

Le Paris des Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec de Jacques Tardi : une ville « noire » ?

Géraldine MOLINA,
Laboratoire LISST-CIEU, UMR 5193

Pour citer cet article :

MOLINA G. 2007, « Le Paris des Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec de Jacques Tardi : une “ville noire” ? », *Géographie et Cultures*, n°61 : « Le Roman policier. Lieux et itinéraires », pp.61-77.

Résumé :

Œuvre d'art, espace et société sont dans cet article abordés au travers d'une approche relationnelle qui s'attache aux rapports qu'ils entretiennent. Plus précisément, la question des représentations de la ville dans la bande-dessinée intéresse la géographie en ce que ce genre artistique correspond à l'heure actuelle à un art très populaire, un média de masse qui se nourrit de l'imaginaire collectif de cet espace urbain et participe en retour à l'influencer. Dans cette perspective, il s'agit d'apprécier comment la série « culte » *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* de Jacques Tardi propose une représentation originale et complexe de la ville au regard des conventions de la mise en scène de cet espace dans le polar qu'elle reprend et détourne.

Mots-clés : bande-dessinée, approche relationnelle, représentations sociales, polar, stéréotypes urbains, détournement, ambiguïtés, ville plurielle.

Abstract :

*Piece of art, space and society are here approached in a relational perspective which focuses on the links they entertain. More precisely, the question of the city representation in the comic-book concerns geography inasmuch as this artistic genre corresponds to a popular art, a mass media which entertains strong relations with the public's imagination of the urban space and contributes to influencing it in return. In this perspective, the issue is to appreciate in what way the serial *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*¹ of Jacques Tardi proposes an original and complex representation of the city as compared to the setting convention of the space in “detective stories”, which it recaptures and embezzles.*

Key words : comic-book, relational approach, social representations, “polar”, urban stereotypes, embezzlement, ambiguities, plural city.

¹ Literally *The extraordinary adventures of Adèle Blanc-Sec*

Phénomène social, le polar² est d'abord et avant tout aussi un phénomène urbain. Comme le soulignait Alain Pessin (2002), les liens qu'entretient le polar avec la ville apparaissent particulièrement étroits : la ville correspond à la fois au lieu des origines du genre - sa naissance étant étroitement liée à celle de la ville moderne - et au lieu représenté de façon privilégiée au sein de l'œuvre artistique, celle-ci la prenant généralement pour cadre de sa fiction. Urbain, le polar l'est donc à divers titres et permet ainsi de poser la question de la ville avec une acuité particulière. Par ailleurs, si le polar s'est emparé de la ville, il a également investi des domaines artistiques aussi différents que la littérature, le cinéma ou la bande dessinée et constitue le genre de prédilection de nombreux auteurs. Ainsi, Jacques Tardi, célèbre dessinateur de bandes dessinées, s'est plu à mettre en scène Paris en adaptant de nombreux polars, s'associant ainsi à certains de ses grands noms, notamment Jean-Patrick Manchette, Léo Malet, Didier Daeninckx ou Pierre Siniac. Parmi les différentes séries créées ou adaptées par Tardi, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle-Blanc-Sec* qui lui assurèrent la célébrité retiennent tout particulièrement l'attention du fait de la particularité de la mise en scène de Paris qu'elles proposent et qui permet d'éclairer la question des représentations de la ville noire d'une manière originale.

Dans les huit tomes composant la série, 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 le Paris des années 1910 et 1920 et sa banlieue et qui menacent l'univers urbain. Cependant, ce schéma correspondant à une structure attendue du polar ne suffit pas à résumer la complexité de la mise en scène de l'univers urbain proposé par Tardi. En effet, si le Paris d'*Adèle* est mis en scène au travers d'un certain nombre d'images qui correspondent à des classiques du genre noir, celles-ci sont mobilisées dans une perspective qui les détournent, les combinent, les retravaillent. Il s'agira donc ici de réfléchir aux différentes « figures » de la ville mobilisées par Tardi.

Accorder au polar le statut d'un objet d'étude géographique peut certainement se justifier par différents positionnements épistémologiques. La mise en scène de l'espace proposée par l'art peut notamment se lire comme le témoignage du regard d'un individu sur l'espace. Cependant, s'en tenir à cette seule dimension peut paraître quelque peu réducteur et anecdotique, du fait qu'elle consiste à se concentrer sur une échelle individuelle. Cet article souhaite défendre une position qui repose davantage sur une approche relationnelle, dialogique de l'œuvre d'art, de la société et de l'espace. Dans le cas du polar, cette approche relationnelle se justifie par le succès du genre qui en fait « un élément dominant de notre culture littéraire et cinématographique » (Pessin, 2002) et invite donc à l'envisager à la fois

² Il est dans cet article question du polar comme d'« un type de littérature policière » (Blanc, 1991, p.9) qui a entre autres caractéristiques de faire « entrer une certaine réalité urbaine dans la littérature policière » (p.11). Considérant que le polar est avant tout un genre populaire, cet article se refuse à tout acharnement typologique et à toute définition d'exégète. Il propose donc d'aborder un même fait littéraire et social sous les dénominations de « polar » ou « genre noir » dans une acception proche du sens commun, rejoignant ainsi la perspective adoptée par Alain Pessin (2002).

comme un fait artistique mais aussi comme « un fait social » (Pessin, 2002). Dans cette même perspective, proposer une réflexion sur la représentation de la ville dans la série des bandes-dessinées *Les Aventures d'Adèle Blanc-Sec* revient à se saisir d'une œuvre artistique qui pose également avec une intensité particulière la question des relations art / société / ville. Ce sont donc plus particulièrement les liens entre bande dessinée et représentations sociales³, imaginaire collectif de l'espace et plus particulièrement ici imaginaire de la ville qui conduisent à considérer la bande dessinée comme un objet d'étude pertinent pour le géographe qui interroge les rapports des hommes à l'espace au travers de la problématique de l'image.

