



HAL
open science

La ville documentée par la bande dessinée : dialogue entre photographie et dessin dans Photo de la favela d'André Diniz

Julia Bonaccorsi

► To cite this version:

Julia Bonaccorsi. La ville documentée par la bande dessinée : dialogue entre photographie et dessin dans Photo de la favela d'André Diniz. La ville en planches. Bande dessinée et mondes urbains, Hermann, p.15-34, 2021, 9791037008367. hal-03518341

HAL Id: hal-03518341

<https://hal.science/hal-03518341>

Submitted on 9 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Document de travail pour La ville en planches. Bande dessinée et mondes urbains (2021)

Texte de la communication présentée le 10 avril 2015 - Journée d'étude, Enssib Julia Bonaccorsi, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2 - Elico

La ville documentée par la bande dessinée : dialogue entre photographie et dessin dans *Photo de la favela* d'André Diniz

Donner à voir l'urbanité constitue un défi partagé par les faiseurs de ville, aménageurs et architectes, communicants publics et politiques. Les représentations visuelles de l'urbain engagent des savoir-faire et des conventions techniques et figuratives qui condensent présent, passé et futur, notamment lors des transformations de la ville. On pense aux images virtualisant un territoire à venir entre réalité et utopie, dans la communication des projets urbains, et qu'Isabelle Grudet définit comme des images intermédiaires¹. Mais, plus largement, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, innovations techniques et modes de vision de la ville sont étroitement articulées. Ainsi, les arts plastiques, la création photographique, le cinéma inventent des poétiques singulières qui font de la ville un sujet-actant, plutôt qu'un objet. Cette iconographie interpelle quand on la saisit dans sa diachronie : la manière dont les auteurs de ces images documentent le lien complexe, intangible, entre espace et socialisation apparaît particulièrement saillante².

Dans ce chapitre, nous intéresserons aux regards *médiatiques* sur la ville à la croisée de la photographie et du dessin, en tant qu'ils constituent des représentations à la fois figuratives, plastiques, autant que processuelles. En quoi la bande dessinée peut-elle être une source pour interroger les poétiques contemporaines de l'urbain, ainsi que la diversité des regards sur la ville ? Nous entendons « regards » non seulement comme des points de vue subjectifs et singularisés, mais bien comme des savoirs sociaux, qui dépendent de projets (théoriques, artistiques, poétiques, experts, privés...) ainsi que de leurs appareillages techniques, plastiques, esthétiques, photographiques, cartographiques, etc.

L'hypothèse centrale de cette réflexion considère que les auteur.es font appel, pour dessiner et dire la ville, à d'autres cultures visuelles. Tout d'abord, il faut songer que les pratiques des dessinateurs sont variées : l'utilisation d'une documentation iconographique (archives, cartes postales, photographies, films documentaires, etc.) peut constituer une base de la figuration ; la pratique *in situ* (le croquis) peut également offrir un matériau graphique initial (sur le mode du repérage et de la préparation de décors), ou servir directement le projet narratif, comme dans le cas de carnets de voyage et de reportages. Dans ce chapitre, nous allons aborder la ville en bande dessinée comme un sujet documentaire, c'est-à-dire *faisant l'objet* d'un projet documentaire³.

Ce questionnement sera déployé à partir de l'étude du récit dessiné d'une organisation urbaine singulière, une favela de Rio, à partir de l'ouvrage d'André Diniz, *Photo de la favela* (Des ronds dans l'O, 2012). L'ouvrage est paru en portugais en 2011 sous le titre *Morro da Favella* qui

¹ Grudet Isabelle (2010), « Jeu d'images intermédiaires : le grand projet architectural et urbain de Lyon Confluence ». *Sociétés & Représentations*. 2/30, p. 111-122

² Pacquot, Thierry « Ville. Urbanisme », in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde Editions, p. 1082-1084

