissent s'évader. « *Mais une seule d'entre elles pouvait s'échapper. Les deux autres devaient mourir* » (14). Le titre *Impressions* peut prendre plus d'un sens comme le suggère la marque du pluriel. Il s'agit évidemment des impressions produites par le dessin ou des émotions que nous fait le récit : que ce soit étonnement, bouleversement, sympathie. Le titre se réfère également au courant impressionniste et nous rappelle notamment *Impression, soleil levant*, titre d'un tableau de Monet. D'autre part, il est pris dans le sens de premières idées produites dans l'esprit de l'inspecteur au cours de son investigation policière.

Quant au titre de la seconde partie, *Tableau Deux - Exposition*, il laisse supposer que le tableau soit terminé et prêt à être offert aux regards du public. Le mot *Exposition* prend l'acception de la présentation d'un éventail de faits dont la mise en relation

mènerait le lecteur à raisonner afin d'arriver à une synthèse. Le titre contribue ainsi à exposer la vérité cachée derrière les apparences, même si l'exposition d'un tableau impressionniste n'est pas nécessairement le lieu d'une révélation des réalités sous-jacentes. Cette partie nous dévoile enfin le mystère le 13^e jour : tout d'abord, en révélant le nom réel des personnages, Bussi nous fait découvrir l'identité de la narratrice octogénaire : elle est en réalité Stéphanie Dupain qui, lorsqu'elle avait onze ans, était surnommée Fanette et Jacques son mari n'était que Vincent son ami d'enfance. Elle avait choisi des surnoms de peintres impressionnistes pour son groupe d'amis⁹. Il faut avouer que ce jeu de prénoms a accentué l'égarement du lecteur dans sa quête du coupable. Puis, passant par un seul flash-back, Bussi nous rapporte la confession du coupable à son agonie faite devant sa vieille femme Stéphanie qui nous la résume ainsi : « *Un seul tueur, un seul mobile, un seul lieu. (...) Un seul criminel. Jacques* » (274). C'est pour la conserver qu'il a dû supprimer ses amants supposés (Jérôme Morval) en 1967 et même ses amis d'enfance (Albert, surnommé Paul et le vieux peintre James) en 1937; mais ses aveux donnent à sa femme l'envie de se venger. Elle décide de le tuer à l'hôpital en débranchant ses perfusions en 2010. Et c'est là que tout prend sens et les pièces du puzzle s'assemblent enfin : qui songerait que le 13 mai 2010, 1^{er} jour de l'histoire est en réalité le début des souvenirs d'enfance et de jeunesse de la vieille Stéphanie ? Elle a passé treize jours à revivre quelques instants de sa vie pour « *comprendre l'inimaginable, une dernière fois, avant d'en finir* » (471). Mais contre toute attente, le 14^e jour nous rapporte les retrouvailles inespérées de Stéphanie et l'inspecteur Laurence après avoir atteint le quatrième âge. Le roman s'organise donc autour d'un seul personnage féminin à des âges différentes. Le lecteur piégé comprend enfin que la première partie n'est qu'une alternance du récit de la vieille dame (2010) et de celui de ses souvenirs de son enfance (1937) et de sa jeunesse (1967). Pour maintenir le suspense, l'écrivain ne s'empêche pas en effet de mystifier le lecteur en lui cachant la vérité par plusieurs procédés : soit par des mensonges, soit en employant des phrases équivoques.

3. Modalités de transposition : De la page à la planche

Lorsqu'il s'agit d'une adaptation littéraire au neuvième art, se pose la question de comprendre la nature des relations entre le texte et l'image. Notre regard est-il dirigé

en premier vers le texte ou l'image ? Est-ce un rapport concurrentiel ou complémentaire ? Les deux sont en effet complémentaires puisqu'un va-et-vient s'établit entre l'un et l'autre. L'image est souvent associée à un message écrit dans la bande dessinée. Elle est donc inséparable des mots qui précisent et construisent son sens. Pour comprendre les liens qui se nouent entre eux, il semble important de nous attarder sur les modalités qu'utilisent les bédéistes afin de mettre leur scénario en images. Le scénariste Duval et le dessinateur Cassegrain parviennent à adapter le plus fidèlement possible 493 pages de texte en 140 planches¹⁰ sans se priver de leur droit de changer, de supprimer ou même d'ajouter certains éléments afin de mettre l'accent sur tel ou tel aspect. Rien n'est plus intéressant que de voir de près les similitudes entre les deux œuvres ainsi que les divergences qui ne passent pas inaperçues. Les bédéistes se montrent en effet libres dans la mesure où ils s'autorisent quelques effets relevant purement de cet art séquentiel. Ce processus de changement qui affecte inéluctablement le support de départ nécessite de nouvelles techniques telles que le scénario¹¹ et les dessins.

3.1 *Le scénario*

3.1.1 Les éléments textuels

Le scénario présente notamment l'action et ne conserve souvent du texte original que la trame narrative. Duval choisit de respecter le texte de Bussi dans son intégralité au mot près : il reprend même le texte du prologue à la lettre. Mais sa version est simplifiée parce que les longues descriptions, les sentiments et les pensées des personnages ainsi que les autres digressions y sont éliminées. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la page 107 de l'album où le décor représente un restaurant de l'extérieur puis on passe au couple à table. Stéphanie Dupain et son mari sont en train de dîner et de boire. Duval nous fait assister à une scène muette puisqu'elle n'a conservé que cinq mots qui apparaissent à la dernière vignette¹² : « *Jacques, je vais te quitter* ». Cette planche correspond dans le roman de Bussi à la séquence n° 61 de six pages (352-357). Elle met en scène Stéphanie qui s'efforce de révéler à son mari son intention de partir pendant leur dîner dans le restaurant. Elle papote, hésite, regrette, s'étonne et s'interroge sur les motivations de sa décision jusqu'à ce qu'elle affirme que la raison

de son désir de fuir n'est que « *l'ennui insupportable de la femme qui n'a pourtant rien à reprocher à l'homme à côté duquel elle vit... Aucune excuse, aucun alibi. Juste l'ennui, cette certitude que la vie est ailleurs. Qu'une complicité parfaite existe autre part* » (BUSSI : 355). Dans la version de Duval, on ne connaît à aucun moment ni ce que ressent l'héroïne, ni ce qu'elle pense. L'image se substitue ainsi au texte original par une succession de cases muettes.

Dans l'adaptation littéraire, la narration textuelle est intégrée à l'image à travers des bulles ou des phylactères contenant les paroles ou les pensées des personnages. Mais les images dotées de ces éléments textuels n'offrent pas toujours « *des histoires qui se racontent sur le mode du discours* » (PEETERS, 2010 : 28). Il en existe d'autres qui comportent uniquement des signes de ponctuation. Le scénariste Duval a parfois recours à ce type de bulles pour nous faire entrer dans la conscience des personnages. Il se contente par exemple d'attribuer à la vieille Stéphanie une bulle contenant un point d'interrogation suivi d'un point d'exclamation pour exprimer son incompréhension et sa surprise quand elle a revu l'inspecteur Sérénac de sa fenêtre après de très longues années de séparation (BD : 139). Voici comment la réaction de Stéphanie au retour de son ancien amoureux est rapportée dans le roman de Bussi : « *Juste un homme, un vieil homme. Pas de bagages non plus ... Étrange... (...) Mon Dieu! Est-ce possible ? Tout explose, mon cœur, mes yeux, ma tête. Est-ce possible ? (...) Une terrible bouffée de chaleur m'envahit.* » (BUSSI : 489).

Pour mettre l'accent sur le texte des bulles, le dessinateur ne s'empêche pas d'utiliser certaines techniques comme celle de la silhouette qui consiste à exécuter un dessin au trait de profil en suivant l'ombre projetée par un corps ou un visage et en négligeant les détails. Cassegrain dessine par exemple un profil de couple (fig. 1) : il s'agit d'une scène d'amour entre Paul agenouillé face à Fanette lui offrant des rubans, symbolisant le sentiment amoureux et lui disant : « *Pour toi, ma Princesse, de l'argent pour faire briller tes cheveux, pour toujours te protéger des méchants vautours, quand tu seras célèbre à l'autre bout du monde!* » (BD : 92). Ce texte est mis en valeur par une silhouette d'une couleur dorée sur fond blanc.