Toute bande dessinée, comme plus largement d'ailleurs toute représentation artistique présente l'intérêt d'être constituée, produite et reçue dans un contexte et une société particuliers. Ceux-ci constituent davantage un « espace des possibles » (Bourdieu 1998, p.385) qu'un véritable déterminant direct de l'œuvre artistique qui ne peut être réduite à un simple « reflet » des représentations sociales d'une époque mais ne peut pas non plus être envisagée comme relevant d'un « champ » complètement autonome. L'appréciation artistique passe en effet par une forme de reconnaissance qui s'instaure entre le créateur et son public et implique le partage 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 1998, p.518). De surcroît, la bande dessinée, art de tradition populaire, s'inscrit dans une logique de culture de masse et entretient donc des correspondances assez fortes avec les représentations sociales en jouant davantage sur la proximité que sur la distance avec son public. Ainsi, Tardi, revenant sur le processus créatif de la série d'*Adèle Blanc-sec* explique qu'un travail de terrain et d'observation⁴ a été nécessaire. De plus, le contexte social de la création de cette série se caractérisait par l'importance des mouvements féministes. Créer Adèle, personnage féminin reposant sur une image féminine moderne, contemporaine et ordinaire, une « petite nana normale, ni belle, ni laide » constituait donc un enjeu non négligeable.⁵

Par ailleurs, la bande dessinée représente aujourd'hui un véritable enjeu tant économique qu'en termes de pratiques et de politiques culturelles des territoires⁶. Si elle correspond au premier genre lu par les jeunes⁷, son public ne se limite cependant pas à cette

³ 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).

⁴ Propos de Tardi recueillis par Christophe Quillien et Christian Marmonnier, *BD Scope* N°10, décembre 1997/janvier 1998.

⁵ Propos de Tardi recueillis par J.P. Quenez pour *Le Matin de Paris* du 14 juillet 1977.

⁶ Certaines villes ont intégré la bande-dessinée dans leur politique culturelle. e phénomène initié à Angoulême s'est aujourd'hui largement diffusé (une vingtaine de villes française propose désormais leur propre festival).

⁷ Françoise Dumontier, François de Singly et Claude Thélot, « La lecture moins attractive qu'il y a 20 ans », *Economie et statistique*, n°233, juin 1990, p.63-80, cité par Lahire B., 2006, p.563.

catégorie puisque. Depuis quelques dizaines d'années, la diversification des œuvres qu'elle produit lui assure de toucher des publics de tous âges. Cet élargissement de son public, son statut à la fois de « média de masse » et de « 9^{ème} art » (Boltanski, 1975) expliquent la puissance d'influence qu'elle représente sur les représentations sociales. Elle assure en effet un rôle culturel important en créant des schèmes, des modèles qui vont échapper à ses auteurs et s'intégrer aux représentations sociales, y circuler et de fait, recevoir « une forme d'éternité pratique [du fait] leur actualisation historique indéfiniment recommencée » (Lahire B. 2006, p.503). Les auteurs ont d'ailleurs bien souvent conscience de l'influence que peuvent exercer leurs œuvres. Tardi revenant sur la création de la série des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* précise que "l'idée [...], c'était d'utiliser des lieux réels afin que le lecteur, repassant dans ces lieux, les revoie différemment"⁸. Ce pressentiment d'une influence possible se confirme d'ailleurs lors des rencontres avec son public : "des gens me disent que telle ou telle image que j'ai dessinée les a impressionnés. [...] Je me suis interrogé sur la fragilité des gens face à l'image."⁹

Envisagée du point de vue de l'influence qu'elle subit mais aussi qu'elle exerce sur les représentations sociales la bande dessinée semble donc constituer un indicateur privilégié des images de la ville - lorsque celle-ci correspond au cadre de l'histoire comme dans *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*. Elle renseigne alors le géographe sur le sens, ou plutôt sur la pluralité des sens, que les hommes confèrent à la ville. Reste à apprécier comment cette ville apparaît représentée dans la bande dessinée de Jacques Tardi en précisant ses correspondances ou dissonances avec la représentation stéréotypée de la ville dans le polar. La réflexion s'attachera donc dans un premier temps à analyser la représentation de la ville selon la logique de la synecdoque en dégagant ses principales caractéristiques avant de chercher, dans un second temps, à préciser la manière dont elle apparaît représentée dans sa globalité.

⁸ Propos de Tardi recueillis par Y. Alion pour *Impact Médecin Quotidien* N°409, mardi 1er juin 1993

⁹ Propos de Tardi recueillis par Benoît Mouchart pour *Auracan* n°10, mai-juin 1995

Espaces, atmosphères, scènes et personnages urbains

La mise en scène de la ville dans le genre noir repose sur un certain nombre de conventions que les travaux de Jean-Noël Blanc (1991) ou des différents contributeurs à l'ouvrage collectif *Les œuvres noires de l'art et de la littérature* (Pessin, 2002) se sont attachés à identifier. Il semble donc possible de confronter les grands stéréotypes urbains analysés dans leurs travaux aux caractéristiques prédominantes du Paris d'*Adèle* pour éclairer la question des spécificités de la représentation de la ville dans cette œuvre.

