

Paris dans la bande dessinée contemporaine Au-delà des antagonismes de l'urbaphilie et de l'urbaphobie : la ville plurielle

« Le professeur Mondrian Kilroy disait que les idées sont comme des galaxies de petites intuitions, et il soutenait que c'est quelque chose de confus, qui se modifie continuellement [...]. Elles sont belles, rien de plus, belles. Mais c'est le bordel. Les idées, si elles sont à l'état pur, c'est un merveilleux bordel. Ce sont des apparitions provisoires d'infini, disait-il. Les idées "claires et distinctes", ajoutait-il, c'est une invention de Descartes, c'est un attrape-nigaud, ça n'existe pas les idées claires, les idées sont par définition obscures, si tu as une idée claire, ça n'est pas une idée. »

Alessandro Baricco, *City*, Gallimard, 1999, p.297

Si l'on se remémore les représentations de la ville dans *la Bible*, une des références majeures de la culture occidentale, on peut constater qu'au sein d'un même système idéologique s'opposent deux conceptions de la ville. *La représentation dans le texte sacré repose en effet sur la cohabitation d'images « urbaphobes »* que cristallise notamment Babylone, et d'images « urbaphiles » symbolisées par la Jérusalem céleste. Cette représentation antithétique de la ville dans le texte sacré, cette tension duale invite à repenser le thème de la ville « mal aimée » et de la ville « bien aimée » en dépassant la logique simplificatrice du clivage et des antagonismes. Elle conduit ainsi à s'interroger sur sa permanence : *cette tension qui structure la représentation de la ville dans le texte biblique apparaît-elle comme une exception ou constitue-t-elle une constante des représentations urbaines ?* Au-delà des évolutions et des transformations que peuvent connaître les représentations sociales¹ de la ville, une telle question invite également à interroger l'existence de récurrences structurantes. En fonction des contextes dans lesquels ils seraient réinvestis, ces repères identitaires feraient alors l'objet d'adaptation ce qui inviterait à penser les représentations de la ville comme kaléidoscopiques et régies par une logique de rémanence. C'est à la lumière de ce questionnement et au travers d'une analyse des représentations de Paris dans la bande-dessinée contemporaine que cette communication propose d'aborder la problématique de l'urbaphobie et celle de son double opposé, l'urbaphilie.

Définie par un « schéma classique de l'interaction « texte/image » » (Papieau I., 2001, p.128) la bande-dessinée apparaît par essence comme un art hybride à la confluence des arts littéraires et iconographiques. A cette première caractéristique, s'ajoute *la spécificité des liens entre bandes-dessinées et représentations sociales qui en font un objet d'étude pertinent pour éclairer la question des images négatives et positives de la grande ville*. Ces liens peuvent être succinctement résumés par la question des influences réciproques qui existent entre représentations sociales et bande-dessinée. Il s'agit donc d'aborder la bande-dessinée non pas en elle-même et pour elle-même, mais dans une *perspective relationnelle* interrogeant ses rapports avec les représentations sociales et l'imaginaire collectif. Envisager la bande dessinée et les représentations sociales dans une perspective relationnelle implique de considérer l'œuvre artistique à la fois comme « *empreinte* » et « *matrice* » des représentations sociales en transférant des notions proposées par Augustin Berque pour l'analyse du paysage à notre objet d'étude².

¹ Une représentation sociale peut se définir comme un « système d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, orientant les conduites et les communications sociales. » (Jodelet D., 1989, p.53).

² Dans son ouvrage *Médiance, de milieux en paysages*, celui-ci définit en effet le paysage comme le résultat d'une « trajectivité de l'objet-sujet » (Berque A., 1990, p.94) et explique que « des matrices phénoménologiques (les schèmes de perception et d'interprétation du milieu) ne cessent ainsi d'engendrer des empreintes physiques (les modes d'aménagement du milieu) ; lesquels, à leur tour, influencent ces matrices, et ainsi de suite. » Le paysage est donc interrogé « comme une empreinte-matrice. » (Berque A., 1990, p.44), révélatrice des « mécanismes trajectifs » qui conduisent à son instauration. Bien que la bande-dessinée corresponde à un objet bien différent du paysage, tous deux apparaissent à la fois en partie structurés et structurants, la bande-dessinée du point de vue des représentations sociales, le paysage du point de vue des représentations mais aussi des pratiques et aménagements qui le façonnent et qui s'instaurent à partir de celui-ci.

Comme toute représentation artistique, la bande-dessinée présente en effet l'intérêt d'être constituée, produite et reçue dans une société et un contexte particuliers ce qui conduit à s'interroger sur les liens qu'elle entretient avec les représentations des contemporains des auteurs. L'espace social dans lequel est produite et reçue la représentation artistique constitue davantage un « espace des possibles » (Bourdieu P., 1992, p.385) qu'un véritable déterminant direct. L'œuvre d'art ne peut-être réduite à un simple « reflet » des représentations sociales d'une époque ni être considérée comme un « champ » complètement autonome et indépendant du social. L'appréciation artistique passe par une forme de *reconnaissance* qui s'instaure entre le créateur et son public. Aimer une œuvre d'art, « c'est [...] y trouver cette satisfaction [...] qui consiste à s'y retrouver tout entier, s'y reconnaître, s'y trouver bien, s'y sentir chez soi, y retrouver son monde et son rapport au monde » (Bourdieu P. 1992, p.520). La reconnaissance implique le partage par le créateur et le lecteur d'un certain nombre de « schèmes de perception et d'appréciation, de jugement et de jouissance qui [...] sont mis en œuvre dans toute l'existence ordinaire et aussi dans la production et la perception des œuvres d'art. » (Bourdieu P. 1992, p.518). Or, art de tradition populaire, la bande-dessinée appartient à « l'industrie culturelle », à la « culture de masse » (Lahire B., 2006, p.665). Elle entretient donc des correspondances assez fortes avec les représentations sociales et joue davantage sur la logique de la proximité que sur la distance avec son public comme le font certaines formes d'art pur (Bourdieu, p.1992, p.271).

Ce *statut de média de masse*, ainsi que la diversification des œuvres qu'elle produit mais aussi de la reconnaissance de sa légitimité culturelle depuis une quinzaine d'années en font un des rares secteurs de l'industrie du livre qui progresse régulièrement du point de vue financier. *Ce « 9^{ème} art » correspond donc à l'heure actuelle à un véritable enjeu tant économique qu'en termes de pratiques et de politiques culturelles des territoires*, notamment de certaines villes. Ces caractéristiques expliquent sa puissance d'influence sur les représentations sociales. La bande-dessinée crée des schèmes, des modèles qui, échappant aux auteurs, s'intègrent aux représentations sociales et y circulent. Les œuvres artistiques possèdent donc une capacité transpersonnelle et transhistorique qui leur permet d'assurer un rôle social et de recevoir « une forme d'éternité pratique [du fait de] leur actualisation historique indéfiniment recommencée » (Lahire B., 2006, p.503).

L'influence qu'elle subit mais aussi celle qu'elle exerce sur les représentations sociales conduisent à la considérer comme un indicateur privilégié des images de la ville. Elle renseigne le géographe sur le sens – ou plutôt sur la pluralité des sens – que confèrent les hommes à la ville. Ce sont ces représentations qui permettent aux individus de construire leur relation à l'espace urbain. Les liens entre représentations sociales et bandes-dessinées permettent donc d'interroger les processus de construction et d'évolution des représentations de la ville. D'un point de vue méthodologique, cette approche de la bande-dessinée dans une perspective relationnelle implique de privilégier l'analyse d'un corpus plutôt que d'une seule œuvre isolée. La démonstration s'appuiera sur des œuvres françaises contemporaines mettant en scène Paris, la grande ville par excellence dans le contexte national. Elle propose un éclairage sur des points de vues artistiques contemporains afin d'analyser des représentations actuelles de la ville, bien que la ville représentée puisse appartenir à des périodes différentes à partir du XIX^{ème} siècle.