Fig. 1– Technique de la silhouette

Ajoutons que la délimitation des formes par les bords est également abandonnée au profit de la valorisation du texte. L'absence du décor laisse également plus de place au contenu des phylactères, comme c'est déjà le cas pour la suppression du cadre de l'image où l'inspecteur Sérénac annonce à Stéphanie les trois mobiles possibles pour le meurtre de Jérôme Morval (BD : 49). Le froncement des sourcils et la ride verticale du front (fig.2) traduisent sa concentration et signifient qu'il « *mémorise chaque détail* » (BUSSI : 142).

Dans une tentative pour découvrir le principal suspect de l'enquête, il explique les mobiles du crime :

« *la jalousie en raison de ses nombreuses maitresses, le trafic d'œuvres d'art lié à sa passion pour la peinture, ou une sorte de secret lié à un enfant...* » (BUSSI : 143).



LA JALOUSIE, ÉTANT DONNÉ SES NOMBREUSES MAITRESSES...

LE TRAFIC D'ŒUVRES D'ART, VU SA PASSION POUR LA PEINTURE...

UN SECRET, LIÉ À UN ENFANT DE 11 ANS...

Fig. 2– Image sans cadre

S'ajoutent à cela les cartouches appelés aussi récitatifs, ces encadrés rectangulaires contenant en général des éléments narratifs et descriptifs assumés par le narrateur. Chez Duval, le jour, la date, le lieu et parfois l'heure sont inscrits dans des cartouches. Ils servent à préciser les informations qui ne sont pas transmises par le dessin. Les

cartouches sont également consacrés aux pensées des personnages qui sont mises en italique dans le roman de Bussi quand elles sont rapportées au style direct. L'exemple qui suit montre clairement comment le recours à l'italique distingue les pensées de la petite Fanette des propos échangés entre elle et sa mère au sujet de la disparition de James, le vieux peintre américain. Après avoir découvert son cadavre dans le champ de blé, elle essaye de la convaincre que quelqu'un a pris son corps après l'avoir tué.

« *Je ne suis pas folle!*

– Je ne suis pas folle maman...

– Bien entendu, Fanette. Personne n'a dit cela. (...)

Ce soir-là, elle ne dort pas. Elle se demande si elle devrait désobéir à sa maman, aller tout de même tout raconter à la police ! Demain. *Je ne suis pas folle ... (...) Je dois chercher. Je dois comprendre ce qui s'est passé. Je dois trouver les preuves, (...). Pour cela, il faut que quelqu'un m'aide! (...). Je ne suis pas folle* » (BUSSI : 273-275).



Fig. 3– Cartouche (BD : 85)

Cependant, les pensées sont supprimées dans la bande dessinée s'il s'agit d'un discours indirect, narrativisé ou indirect libre. Voici quelques exemples extraits du roman et retranchés dans la bande dessinée : « *Ses pensées se tournent vers Laurenc* (narrativisé) (...). *La complicité parfaite tant espérée. Est-ce un leurre, cette certitude quasi instantanée que celui qui se tient devant vous, (...)? Non.* (indirect libre) *Elle sait que non.* (indirect) » (BUSSI : 356-357).

Lorsqu'il s'agit de bruitage, l'emploi des onomatopées¹³ s'impose dans la bande dessinée puisqu'elles constituent un moyen de rendre le son visible dans l'image par le texte qui l'explicite. Citons à titre d'exemple : « *OUIAF ! OUIAF !* » (BD : 83) rappelant les aboiements de Neptune le chien de Fanette. Mais le texte sort parfois du cadre de la vignette et se présente « *en totale liberté* » (GROENSTEEN, 2011 : 33). C'est pourquoi, ces onomatopées « *ne sont pas tant destinées à être lues comme des mots qu'à être vues comme des images s'intégrant au dessin* » (RENARD, 1977 : 177). Tel est le cas du bruit de la sirène « *des flics qui hurlait le long du chemin* » (BUSSI : 304) : « *PIN PON PIN !* » (BD : 96). Notons que les lettres de grosseur variée ou en gras expriment

le volume de la source sonore : plus les lettres grossissent, plus le son augmente. Le bruit est aussi représenté par la bulle à effet d'explosion : elle signifie le bruit qui provient du coup de feu tiré par Jacques sur le chien Neptune (BD : 117) ou encore celui de Sérénac qui frappe à la porte de la chambre de Stéphanie (BD : 140).

Chacune de ces bulles suggère une action ayant des conséquences au sein de l'histoire. Nous pouvons les lire dans le roman de Bussi : « *Le coup de feu déchire le silence sous les peupliers. À bout portant. La gueule de Neptune explose. Déchiquetée. Le chien s'effondre comme une masse foudroyée.* » (BUSSI : 406). Le bruit visualisé sous forme graphique renforce l'aspect réaliste de cette scène choquante et cruelle.



Fig.4 – Bulle à effet d'explosion

Le second exemple fait apparaître le poing de Sérénac frappant la porte de manière très rapprochée dans une case sans décor, attirant ainsi l'attention sur la configuration de la main symbolisant la force et l'insistance. Ce mouvement annonce l'arrivée de l'ancien amoureux et la fin heureuse de l'histoire, ce qui donne une dimension dramatique à la scène.



Fig.5 – Bulle à effet d'explosion

En outre, nous pouvons retrouver d'autres cas où le son existe d'une manière implicite. La case suivante (fig.6), parmi beaucoup d'autres, nous offre une illustration du bruit invisible qui n'est montré à aucun moment mais que nous pouvons facilement supposer (BD : 118). Il s'agit de la sortie d'école pendant laquelle les enfants pourraient être à l'origine d'un bruit constant (bousculade, attroupement, bourdonnement...)

« Les enfants sortent en criant de la classe. Comme au jeu de l'épervier, quelques-uns se font attraper au vol par des parents groupés sur la place de la mairie, pendant que la plupart se faufilent entre les mains tendues et les tilleuls, et dévalent la rue Blanche Hoschedé-Monet. » (BUSSI : 407).



Fig. 6 – Bruit invisible

Contrairement à la description vivante faite par Bussi, cette vignette muette, à part l'indication de l'heure du départ des élèves, ne nous offre qu'un silence apparent qui donne l'occasion au lecteur de reconstituer le contenu sonore et de s'imaginer toutes sortes de bruit.

Afin de rendre l'intrigue plus accessible au lecteur, et guider sa lecture, les bédéistes s'autorisent certaines modifications au niveau des paroles : dans le texte de Bussi, lorsque Sérénac fait connaissance avec Béatrice, la femme de son adjoint Sylvio Bénavides, nous entendons cette dernière dire, en réponse aux propos échangés entre lui et son mari à son sujet : « *Alors comme ça, je ne suis pas la plus belle ? (...) Alors c'est vous, le fameux Laurenç Sérénac ?* » (BUSSI : 118-119). Dans la version graphique, Duval sera donc obligé de faire un changement puisque le début de leur conversation y est supprimé ; dans la bande dessinée, c'est Bénavides qui la lui présente en lui disant : « *Je ne vous ai pas encore présenté mon épouse Patron! C'est l'occasion !* » (BD : 44). Notons aussi que Duval donne parfois une tournure familière au texte de Bussi : Lorsque Sérénac se montre impatient de découvrir les renseignements collectés par son adjoint, il lui dit, dans la bande dessinée, en caressant le chien Neptune qui est à leurs côtés : « *Accouche, Sylvio, ou je dis à mon nouveau pote de te croquer !* » (BD : 20) mais chez Bussi, le niveau de langue utilisé est différent : « *Sage, hein. On écoute bien l'inspecteur Bénavides. (...) Alors, Sylvio, tu disais ?* » (BUSSI : 45). D'après le texte de Bussi, Bénavides paraît déçu et « *sort du bureau 33, refermant la porte derrière lui* » (BUSSI : 333) mais Duval préfère lui faire dire en sortant : « *Ouaip ! j'ai des résultats d'analyses à aller récupérer...* » (BD : 100). Et plus loin : « *Mêle-toi de*

ce qui te regarde ! » (BUSSI : 427) chez Bussi est remplacé dans la bande dessinée par « *Occupe-toi de tes oignons !* » (BD : 121).