Déclinaison et détournement des stéréotypes de la ville noire

On observe chez Tardi la récurrence de certains lieux urbains particuliers qui correspondent à ces « lieux urbains isolés » caractéristiques du genre noir (Blanc 1991, p.61) : ainsi, l'impasse dans laquelle Adèle se trouve bloquée, lors d'une course poursuite avec les hommes de main d'un malfrat qui cherchent à la kidnapper¹⁰ ; ou, non moins hostile, le cimetière dans lequel un personnage inconnu fixe un rendez-vous mystérieux à l'héroïne pour l'attirer dans un piège et tenter de l'assassiner¹¹ ou encore la maison délabrée, dans laquelle elle sera séquestrée à la suite d'un autre de ses enlèvements, qui convoque « l'image de la maison isolée, sombre, sinistre, plus ou moins abandonnée », identifiée par Jean-Noël Blanc (1991, p.65). Les conditions climatiques participent à la mise en scène de ces lieux urbains contribuant à la construction d'une atmosphère urbaine qui correspond à celle attendue dans une œuvre noire. Adèle évolue ainsi dans une ville sur laquelle il pleut continuellement, confirmant que la « météorologie manque de clémence dans les villes du polar. » (Blanc 1991, p.73). La pluie dans le Paris d'*Adèle* ne disparaît d'ailleurs que pour laisser la place à la neige ou au brouillard qui participent à renforcer le caractère hostile de l'univers urbain. Par ailleurs, pour toutes les scènes principales, Tardi se plaît à mobiliser un autre élément incontournable du genre : la nuit qui règne sur la ville, la rend « encore moins lisible » et permet d'« exploit[er] les traits de l'imaginaire nocturne habituel en faisant de la nuit le monde louche et funèbre de l'irrégularité, de la suspicion et du danger » (Blanc 1991, p.71). C'est ainsi la nuit qu'ont lieu les attaques du ptérodactyle dont un conducteur est la malheureuse victime : traversant le Pont Neuf un soir de pluie, il sombre avec son véhicule au fond des eaux troubles et grises de la Seine.¹²

¹⁰ Dans l'ensemble de cet article, les références à l'œuvre de Tardi correspondent aux éditions suivantes : TARDI J., *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, Casterman : 1976, T1, « Adèle et la Bête » T1, 1976 ; 1976, T2, « Le Démon de la Tour Eiffel » ; 1977, T3, « Le Savant fou » ; 1978, T4, « Momies en folie » ; 1981, T5, « Le Secret de la salamandre » ; 1985, T6, « Le noyé à deux têtes » ; 1998, T7, « Tous des monstres » ; 1998, T8, « Le Mystère des profondeurs ».

¹¹ T8, p.33-36.

¹² T1, p.8.

Dans ces lieux et ambiances inquiétants, les grandes scènes classiques du noir viennent prendre place et permettent de qualifier les actions des individus. Au fil des pages, dans des lieux déserts et sombres de la ville, attaques, agressions, courses-poursuites se succèdent. Le tome 8 par exemple s'ouvre sur un décor urbain qui s'ancre complètement dans la tradition des scènes de la littérature noire ou du film noir américain des années 1940 et 1950¹³ : une nuit pluvieuse, dans une rue sombre, un homme seul - la victime potentielle - est suivi par des truands habillés de noir et armés de matraques. Une course-poursuite s'engage le long d'une voie ferrée. Des tirs sont échangés. Les policiers alertés par le bruit ne trouveront qu'un corps. Les histoires d'Adèle Blanc-Sec reposent sur l'enchaînement de ce genre de scènes archétypales héritées de la tradition littéraire ou cinématographique du noir.

Ainsi, une première incursion dans le Paris des *Aventures d'Adèle* semble indiquer que certains grands poncifs du noir sont convoqués. Retour inlassable des mêmes éléments qui indiquerait que la ville mise en images et en mots par Tardi est bien une « polarville », une ville dont le principal mécanisme de la représentation repose sur la logique de la récurrence puisque selon Jean-Noël Blanc « qu'importe l'usure de l'image trop souvent utilisée. C'est au contraire sa répétition qui lui donne de la valeur, parce qu'elle assure la représentation de la ville dans un système significatif » (Blanc 1991, p.67). Cependant, les grands stéréotypes du noir font chez Tardi l'objet d'un usage qui dépasse la simple logique de la récurrence et s'inscrit bien plutôt dans une logique du détournement souvent humoristique. Ce détournement est rendu possible par différents procédés dont participe notamment l'accumulation de détails jusqu'à une saturation comique comme par exemple ce récitatif¹⁴ qui vise à planter le décor d'une action : « Est-ce une nuit d'angoisse, d'horreur et de sang qui jette son noir manteau sur la capitale ? »¹⁵. La dérision, les ruptures brusques et inattendues du rythme dans le déroulement de scènes qui présentaient tous les ingrédients d'une scène dramatique, l'avortement du suspens par l'introduction d'un élément humoristique, le surgissement du fantastique, les jeux de décalage entre les images et les commentaires des personnages introduits dans les bulles constituent autant de procédés qui assurent l'édulcoration ou la perversion des stéréotypes du noir. Ce détournement construit une représentation de la ville beaucoup plus complexe et ambivalente que l'archétypale « polarville » identifiée par Jean-Noël Blanc.

¹³ Notamment ici la scène d'ouverture du film *Panic in the streets* d'Elia Kazan de 1950.