Moment clé de l'histoire urbaine correspondant à l'émergence de la ville et de la société modernes, le XIX^{ème} a été choisi comme point de départ. Il produisit des archétypes particulièrement puissants et toujours aussi vivaces dans les représentations sociales actuelles. L'industrialisation massive, la révolution des transports, l'entrée dans l'ère de la reproductibilité technique, la montée des antagonismes entre classes sociales ou le renforcement de l'opposition entre rural et urbain sont autant de caractéristiques qui furent exploitées notamment par les grands romans du XIX^{ème} et participèrent à la naissance du mythe parisien de la ville moderne. Ce mythe, « créé de toutes pièces par le livre, [s'est] assez répandu néanmoins pour faire maintenant partie de l'atmosphère mentale et collective et posséder par la suite une certaine force de contrainte. » (Caillois, R., 1938). La bande-dessinée apparaît d'ailleurs particulièrement influencée par les grands romans qui contribuèrent à l'instauration de ce mythe.

De plus, il convient de travailler sur un corpus assez diversifié empruntant à différents sous-genres de la bande-dessinée tout en évitant de proposer des frontières d'échantillon trop vastes que l'analyse ne pourrait que superficiellement survoler. La démonstration s'appuiera donc sur les œuvres suivantes :

- La série *Sambre d'Yslaïre*³ :

Les aventures des héros se déroulent dans le cadre historique de la Restauration française. L'intrigue mêle des personnages historiques, tel que Guizot, et des personnages fictifs. L'œuvre apparaît fortement influencée par l'héritage romantique qui se traduit, d'un point de vue graphique, par le jeu sur les couleurs dominantes rouge et noir et, d'un point de vue scénaristique, par l'histoire des amours impossibles de Bernard Sambre, fils d'une famille aristocratique de Province et Julie, fille d'une prostituée parisienne. Si durant le récit des amours naissants des héros en Province, Paris n'est décrit que d'un point de vue extérieur et lointain, la capitale devient dès le second tome, le lieu central de l'histoire avec l'arrivée successive de trois des personnages principaux qui vont le découvrir. Plus qu'un simple décor, Paris symbolise les passions, tensions et luttes des personnages qui apparaissent d'autant plus exacerbées qu'à cette acmé de leur histoire correspond celle de l'Histoire, les héros arrivant dans la capitale en 1848 au début des troubles révolutionnaires.

- *Les Fées noires, un récit en trois parties* de Pecau et Damien⁴ :

Dans la tradition du roman historique, la construction de l'histoire s'appuie sur des événements et personnages historiques tels que les protagonistes politiques de la famille des Bourbons mais aussi des personnalités de l'époque telles que l'écrivain Alexandre Dumas ou le poète Gérard de Nerval. C'est à partir de ce cadre historique et à l'intérieur de celui-ci que va surgir le fantastique, second héritage dans lequel s'inscrit la série. Le Paris de la Restauration se trouve en effet envahi par des démons de toutes sortes contre lesquels doivent lutter le personnage principal, le colonel Maxime d'Herlon, et ses compagnons de fortune, Alexandre Dumas et Gérard de Nerval. La problématique du pacte et de la conspiration, passés entre les Bourbons et les forces obscures pour s'assurer le pouvoir et la succession au trône permet la dramatisation de la menace qui pèse sur la ville.

- *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-sec* de Tardi⁵ :

S'appuyant sur les conventions du feuilleton policier qu'il détourne avec humour, Tardi présente les aventures d'une jeune femme ordinaire et flegmatique dans le Paris de 1911 à 1922. Le schéma narratif apparaît relativement stable d'une histoire à l'autre : dans des aventures rocambolesques, Adèle est amenée à enquêter sur des faits divers macabres, qui se produisent dans un ou des lieux de la ville et qui menacent l'univers urbain. L'héroïne déjoue ainsi des complots de toutes sortes qui mêlent des personnalités politiques, judiciaires, financières ou savantes à des monstres fantastiques créés ou instrumentalisés dans leur stratégie de prise de pouvoir.

- *Miss pas touche* de Hubert et Kerascoët⁶ :

Dans les années 1930, Agathe et Blanche, deux sœurs venues de province, se sont installées dans la capitale et travaillent comme bonnes à tout faire. Au début de l'histoire, la représentation de Paris semble être celle d'une ville festive, à l'image d'Agathe, légère, insouciant qui fréquente le week-end les guinguettes des bords de Marne. Cependant, cette représentation est rapidement nuancée par la mise en lumière des inégalités sociales en matière de logement notamment, puis d'une ville dangereuse sur laquelle pèse la menace du « boucher des Guinguettes » qui assassine Agathe. Blanche décide d'enquêter et est amenée à découvrir et intégrer un Paris insoupçonné, celui des maisons de joies, des intrigues et réseaux politiques et mafieux.

- *Le retour à la terre* de Jean-Yves Ferri et Manu Larcenet⁷ :

³ *Sambre*, YSLAIRE, Glenat.: « Plus ne m'est rien... », T1 ; « Je sais que tu viendras », T2 ; « Liberté, liberté », T3 ; « Faut-il que nous mourrions ensemble ? », T4 ; « Maudit soit le fruit de ses entrailles », T5.

⁴ *Les Fées noires, un récit en trois parties*, PECAU J.-P., DAMIEN, Guy Delcourt : « Le Diable Dauver », T1, 1999 ; « La Tombe Issoire », T2, 2000 ; « Notre-Dame de dessous la terre », T3, 2001.

⁵ *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-sec*, TARDI, Casterman : « Adèle et la Bête » T1, 1976 ; « Le Démon de la Tour Eiffel » T2, 1976 ; « Le Savant fou », T3, 1977 ; « Momies en folie », T4, 1978 ; « Le Secret de la salamandre » T5, 1981 ; « Le noyé à deux têtes », T6, 1985 ; « Tous des monstres » T7, 1998 ; « Le Mystère des profondeurs » T8, 1998.

⁶ *Miss pas touche*, HUBERT et KERASCOËT, coll. Poisson pilote, éd. Dargaud : « La Vierge du bordel » T1, 2006.

⁷ *Le retour à la terre*, Jean-Yves FERRI et Manu LARCENET, coll. Poisson Pilote, éd. Dargaud : « Les Projets » T1, 2002, « La vraie vie » T2, 2003.

Le titre de la série reflète l'état d'esprit des héros citadins qu'il met en scène. Jeune couple d'une trentaine d'années, Manu et Mariette décident de quitter la banlieue parisienne pour s'installer « à la campagne », aux Ravenelles. Cette mobilité résidentielle est motivée par des représentations très stéréotypées et antagonistes de la ville et de la campagne. Cette fuite urbaphobe vers l'univers rural et la découverte des pratiques de ce milieu vont amener les deux personnages à relativiser leur point de vue initial. La représentation de Paris se reconstruit donc à distance par la découverte du rural et la déconstruction des stéréotypes urbaphobes et ruropiles.

- *Bitume* de Constant et Vandam⁸ :

Cet album met en scène quelques personnages ordinaires dans le Paris de la toute fin du XX^{ème} : Monsieur Charles, SDF enjoué d'une cinquantaine d'années qui rêve de prendre la route pour le Sud, Sultana, jeune française d'origine maghrébine, ami de Monsieur Charles, Sourire, jeune immigré attiré à Paris par le mirage de la grande ville, et une série de personnages secondaires qui font quelques apparitions au cours de l'histoire : des éboueurs, un couple de cafetiers... Les auteurs proposent de les suivre dans quelques scènes quotidiennes qui se déroulent principalement dans les espaces publics, rues et places, du quartier de Barbès, bien que les personnages soient ponctuellement amenés à se déplacer dans d'autres quartiers comme celui de Pigalle.

Une approche comparative par l'analyse des récurrences permettra d'apporter ainsi une réponse efficace à la question de l'administration de la preuve du *poids de certaines images* et de répondre à l'interrogation suivante : Quelles sont les images négatives et positives de la grande ville que l'on retrouve et quelles variations observe-t-on d'une œuvre à l'autre ? Il s'agira en effet d'*identifier les images urbaphobes ou urbaphiles de la ville dans ces différentes séries et d'apprécier la manière particulière dont elles s'actualisent dans chacune de ces œuvres*. L'objectif final est de saisir comme le regard parfois rétrospectif que porte la bande-dessinée sur Paris éclaire la manière dont se structurent les représentations de la ville. Il s'agira de se demander s'il existe une cohérence dans la représentation de Paris au-delà des époques dans lesquelles elle est mise en scène.