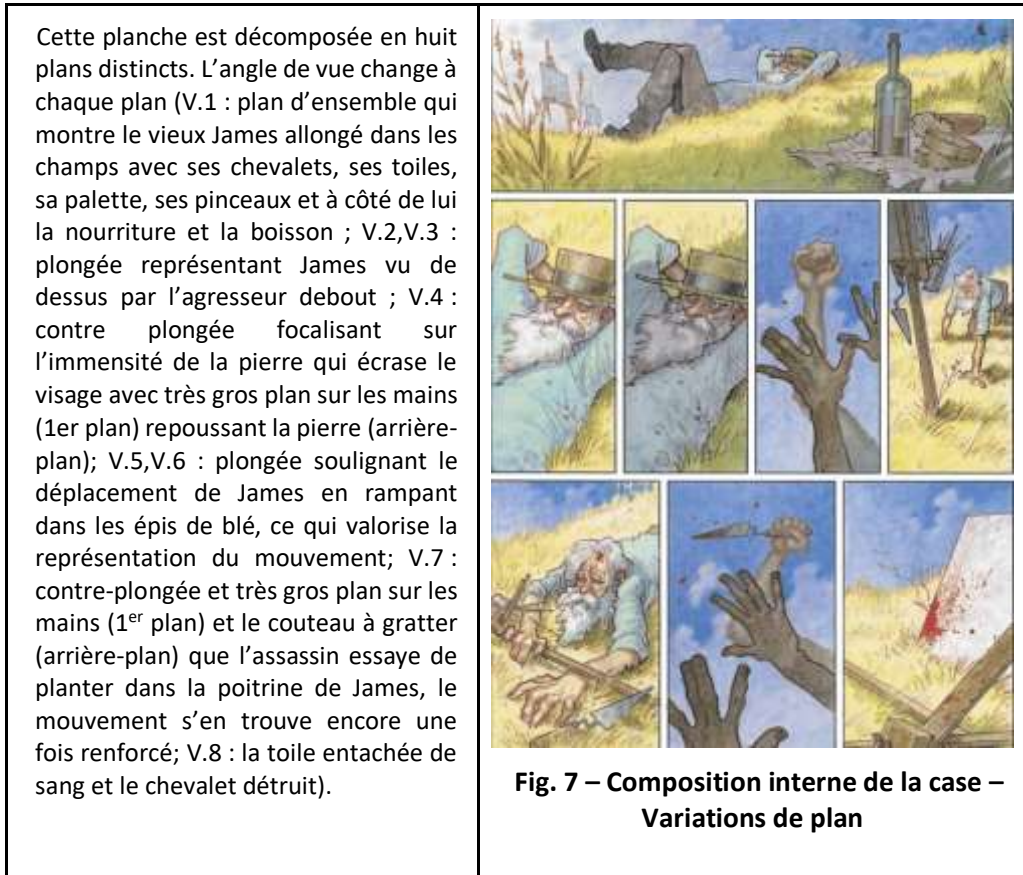
3.1.2 Le découpage

Dans sa version bande dessinée, Duval garde le découpage en deux parties et la répartition en jours mais les séquences numérotées sont supprimées. Si, dans le roman, chaque jour démarre par une séquence où la voix de la vieille femme prédomine, le scénariste fait apparaître son image au début et parfois à la fin des histoires des autres personnages. On peut apercevoir cette dame, qui passe son temps à espionner tout le monde, assise sur un banc d'arrêt de bus, dans un parc ou dans le musée de Vernon. On la voit également se cacher derrière la haie du jardin de la maison de Monet. Ces apparitions peuvent être considérées comme des repères pour distinguer les séquences.

Il arrive parfois que Duval ne respecte pas l'ordre de présentation du récit : plusieurs événements et conversations sont rapportés dans leur continuité dans la bande dessinée alors qu'ils figurent, dans le livre de Bussi, à l'état de fragmentation en occupant plus d'une séquence. Prenons à titre d'exemple l'histoire du conflit entre Vincent et Paul à propos du tableau de Fanette qui se termine par la mort de ce dernier. Il suffit de lire son début à la séquence 76 et sa fin à la séquence 79 alors que le scénariste échappe dans la bande dessinée à la fragmentation de ce récit qui d'ailleurs donne à Bussi la possibilité de susciter une sorte d'attente qui tient le lecteur en haleine à la fin des séquences.

On serait tenté, puisqu'on parle des techniques propres à la bande dessinée, de s'intéresser au découpage en cases¹⁴, et à la composition interne de la case. Ce texte éminemment visuel se prête au découpage libre ; chaque planche est constituée de cases de toutes formes : la dimension de chacune est souvent proportionnelle à son importance dans le récit ou « *soumise à un souci de symétrie décorative* » (SAUCIN, 2016 : 21). Notons que le cadre horizontal est souvent utilisé pour présenter un vaste panorama et le cadre vertical est plus approprié aux scènes d'action. Plus le récit s'anime, plus les plans sont nombreux et les variations de plan¹⁵ et d'angle de vue¹⁶ contribuent au mouvement et à la dramatisation de la scène. L'album nous en fournit

plusieurs exemples illustratifs : examinons la scène muette du meurtre du vieil artiste américain James, commis par Jacques Dupain pendant son enfance (BD : 66).



Chaque vignette correspond à un plan marquant une étape du drame et conditionnant l'émotion (V.1 : tranquillité et délice de savourer la beauté du paysage; V.2,V.3 : la situation périlleuse est dramatisée par la disposition symétrique des vignettes, V2 les yeux fermés, il ne voit donc pas le danger puis V.3 les yeux ouverts mais l'ombre de l'assassin au-dessus le couvre ; V.4 : panique et paralysie ; V.5 ,V.6 : expression de douleur ; V.7 : tentative de survie, suspens ; V.8 : sort affreux et fin tragique).

Pour piéger le lecteur, Bussi a recours à de constantes ellipses narratives¹⁷ qui permettent de cacher des éléments importants. Il brise l'ordre chronologique en rapprochant des événements que tant d'années séparaient et entraîne le lecteur sur de fausses pistes qui semblent le déboussoler totalement. Il ne s'arrête pas de

s'interroger par exemple si les crimes ne seraient pas liés à la vieille femme. Voyons comment les bédésistes parviendront, pour entretenir ce mystère, à illustrer ces ellipses ou ces sauts temporels ? Ils ont recours à une association d'images qui obéit à deux critères : le lieu et le thème. Le lieu sert particulièrement de fil conducteur. Le début de la bande dessinée nous en offre un exemple : la succession de la vignette du cadavre noyé de Jérôme Morval (1967) et celles de la vieille dame avec son chien (2010) laisse croire qu'elle essaye d'empêcher son chien d'approcher la victime bien que 47 ans séparent les deux scènes. Remarquons que les deux époques sont réunies dans la troisième case de cette planche grâce à une représentation graphique qui nous fait voir le chien sur le lieu du crime à côté du cadavre (BD : 13). Mais tout cela se passe à Giverny et c'est là que se trouve le motif de l'assemblage de ces vignettes qui assure ainsi la linéarité narrative. Afin de la préserver même si l'époque est différente, on tient également à faire appel à un enchaînement en champ-contrechamp¹⁸. C'est le cas de la vignette représentant Stéphanie debout en classe et ses écoliers vus de dos (fig. 8). Elle est suivie de deux cases qui cadrent Fanette et ses copains de face en train de parler en classe. (BD : 117).

« Dans dix minutes, elle (...) pourra se précipiter pour retrouver Laurenç. (...) – T'as pas donné ton tableau? murmure Paul en se tournant vers Fanette. (...) – Quoi? – Ton tableau, pour le concours? (...) Stéphanie Dupain se retourne vers ses élèves. – Fanette, dit l'institutrice. Qu'est-ce que tu fais debout? » (BUSSI : 400-403).