¹⁴ Les récitatifs correspondent aux panneaux situés au bord des vignettes qui introduisent les commentaires du narrateur.

¹⁵ T3, p.18.

L'introduction d'éléments étrangers à la « ville noire » et la question de la « couleur » de leur mise en scène...

La prise de distance avec les conventions de la ville du polar apparaît accentuée par l'importation d'un certain nombre d'éléments qui ne relèvent absolument pas du genre et semblent parfois même contraires à ses principes¹⁶. Si par exemple, comme cela a été précisé précédemment, Tardi reprend certains lieux classiques du genre noir, ils n'apparaissent pas pour autant dominants et ce sont des hauts-lieux parisiens qui sont privilégiés comme lieu de mise en scène. L'esthétique de la menace se concentre principalement sur ces lieux symboles de l'identité parisienne, qui représentent ainsi l'espace où l'ordre établi et l'équilibre urbain sont troublés. L'espace public correspond donc au lieu de l'insécurité et de la violence, qu'elle soit humaine ou surnaturelle. Ainsi, dans le premier tome par exemple, la place des Vosges, le cimetière du Père-Lachaise deviennent le théâtre des agressions du ptérodactyle. Les autres tomes privilégient aussi des lieux publics célèbres qui semblent à l'opposé des choix habituels du polar, celui-ci affectionnant les bas-fonds, les lieux marginaux, avec une prédilection pour les faubourgs, les taudis ou certains paysages industriels tels l'usine, l'entrepôt ou la décharge. Ce qui prédomine donc dans le polar, c'est la mise en scène d'une ville qui « est celle de la marge » pour reprendre l'analyse d'Anibal Frias, dans un article dont le titre, « Figures du déchet dans le roman noir » (2002), apparaît d'ailleurs particulièrement significatif de cette dimension. Son analyse conforte celle de Jean-Noël Blanc qui insiste également sur la marginalité de la ville du polar, « ville *hors-la ville* : exclue des formes urbaines régulières, dénuée de morphologie lisible, dépourvue de trame viaire claire, sans monuments, sans lieux dédiés aux fonctions civiques ou aux grandes valeurs urbaines, déformée, brisée, détruite, quasi-abandonnée, trouée de vides et ponctuée de bâtiments qui ont perdu leurs raisons d'être et toute dignité de représentation » (Blanc 1991, p. 64). Privilégier une « mise en lieu » des violences, agressions ou meurtres qui repose sur la logique des lieux centraux, des symboles touristiques comme le fait Tardi dans le Paris d'*Adèle* constitue donc une mise à distance des conventions du polar.

De plus, les espaces publics sont communément considérés comme des symboles de l'urbanité, de l'intensité et la diversité des activités et pratiques sociales, de « la co-présence des acteurs sociaux » (Lussault 2003, p.334). Caractérisé par de fortes interactions sociales, l'espace public semble généralement pouvoir s'analyser comme « une sorte de synecdoque de l'espace urbain dans son ensemble » (Lévy 2003, p.337). Cependant, les hauts-lieux parisiens chez Tardi apparaissent représentés d'une manière étonnante puisqu'ils prennent le contre-pied de cette « mythologie spatiale » des espaces publics (Lussault 2003, p.333) en se donnant

¹⁶ On laissera ici de côté la question de la couleur bien qu'il s'agisse d'un élément important dans cette série puisque qu'elle constitue, avec sa palette diversifiée et ponctuellement l'utilisation de couleurs vives et gaies, une exception dans l'œuvre de Tardi (celui-ci faisant le choix d'un graphisme binaire dans les adaptations qu'il propose des romans noirs), et un écart par rapport aux conventions du genre noir qui « préfère les couleurs rares, pauvres éteintes, lorsqu'[il] ne va pas jusqu'à retenir que le noir et blanc » (Blanc, 1991, p.51).

à voir au contraire comme des lieux complètement déserts, lugubres, vides, présentés dans une obscurité inquiétante. Dans ces espaces, « la ville disparaît », « elle s'enfonce dans ce qui l'inverse : le vide dans la plénitude urbaine, le silence dans le vacarme, l'abandon dans le surinvestissement des lieux » (Blanc 1991, p.65). Ainsi, si Tardi semble s'éloigner des canons du noir par le choix de hauts-lieux parisiens, c'est pour mieux y souscrire par la mise en scène de la « vacuité urbaine » (Blanc 1991, p.29). Finalement, les dissonances entre les caractéristiques attendues de ces hauts-lieux centraux, et leur mise en scène dans une logique apophasique, comme lieux de l'absence de toute caractéristique urbaine, comme lieux du défaut d'urbanité, participent à dresser le portrait d'une ville pour le moins paradoxale, contradictoire.

Le personnage principal de Tardi constitue également un autre élément déroutant par rapport aux conventions du noir. Celui-ci est généralement très codifié du point de vue des genres masculin et féminin. Son héros est « un homme, un vrai » (Blanc 1991, p.123). De plus, les personnages féminins se cantonnent généralement au rôle de la femme fatale, « séduisante et perverse, aguicheuse et immorale, provocante et fourbe, tentante et tentatrice », en somme une « figure du mal. » (Blanc 1991, p.147). Tardi, en accordant le rôle de héros à un personnage féminin, semble inverser les valeurs habituellement associées dans le polar aux féminin / masculin. Adèle déroge ainsi à la règle des personnages archétypaux.¹⁷