La ville ou la tension duale : la co-présence des images urbaphobes et urbaphiles

Dans ces différentes bandes-dessinées, la question des mobilités spatiales des héros apparaît centrale soit parce que venant d'ailleurs (campagne, étranger, province) ils arrivent dans l'univers urbain et le découvrent, soit parce qu'ils vivaient dans la ville sans vraiment la connaître. Ce sont donc des *représentations* principalement *exogènes* de l'univers urbain qui se sont construites sans qu'elles s'appuient sur des perceptions et des pratiques directes de cet espace. Elles reposent principalement sur des stéréotypes sociaux qui réduisent souvent la ville à une dimension particulière, urbaphobe ou urbaphile. Une des séries semble déroger à cette règle : les personnages du *Retour à la vie* effectuent en effet le parcours inverse puisque leur mobilité résidentielle se fait de la ville vers la campagne. Cependant, si ces personnages sont avant tout urbains, ils ont construit des représentations antagonistes de la ville et de la campagne et ont des représentations exogènes très stéréotypées du monde rural. La découverte et la pratique de ce monde va les amener à réviser leurs représentations de la campagne et au travers de celles-ci, celles de l'environnement urbain.

Ainsi, ces histoires peuvent toutes se lire comme des sortes de *parcours initiatiques* durant lesquels les personnages apprennent à découvrir ou redécouvrir la ville au travers d'aventures qui les amènent à la percevoir et à la pratiquer de différentes manières et leur permettent de construire des *représentations endogènes* du milieu urbain. Au fil des pages, les représentations se complexifient, et alors que les stéréotypes initiaux reposaient sur une dimension urbaphobe ou urbaphile, la ville apparaît représentée par la co-existence des antagonismes.

⁸ *Bitume*, CONSTANT et VANDAM, Casterman : « Paris-Trottoir », T4, 1999.

La ville : lieu des misères et de l'indifférence sociale ou du progrès et de la solidarité ?

Dans les bandes dessinées analysées, Paris apparaît comme une ville fortement marquée par les inégalités socio-spatiales. Leur mise en scène se structure autour de séries d'oppositions de lieux⁹.

Ainsi, dans *Sambre*, *Les Fées noires* et *Miss-pas-touche*, c'est l'opposition espaces publics / espaces privés qui permet la mise en scène de l'antithèse misère / luxe. Le contraste apparaît frappant entre les intérieurs bourgeois somptueux des aristocrates parisiens de la Restauration et les rues et places dans lesquelles le peuple est réduit à la plus extrême pauvreté, livrant « le spectacle de la misère humaine », (Yslaire, T2, p.41). Cette misère apparaît scénographiée et esthétisée à l'extrême dans le Paris de *Sambre* dans les rues duquel réapparaissent toujours des enfants pieds nus, des prostituées mal en point, un peuple en guenilles.

A cette misère de la rue s'oppose la richesse des intérieurs mondains, du « monde », du « tout Paris », (Yslaire T3, p.25). Cette terminologie apparaît comme un excellent indicateur de l'indifférence et de la négation de la détresse et même de l'existence des classes populaires. Les classes dominantes entretiennent les distinctions socio-spatiales et une distance sociale en ne circulant qu'en voiture dans les espaces publics du Paris de *Sambre* ou des *Fées noires*. Dans *Bitume*, extérieur et intérieur ne sont pas utilisés pour mettre en évidence une opposition mais simplement pour symboliser différents degrés de détresse sociale. Dans la rue, dans des cartons, dort Monsieur Charles, vieux et sympathique « sans domicile fixe » gagné peu à peu par le froid et la maladie. L'habitat vacant correspond quant à lui aux squats des populations marginales : sans-papiers ou toxicomanes.

L'opposition espace public/espace privé symbole d'inégalités socio-spatiales



Source : *Sambre*, T2, p.34, p.42

L'opposition public / privé n'est cependant pas la seule manifestation spatiale des inégalités. Au sein même du privé, la représentation de l'habitat dans les immeubles haussmanniens apparaît également significative. Ainsi, l'immeuble dans lequel habitent et travaillent les deux bonnes de *Miss pas touche* symbolise une hiérarchie et une ségrégation spatiale verticale croissante : au

rez-de chaussées et au premier étages, la patronne ; sous les toits, les logements des deux bonnes aux murs fissurés. Dans la bande-dessinée de Tardi, si la représentation des ségrégations est plus marginale, elle n'en reste pas moins significative puisque structurée autour de l'opposition entre le centre-ville et ses hauts-lieux, lieux de promenade bourgeois et banlieue pauvre, lieu d'implantation des usines et de l'habitat ouvrier dégradé.

L'opposition spatiale entre privé et public, entre centre-ville et banlieue, ou encore entre les étages des immeubles haussmanniens, permet de symboliser et de décliner l'opposition de classes. La ville apparaît comme le lieu des contrastes sociaux exacerbés, des injustices sociales criantes. Les ségrégations sont la conséquence de l'indifférence sociale généralisée et des logiques d'exclusion qui semble régner sur la ville. Par exemple, les passants, « ces morts vivants ! » de *Bitume* (p. 9) sont en grandes majorité indifférents ou hostiles à la misère de Monsieur Charles qui

⁹ Dans cet article, le terme « lieu » sera utilisé dans un sens commun que résume la définition proposée par Michel Lussault : « Un véritable lieu n'existe pleinement qu'en tant qu'il possède une portée sociale, en termes de pratiques comme de représentations, qu'il s'inscrit comme un objet identifiable, et éventuellement identificatoire, dans un fonctionnement collectif, qu'il est chargé de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement – donc pas systématiquement – se reconnaître les individus. » « Lieu » in Lévy J., Lussault M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, 2003 p.562.

chante dans la rue (p.9). Il y mourra seul une froide nuit d'hiver (p.44). La ville semble ainsi correspondre à un environnement dans lequel les citoyens ne se parlent pas, se fuient et s'évitent.

Cependant, le récit de la vie de M. Charles à Sultana laisse penser qu'à l'inverse, la ville peut aussi apparaître comme un *univers accueillant et intégrateur*: « il a abandonné le Nord pour Paris : c'est ici que commençait la route de sa chanson. Il était jeune et il y avait du boulot pour tout le monde dans la grande ville... », mais les années ont passé et « la vieillesse ! [...] la grande ville n'en veut pas ! » (p.43).

Paris se révèle ainsi comme un lieu de pratiques divergentes, contradictoires, opposées : à l'indifférence sociale et à l'absence d'échanges, à cette ville froide des passants répond une ville chaleureuse dans laquelle se renouent des *pratiques de sociabilité et de solidarité très fortes* entre la plupart des personnages principaux de *Bitume*. Ainsi, les éboueurs qui portent un café à Monsieur Charles, ou les policiers qui l'encouragent à « échanger [son] carton contre un lit dans un foyer » (p.6 et 7, p.19) ou Sourire qui l'héberge quand l'hiver se fait trop froid (p.41), sont autant de témoignages des diverses formes de bienveillance, d'interconnaissance et de pratiques de solidarité et d'urbanité qui semblent caractériser l'univers urbain. De plus, un amour se noue entre les personnages d'Yslaire, Julie et Bernard, opposés par leur origine sociale, ou entre Sultana la jeune française et Sourire, l'immigré africain de *Bitume*. Ces relations annihilent les ségrégations sociales ou culturelles au profit d'une logique de reconnaissance positive des diversités culturelles et sociales, d'intégration de la pluralité, d'une logique de multiculturalisme et de métissage.

A ces pratiques individuelles s'ajoutent également les luttes collectives et progressistes contre les ségrégations personnalisées par des figures types. Dans *Sambre* et *Les Fées noires*, ce sont principalement les étudiants et artistes qui s'engagent dans des pratiques de solidarité avec la classe populaire et dans une lutte contre les inégalités sociales, en organisant les révolutions de 1848. Chez Tardi, c'est dans la figure du génie humaniste du docteur Mule, qui « œuvrait pour le bien de l'humanité » dans son laboratoire souterrain parisien (T8, p.46), que s'incarne la conception progressiste de la ville. Le progrès y est donc principalement symbolisé par une utilisation à bon escient de la science.