Fig. 8 – Assemblage des vignettes à partir d'un lieu (champ/contre-champ)

La présence de Stéphanie en classe avec les enfants et la question posée à Fanette font croire au lecteur du roman que Stéphanie est l'institutrice de Fanette ; tandis que celui de la bande dessinée ne doute pas que les élèves y compris Fanette se trouvent en face de Stéphanie dans la même classe à la même heure, ce qui est entièrement irréaliste puisque la première vignette date de 1967 et les deux autres datent de 1937.

Un autre regroupement d'images se fait à la page 41 à partir d'un thème identique. Duval construit un montage d'images de 2010, 1967, 1937 et 2010 à propos de l'enterrement. Il fait appel à une succession de plans d'ensemble et il choisit des cadres plutôt horizontaux pour suggérer le calme, la sérénité et la solitude. Lisons tout d'abord un extrait du roman de Bussi avant d'analyser la planche qui lui correspond :

« Je suis seule devant la tombe. L'eau glisse (...) souillant la plaque de marbre. "À mon mari. 1926-2010". (...) Tout en bas, à l'autre bout du cimetière, ils finissent d'enterrer Jérôme Morval. Tout le village est là, ou presque. (...) Cent personnes, plus moi, toute seule! À l'autre bout. Tout le monde se fout d'un vieux ou d'une vieille qui meurt. (...). Patricia Morval est agenouillée devant la tombe de son mari. Inconsolable. Stéphanie Dupain se tient un peu derrière elle, (...). Son mari la soutient. (...) L'inspecteur Sérénac est venu aussi (...). Les enfants sont un peu plus loin. (...) J'en reconnais quelques-uns. Fanette pleure. Vincent est derrière elle. (...). Ils sont graves, comme l'est l'incongruité de la mort quand on a onze ans. » (BUSSI : 105-108).

Dans le passage ci-dessus, Bussi nous montre à quel point il se fait un jeu de tromper le lecteur sur la personnalité de la vieille dame; il n'hésite pas à s'en servir pour lui faire croire pendant toute la première partie qu'il s'agit de trois personnages différents. D'après ce que la vieille raconte au lecteur, elle est en mesure de rencontrer la jeune Stéphanie et la petite Fanette et de leur parler. D'autre part, le lecteur se fait des illusions quand il s' imagine que l'enterrement de son mari et celui de Jérôme Morval dans le même cimetière sont « *seulement séparés de quelques dizaines de mètres* » (BUSSI : 106). Ils sont réellement fort éloignés l'un de l'autre dans la durée (43 ans). En ce qui concerne la version bande dessinée, la planche démarre par un plan panoramique présentant le cimetière de Giverny sous la pluie en 2010 puis la seconde bande est répartie en trois cases où nous pouvons identifier Patricia, l'inspecteur et Stéphanie avec son mari Jacques lors des funérailles de Jérôme Morval en 1967. Nous passons ensuite à la troisième bande qui nous fait voir Fanette et ses copains assis pendant l'enterrement de Paul en 1937. Et dans la quatrième, apparaît Stéphanie âgée, toute seule, devant la tombe de son mari en 2010. Un tel montage est recommandé pour confirmer l'apparente cohérence narrative et accentuer l'égaré du lecteur qui, de toute évidence, croit que tout se passe aux obsèques du mari de la vieille Stéphanie, le « *Cinquième jour, 17 mai 2010...* » (BD : 41), comme l'indique le récitatif de la dernière case. Mais en réalité, ces moments sont enchaînés les uns aux autres grâce aux souvenirs de la vieille dame. L'enchevêtrement des fils

narratifs et la confusion entre les niveaux temporels suscitent chez le lecteur l'envie de relire l'album afin de trouver des indices dissimulés dans les cases et la fin imprévisible de l'histoire l'invite à découvrir comment il s'est laissé manipulé par le texte et l'image.

L'exemple le plus illustratif nous est offert par l'enchaînement des trois dernières cases (fig.9) de la planche où Patricia, veuve de Jérôme Morval, avertit Stéphanie de l'arrestation de son mari Jacques Dupain (BD : 97).

Dans le roman, Bussi nous donne l'explication de la présence de la vieille femme à côté de l'école : « *J'espionne les deux femmes. Enfin, j'espionne, c'est un bien grand mot... Je suis simplement assise en face, de l'autre côté de la rue (...)* Pas tout à fait invisible, juste discrète. Juste au bon endroit pour ne rien rater de la scène. Je suis assez douée pour cela (...) Ce n'est pas bien difficile, en fait Patricia et Stéphanie parlent fort. » (BUSSI : 327-328).



Fig. 9 – Enchaînement des vignettes

Remarquons que les propos de Stéphanie et Patricia commencent dans la première vignette et se poursuivent dans des cartouches qui apparaissent dans celles de la vieille dame et c'est là que nous pouvons lire la fin de leur conversation : « – *Depuis le début je crois à un accident, Stéphanie, mais si je m'étais trompée ? Dis-moi que ce n'est pas Jacques ! – Bien sûr que non, Patricia, bien sûr que non!* » (BD : 97). Les apparitions de Stéphanie âgée dans différents endroits au fil des pages pourraient alimenter la curiosité d'un lecteur attentif et le guider vers la solution de l'histoire énigmatique. Elles vont le conduire à se demander s'il s'agit des souvenirs lointains qui refont surface. D'ailleurs Stéphanie s'explique à la fin du roman : « *Depuis, j'ai passé mes journées à revivre ces quelques heures où l'on me vola ma vie, (...) devant chaque lieu où je suis passée, je me suis souvenue : le moulin, la prairie, l'école, la rue Claude-Monet, la terrasse de l'hôtel Baudy, le cimetière, le musée de Vernon* » (BUSSI : 471). Duval a recours également à une séquentialité temporelle simulée, cette capacité de la planche à passer d'une époque à une autre, d'une séquence à l'autre, par

l'intermédiaire de « tournée de page ». Prenons à titre d'exemple la S. n° 67 : Bussi nous y montre la vieille femme puis Fanette et enfin Stéphanie regarder la lune à son périgée de chez elles, chacune rêve d'atteindre son but le lendemain. La première mettra fin à sa vie, la petite donnera son tableau à la maîtresse pour le concours et la troisième fera une rencontre amoureuse. Ces trois scènes sont séparées par un blanc dans le texte romanesque : plus de vingt ans en cet espace blanc. Mais chacune occupe une planche dans la bande dessinée (112, 113, 114) et dès qu'on tourne la page, on passe à la suivante. Cet espace intemporel est ainsi traduit par le découpage tabulaire soulignant ici la durée écoulée entre la réalité et les souvenirs. Le découpage dans cet album est en effet le fruit d'une étroite collaboration entre le scénariste et le romancier¹⁹.

De plus, le scénariste et le dessinateur procèdent à des transformations légères dans le décor : chez Bussi, la scène d'interrogatoire de Stéphanie par l'inspecteur Sérénac en présence de Sylvio son adjoint se déroule dans le bureau au commissariat (S. 58) et on assiste à la conversation des deux enquêteurs dans le même lieu (S. 60) alors que dans la version bande dessinée, le décor se transforme en café en plein air pour mettre leur discussion à la portée de la vieille dame. Il en va de même pour la position des personnages à l'intérieur des cases : chez Bussi, Stéphanie est « *toujours assise* » (BUSSI : 335) et posant les pieds sur le bureau, mais dans la bande dessinée, cette posture se change en une autre plus dynamique : elle est debout pendant toute la scène.

3.2 L'image

Traduire un texte par l'image consiste à trouver un équivalent dans le contenu verbal restreint d'une bulle située dans une image nourrie du décor, des positions des personnages, de leurs costumes et de leurs gestes. L'image ne rivalise donc vraiment pas avec le texte qui, même modifié, garde sa place comme support de la narration. Cependant, elle « *ne se fait plus illustrative, mais narrative* » et « *prend en charge l'intégralité de la narration* » (TELLOP : 2014). Ce qui est curieux, c'est que Cassegrain s'applique dans l'album de *Nymphéas noirs* « *à travailler chaque case comme un tableau. D'abord un crayonné, puis la peinture acrylique avec, au final des planches aux couleurs douces qui tranchent avec l'ambiance sombre de l'histoire* » (OGIER et

MOREL : 2019). Le style de ses dessins est parfaitement adapté à la trame policière et à l'esprit impressionniste. Le dessinateur parvient à maîtriser le paradoxe entre la beauté de l'atmosphère calme et sereine de Giverny et la noirceur d'une enquête criminelle.