Pourtant, une analyse plus en profondeur de l'héroïne de Tardi met rapidement en évidence qu'au-delà du changement de genre, du passage du masculin au féminin, derrière les traits d'Adèle se cache l'« archétype du privé dur et désabusé » (Blanc 1991, p.123). Adèle est un personnage ordinaire qui reconnaît d'ailleurs bien volontiers qu'elle : « n'[a] pas une âme de héros »¹⁸. Ses postures relâchées ou encore son goût pour le tabac¹⁹ ou ses quelques écarts avec la légalité²⁰ ne peuvent manquer de rappeler le « héros négatif, individualiste et marginal, en dehors de l'institution policière » (Frias 2002, p.211). D'un cynisme notoire, elle porte un regard désabusé sur la ville dans laquelle elle évolue et plus largement sur le monde²¹. Pessimiste, et entretenant peu d'espoir sur la nature humaine, elle apparaît bien souvent comme un héros solitaire qui se « méfie de tout le monde »²², en proie au découragement. En témoigne sa réplique à un personnage qui essaye de l'aider dans son

¹⁷ Ses habits type 1900 n'ont rien de ceux d'une grande séductrice bien au contraire, les autres personnages vont même jusqu'à lui en faire des critiques lui reprochant notamment le ridicule de son chapeau.

¹⁸ T6, p.9.

¹⁹ T4, p.20.

²⁰ Dans le premier tome, elle participe au vol d'un banquier et kidnappe la fille d'un illustre professeur.

²¹ Congelée pendant plusieurs années par un savant qui voulait lui éviter la mort, elle se réveille après la première guerre mondiale et en découvrant les ravages et constate alors : « Les Russes ont fait la révolution, nous aussi on en avait fait une... mais les pauvres sont toujours pauvres et j'ai peur pour ce siècle, pour la petite créature rose, irrémédiablement bornée, qui évolue à la surface du globe. Peut-être est-il souhaitable qu'elle se détruise, les cancrelats auraient enfin la paix ?! » T6, p.12.

²² T4, p.19.

enquête : « Ecoutez... je ne comprends rien, j'en ai assez »²³. L'humanité qui frôle la banalité, cette caractéristique essentielle du héros du polar dont l'exceptionnalité ne se révélera que dans l'action, au cours des moments les plus critiques, se retrouve donc chez Adèle.

Ce rapide tour d'horizon des espaces, atmosphères urbains et personnages conduit à dégager deux dynamiques principales sur lesquelles repose la mise en scène des attributs de la ville. La première consiste en un détournement des représentations convenues de la ville noire par le burlesque ou un humour, pas toujours noir... La seconde dynamique repose sur une logique inverse : des éléments étrangers au polar et qui semblent même *a priori* en contradiction avec ses conventions sont introduits et font l'objet d'une mise en scène incontestablement noire. Dès lors, on doit se demander si ce jeu sur ou avec le noir vise à construire une représentation de la ville différente de celle de la ville du polar, ou si au contraire il n'est qu'un moyen de renforcer la mise en scène de la ville noire. Si dans un premier temps, la réflexion a proposé une focalisation sur les composantes significatives de la ville de Tardi en s'attachant à l'échelle micro-spatiale, l'investissement d'une échelle plus générale, celle de la représentation de la ville dans son ensemble, semble nécessaire pour répondre à cette question de l'éventuel désamorçage, ou au contraire affermisssement, de la ville noire.

Au-delà des lieux, scènes, atmosphères et personnages, quelle ville se dessine ?

De la ville double...

La représentation de la ville semble s'organiser autour de la problématique du double. Le portrait de Paris de Tardi en effet correspond à celui d'une ville à deux faces : l'une exhibée, exposée au regard - qui est celle des représentations officielles et sociales les plus répandues de cet univers - et l'autre plus secrète, mystérieuse mais qui correspond à l'organisation et aux pratiques « réelles » de la ville. Cette dualité se structure autour d'une première opposition entre ville de surface et ville souterraine. Dans les catacombes se trouvent des laboratoires secrets, lieux des expérimentations scientifiques et de création d'êtres monstrueux. Elles deviennent également le lieu de culte d'une dangereuse secte des personnalités parisiennes politiques, policières et artistiques les plus éminentes.

Par ailleurs, la problématique du double se décline aussi dans une opposition entre un Paris « réel » et un Paris « fantastique ». La ville réelle que perçoivent les personnages et dans laquelle ils pensent vivre, se double donc d'une ville fantastique dans laquelle surgissent des monstres ou revenants en tous genres (ptérodactyle, homme préhistorique, momies, pieuvre et limules géants...). Or généralement les événements et êtres fantastiques sont des créations

²³ T4, p.28.

issues de la ville souterraine, des savants fous ou des hommes de pouvoir qui l'ont également investie. La ville réelle et de surface 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 véritable de l'univers urbain. La figure du double, mise en scène par la mobilisation du motif de la ville souterraine, se combine ainsi avec celle de la dissimulation et de l'artifice mensonger : le mystère de la ville de l'envers est délibérément entretenu par les différentes formes de pouvoir qui y sont associées²⁴. La ville officielle régie par les puissances financières, politiques, judiciaires, savantes s'attache à masquer une ville qu'elle considère comme officieuse et à lui supprimer toute lisibilité en proposant des versions officielles qui en font toujours abstraction. La mise en évidence des décalages constants entre officiel et officieux, envers et endroit constitue donc un enjeu pour l'héroïne.