Des figures de la solidarité urbaine : l'étudiant et les éboueurs



Source : *Sambre*, T2, p. 28



Source : *Bitume*, p. 39

Cette dimension apparaît aussi chez les néo-ruraux contemporains du *Retour à la terre* qui se trouvent également confrontés à l'argumentaire défendant la ville comme lieu de progrès, à la fois économique, technique, culturel... Le frère du héros explique qu'il ne « percute pas comment vous faites pour vivre à la campagne... y'a rien, à la campagne, y'a pas de skate parks, à la campagne, y'a pas de B.M.X, ni de rollers, y'a pas de complexes multisalles. Y'a pas de distri-banques. Y'a pas de préservatifs. Y'a pas de FNAC, Y'a pas de concerts... pas d'épicerie arabes ni de

restos végétariens... Y'a pas de casseurs, pas de métro » (T1, p.27).

La construction de la représentation de la ville comme *lieu paradoxal* repose en partie sur la coexistence des images antithétiques des misères, inégalités et espoirs progressistes et de solidarité les plus accomplis. Cependant, d'autres images fonctionnant sur la logique de l'opposition des contraires participent également à cette mise en scène de l'univers urbain.

La pluralité des menaces urbaines et des résistances qui s’y opposent

La menace correspond à un autre axiome qui structure la représentation de cet univers. Elle n’est cependant pas représentée de manière uniforme, mais déclinée de différentes façons.

Ainsi, *la ville est tantôt menaçante, tantôt menacée*. Dans le premier tome de *Sambre* qui se situe à la campagne, les malheurs des héros viennent toujours de la ville. La représentation exogène de Paris repose sur la diversité des formes de menaces qu’elle représente pour la famille Sambre. Des lettres envoyées de la ville rapportent un malheur qui est arrivé tel que l’acte d’automutilation commis par le père (T3). De plus, les deux personnages originaires de la ville, Guizot et Julie, apparaissent comme des éléments perturbateurs qui déstabilisent l’équilibre familial des Sambre et introduisent la discorde. Julie plus particulièrement est décrite comme la personnification de la menace populaire et urbaine.

Au danger que fait peser la capitale sur l’univers environnant s’ajoutent ceux qui pèsent sur la ville de Paris elle-même. Ainsi, dans *les Fées noires* comme dans *Adèle Blanc-sec*, la *menace humaine* qui plane sur la ville se double d’une *menace fantastique, surnaturelle*. Les deux formes de péril apparaissent d’ailleurs rapidement associées. Le mystère du surnaturel s’explique de manière rationnelle par une instrumentalisation humaine des forces surnaturelles mises au service de la volonté de puissance de certains personnages. La menace humaine apparaît sous différentes formes : tueurs, rivaux, savants fous, policiers véreux pour Adèle et le danger lié aux forces surnaturelles se décline lui-même d’une manière particulièrement riche. Adèle aura à enquêter sur un ptérodactyle, un pithécantrophe, une pieuvre et des limules géants tandis que Néphelims, vampires, Baphomet, âmes errantes envahissent le Paris des *Fées noires*.

La diversité des menaces urbaines



↑ Source : *Miss-pas-touche*, T1, p. 12.

← Source : *Les Fées noires*, T1, p. 36.



Source : *Adèle*, T6, p. 8



Source : *Bitume*, p. 48.

De plus, dans ses différentes représentations de Paris, la *menace* apparaît plus particulièrement associée à l’espace public et si elle s’introduit parfois jusque dans les espaces privés, elle est toujours présentée comme une contamination venue de l’extérieur. L’espace public correspond donc au lieu de l’insécurité et de la violence, qu’elle soit humaine ou surnaturelle. Cette esthétique de la menace est mise en scène chez Tardi dans les hauts-lieux parisiens, symboles de l’identité parisienne, qui deviennent les espaces par lesquels arrive le trouble de l’ordre établi et de l’équilibre urbain. Ainsi, dans le premier tome, par exemple, la place des Vosges, le cimetière du Père-Lachaise deviennent le théâtre des agressions du ptérodactyle. Les tomes suivants obéissent à la même

mise en scène : la menace se concentre principalement sur quelques grands lieux publics célèbres. Cette focalisation se retrouve dans chacune des séries. Chez Yslaire, la rue est également présentée comme le lieu de la menace révolutionnaire par excellence, le héros Bernard Sambre s’y aventure, y sera agressé, puis y trouvera la mort. Dans le Paris du XX^{ème} siècle de *Bitume*, les menaces s’y manifestent également : danger du froid qui pèse sur le vieux SDF qui dort dans la rue, danger de l’intégrisme religieux personnalisé par l’Imam qui vilipende Sultana dans la rue, danger et violence des toxicomanes qui passent à tabac Sourire qui a refusé de participer à leur trafic. Dans le Paris des

Fées noires, c'est également dans l'espace public de la rue que se cristallise la présence du danger, bien que celui-ci en vienne peu à peu à contaminer aussi l'espace privé, s'y diffuser et l'envahir.

Cependant dans cette série, *l'origine de cette menace est le Paris souterrain* à partir duquel se diffusent les forces maléfiques et surnaturelles qui s'approprient l'espace public. Paris apparaît donc comme un lieu de concentration de différentes formes de périls dont la diffusion se fait de manière organisée et par étapes successives, depuis les catacombes jusqu'à l'espace privé en passant par les espaces publics, lieux dans lesquels la menace apparaît comme la plus manifeste. C'est dans la rue que de Nerval est attaqué par les vampires. Cette logique de la contamination se retrouve dans le Paris de *Miss pas touche*. En effet au début de l'histoire, le pervers surnommé « boucher des guinguettes », figure classique du fait divers macabre, fait son apparition sur le chemin de retour des guinguettes et menace la sœur de l'héroïne. Cependant, son rayon d'action ne se limite pas aux bords de la Marne : les meurtres auront lieu dans la chambre même des deux sœurs et dans l'immeuble voisin. Blanche découvrira par la suite qu'au-delà des espaces publics réputés peu sûrs, le danger s'étend aux espaces privés de la capitale et notamment aux bordels sur lesquels règnent des menaces mystérieuses liées à la mafia qui en est propriétaire.

Bien que le thème de la menace pesant sur la ville n'apparaisse que très ponctuellement dans *le Retour à la terre*, celle-ci est présentée comme à la fois *spécifique à l'univers urbain, multiforme et généralisée*. Si la forme de menace qui apparaît dominante est environnementale et correspond donc à un phénomène particulièrement contemporain, il faut lui ajouter celle de la violence individuelle et sociale, le héros propose ainsi à son éditeur une histoire particulièrement significative de sa représentation de la ville (T1, p.13). Une fois de plus, l'image de la ville associée à la pollution, au stress, à la violence s'inscrit dans un système de représentations antithétiques qui l'oppose à l'image d'un univers campagnard sain, paisible. Cependant, *ces stéréotypes se trouvent rapidement déconstruits* lors de la découverte de certaines pratiques des ruraux en décalage total avec les préjugés du couple de citadins. Cette campagne où l'on cultive de « bons légumes » (T2, p.30) et où l'on fait du « vrai pain » (T1, p.6) est rapidement tournée en dérision lorsque le couple des néo-ruraux découvre que les voisins utilisent plus qu'abondamment des pesticides, ou encore lors des promenades en forêt où ils se sentent constamment menacés par des chasseurs. Un basculement s'opère dans la mise en scène de la menace au détriment de la campagne et au profit de la ville. Une série de chocs culturels et la découverte du décalage entre les stéréotypes initiaux des citadins et les pratiques des ruraux auxquelles ils sont confrontés, entraînent *une revalorisation des images de la ville et une relativisation du sentiment urbaphobe*.

Histoire de menaces urbaines



Source :

Le Retour à la terre, T1, p.13.