3.2.1 La couverture et les titres

Ce contraste est nettement illustré par la première de couverture : au-delà du titre du roman comportant deux termes dont la complémentarité est inhabituelle, nymphéas et noirs, nous voilà face à un paysage en plein air, aux couleurs douces, à l'ombre des arbres, aux reflets du soleil sur la surface de l'eau mais surtout avec un cadavre au centre de l'image : « *la plaie ouverte dans le cœur, le sommet du crâne ouvert et la tête plongée dans l'eau* » (BUSSI : 24). D'ailleurs, cette image occupe le début des deux premières séquences du premier jour.

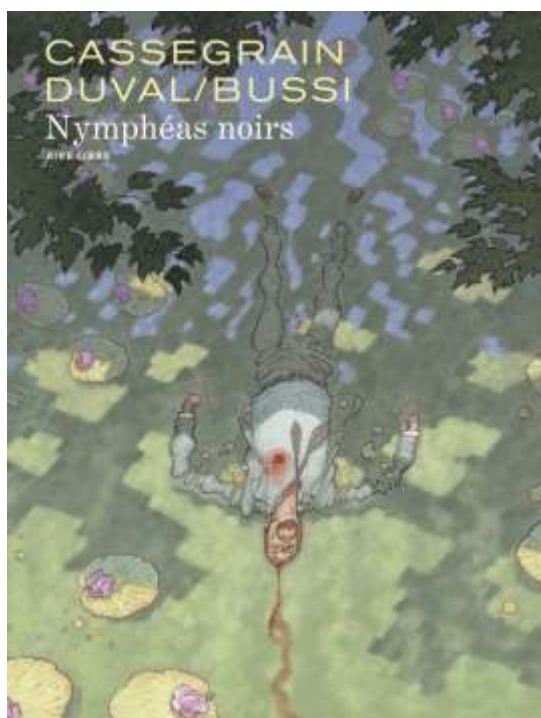


Fig. 10 – La couverture

Et plus loin, les titres des deux parties du roman de Bussi : *Tableau Un* et *Tableau Deux* – d'où le rapport puissant de l'œuvre à la peinture – sont illustrés dans la bande dessinée par la reproduction des deux vignettes représentant Fanette en train de peindre son tableau en plein jour (BD : 11), pour la première partie et pendant le coucher du soleil pour la seconde (BD : 127). Notons que le déclin du jour annonce la fin du roman tout en apportant un sentiment de paix et une promesse d'un nouveau début.

3.2.2 Le pouvoir de suggestion de l'image

L'image met notamment l'accent sur le texte de Bussi lorsqu'il privilégie le mouvement, l'action, l'émotion et la surprise. Elle fait alors apparaître le pouvoir de suggestion de son propre langage : en effet, « *la gestuelle du corps, les expressions du visage sont les moyens à la disposition du dessinateur pour faire "jouer" ses personnages* » (GROENSTEEN, 2008 : 46). C'est le cas de Cassegrain qui a recours à la position des mains et aux expressions faciales pour montrer l'état d'esprit des personnages ou leurs émotions : il emploie par exemple un gros plan qui présente Jacques Dupain de très près pour mettre en relief son visage au détriment du décor et amplifier sa colère. Il s'agit d'un face à face entre lui et l'inspecteur Sérénac qui est amoureux de sa femme Stéphanie. En braquant le canon du fusil sur son rival, le mari jaloux lui demande d'écrire un mot d'adieu à Stéphanie avant de disparaître de leur vie. Rendu furieux par le refus catégorique de Sérénac, Dupain « *crispe ses deux mains sur le fusil* » (BUSSI : 396) qui « *se rapproche encore, le canon se baisse à hauteur de la bouche* » (BUSSI : 398). Dans la bande dessinée, la grande colère et le dédain de Jacques se manifestent au niveau du visage grâce aux expressions faciales : par des yeux exorbités, des sourcils élevés, un front très ridé et des plis entre les yeux (BD : 116). Quant à la bouche grande ouverte, elle signifie le cri de Dupain : « *Sérénac, allez-vous m'écouter, nom de Dieu! Vous n'y pouvez rien. Je ne laisserai pas Stéphanie partir* » (BUSSI : 405). De même, Cassegrain nous fait partager la douleur de Stéphanie due à la découverte de la lettre de rupture laissée par son amant. Il nous la fait voir en pleurs, les mains sur son visage et les sourcils froncés. (BD : 122). Voici comment cette souffrance est décrite par Bussi : « *Stéphanie pleure, refuse la vérité. (...) Elle passe sa main devant ses yeux, elle cherche avec maladresse à essuyer les larmes qui coulent* » (BUSSI : 414-415). Et plus loin, dans la bande dessinée, l'étonnement de Stéphanie à la vue de son chien tué est exprimé par ses yeux écarquillés et sa main sur la poitrine (BD : 122) tandis que Bussi nous le montre en ces termes : « *Les yeux de Stéphanie ne peuvent pas se détacher de cette forme sombre que porte Jacques dans ses bras. Un chien, un chien mort dont la gueule a été à demi arrachée* » (BUSSI : 420). S'ajoute à cela un exemple illustratif qui nous montre Stéphanie au bureau du commissariat. En proie à une grande colère contre l'inspecteur Sérénac qui a arrêté son mari, elle fait une déposition favorable à l'accusé malgré les preuves de son

inculpation : « *Où est mon mari? (...) Vous n'avez pas le droit! (...) Mon mari n'a pas pu assassiner Jérôme Morval. Ce matin-là, il dormait avec moi* » (BUSSI : 330-332). Sérénac essaye tout d'abord de dissuader Stéphanie de dire des mensonges puis il résiste finalement à sa tentative pour le séduire : « *Arrêtez, Stéphanie. Cessez ce jeu ridicule. Je vais la prendre votre déposition* » (BUSSI : 335) et plus loin : « *Ils demeurent là silencieux. Sérénac, le premier, rompt le charme. Il se recule* » (BUSSI : 338).

Dans la version graphique, le décor disparaît pour mettre en évidence l'expression psychologique des personnages (BD : 101). Les changements de plan soulignent la tension du dialogue qui devient de moins en moins vive entre Stéphanie et Sérénac (V.1 : plan rapproché qui révèle la colère de Stéphanie traduite par ses poings serrés et sa bouche très ouverte montre qu'elle « *crie plus qu'elle ne parle* » (BUSSI : 331) ; V.2 : gros plan qui fait apparaître Sérénac en train de calmer Stéphanie en saisissant ses poignets pour l'obliger à se rapprocher de lui ; V.3 et 4 : très gros plan qui grossit les traits du visage pour souligner leur attirance réciproque reflétée par leurs regards expressifs). Le dessin de Cassegrain témoigne d'une maîtrise de la complexité des relations musculaires sous la peau et de la position des paupières, assorties d'une très légère caricaturalité dans la composition des visages, les nez sont par exemple excessivement minces. La force suggestive de l'image compense ainsi la durée de la lecture par l'instantané de la vision et l'essentiel est vivement mené, d'où l'efficacité de l'image : facilité d'accès, immédiateté de la compréhension.

D'autre part, il est important de noter la capacité de l'image à dilater les actes et les gestes : c'est le cas par exemple de la planche constituée de huit cases pour uniquement huit mots. Il s'agit de la vieille qui, impatiente de retrouver son chien, ne s'arrête pas d'hurler : « *Neptune !* » (BD : 125) jusqu'à ce qu'il apparaisse. Et si le dessinateur maintenait le même rythme, le volume de l'album serait inimaginable.