Dans chacun des épisodes, c'est en effet l'enquête d'Adèle qui rend possible la découverte d'une ville de l'envers cachée derrière celle de l'ordre social apparent et révèle ainsi une vérité jusque-là méconnue. Son parcours et ses aventures urbaines, en l'amenant à découvrir l'envers du décor, les coulisses de la scène urbaine officielle, mettent au jour la dualité de la ville. Dans cette perspective, Tardi se plaît à mêler adroitement fiction et réalité au point de les inverser en mettant l'histoire de son personnage au service de l'Histoire. *Les Aventures d'Adèle* révèlent ainsi 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. Endroit et envers constituent donc la trame du Paris d'Adèle. Ce jeu sur la ville double et sur la logique du dévoilement comme enjeu même de l'histoire répond à une des problématiques essentielles du polar : celle de « la ville retournée », l'envers qu'identifiait Blanc en expliquant que « le polar veut écrire *la ville à l'envers*, celle qui est interdite au public et aux bons citoyens » (Blanc 1991, p.91), celle qui évoque l'« assassinat urbain » et « la vérité de la nuit » (Blanc 1991, p. 93).

... au réseau dans la ville et à la ville dans le réseau : la question du pouvoir

Le système d'opposition qui vient d'être mis en évidence révèle des interactions inattendues entre des facettes antagonistes : la ville de surface et la ville souterraine, la ville réelle et la ville fantastique. Adèle, s'évertue à éclaircir des mystères, ce qui la conduit bien souvent à mettre en lumière les liens qui existent entre des phénomènes et des personnages qu'apparemment tout oppose : le commissaire principal de la ville par exemple s'avère être à la tête de la secte Pazuzu qui a 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

²⁴ T3, p.3.

la ville. L'organisation urbaine semble donc régie par des trafics et réseaux informels, par ce qu'Anibal Frias appelle la loi « fric et trafic » (2002).

De plus, comme le révèle le tome 5, beaucoup d'événements mystérieux s'expliquent par le fait que Paris - présenté dans les tomes précédents comme un microcosme - s'inscrit dans 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 composantes²⁵. Paris apparaît alors comme un lieu dans lequel se répercutent des phénomènes mafieux internationaux qui ne peuvent être compris sans une bonne appréhension des enjeux de pouvoir et des réseaux qui en assurent l'organisation. La résolution des énigmes se fait donc par le dévoilement des pratiques antagonistes auxquelles les personnages se livrent. Sont ainsi dévoilées les « luttes pour le pouvoir » qui sont « secrètes, acharnées, souterraines » et dans lesquelles « le beau monde se mêle à la racaille dans des alliances inavouables. » (Blanc 1991, p.100).

La figure du réseau associée à celle du pouvoir - qu'il soit politique, judiciaire, religieux ou mafieux - met en lumière une organisation réticulaire des lieux urbains inattendue et témoigne d'« une dialectique du dessus/dessous, devant/derrière, montré/caché, exhibé/enfoui, brillant/obscur, séduisant/dégoûtant » (Blanc 1991, p.153). La ville de surface et la ville souterraine que tout semblait opposer sont en fait reliées par différents passages secrets qui assurent la circulation et les échanges entre les deux mondes et la subversion de leurs frontières. Adèle découvrira ainsi 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.

La ville ou la logique de la fragmentation

Comme on l'a déjà souligné, les principaux espaces représentés dans lesquels se déroulent les aventures d'Adèle correspondent généralement aux espaces publics célèbres du centre ville, et les lieux marginaux de la ville font l'objet d'une mobilisation beaucoup plus faible comme décors des actions. Précisément, la prédominance des lieux centraux et des personnages liés au pouvoir informe sur les rapports sociaux au sein de la ville et met en lumière les logiques ségrégatives qui y sont à l'œuvre. Le centre ville est présenté comme le lieu d'habitation et de pratiques sociales d'une population bourgeoise, et les personnages populaires y sont très rares voir absents. Un exemple parmi d'autres du fonctionnement de « l'entre soi » observable dans les beaux quartiers du centre est une scène du sixième tome exprimant de façon caricaturale l'égoïsme et la grossièreté d'un bourgeois. Le personnage se réjouit de la mort sur le front du fiancé de sa fille : « Ça m'aurait fait mal de savoir qu'un jour

²⁵ T5, p.26.

ce malade, ce déséquilibré, puisse jouir de ma fortune... »²⁶ (T6, p.14-15). La logique revendiquée par le personnage, celle d'un ordre social fondé sur l'argent, coïncide avec la logique d'un ordre urbain dont est exclu le peuple, cantonné aux marges de la ville. Un ordre urbain imposé par les puissants qui refusent toute logique d'un « être ensemble ». Le portrait proposé est celui d'une ville qui ne correspond pas au lieu de construction du lien social, de « l'être ensemble » (Jaillet, 1997) une ville de la « sécession urbaine » (Jaillet, 1999)²⁷, d'une ville qui se fait le reflet des divisions et inégalités sociales et qui présente deux mondes, celui du centre-ville et celui des marges de la ville qui « se côtoient, se frôlent parfois mais ne se rencontrent jamais » (Blanc A. 2002, p.236).