³ Cette proposition s'inscrit en continuité de nos travaux de recherche antérieurs sur les effets de sens des représentations visuelles de l'urbanité : le premier portant sur les représentations photographiques de l'espace urbain dans des contextes de commande publique ou de récit privé ; le second sur la bande dessinée analysée dans ses variations formelles et médiatiques. Bonaccorsi Julia, Jarrigeon Anne, 2014, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », In, Tardy Cécile (coord.), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, Éditions de l'Harmattan, p. 107-146 ; Bonaccorsi Julia, « Disparitions, empreintes et ubiquités : analyse intermédiatique d'un faire œuvre en bande dessinée », In, Deseilligny Oriane, Ducas, Sylvie (coord.), *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Presses universitaires de Nanterre, 2013, p. 87-99.

cite explicitement la favela par son toponyme (Diniz, 2011) : la « Favela da Providência ». Première favela du Brésil installée sur le Morro da Providência, elle est ensuite nommée « Morro da Favella », en 1897, et participe du mythe initial de la favela qui s'installe dans les premiers récits des observateurs du début du XX^{ème} siècle. Ceux-ci fondent l'opposition entre la favela et la ville (Valladares, 2006, p. 28). Cette favela fait l'objet aujourd'hui d'une attention patrimoniale dont témoigne la description suivante⁴ :

« un long escalier aux marches de pierre construit à l'époque de l'esclavage, une chapelle, un réservoir pour l'alimentation en eau de la ville, ou des constructions en dur témoignant de la présence de commerçants portugais. Un parcours touristique a été défini et balisé, qui marque le trajet que le visiteur doit suivre, avec des panneaux mettant bien en évidence le nom de la mairie de Rio de Janeiro. Après la montée des ruelles et des escaliers, au long desquels on voit les adductions d'eau et les évacuations d'eaux usées et pluviales réalisées par le programme Favela-Bairro, arrivé au sommet de la colline, on trouve deux points de vue aménagés avec plate-forme et garde-fou. »⁵

La comparaison entre les deux couvertures de l'ouvrage – brésilienne et française – met également en évidence un déplacement thématique non négligeable qui s'opère lors de la traduction (2012) : c'est avant tout la pratique photographique qui est soulignée par la couverture de l'ouvrage traduit en français, alors que la couverture originale représente, en contre-plongée, un enfant photographe qui domine une vue d'ensemble de la favela.

La jaquette française conduit à dé-singulariser la favela représentée, pourtant emblématique, pour en faire un lieu générique (*Photo de la favela*), sans doute afin de mieux cibler un lectorat éloigné géographiquement et culturellement.

Trois entrées nous permettront de déployer les spécificités d'un dialogue entre dessin et photographie et les médiations en jeu.

La première entrée considère le récit graphique dans son ensemble : le fil narratif de la bande dessinée fait le récit biographique d'un photographe né et habitant dans la favela, Mauricio Hora. La deuxième entrée nous permettra de comprendre comment le récit graphique constitue une écriture sociologique de la ville, informelle et *a priori* non rationnelle : la favela.

La troisième entrée revient plus spécifiquement sur les liens intermédiatiques entre bande dessinée et photographie, pour répondre à notre question initiale : dans ce récit graphique, la représentation de la favela se nourrit du regard photographique de Mauricio Hora, et par là, au-delà de la figuration, construit un récit politique au présent sur ce territoire urbain.

1- Documenter la ville à partir du regard photographique

Dans le dialogue entre sources iconographiques et dessin, les références croisées à d'autres modalités de représentations ne sont pas neutres, ni uniquement techniques et formelles (des formats), mais ces représentations renvoient au projet social qui les forme et les fait circuler.

Cette dialectique peut être illustrée par de nombreux exemples : *La vie est belle malgré tout* de Seth⁶ rend compte de la rencontre entre des sémiotiques et des médias pluriels au cœur de la création dessinée. Pour la couverture de son roman graphique, Seth emprunte aux photographes de l'urbain et des paysages industriels, en citant à la fois les motifs, et la composition sérielle du style documentaire des photographes allemands Bernd et Hilla Becher. La photographie, l'esthétique de l'objectivité et le minimalisme des séries du couple Becher forment un

⁴ Une amorce de muséification et de patrimonialisation est marquée, en 2005, par l'initiative conjointe de la ville de Rio et du programme Favela-Bairro (inauguration officielle d'un musée à ciel ouvert par un parcours et une signalétique patrimoniale).