3.2.3 Le mouvement en images

Le dessin de Cassegrain produit la rapidité et le mouvement autant que le texte de Bussi. Arrêtons-nous un instant pour voir comment Bussi procède dans les scènes qui donnent priorité à l'action. La séquence 79 nous offre un exemple d'une scène de mouvement particulièrement visuelle : la confrontation entre Vincent et Paul où le dialogue ne parvient pas à se nouer se termine par la mort de ce dernier. En fait, les

brefs passages au discours direct alternent avec un récit qui, à peine ralenti par des segments descriptifs, restitue la rapidité des mouvements en contenant beaucoup d'informations en peu de mots. Bussi utilise des phrases courtes qui s'enchaînent rapidement, pour mettre en valeur les verbes d'action qui se succèdent au présent : « *Paul se redresse. / La main de Paul se ferme sur son poignet²⁰. / le couteau de peintre tombe / Paul le fait glisser / repousse le garçon* » (BUSSI : 428) / « *se penche au bord du lavoir pour ramasser le tableau / Vincent se lève d'un bond et court/ s'étale lourdement* » / Paul « *perd l'équilibre / Sa jambe s'agite dans le vide/ Il tombe à la renverse... se recroqueville... Son dos heurte d'abord le mur/ Paul continue de rouler. / Sa tempe heurte la margelle de la poutre / Il glisse, il glisse encore* » (429) / « *il est en train de rouler dans le ruisseau/ Il s'enfonce / Vincent s'approche / Ses deux mains « se posent sur ses épaules. / Les poussent / poussent encore.* » (430). Ce présent peut servir à raconter des événements soudains dans un récit au passé. Et le sens même des mots souligne l'idée de mouvement (« *coup de pied, tordant, rotation, arracher, s'est battu, broyer, déchirer* » (428) et de vitesse (« *une demi seconde, un bond, rapide, un immense flash, comme un éclair* » (429) Les adverbes vont dans le même sens : « *soudainement* » (427), « *à peine* », « *l'instant d'après* » (429). Dans la bande dessinée, cette séquence est présentée en une seule planche, au rythme rapide où le dialogue est réduit à l'essentiel (fig. 23) : les propos des personnages n'excèdent pas trois phrases courtes. Et puisque l'action est soudaine, la planche est fragmentée en cases de plus petite dimension.



Fig. 11 – Scène de mouvement

Pour simuler le mouvement, Cassegrain utilise une succession de cadres verticaux et il fait varier les points de vue (plongée/contre-plongée) dans la mesure où cela apporte du dynamisme au récit et suscite un effet esthétique. Pour rendre le rythme accéléré de cette scène d'action, le montage nécessite une succession de plans rapprochés et de plans moyens qui souligne la relation conflictuelle entre eux à travers leurs postures, leurs langages corporels. Le plan moyen nous fait voir l'action des personnages et une partie du décor. Le plan rapproché nous montre les visages et les émotions. En parcourant la scène en un seul coup d'œil, elle semble se dérouler rapidement.

Il arrive parfois que l'impression de mouvement soit marquée par les vêtements qui s'envolent (fig. 12). Voulant hâter le moment de sa rencontre avec Laurenç Sérénac, Stéphanie prend le vélo pour le rejoindre et sa robe agitée par le vent représente la vitesse de la bicyclette (BD : 119). Pour mettre en place un trope du regard masculin, le dessinateur transforme le personnage en objet érotique par la représentation des seins accentués, d'une cuisse dévoilée et d'une robe légère. Chez Bussi, Stéphanie, poussée par son « *désir de retrouver Laurenç au plus vite* » (408), elle n'hésite pas à courir et « *parvient essoufflée à l'île aux Orties. Elle a couru dans le champ de maïs, tout droit, comme une adolescente impatiente. Comme si chaque seconde qui la séparait de son rendez-vous amoureux comptait* » (413).



Fig. 12 – Objet en mouvement

Voici un autre exemple qui illustre un personnage en mouvement : Paul va chercher le tableau de Fanette caché sous le lavoir « *en sprintant* » (BUSSI : 402) afin de le rapporter à la maîtresse pour le concours de peinture. Il « *enjambe avec précaution le pont sur le ru de l'Epte* » (BUSSI : 409). L'impression de vitesse et de mouvement se traduit par le positionnement de pied et l'orientation du cartable à dos. Nous voyons Paul se déplacer par sauts pour avancer, le buste penché vers l'avant et les pieds en l'air (BD : 118).

3.2.4 Les couleurs

L'image nous parle par les objets et les personnages qu'elle représente mais aussi par ses couleurs. Rien n'est plus fascinant dans cet album que le choix des couleurs :

Cassegrain décide de garder l'esprit de Monet présent au fil des planches sans essayer de l'imiter. D'où la prédominance des couleurs froides parmi lesquelles on trouve surtout le vert, le turquoise, le bleu et le violet. Ces couleurs de la nature inspirent le calme qui correspond aux paysages de Giverny. Il nous offre en effet des planches où même des vignettes qui représentent le jardin ou le pont qui peuvent être considérées comme des tableaux à part entière. Par contre, les couleurs claires n'empêchent pas le dessinateur d'utiliser des couleurs sombres susceptibles de créer une ambiance mystérieuse adéquate à l'investigation policière. Une attention particulière est apportée aux variations de lumière, aux arrière-plans flous pour produire à distance un effet visuel qui nous rappelle l'univers impressionniste. Il est clair que le dessinateur accorde une importance capitale à l'ombre et à la lumière. Écoutons-le décrypter la case n°3 (BD : 67) qui met en scène la rencontre de Stéphanie et Laurenç devant la maison de Claude Monet :



Fig. 13 – La maison de Monet (l'ombre et la lumière)

« J'ai dessiné la maison en contre-plongée pour lui donner de l'importance ainsi qu'à l'héroïne qui surplombe l'inspecteur qui arrive dans l'ombre : le lecteur doit, comme lui, s'en prendre plein les yeux devant cette façade pleine de lumière et de couleurs. (...) Il fallait rester fidèle à la maison de Claude Monet, en gardant un minimum de réalisme. La composition de la case doit être la plus simple possible, pour ne pas éloigner le lecteur de l'essentiel : ici l'héroïne est celle qui doit être au centre de toutes les attentions. Tout

le reste doit demeurer dans l'ombre. (...) Seul le sol s'éclaire peu à peu pour marquer le passage de l'ombre à la clarté. Cette mise en lumière est accentuée par les fleurs situées en avant-plan. Elles soulignent ainsi la profondeur et le contraste entre ce qui est proche du lecteur et ce qui va être illuminé au loin. » (VERTALDI, 2019)

Ces quelques lignes nous montrent à quel point Cassegrain parvient à créer des zones d'ombre et à faire ressortir la lumière dans une autre zone de la case, ce qui donne du volume, de la profondeur, du contraste et permet un rendu final vivant. De même, la netteté des traits est accentuée par l'utilisation d'une ligne foncée pour l'homme et d'une autre à la couleur plus douce pour les autres éléments du dessin.

Loin de se contenter de décrire les œuvres de Monet, Bussi n'hésite pas à nous livrer parfois des commentaires et des anecdotes à propos de sa vie, de ses héritiers et d'autres peintres impressionnistes²¹. Le voici par exemple qui commente le tableau qui représente sa première femme morte *Camille sur son lit de mort* dont on ne trouve aucune trace dans la version graphique : « *Yeux clos. Comme enveloppée d'un suaire de glace, d'un tourbillon de coups de pinceaux gelés, comme prisonnière d'une toile d'araignée blanche qui dévore le visage pâle du modèle* » (BUSSI : 249). Cette description minutieuse et imagée, parmi tant d'autres, incite le lecteur à découvrir la production artistique du peintre. Cassegrain, lui, se plaît à nous faire voir les œuvres de Monet à travers un tableau accroché à un mur ou une carte postale : citons à titre d'exemple quelques-uns de ses tableaux les plus importants tels qu'*Impression, soleil levant* (BD : 36), *Les Nymphéas* et leurs nombreuses versions (BD : 26 et 108).