La menace pesant sur la ville apparaît comme un thème omniprésent commun à chacune des séries, qui transcende les époques malgré les variations dans sa mise en scène. La multiplicité de ses formes témoigne de son caractère central. Cependant, *à cette pluralité répond celle des formes de résistance qui s'y opposent* et qui ont pour objectif d'assurer la sécurité. Ainsi si dans *les Fées noires*, la menace est protéiforme et omniprésente, le héros trouve toujours des solutions et des appuis inattendus qui l'aident dans sa lutte, tout comme Miss-pas-touche qui rencontre des alliés inespérés à l'intérieur même du bordel, ou Monsieur Charles au centre d'une solidarité. La présence de cette thématique de la résistance, ce double antithétique de la menace dans les différentes séries apparaît donc comme une autre constante de la représentation de la ville.

Ces histoires correspondent donc souvent à celles de périls qui pèsent sur la ville et contre lesquels le héros doit lutter. *Si la représentation du danger semble prévaloir sur celle d'un espace sécurisé, il s'avère qu'au final c'est bien la résistance à la menace qui l'emporte et sur laquelle se clôt la mise en scène de la ville*. La ville est présentée systématiquement comme un univers menacé mais le danger finit généralement par être limité ou évité. Les résistances positives et les ressources sur lesquelles elles s'appuient, semblent elles-aussi proprement urbaines. La ville apparaît comme un univers réunissant des potentialités contraires dont pourront se saisir les personnages.

Le paroxysme des vices et vertus : la ville, lieu de tous les possibles

La pluralité et la liberté des pratiques sociales urbaines possibles constitue un autre axiome de la mise en scène de la ville dans la bande-dessinée et se décline au travers de versants qui peuvent être opposés d'un point de vue moral : la ville autorise des pratiques complètement antithétiques oscillant entre les plus grands vices et les plus grandes vertus.

La représentation de *la ville comme foyer du vice* par excellence est particulièrement ancrée dans la *culture judéo-chrétienne*. Les villes bibliques Babylone et Gomorrhe en témoignent, comme si finalement la concentration des Hommes et des activités coïncidait avec une multiplication et une diversification des vices humains. Cette image a traversé les siècles et se retrouve ainsi jusque dans les bandes-dessinées contemporaines. Dans le premier tome de *Sambre* par exemple, la ville est toujours associée aux vices. Lors de leur première rencontre, Bernard rappelle à Julie qu'« au village, on dit que [sa] mère était [...] putain à Paris », (T1, p.30). Guizot, dès sa première apparition dans la demeure de province des Sambre, est présenté comme incestueux (il passe la nuit de l'enterrement de son oncle dans le lit de sa tante), et comme un être volage qui multiplie les évocations de ses fréquentations de la gente féminine parisienne (T1, p.38). En dehors de ces personnages, la ville est plus globalement décrite comme le terreau de « milieux séditieux », « conspirateurs », « apaches », « prostituées » c'est-à-dire de ce qui peut symboliser le vice pour une famille comme celle des Sambre (T2, p.27).

La richesse et la diversité des manifestations de ces vices apparaissent particulièrement frappantes au point de pouvoir les hiérarchiser. *La cruauté et la violence populaires* correspondent à des vices récurrents dans l'univers urbain. Les scènes d'échafaud dans le Paris de la Restauration des *Fées noires*, ou dans celui du début du siècle des *Aventures d'Adèle-Blanc-Sec*, en sont une illustration. La scène de torture du chien par les enfants des faubourgs dans le dernier tome est significative du caractère précoce de ce genre de vices (T8, p.30). A ces derniers - communément répandus et donc socialement tolérés - s'ajoutent ceux des « *petits trafics* » (p.34) et les délits comme ceux des sans-papiers de *Bitume* qui revendent des affaires volées pour assurer leur survie. Cependant, les activités illicites urbaines sont de toutes natures et le sans-papiers Sourire sera soumis à de fortes pressions allant jusqu'au chantage et aux menaces pour s'engager dans des trafics de drogues dures.

Drogue, prostitution et corruption, sont ainsi les trois piliers de la représentation des vices associés à l'univers urbain. Le Paris des années 1920 de *Miss-pas-touche* correspond à une concentration de ceux-ci : prostitution, meurtres, pratiques sexuelles perverses symbolisées par le lieu central de l'intrigue,



Source : *Miss-pas-touche*, p. 19

Différenciations socio-spatiales du commerce sexuel



Source : *Miss-pas-touche*, p. 34

« le bordel Le Pompadour ». Miss-pas-touche découvre au sein de la profession du commerce sexuel une hiérarchisation : les « pierreuses », prostituées ordinaires, attendent leurs clients le long des rues contrairement aux « filles des claques de luxe » des maisons de joie (p.19). Cette différenciation socio-spatiale se retrouve dans le Paris de la Restauration de *Sambre* ou des *Fées noires* dans lequel peuvent se distinguer trois lieux correspondant à trois niveaux sociaux du commerce sexuel : la rue aux filles les plus misérables, le cabaret pour des filles de joie comme Lisette et enfin de véritables salons qui accueillent la débauche de luxe (T2, p.38-39).

A cette débauche des mœurs, et non sans lien avec celle-ci, s'ajoute *la corruption politique et financière*. Capitale politique, centre de décision, centre du pouvoir, la ville de Paris est mise en scène comme lieu des intrigues, des complots des puissants dont les vices n'apparaissent que plus éclatants du fait de leur rang social. Ainsi, le personnage d'« Horace Saintange, dit le vicaire » trempant dans « divers délits, recel, trafic, proxénétisme infantile et accessoirement indicateur de police » (T3, p.25), fait affaire avec un vicomte. Adèle au cours de ses diverses aventures est

amenée à constater que la corruption touche de manière quasi systématique tous les personnages dont les fonctions relèvent d'une forme de pouvoir, qu'il soit policier, politique ou intellectuel.

La corruption policière



Source : Adèle, T6, p.38

Le commissaire principal de la ville de Paris, Dugommier, est à la tête d'une puissante secte et il tirera paradoxalement toute la gloire de l'arrestation de ses membres (T2, p.48). Cette corruption policière est liée à celle du politique, le diable des catacombes étant en fait « un haut fonctionnaire de la 3^{ème} République ! » (T 4, p.40).

Une source du pouvoir intellectuel apparaît également mise en scène de manière récurrente par les dérives des savants qui perdent la tête, tentant de mettre la science au service d'une forme de pouvoir personnel et hégémonique. Soit d'un pouvoir tout puissant, désir prométhéen dont témoigne l'affixe

ironique « dieu » présent dans chacun des noms des savants : Boutardieu, le professeur Dieuleveult, Dieudonné ou encore Espérandieu qui élimine les autres savants pour faire du pithécantrophe le « soldat de l'avenir », et constituer l'« armée invincible » qui lui permettrait de reconquérir l'Alsace et la Lorraine.

Le savant fou, figure de l'hybris urbaine



Source : Adèle, T3, p.26-27

Ville et vertu



Source : Miss-pas-touche, p.36

Cependant, si la ville apparaît comme un environnement propice à l'émergence et au développement de vices en tous genres, la liberté des pratiques qu'elle assure permet également la présence de vertus tout aussi exacerbées. Devant le bordel du Pompidour les prostituées sont haranguées par « les bigotes ». De plus, si la corruption semble toucher toutes les classes sociales et avec une plus grande importance encore les figures du pouvoir, la ville permet également aux héros, que ce soit Adèle, Miss pas touche, Sourire ou Héron, de faire des rencontres opportunes pour préserver leurs vertus et lutter contre la corruption. Lieu de tous les possibles, de la tentation des vices les plus diaboliques à la culture des vertus les plus angéliques, Paris se dessine comme la ville des rencontres les plus inattendues, improbables et surprenantes.