En effet, si dans cette bande dessinée la représentation des marges de la ville, faubourgs ou banlieues est rare, elle n'en est pas moins significative d'un contraste très fort avec le centre ville et ses hauts-lieux. La banlieue se présente comme un univers grisâtre, lieu d'implantation des usines et de l'habitat ouvrier dégradé. Quant aux quelques portraits de personnages populaires, ils laissent peu d'espoir à toute perspective progressiste. L'anarchiste, le seul à tenter de remettre en question l'ordre social, est présenté comme un personnage à la fois fou et ridicule qui ne réussira qu'à faire sauter sa propre habitation aux marges de la ville peuplées de roulottes²⁸. Cette représentation d'une ville des pauvres et du peuple, désolée et désolante, ne peut manquer de rappeler celle de Ferdinand Céline²⁹. Ainsi deux scènes retiennent plus particulièrement l'attention. La première est une démonstration de la cruauté du peuple qui vient assister à une exécution capitale devant la prison de la Santé et harceler avec sadisme le condamné à mort pourtant innocent³⁰. La seconde, dans un décor de banlieue dont les immeubles sont en état de délabrement avancé, représente trois enfants qui s'amuse à torturer un chien³¹. Ces scènes apparaissent d'autant plus significatives du point de vue de la représentation du peuple et de lieux marginaux qu'elles sont rares dans l'ensemble de la série consacrée à *Adèle*.

Une urbanité impossible

Les espaces du centre ville comme les espaces des marges urbaines et leurs populations respectives apparaissent ainsi représentés d'une manière négative. C'est donc le

²⁶ T6, p.14-15.

²⁷ Comme si finalement la représentation de la ville du début du XX^{ème} siècle se plaisait à mettre en scène la problématique de la « sécession urbaine » proposée par Marie-Christine Jaillet dans son analyse de la situation urbaine à la fin du XX^{ème}.

²⁸ T6, 17-18.

²⁹ Les adaptations que proposera Jacques Tardi de *Voyage au bout de la nuit* ou de *Mort à crédit* semblent indiquer l'importance de cet écrivain dans son imaginaire.

³⁰ T1, p.37.

³¹ T8, p.30.

modèle d'un monde et d'une ville dégradés qui semble se dessiner, un contre-modèle de l'urbanité. En dehors d'Adèle, aucun personnage ne fait d'ailleurs l'objet d'une représentation qui ne relève pas d'une critique acerbe. La ville dans laquelle évolue l'héroïne est peuplée de tueurs sadiques, de policiers incapables ou corrompus, comme les scènes d'arrestation ou de « passage à tabac » d'innocents par les policiers³² ou les propos d'Adèle à propos de l'inspecteur Caponi - dont le « niveau intellectuel nous interdit tout espoir »³³ - en témoignent. La récurrence de la phrase sur le Palais de Justice « dont les tours médiévales se dressent comme des gibets, sinistres symboles de répression et de farce judiciaire »³⁴ vient conforter un peu plus cette constatation.

Par ailleurs, au-delà des critiques des puissances policière et judiciaire, c'est une condamnation de toutes les formes de pouvoir et le portrait d'une ville comme symbole de l'hybris, de la démesure humaine, de la tentation prométhéenne par excellence qui se dessinent. Tous les personnages dont la tâche devrait consister à faire respecter les lois et la justice ou susceptibles d'être porteurs d'un projet progressiste sont profondément corrompus. Ainsi, derrière le savant Espérandieu, l'homme qui lui a sauvé la vie, Adèle découvre finalement un fou assoiffé de pouvoir qui l'avertit : « ne vous fiez pas aux apparences »³⁵. Cette absence de stabilité dans la psychologie des personnages³⁶ semble révélatrice d'une corruption inhérente à la ville qui entraîne ou révèle une dislocation des êtres. La ville pervertit la plupart des personnages qui finissent par succomber à leur soif de pouvoir.

Les quelques êtres plus ordinaires qui croisent le chemin d'Adèle, et qui ne relèvent pas d'une des formes de pouvoir précédemment identifiées, ne font pas pour autant l'objet d'une représentation plus positive. Le détective Flagolet - dont le nom est à l'image de son courage -, Jérôme son chauffeur - qui n'interviendra pas lorsque son patron se retrouvera dans une situation critique - correspondent à des exemples bien représentatifs. Brindavoine - dont le courage n'est d'ailleurs pas non plus la plus grande des qualités - fera également l'expérience malheureuse d'une nature humaine davantage caractérisée par un intérêt mercantile et individualiste que par un souci altruiste. Envoyé à la guerre, et agonisant sur le champ de bataille, il aperçoit des représentants de la Croix rouge qui n'acceptent de le sauver qu'en échange de sa montre. Il se retrouve ensuite dans un hôpital de guerre dans lequel il sera amputé par un docteur sadique.

C'est donc le portrait d'une ville corruptrice et d'un « corps social en décomposition » (Frias 2002, p.213) que Tardi semble proposer. Du fait de l'absence de personnages réellement positifs qui pourraient aider Adèle dans sa quête – ce qui ne lui laisse au fond que la perspective d'alliances ponctuelles et fragiles - la ville se donne à voir et à lire comme le

³² T6, p.15-37.

³³ T4, p.27.

³⁴ T6, p.39 ; T7, p.24 ; T8, p.21.

³⁵ T1, p.26.

³⁶ Absence de stabilité également dans la série des 8 tomes des aventures d'Adèle.

lieu de l'isolement et la solitude du héros. Cette représentation de la ville renvoie donc à la « contradiction majeure du roman noir » qu'identifiait J-N. Blanc, au paradoxe d'une œuvre qui à la fois dénonce le fonctionnement social problématique de la ville et ne lui oppose une action qui n'est et ne peut être qu'individuelle. La série des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-sec*, comme tout « le polar se trouve donc dans une situation impossible » puisqu'en « donn[ant] l'impression de vouloir traiter des vrais rapports de pouvoirs dans la ville, [elle] parle de la croisade solitaire d'un paladin au grand cœur» (Blanc 1991, p.121).