⁵ Valladares Licia, *La favela d'un siècle à l'autre*, Paris, Editions de la maison des Sciences de l'homme, 2006, p. 148.

⁶ Seth, *La vie est belle malgré tout*, Editions Delcourt, 2009.

référentiel esthétique et formel⁷. La citation est ici celle d'une « forme série » emblématique de la photographie documentaire ; elle est réinterprétée par le geste graphique du dessin ; elle forme un contraste avec le titre, entre l'introspection ou le récit individuel versus une pratique de documentation systématisée et collective, propre au style documentaire et à la sérialité⁸. La pratique photographique citée constitue un opérateur de sens : elle s'énonce comme un média, dans un autre média. De plus, comme dans le *Brighton Report* de Vincent Vanoli⁹, ces récits dessinés conduisent un double projet et trajectoire documentaire : ceux-ci sont urbains, mais également intimistes. Ces récits posent à différents niveaux la question du regard subjectif sur la ville, à la première personne.

C'est le cas de notre objet d'étude, *Photo de la favela*, puisque la trame narrative est constituée par le récit de vie du photographe Mauricio Hora. Il est né dans ce quartier et y vit. Il joue ainsi un rôle de représentant de la favela à plusieurs titres et selon différentes temporalités.

⁷ « À partir de la fin des années 1950, Bernd et Hilla Becher photographient des bâtiments et des paysages industriels : hauts fourneaux, chevalements, gazomètres, châteaux d'eau, silos à charbon ou à céréales, usines de traitement, etc. Il leur arrive aussi – mais plus rarement – de photographier des paysages et des maisons anciennes et récentes. La grande particularité de ces deux photographes – qui travaillent en couple pendant près de 50 ans – c'est que chaque sujet, choisi avec soin, est photographié en noir et blanc, à la chambre, et avec une très grande précision dans la restitution des détails du réel ». Huitorel Jean-Marc, « BECHER BERND (1931-2007) - et HILLA (1934-2015) », *Encyclopædia Universalis*.

⁸ Lugon Olivier, *Le style documentaire*, Paris, Macula, 2001

⁹ Vanoli, Vincent, *Brighton Report* de Vincent Vanoli, ego comme x, 2005



Figure 1 – Planche extraite de *Photo de la favela*, 2012

D'une part, par les photographies qu'il réalise et qui documentent la favela ; d'autre part, le narrateur incarne physiquement la favela, en tant que jeune enfant puis adulte.

“Je me sens cerné parce que je parle de ma favela, celle où j'ai été élevé depuis ma naissance, en 1968.”(Case 1 de la Planche 1)

“De la même favela où, dans les années 50, mon père a commencé le trafic de drogue” (Case 2 de la Planche 1)

Faisant la jonction entre le passé et le présent, l'identité de Mauricio Hora est *formée* par la vie sociale dans la favela, en tant qu'individu-habitant et en tant que photographe

“Ma vie est en danger ici : je voudrais utiliser la photo pour changer la Favela, mais pas mal de gens du trafic me regardent de travers. Heureusement, il y a aussi beaucoup de gens qui m'appuient. »

“Le problème, c'est que je peux pas tout photographier dans le Morro. Je perds parfois de très bonnes photos dans des endroits où mon appareil n'a pas le droit d'entrer.”



Figure 2 – Planche extraite de *Photo de la favela*, 2012

De ce fait, il occupe une place singulière dans le récit en tant que narrateur ; nous verrons plus loin qu'il est aussi un médiateur de la favela auprès d'autres acteurs extérieurs, dont le dessinateur André Diniz.