La ville est communément définie comme un univers social particulier du fait de l'anonymat qui y prédomine et qui détermine les rapports sociaux. La mobilité, la civilité distante, l'indifférence et l'anonymat urbain assurent la possibilité d'évolution et de distinction par rapport aux origines sociales et culturelles. Il garantit une certaine liberté à l'individu. Cette problématique de la distance bienveillante, de l'inattention civile et de la liberté sociale, grande classique des sciences sociales s'intéressant à la ville, conduit à la penser comme lieu dans lequel la concentration des individus, des moyens techniques, économiques, etc. représente une potentialité incomparable de pratiques et d'activités pour tout individu¹⁰. Liberté urbaine qui fait d'ailleurs rêver et attire les personnages issus de la campagne ou d'autres milieux dans lesquels le contrôle social est très fort. Bernard Sambre quitte la demeure familiale de province en déclarant à sa sœur : « l'air de la capitale me fera du bien ! J'étouffe dans ce caveau ! » (T2, p.20). Paris représente la liberté d'un individu enfin livré à un environnement anonyme opposé à celui de la campagne associée à la pression et au contrôle familiaux et au poids de ses traditions.

¹⁰ Problématique déclinée par des chercheurs tels que Goffman E. (1973 : *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit), Simmel G. (1989 : *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot), Jaillet M.C. (1997 : « Vivre « en ville » et « être ensemble » », *Empan*, n°28, pp.9-15) ou Escaffre F. (2006 : *Espaces publics et pratiques ludo-sportifs à Toulouse : l'émergence d'une urbanité sportive ?*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II-Le Mirail).

Cette opposition entre les valeurs associées au rural et à l'urbain se retrouve dans la représentation de la capitale du XXI^{ème} du *Retour à la terre*. Ces oppositions symboliques reposent sur un réseau d'oppositions secondaires et sur un jeu d'inversion entre distance/proximité, social/spatial. L'environnement rural se caractérise par une faible densité et paradoxalement une hyperproximité sociale et un contrôle permanent du voisinage sur le couple des héros. La ville elle, par contre, correspond implicitement à une hyperdensité et à une proximité spatiale induisant une forme d'indifférence et de distance sociale bienveillante. Critiquée lors du départ de Paris des héros, elle est regrettée une fois l'installation rurale consommée.

Une scène de ménage sous surveillance



Source :
Le Retour à la terre, T1, p.37.

Regret des muses urbaines



Source :
Le Retour à la terre, T1, p.9

Associée à tous les possibles et à la liberté, la ville apparaît comme *l'espace par excellence des savoirs et de la création artistique*. Au travers des différentes œuvres, Paris se dessine comme la capitale des artistes, des étudiants, des chercheurs, comme le lieu où l'inspiration et la connaissance sont facilitées par l'émulation des esprits et des génies qui s'y concentrent. Cette représentation de la fertilité artistique et intellectuelle du milieu urbain se retrouve dans le Paris du XIX^{ème} siècle : le Père de Bernard Sambre s'installait dans sa résidence parisienne pour rédiger son grand essai sur *La Guerre des yeux*, l'œuvre de sa vie. Après son départ de l'agglomération parisienne, Manu Larcenet, dessinateur du XXI^{ème} de bande-dessinée, fait le constat désabusé de son incapacité à réaliser une œuvre artistique lorsqu'il est plongé dans le milieu rural.

Ainsi, lieu de toutes les libertés, de l'émulation artistique et intellectuelle, de la création humaine, lieu de l'accession de l'homme au statut du créateur et de la rivalité ontologique qui en découle, la ville se définit comme l'environnement le plus favorable à l'*hybris*, à *la démesure humaine et symbolise l'absolu de l'action humaine, la tentation prométhéenne par excellence*. La bande-dessinée semble signifier que la représentation de Paris, loin de relever exclusivement de la haine de la ville ou de son désir, s'inscrit au-delà des antagonismes, dans une ambiguïté bien plus grande par la présence d'images contradictoires. Bien plus qu'un témoignage urbaphobe ou urbaphile, elle semble ici indiquer que c'est avant tout l'ambivalence qui caractérise la grande ville parisienne.

La ville ou le brouillage des frontières

La ville et son double :

Cette ambivalence se décline plus explicitement encore dans la mise en scène de la problématique du double. Ville duale, Paris possède deux faces : l'une exhibée, exposée au regard – qui est celle des représentations officielles et sociales les plus répandues de la ville - et l'autre plus secrète, mystérieuse mais qui correspond à l'organisation et aux pratiques « réelles » de la ville.

Dans le Paris d'Yslaire, la mise en scène de la ville double sert principalement à mettre en évidence *l'opposition entre les classes sociales qui la structurent*. Ainsi, « La guerre des yeux », l'ouvrage énigmatique du Père Sambre peut s'analyser comme une métaphore de cette opposition et permet de proposer un décryptage du symbolisme des couleurs par la logique du double inversé. Julie est la personnification, « le symbole » (p.15, t4) du peuple (T4, p.8) et de la liberté, et Bernard celui de l'aristocratie déclinante. Aux cheveux noirs et aux yeux rouges de la première s'opposent le regard noir et la chevelure flamboyante du second. Ces deux personnages correspondent respectivement à l'un des visages de la capitale, et si le Paris populaire est quantitativement le plus important, son existence est minimisée voir occultée par la classe dirigeante. Le « tout Paris », « le monde » (T2., p.28) - paradoxalement à ce que semble indiquer la terminologie - exclut toute une

part, une face cachée de la ville, celle du peuple, celle des rues et de la misère qui les hante. Guizot symbolise à deux titres cette lutte de la classe dirigeante contre son double. Professionnel tout d'abord : à la tête des forces policières et judiciaires de Paris, il lutte pour la répression et pour l'avortement de la quête de légitimité et de reconnaissance du peuple. A titre personnel ensuite : il s'acharne à éloigner Julie de la famille Sambre, allant jusqu'à l'accuser de différents meurtres pour l'envoyer au bagne et préserver ainsi la réputation de la famille. La problématique du double se combine donc avec celle de la dissimulation et de l'artifice mensonger, la ville officielle s'attachant à masquer une ville qu'elle considère comme officieuse et à lui supprimer toute lisibilité.

Endroit et envers constituent également la trame du Paris des *Fées noires*. La ville de surface - le Paris « réaliste » apparaissant au premier abord que perçoit la population et dans lequel elle pense vivre - se double d'une ville « fantastique », souterraine de laquelle émerge des forces surnaturelles. Ainsi, les événements les plus réels qui touchaient la ville de Paris tels que l'épidémie de choléra ou la menace de la révolution doivent être réinterprétés et prennent tout leur sens grâce à l'éclairage de raisons plus profondes et magiques. L'épidémie de choléra n'est par exemple qu'une version officielle et édulcorée des attaques des vampires. La ville « réaliste » s'avère donc n'être qu'un simulacre et c'est la découverte de la ville « fantastique » et souterraine qui permet d'accéder au sens et à l'organisation véritables de l'univers urbain.

Le parcours et les aventures des héros assurent à chaque fois la mise en évidence de la dualité de la ville. Au début de l'histoire, ils ont la conviction que la ville qu'ils se représentent est la ville réelle, leurs aventures et péripéties vont les amener à découvrir, un double, l'envers d'un décor, les coulisses de la scène urbaine officielle. Ainsi, à la mort de sa sœur, Miss pas Touche fera le constat amer que les faits divers présentés par les journaux ne correspondent pas aux événements dont elle a pu être témoin et relèvent d'une ville de surface. Ce doute initial la conduit à enquêter et découvrir « l'autre » ville.

La thématique du double et de la métaphore théâtrale sont particulièrement exploitées dans la mise en scène des décalages constants entre officiel et officieux, envers et endroit. Construite avec des pièces secrètes qui servent d'observatoires et s'ajoutent aux pièces apparentes, la maison de joie est une synecdoque de la dualité de la ville. Les personnages relèvent également tous d'une forme de dualité, l'héroïne devient paradoxalement « la vierge du bordel », spécialiste du sado-masochisme (p.29). Enfin, derrière l'organisation politique et policière apparente et la bienséance, l'héroïne découvre peu à peu un réseau mafieux et les pratiques les plus socialement condamnées : commissaire, préfet, ministre, curé, tous se rendent secrètement au « bordel » parisien.