Dans la bande dessinée, le lecteur peut voir Sérénac contempler *la Japonaise* accroché au mur du salon de Monet et remarquer la similarité entre le motif de la robe du personnage de ce tableau et celui de la robe de Stéphanie (BD : 68), alors que dans le roman, il comprend que la robe de Stéphanie « *de soie bleu et rouge, serrée par une large ceinture à la taille* » lui donne « *une allure de geisha descendue d'une estampe* » (BUSSI : 220), ce qui rappelle à l'inspecteur Sérénac ce portrait en pied de la femme de Monet, Camille Doncieux, portant un Kimono.

Cassegrain tient également à nous faire découvrir la propriété de Monet. Ses dessins nous permettent de visiter la maison rose aux volets verts de l'extérieur et de l'intérieur. Il nous fait voir les fenêtres qui donnent sur le jardin et nous fait pénétrer dans ses différentes pièces : le petit salon bleu et la salle à manger jaune (BD : 68) qui a été bien décrite par Bussi : « *Jaune. La pièce entièrement jaune. Les murs, les meubles*

peints, les chaises » (BUSSI : 221). D'ailleurs, Cassegrain nous montre également la cuisine bleue avec la batterie et les cuivres (BD : 69) : « *le bleu des murs, le bleu de la faïence, toutes les nuances, du ciel au turquoise* » (BUSSI : 224).



Fig. 14 – La salle à manger jaune

Le réalisme des dessins de Cassegrain tient à la diversité et l'exactitude des éléments référentiels qui renvoient à la maison de Monet et à l'impressionnisme (pièces, jardin, toiles...), à la précision des détails, mais aussi à la variété des décors et au respect des lois de perspective (variations dans les proportions des corps des personnages et dans les dimensions des bâtiments créant ainsi une impression de profondeur).

S'inspirant de Monet, il a souvent recours à une couleur dominante : la plupart des planches sont presque teintées d'une couleur unique et de ses dégradés : bleu ou vert, marron ou gris. Prenons comme exemple la planche où Fanette discute dans sa chambre avec sa mère (BD : 58) : les murs, le lit, les commodes, la chaise, les draps, le tapis, une partie des vêtements de la mère, tout est coloré en beige marron. La planche bleutée où nous voyons Fanette en train de peindre des nymphéas (fig. 15) est également un bon exemple : elle nous fait découvrir les différentes nuances du bleu en allant de celui de l'étang à celui du ciel, sans oublier le bleu du pont et celui des vêtements de Fanette et de ses amis qui l'empêchent de rester concentrée sur son

travail. Ces teintes variées du bleu présentent une harmonie subtile de tonalités tendres qui apportent lumière et apaisement à cette scène en plein air (BD : 79).



Fig. 15– Une couleur dominante (bleu)

D'un autre côté, Cassegrain a recours au noir et blanc pour nous faire plonger dans le passé des personnages quand on a affaire à des photographies ou des documents qui datent d'une époque antérieure, ou bien lorsqu'il s'agit de l'évocation d'un souvenir lointain. L'exemple où Jacques fait l'aveu de ses crimes à sa femme Stéphanie pendant son agonie en est révélateur à cet égard. Cassegrain parseme les trois planches consacrées au récit de ses souvenirs de cases en noir et blanc dessinés au crayon (BD : 134-136).



Fig. 16 – Souvenir en noir et blanc

Comme l'exemple ci-dessus (fig. 16), il juxtapose une image en couleur qui évoque le présent à une autre en noir et blanc qui fait resurgir le passé, ce qui crée un dialogue visuel entre la réalité et les souvenirs. De même, le changement du décor entre les deux vignettes indique qu'avec la seconde image, on entre dans le récit rétrospectif de Jacques : l'image représente donc ce que le personnage raconte. Dans cette case (BD : 134), il s'agit du meurtre du peintre James. C'est un souvenir qui remonte à l'enfance de Jacques quand il était surnommé Vincent. On le voit tirer sa victime afin de la déplacer avant que Fanette revienne avec sa mère en courant ainsi le risque de se faire repérer. Nous l'entendons lui dire dans le roman de Bussi : « *jamais je n'aurais pensé que ce vieillard squelettique pesait aussi lourd. Tu ne vas pas me croire, mais avec ta mère vous êtes passées tout près de moi. Il aurait suffi que tu tournes la tête. Mais tu ne l'as pas fait. (...) C'était un miracle, tu comprends. Un signe !* » (BUSSI : 460). Ce qui frappe d'abord dans cette vignette, c'est le contraste entre la netteté du meurtrier et du cadavre dont les traits sont bien repassés à l'encre noire d'une part et le flou des personnages qui apparaissent en arrière-plan et qui sont réduits à l'état de silhouettes d'autre part, contraste qui accroît l'impression de profondeur et de distance. Un effet de rupture est également perceptible entre l'espace éclairé du haut de la case où le blanc prédomine et l'espace sombre où la lumière se veut discrète pour cadrer avec l'abri du tueur. La figure du cadavre est la plus envahissante tandis qu'on ne voit même pas le visage du tueur, ce qui accorde plus d'importance à l'événement raconté.

S'ajoute à cela l'efficacité du noir et blanc quand il est question d'un appel à l'imagination, comme c'est le cas où Bénévides demande à sa femme Béatrice d'imaginer « Rouen à l'époque de Claude Monet » (BD : 70).

Dans cet extrait du roman de Bussi, le récit est assumé par le narrateur à la troisième personne et nous donne beaucoup d'éléments sur Claude Monet : « Sylvio Bénévides se tient debout sur la place de la cathédrale de Rouen. (...) Il se retourne vers l'office du tourisme et consulte sa brochure : c'est du premier étage de ce bâtiment que Claude Monet a peint la plupart de ses cathédrales de Rouen, au total vingt-huit tableaux, tous différents selon l'heure de la journée ou le temps. » (BUSSI : 226).

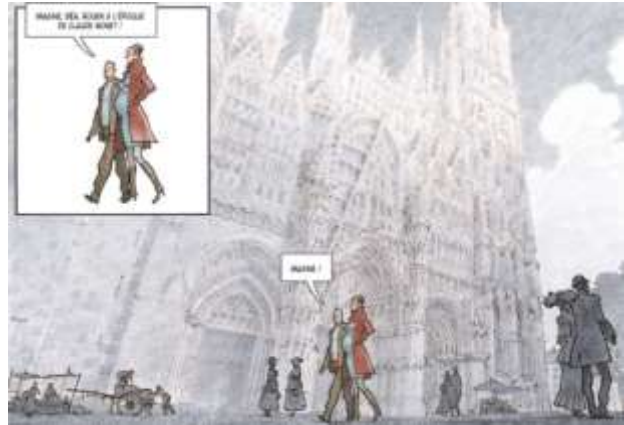


Fig. 17 – Technique d'incrustation

Dans la planche correspondant au passage ci-dessus, toutes les indications du guide sont rapportées sous forme de dialogue entre Sylvio et sa femme Béatrice qui ne figure pas dans cet épisode chez Bussi. À l'intérieur de cette vignette (fig. 17), le Rouen de la fin du XIXe siècle apparaît comme toile de fond en noir et blanc et les personnages du XXe siècle en couleur y sont intégrés et font partie d'une image insérée dans le cadre d'une autre image, cette technique d'incrustation rassemble les deux époques graphiquement. De même, l'aspect monumental et imposant de la cathédrale se trouve renforcé par un plan d'ensemble pris en contre-plongée. Les personnages semblent minuscules par rapport à la hauteur et à l'immensité de l'église. Non seulement, l'utilisation du noir et blanc pour les représentations imaginaires nourrit la rêverie, mais elle réduit aussi le récit à l'essentiel et vise à une expressivité narrative et graphique. En bref, dans l'adaptation littéraire en bande dessinée, l'image, au-delà des mots, transmet au lecteur un message pictural qui lui permet de comprendre les mécanismes de création artistique.