On peut relever deux modalités saillantes du projet documentaire ainsi porté par la voix d'un narrateur-regardeur. Ces modalités sont indissociées par la texture particulière des images ainsi créées par la gravure, texture sur laquelle nous reviendrons ensuite.

La première modalité est celle de la ville comme *espace vécu* avec d'autres : l'espace urbain de la favela est représenté avant tout comme un lieu de vie, dans lequel le narrateur est acteur et spectateur et dont l'identité dépend.



Figure 3 – Extrait de *Photo de la favela*, 2012

La seconde modalité est celle d'une ville définie comme un *espace théorique*, c'est-à-dire un espace dont l'histoire et les mutations sont décrites, mais sans articulation subjective avec celles de l'habitant-auteur. Il faut ajouter également une deuxième niveau : c'est la manière de pratiquer la ville, qui, véritable « *idiolecte gestuel* »¹⁰ est postulée en manière d'habiter.

Ainsi, cette première entrée nous a permis de pointer deux caractéristiques de la représentation graphique de la favela, en tant que morphologie urbaine *pratiquée* et espace vécu par un sujet social : les circulations entre le passé et le présent, le genre du récit à la première personne, la place occupée par la construction du regard photographique de Mauricio Hora, documentent le territoire depuis le point de vue d'un narrateur.

Cependant, c'est aussi un espace théorique qui est représenté, une entité générique qui est celle de la favela et de la socialisation qu'elle définit, par différenciation topographique et sociale avec les autres quartiers, ceux désignés et perçus comme « ville légale ». La sociologue Licia Valladares décrit ainsi cette différenciation :

« Dans une métropole où l'espace géographique est aussi particulier que la configuration carioca (mer et morros – mornes), la présence de favelas au milieu même des quartiers bourgeois offre un contraste violent entre le mode de vie des pauvres et celui des nantis. D'autant qu'avec l'augmentation de la violence, c'est la peur qui grandit, accentuant la vision duale de l'habitat urbain entre ceux qui habitent les morros

¹⁰ De Certeau Michel, *L'invention du quotidien t. 2 : habiter, cuisiner*, Paris, Flammarion, 1994, p. 201

et les autres, rapidement réduite à des formulations lapidaires comme « ville coupée en deux » (Ventura, 1994 ; Leite, 2000). Les favelas sont alors perçues comme « l'autre moitié de la ville », apparaissant avant tout comme le territoire de la violence et de la pauvreté, de l'illégalité face à la ville « légale ». »¹¹.

Notre deuxième partie approfondit cette première analyse qui a mis en évidence un double récit porté une énonciation visuelle radicalement subjective. Nous aborderons à présent les choix graphiques et narratifs comme un regard métaphorique et théorique sur la socialisation. Nous allons ainsi approfondir la compréhension de la favela « inventée » par cette bande dessinée. Comment le « Morro da Favela » accède-t-il au statut de représentant de la *favela*, dans un sens collectif, comme forme urbaine et sociale singulière ?

2- Sociologie de la favela par la bande dessinée

Nous avons signalé la remarquable cohérence graphique et plastique de *Photo de la favela* : celle-ci représente également le territoire de la favela à partir des modes de coexistence des habitants. En effet, nous pouvons relever deux dynamiques qui sont exprimées par les options plastiques et le récit dessiné de l'exploration visuelle que permet la prise de vue photographique.

La première dynamique est temporelle : en effet, la favela se produit dans le temps, elle est non rationnelle de ce point de vue ; elle constitue une forme urbaine très singulière, qui occupe et déborde tout le champ visuel. Par la colorimétrie contrastée en noir et blanc, le jour et la nuit sont confondus : *on ne sait pas à quel moment les actions ont lieu*.

La seconde dynamique est spatiale : le récit graphique rend compte d'un paysage urbain à la fois caractérisé par une très forte *imagibilité*, en ce sens qu'il est culturellement reconnaissable - la forme favela, voire, comme nous l'avons évoqué en introduction, des éléments remarquables et patrimonialisés ; mais également, la morphologie urbaine est marquée par une très faible *lisibilité*¹².