La découverte d'une ville de l'envers cachée derrière celle de l'ordre social apparent révèle une vérité jusque là méconnue, liée aux grands événements historiques. Tardi se plait ainsi à mêler adroitement fiction et réalité au point de



Source : Adèle, T4, p.19

les inverser en mettant l'histoire de son personnage au service de l'Histoire. *Les Aventures d'Adèle* révèlent en effet que le fameux accident de la gare Montparnasse ou le naufrage du Titanic ne sont en réalité que des tentatives avortées d'attentats contre Adèle. Une nouvelle fois, le motif de la ville souterraine est mobilisé par Tardi : dans les catacombes se trouvent des laboratoires secrets, lieux des expérimentations scientifiques et de création d'êtres monstrueux mais aussi lieux de culte d'une dangereuse secte de personnalités parisiennes politiques, policières et artistiques les plus éminentes. Si le mystère de la ville de l'envers est précautionneusement entretenu, c'est bien parce qu'il correspond au Paris des intrigues et que les différentes formes du pouvoir y sont associées (T3, p.3). *Ce sont donc les puissants qui entretiennent la dualité, cultivent le mystère et maintiennent une des faces de la ville cachée en proposant des versions officielles qui en font toujours abstraction.*



Source : *Bitume*, 1999, p.23.

Bitume et *Le Retour à la Terre* mettent en scène deux formes opposées de décalage entre espace rêvé d'immigration et espace vécu, une fois l'installation consommée. Un même rêve de ville animait les héros Sourire et Monsieur

Charles, une même représentation idéalisée de l'univers urbain associée à la réussite et à l'ascension sociale. Une fois à Paris, aux temps des rêves succède celui des désillusions. *Le mirage de la ville s'estompe, laissant place à une autre ville, bien réelle et bien différente de celle rêvée.* Les personnages du *Retour à la terre* sont animés du désir inverse de quitter la ville pour une campagne qu'ils se représentent comme idyllique. La représentation est là encore socialement conventionnelle et si le sens de la mobilité est inversé et que la ville correspond cette fois-ci au lieu de départ, les deux phénomènes relèvent d'une même logique : celles de représentations exogènes idéalisées du lieu d'arrivée et d'une mise en désir d'un lieu inconnu et différent de l'environnement habituel.

De plus, dans ces désirs et rêves de lieux, ces représentations d'un eldorado urbain et d'une campagne idyllique apparaissent d'autant plus fortes qu'elles correspondent à des *stéréotypes très fortement ancrés socialement.* Une fois que les personnages découvrent et acceptent le décalage entre représentations initiales et pratiques directes du lieu, ils continuent d'entretenir des représentations décalées lorsque cela est *socialement* nécessaire, respectant ainsi la convention sociale et les stéréotypes spatiaux. Le vécu de l'installation à la campagne apparaît ainsi en décalage avec les attentes sociales, le mythe de l'installation à la campagne, « du retour à la terre » (T1, p.7). Si ce décalage est particulièrement intéressant pour l'analyse de l'objet urbain c'est parce que *les représentations de la ville et de la campagne, correspondent à des catégories persistantes et structurantes des représentations sociales* qui fonctionnent sur une logique d'opposition.



Source : *Le Retour à la terre*, p.7

Les réseaux ou la subversion des frontières

Le système d'opposition mis en évidence au cours de l'analyse révèle *des interactions inattendues entre des facettes antagonistes : la ville de surface et la ville souterraine, la ville réaliste et la ville fantastique, la ville populaire et la ville mondaine, la grande ville et la campagne.* Adèle, au travers de ses aventures, s'évertue à éclaircir les mystères, ce qui la conduit bien souvent à mettre en évidence les liens qui existent entre des phénomènes et des personnages qu'apparemment tout oppose : le commissaire principal est en fait à la tête de la secte Pazuzu qui avait pour projet d'inoculer la peste à tout Paris. Les différents savants montent des organisations secrètes pour se livrer à des expérimentations peu recommandables et sont bien souvent à l'origine des mystères et des menaces qui pèsent sur la ville. Le tome 5 révèle en fait que beaucoup d'événements mystérieux s'expliquent par le fait que Paris, présenté dans les tomes précédents comme un microcosme, s'inscrit et n'est qu'une maille d'un réseau de villes bien plus large, celui du crime organisé à l'échelle mondiale. L'organisation secrète de la ville se comprend donc par la

mise en évidence des enjeux de pouvoir qui lui sont liés et qui déterminent toutes les autres composantes (T5, p.26).

La mafia : pouvoir sur le monde et réseau de villes



Source : Adèle, T5, pp.41-42

Paris apparaît alors comme un lieu dans lequel se répercutent des phénomènes mafieux internationaux et qui ne peut être compris sans référence et sans une bonne appréhension globale de la question des enjeux de pouvoirs et des réseaux qui en assurent l'organisation.

La résolution des énigmes se fait donc dans *le dévoilement, la confusion des personnages et des pratiques antagonistes auxquelles ils peuvent se livrer*. Ainsi, si le manichéisme et la délimitation entre le bien et le mal qui semble organiser le Paris des années 1920 apparaissent très marqués dans les premières pages de *Miss pas touche*, les découvertes de l'héroïne mettent en évidence une vérité urbaine beaucoup plus ambivalente. Une nouvelle fois, c'est un réseau mafieux qui organise la ville et qui mêle étroitement des personnages à priori antagonistes - politiques, policiers, tueurs – et des activités secrètes - sexe, perversions, meurtres.

Chez Yslaire, ce sont principalement les liens familiaux, les liens du sang qui vont permettre de *relier des personnages que tout semblait opposer* : Julie s'avère en effet être la demi-sœur de Bernard, la fille de son propre père. Le symbolisme des couleurs à la fois opposées et co-présentes chez les deux personnages est à la fois représentatif des antagonismes et de liens secrets qui les unissent. D'autres réseaux, d'autres interactions plus secondaires participent également à subvertir les frontières des oppositions apparentes. Ainsi, le personnage du vicair proxénète infantile qui fait commerce avec des puissants et devient occasionnellement indicateur de police permet d'établir des liens paradoxaux entre proxénétisme politique et justice. Guizot lui-même, à la tête de la police parisienne, chargé du maintien de l'ordre, entretient la représentation d'une capitale dangereuse et d'une peur révolutionnaire. Il profite ainsi de la dévaluation du prix de l'immobilier qui en découle pour effectuer des transactions immobilières à son bénéfice. Son mariage avec la fille Sambre n'est également qu'un chantage, l'échange d'un nom et d'une fortune « contre l'innocence du meurtre de sa mère » (T4, p.23).

L'histoire des *Fées noires* est celle d'un bouleversement des anciens antagonismes et d'une dualité originelle entre ville souterraine et fantastique et ville réaliste de surface. C'est donc une ville ambivalente, une ville aux antagonismes perturbés par de nouvelles alliances et *un nouveau réseau entre différentes formes de pouvoir* qui efface les démarcations initiales. Comme l'explique ainsi Dumas, « les ultras ont décidé de combattre les patriotes par tous les moyens..., leurs alliés sont quelque peu..., « surnaturels !!! » (T1, p.19).

Enfin, dans chacune des bandes dessinées, un réseau de contre-pouvoir s'organise toujours autour du héros. Ainsi, dans *Bitume*, au réseau de la drogue et aux trafics, violences et chantages qui le caractérisent, au réseau intégriste qui tente d'imposer sa loi sur l'univers urbain et d'exercer un contrôle sur ses personnages, les héros opposent celui de la solidarité urbaine et de l'échange, de l'entre-aide et de l'altruisme désintéressé.

La problématique du réseau associée à celle des enjeux de pouvoir, qu'il soit politique, judiciaire, religieux ou mafieux, permet d'éclairer l'objet urbain puisque des liens inattendus se tissent entre des images à priori antagonistes qui invitent à repenser l'organisation spatiale de la ville au-delà de la simple antithèse. La problématique du réseau qui vient d'être déclinée du point

de vue de l'organisation sociale permet également d'éclairer une *organisation réticulaire* des lieux urbains inattendue. La ville de surface et la ville souterraine que tout semblait opposer - que ce soit dans *Les Fées noires* ou dans *Adèle Blanc-sec* - sont reliées par différents passages secrets qui assurent la circulation et les échanges entre ces deux mondes et la subversion de leurs frontières. Adèle découvrira qu'une trappe située sur le Pont-neuf mène à un couloir souterrain et au quartier central de la secte Pazuzu (T2, pp.21-23) et que sous le Socle de la statue du Lion de la place Denfert-Rochereau, un autre passage souterrain mène au laboratoire du professeur Espérandieu. Les héros des *Fées noires* trouveront également de nombreux points de passage entre ville de surface et ville souterraine Le château du Val Vert (T1., p.41), la tombe d'Issoire ou le 8 rue de Bièvre qui correspondent d'ailleurs tous trois à des lieux légendaires parisiens.