Conclusion

L'excursion dans le Paris des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* conduit ainsi à constater une dominante incontestablement noire. Les mots du personnage Brindavoine adressés à un passant semblent résumer la représentation de la ville et du monde qui prédomine chez Tardi : « Cessez de boire et vous verrez enfin la vie telle qu'elle est : atroce ! »³⁷. Ville atroce qui pour reprendre le style poétique de Jean-Noël Blanc « tue les rêves, étrangle l'espoir » (Blanc 1991, p.143). Cette représentation critique de la ville, ce regard désabusé correspond donc à celui de la ville dans l'œuvre noire telle que la définissait Christian Vogels considérant comme noire, toute œuvre « qui pourrait se définir comme la peinture d'un monde sans concession, ni illusion, peut-être sans espoir » (p.253). Ainsi se dessine le profil d'une œuvre originale du point de vue de la ville représentée, d'une œuvre qui joue avec les stéréotypes urbains du noir dans des détournements souvent humoristiques parfois même burlesques et qui pourtant ne sont au fond que ponctuels et participent à renforcer et enrichir le portrait d'une ville noire. S'il respecte la dynamique propre au noir, la peinture d'une ville et d'un monde « sans concession », Tardi se refuse à tomber dans l'archétype facile et préfère dans un processus dynamique réanimer et détourner des métaphores mortes. Jeu d'hybridation rendu possible par l'art de la bande dessinée, d'un art qui allie l'image et le texte, et donc non seulement autorise, mais facilite le détournement des genres et encourage les expériences artistiques expérimentales et non normatives.

Enfin, sans remettre nullement en question la prévalence d'une dominante noire, on peut se demander si les hésitations et détournements ponctuels des conventions de la ville noire ne révèlent pas une certaine ambivalence dans la représentation la ville chez Tardi. Ambivalence qui ne témoignerait pas seulement d'un enjeu artistique de renouveau et d'enrichissement du genre romanesque mais aussi de la manière dont les représentations de la ville chez un même individu révèlent certaines tensions. Le portrait d'une ville plurielle par Tardi invite ainsi à se demander si, au-delà d'une cohérence et d'une logique unique de structuration, les représentations de la ville n'apparaissent pas pour partie comme « dissonantes », ambiguës, plurielles et associant des motifs contradictoires. Cette ambiguïté

³⁷ T7, p.10.

serait révélatrice à la fois de la pluralité du stock de représentations incorporées par chaque acteur (Lahire B. 2004) mais aussi d'une ville par essence complexe, issue de volontés, d'aménagements et de pratiques d'une diversité étonnante et parfois contradictoire, 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, ici un artiste, et par celle inhérente à la ville.

Bibliographie

- BLANC A., 2002 « David Goodis, un sociologue à Philadelphie », dans PESSIN Alain, VANBREMEERSCH Marie-Caroline (dir.), 2002, pp.219-252.
- BLANC J.-N., 1991, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Presses Universitaires de Lyon.
- BOLTANSKI L., 1975, « La construction du champ de la BD », in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 1, pp.37-59
- BOURDIEU P., 1998 (1992), *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CELINE F. et TARDI J., 1988, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- CELINE F. et TARDI J., 1991, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard.
- COLLOVALD A., NEVEU E., 2004, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers* Paris, Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, 344p.
- FRIAS A., 2002, « Figures du déchet dans le roman noir » PESSIN A., VANBREMEERSCH M.-C. (dir.), 2002, pp.195-215.
- EISNER W., 1997, *La bande dessinée, art séquentiel*, Vertig Graphic.
- GROENSTEEN T., 2005, *La bande-dessinée, une littérature graphique*, Toulouse, Edition Milan.
- JAILLET M. C., 1997, « Vivre « en ville » et « être-ensemble » », *Empan*, n°28, pp.9-15.
- JAILLET M. C., 1999, « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes françaises ? », *Esprit*, n°258, pp.145-167.
- JODELET D., 1989, « Les représentations sociales : un domaine en expansion », in Jodelet D., *Les représentations sociales*, Paris, PUF, pp.47-78.
- LAHIRE B., 2004, 2006, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte.
- LEVY J., 2003, « Espace public », dans *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp.337-339.
- LUSSAULT M., 2003, « Espace public », dans *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp.333-336.
- MALET L. et TARDI J., 1982, *Brouillard sur le Pont de Tolbiac*, Paris, Casterman.
- PAPIEAU I., 2001, *La banlieue de Paris dans la Bande Dessinée*, L'Harmattan.
- PESSIN A., VANBREMEERSCH M.-C. (dir.), 2002, *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Actes du colloque international d'Amiens, GDR OPuS ; Paris, L'Harmattan, 2 tomes.
- PESSIN A., 2002, « Notes introductives pour une sociologie des œuvres noires », dans PESSIN A., VANBREMEERSCH M.-C. (dir.), 2002, pp. 11-24.
- TARDI J., *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, Casterman : 1976, T1, « Adèle et la Bête » T1, 1976 ; 1976, T2, « Le Démon de la Tour Eiffel » ; 1977, T3, « Le Savant fou » ; 1978, T4, « Momies en folie » ; 1981, T5, « Le Secret de la salamandre » ; 1985, T6, « Le noyé à deux têtes » ; 1998, T7, « Tous des monstres » ; 1998, T8, « Le Mystère des profondeurs ».
- VOGELS C., « Enki Bilal, Genèse d'un soleil noir », dans PESSIN Alain, VANBREMEERSCH M.-C. (dir.), 2002, pp.253-278.