4. Conclusion

Malgré les modifications subies par le texte original, il paraît évident que les bédéistes ont choisi d'être, autant qu'il était possible, fidèles au roman de Bussi et d'être là en tant qu'artistes à part entière. Reste à savoir : l'adaptation littéraire est-elle une traduction réductrice ou enrichissante? Elle est en effet réductrice dans la mesure où l'image réduit la part d'imaginaire et se dissout difficilement dans la mémoire affective du lecteur-spectateur. Elle est responsable d'un certain appauvrissement en matière d'analyse psychologique sans oublier une perte du ton, des inflexions de la voix qui raconte, des effets de rythme, d'harmonie sonore propres au langage. Cependant, elle est également enrichissante puisque les moyens d'expression sont diversifiés : les dessins, le découpage par cases et les silences du texte permettent au lecteur de mieux visualiser l'action, ce qui produit un effet plus direct sur sa sensibilité. Il s'agit en fait d'un langage de la simultanéité qui est moins soumis aux contraintes de la linéarité narrative grâce à la perception de l'intégralité de la page de bande dessinée. Si le texte écrit semble niveler les informations, l'image est capable de grossir l'essentiel et d'ajouter une nouvelle dimension susceptible de dégager une beauté qui plaît à l'œil par sa forme et sa qualité chromatique.

Rester fidèle au texte original ne contredit pas la volonté d'être créatif et d'apporter son propre regard par le lien texte/image. À propos des adaptations littéraires au cinéma, André Bazin affirme ceci qui pourrait aussi s'appliquer à la bande dessinée :

« Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma »²² (BAZIN, 2011 : 126)

Porter un roman à l'écran ou le transformer en album est donc une mise à l'épreuve, un défi à relever. L'écriture graphique et séquentielle permet de s'appropriier le texte littéraire, de l'actualiser dans un projet artistique et toute adaptation de qualité correspond en ce sens à une résurrection de l'œuvre littéraire, le succès d'une telle opération réside sans aucun doute dans cette tension entre construction fidèle et processus créatif. Que les adaptations soient littérales, qu'elles ne prennent le texte

original que comme prétexte à une œuvre personnelle ou qu'elles parviennent à les concilier, l'essentiel reste la valeur offerte par les interprétations créatives qui en résultent.

L'émergence de l'œuvre originale, qu'elle soit littéraire ou picturale, dans la bande dessinée transforme ce territoire artistique en lieu d'accueil qui privilégie la rencontre entre la plume et le pinceau. Une telle cohabitation témoigne de la porosité de ses frontières qui accorde aux bédéistes une grande marge de liberté pour contribuer au renouveau esthétique de l'œuvre originale. Ces adaptations littéraires font preuve de leurs talents en nous offrant des œuvres collaboratives ainsi qu'un genre hybride associant différents médias. Elles font évoluer les pratiques de la bande dessinée grâce à sa capacité étonnante à dialoguer avec les autres arts et à sa diversité culturelle et interdisciplinaire.

Bibliographie

BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf, 2011.

GROENSTEEN T., *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles : Impressions Nouvelles, 2008.

GROENSTEEN T., *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF 2011.

OGIER J.M., MOREL D., « "Les Nymphéas noirs" : le polar de Michel Bussi adapté en BD par Fred Duval et Didier Cassegrain », *franceinfo*, 20 février 2019,

URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/quot-les-nympheas-noirsquot-le-polar-de-michel-bussi-adapte-en-bd-par-fred-duval-et-didier-cassegrain_3384337.html

(consulté le 23.06.2023).

PEETERS B., *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, 2010.

RENARD J-B., *Clefs pour la bande dessinée*, Paris: Seghers, 1977.

SAMOYAUULT, T., *Traduction et violence*, Paris : Seuil, 2020.

SAUCIN J., *Approche de la bande dessinée*, Bruxelles : Edition: CEICS, 2016.

TELLOP N., « Adaptations littéraires », *Neuvième art 2.0*, 2014.

<http://neuviemearc.citebd.org/spip.php?article767> (consulté le 23.06.2023).

VERTALDI A., « La Case BD : *Nymphéas noirs* ou l'adaptation lumineuse du premier succès de Michel Bussi », *Le Figaro*, 15 février 2019,

URL <https://www.lefigaro.fr/bd/2019/02/15/03014-20190215ARTFIG00005-la-case-bd-nympheas-noirs-ou-l-adaptation-lumineuse-du-premier-succes-demichel-bussi.php>

(consulté le 23.06.2023).

¹ Voir Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, L'instant même, Québec, 1998 ; Andrée Mercier et Esther Pelletier, *L'adaptation dans tous ses états*, Éditions Nota bene, Québec, 1999 ; André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La transcriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Éditions Nota bene, Québec, 1999.

² Michel Bussi, *Nymphéas noirs*, Paris : Pocket, 2013, 493 p.

³ Didier Cassegrain, Fred Duval et Michel Bussi, *Nymphéas noirs*, Charleroi : Dupuis, Aire libre, 2019, 140p.

⁴ " Mes Nymphéas noirs étaient réputés inadaptable en images... Le scénario subtil de Fred Duval, le dessin délicat de Didier Cassegrain prouvent le contraire ", Michel Bussi, Bande dessinée, p. 2.

⁵ Le titre du roman fait référence à la série des *Nymphéas* du peintre Claude Monet.

⁶ Pour plus de commodité, (BD) désigne l'adaptation des *Nymphéas noirs* en BD, (S) désigne séquence et (V) désigne vignette.

⁷ Citons à titre d'exemple, l'adaptation de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust en bande dessinée par Stéphane Heuet. Voir Sandrine Bourget-Lapointe, « Les adaptations comme interprétations créatives : le cas de Proust en B.D. », *Postures*, Dossier « Écrire avec », n° 23, 2016. <http://revuepostures.com/fr/bourget-23> et Youmna Tohmé, « Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées », La BD francophone, *Publifarum*, n. 14, publié le 01/02/2011, url: <http://www.farum.it/publifarum/ezinearticles.php?id=198>

⁸ Prix Polar méditerranéen - 2011 ; Prix Polar Michel Lebrun de la 25^{ème} Heure du Livre du Mans - 2011 ; Prix des lecteurs du Festival Polar de Cognac - 2011 ; Grand Prix Gustave Flaubert - 2011 ; Prix Goutte de Sang d'encre de Vienne - 2011.

⁹ Par exemple Camille Pissarro pour Jérôme, Mary Cassatt pour Patricia, Paul Cézanne pour Albert et Vincent Van Gogh pour Jacques.

¹⁰ Une planche, c'est une page entière de bande dessinée, composée de plusieurs bandes. c-à-d lignes (succession horizontale de plusieurs images).

¹¹ C'est la réécriture de l'histoire racontée sous une forme dialoguée tout en prenant en charge les éléments textuels, le découpage, le cadrage, la place des personnages et le décor.

¹² La vignette, aussi appelée case est une image d'une bande dessinée délimitée par un cadre.

¹³ Les onomatopées désignent les mots qui imitent les sons évoquant l'être ou la chose dénommée.

¹⁴ Il consiste à répartir l'action en cases dans la planche.

¹⁵ C'est le champ visuel de l'observateur qui varie en fonction de sa position (c-à-d la scène représentée tantôt de près et tantôt de loin).

¹⁶ Les angles de vue sont les point de vue sous lesquels se présente chaque scène d'une bande dessinée, ils représentent l'œil du lecteur : la plongée, une vue de dessus qui donne au personnage un sentiment d'écrasement et d'infériorité; la contreplongée, une vue de dessous qui lui donne un aspect de supériorité et de domination.

¹⁷ C'est le temps qui passe entre deux cases ou deux scènes. L'ellipse consiste à sauter des incidents anodins afin de ne pas casser le rythme de l'action ou à ne pas montrer un événement important pour accentuer un suspense.

¹⁸ Le champ est l'image d'un angle de vue et le contrechamp est la vision opposée du champ. Le champ/contre-champ est la succession de deux champs spatialement opposés.

¹⁹ Voir le commentaire de Bussi et de Duval : <https://www.youtube.com/watch?v=EbV ZvoHTOU> et <https://www.youtube.com/watch?v=Aa5aoVs7QJI>

²⁰ Le poignet de Vincent.

²¹ « Les informations sur Claude Monet sont authentiques, qu'elles concernent sa vie, ses œuvres ou ses héritiers. C'est aussi le cas pour celles qui évoquent d'autres peintres impressionnistes » (Avant-propos, Bussi, 2013 : 12).

²² Il s'agit de l'adaptation cinématographique de *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos par Robert Bresson.