Si la mise en scène des antagonismes prend sens grâce aux réseaux qui en assurent les interactions, c'est certainement dans *Le Retour à la terre* que cette problématique est déclinée de la manière la plus diversifiée. Au-delà des oppositions initiales entre les deux univers et des frontières - qui semblent aux premiers abords très marquées - se dessinent progressivement tout un ensemble de liens, de réseaux de différentes natures entre le rural et l'urbain. Le réseau des télécommunications est mis en scène avec une grande ironie, le téléphone et l'Internet permettant aux néo-ruraux d'être en lien quasi constant avec l'univers urbain. De plus, Manu conserve des comportements très citadins et, au final, il semble que ce soit davantage *un changement de décor qu'un changement de pratiques qui caractérise son installation à la campagne. Le rural est représenté, vécu et pratiqué « urbainement »*. Et si les premiers rapports avec les habitants de la commune rurale sont vécus comme de véritables expériences anthropologiques, il s'avère que les héros reçoivent des visites très fréquentes de leurs amis ou familles qui leur permettent de conserver des sociabilités et échanges urbains. Ainsi, bien plus que l'opposition, c'est la logique du lien et du brouillage des frontières qui prévaut au travers d'un mode de vie hybride. *Loin d'être disjoints, le rural et l'urbain sont pensés et pratiqués de manière complémentaire* grâce aux réseaux physiques et à la mobilité automobile, mais aussi au réseau immatériel qui assurent une interconnexion et des échanges très importants entre les lieux.

Conclusion :

« Toi tu exprimes une idée et il y a des gens qui écoutent ça. Et qui veulent comprendre. Ou pire encore, qui veulent savoir si elle est juste ou pas. [...] Avec une vitesse impressionnante tu penses seulement à la rendre la plus dense et la plus forte, pour résister à l'agression, pour qu'elle en sorte vivante, et tu utilises toute ton intelligence pour en faire une machine inattaquable [...] Mais ce ne sont plus des idées [...] Ce sont des débris d'idées organisés d'une main de maître pour devenir des objets solides, des mécanismes parfaits, des machines de guerre. Ce sont des idées artificielles. Elles ont juste une parenté lointaine avec ce merveilleux et infini bordel d'où tout avait commencé [...] Elles étaient des apparitions : l'homme en a fait des armes.»

Alessandro BARICCO, *City*, Folio, 1999, p.299, 300

Comme Jean-Bernard Racine le constatait « le problème est de savoir si ce qui nous est dit de la ville dans *la Bible*, entre ces deux pôles [la ville de Caïn et la Jérusalem céleste], présente quelque intérêt pour nous au double niveau de notre existence quotidienne et de notre interprétation du sens de cette œuvre humaine par excellence qu'est la ville. » (Racine B., 1993, p.258). Transférer ce questionnement à une analyse de la bande-dessinée semble particulièrement fructueux du fait des liens particuliers qu'elle entretient avec les représentations sociales. Au-delà des simples oppositions antagonistes, il semble qu'une organisation réticulaire des différents lieux urbains et de l'urbain et du rural se dessine. Les représentations et pratiques de la grande ville exploitent les potentialités de cette organisation complexe et se révèlent bien plus ambivalentes, complexes et irréductibles à une seule dimension urbaphile ou urbaphobe. *Entre le désir et la haine de la ville, c'est à cette place ambivalente que la mise en scène de Paris dans la bande-dessinée invite à penser*

représentations et pratiques de la grande ville. L'ambivalence des représentations des personnages apparaît comme une mise en abyme de celles des auteurs. Elle témoigne donc de la manière dont les représentations de cet univers chez un même individu mettent en jeu une tension entre ces deux pôles. Les antagonismes se trouvent détournés, imbriqués, combinés au sein d'une même représentation. Bien loin d'une cohérence et d'une logique unique de structuration, *les représentations de la ville doivent être pensées comme « dissonantes »* (Lahire B., 2004), *ambiguës, plurielles et associant des motifs contradictoires*.

Cependant, si comme le constatait Bernard Lahire, *l'acteur est par essence pluriel* puisqu'il « est le produit de multiples opérations [...] d'intériorisation et se caractérise donc par la multiplicité et la complexité des processus sociaux, des dimensions sociales, des logiques sociales, etc., qu'il a intériorisés » (Lahire B., p.344), ce constat d'« une variation des pratiques et de l'hétérogénéité du stock de schèmes incorporés par les acteurs » (Lahire B., p.351) apparaît plus flagrant au sortir d'une réflexion sur les représentations de l'objet urbain. *La ville en effet correspond par essence à un objet complexe*, produit de volontés, de séries d'aménagements et de pratiques d'une diversité étonnante et parfois contradictoires, un objet pluriel par excellence. Proposer la pluralité comme mot de clôture à cette réflexion s'avère donc justifié à la fois par la complexité de l'appréhension d'une même réalité par l'acteur et par celle inhérente à la ville.

Pourtant, dans ce règne de l'ambiguïté et de la pluralité, une *dominante s'observe bien souvent, qu'elle soit urbaphobe ou urbaphile*. Les images constituant cette représentation plurielle de la ville de l'acteur sont activées différemment selon les contextes. Au gré des circonstances, une plus grande mobilisation d'images urbaphiles ou urbaphobes peut ainsi être constatée, et ce d'autant plus que *la pluralité et les contradictions restent « inaperçues par les acteurs qui tentent bien souvent, au contraire, de maintenir l'illusion de la cohérence et de l'unité de leur soi »* (Lahire B., 2004, p.349).

Cette dimension invite à penser la *réduction instrumentale et ponctuelle de la dissonance inhérente aux représentations sociales par certains acteurs*. L'invention d'un schéma cohérent, représentatif d'une des dimensions peut ainsi servir à des fins politiques telles que, par exemple, un projet d'aménagement particulier. La pluralité inhérente aux représentations sociales de la ville peut ainsi être réduite ponctuellement, selon que l'idéologie qui sous-tend le projet politique ait plus d'intérêt à privilégier un désir ou au contraire une peur de la ville. Ainsi progressisme ou nostalgie, socialisme ou libéralisme, toutes les formes d'idéologie jouent sur l'une des composantes. Les dominantes alternent selon les époques, trouvant à chaque fois écho dans la société puisque celle-ci possède des *schémas représentatifs pluriels* qu'elle activera ou au contraire mettra en suspens. L'instrumentalisation urbaphobe ou urbaphile révèle donc la ville comme un lieu et objet de lutte, comme un champ de force, un lieu de tensions permanentes et émulatrices.

Bibliographie indicative :

- Berque A, *Médiance de milieux en paysages*, Géographiques, Reclus, Belin, 2000 (1990).
- Bourdieu P., Boltanski L., (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de minuit, Paris, 1974.
- Bourdieu P., *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Essais, Points, 1992-1998.
- Caillois R., « Paris, mythe moderne », *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938.
- Citron P., *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, éd. de Minuit, Paris, 1961.
- Eisner W., *La bande dessinée, art séquentiel*, Vertig Graphic, 1997.
- J. Ellul, *Sans feu ni lieu, signification biblique de la grande ville*, Gallimard, Paris, 1975.
- Groensteen T., *Une littérature graphique*, Edition Milan, Toulouse, 2005.
- Jodelet D., « Les représentations sociales : un domaine en expansion », in Jodelet D., *Les représentations sociales*, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1989, pp.47-78.
- Lahire B., *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, 2006.
- Papieau I., *La banlieue de Paris dans la Bande Dessinée*, L'Harmattan, 2001.
- Racine J.B., *La ville entre Dieu et les hommes*, Anthropos, Paris, 1993 .