Le choix de la gravure est ainsi justifié par le dessinateur, qui affirme trouver dans ce « style » une potentialité de symbolisation de traits essentiels de la favela.

« J'y ai beaucoup pensé et j'ai décidé de procéder ainsi parce que je suis fasciné par la gravure. La favela est si rustique. Tout y est possible en termes d'architecture. Un dessinateur qui ne connaîtrait pas la perspective y serait à sa place : tout y est possible. Ce n'est pas mon cas mais j'aime l'art rustique. J'ai décidé d'utiliser ce style parce qu'à la fin du livre, on reproduit quelques photos de Mauricio. Il représente la favela de façon réaliste. Moi, je voulais la représenter de façon plus symbolique. »¹³

La proposition d'André Diniz est marquée par le jeu de contrastes entre le noir et le blanc (rappelant le style graphique d'Hugo Pratt) qui évoque indirectement la photographie et son envers, le négatif. C'est par des touches légères, abstraites que le dessinateur convoque cette culture visuelle tout en s'en distinguant : par les cadrages du « paysage » de la favela ; par le travail des ombres et de la lumière par exemple.

¹¹ Valladares, op. cit., p. 17

¹² Les deux notions d'imagibilité et de lisibilité sont reprises à Kevin Lynch (*L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1998).

¹³ André Diniz, Entretien avec François Boudet, *ActuaBD*, 16 juillet 2012, en ligne.

Trois dimensions sont particulièrement révélatrices de cette représentation d'un territoire urbain impossible à voir de loin (il ne peut être embrassé du regard), ou de près (on ne voit rien de son agencement).

La première dimension concerne les signes plastiques et iconiques de la gravure : le dessin est caractérisé par l'éclat, le fragment, l'entrechoquement mais aussi la fragilité. Les matériaux comme la brique, les fils électriques entrecroisés qui rayent le ciel, sont quelques-uns des éléments.

La deuxième dimension concerne les rapports spatiaux entre le privé et le collectif. En effet, tout est ouvert (pas de maisons fermées par exemple), décrivant une fusion entre dedans/dehors, où l'absence d'intimité possible interpelle. La trame narrative comme les signes figuratifs insistent sur la tension entre le voir et le caché, le connu et le reconnu. L'intervention dans la vie d'autrui oscille entre contrôle et protection dans l'espace de la favela partout public, partout privé. Le dehors, plutôt que la rue, est alors signifié par des institutions et lieux emblèmes de la « ville légale » : la police, la prison, le port, la gare.



La troisième dimension se rapporte au déroulement temporel singulièrement stable et figé. Si la trame narrative se rapportant au récit de vie de Mauricio Hora décrit une progression narrative simple (de l'enfance à l'âge adulte) ; au contraire, la favela en tant que morphologie urbaine et sociale, ne semble pas connaître de transformation entre ces étapes. Également, le jour et la nuit sont indiscernables, ce qui converge avec la représentation de l'absence d'intimité et d'espace privés décrite précédemment, mais également avec la sémiotisation d'une sociabilité spécifique à cet espace urbain.

Ainsi, la ville apparaît non pas comme un décor – un lieu de jeu, comme dans les comics de super-héros –, ou un environnement, ni même une médiation entre le collectif et l'intimité du narrateur, l'espace et le temps : la favela est définie par les actions réciproques qui la configurent. Nous reprendrons ici à Georg Simmel cette conception des rapports entre l'espace et les organisations spatiales de la société. Simmel a décrit plusieurs significations des

conditions spatiales d'une socialisation, soulignant notamment que « ce n'est pas l'espace, mais l'organisation et la synthèse de ses parties qu'opère l'esprit qui a une importance sociale »¹⁴. Par les procédés de séquençage, de discontinuité, et les effets visuels de chaos, d'imbrication des matières, la texture confondue des corps et des lieux, le récit graphique définit un espace opéré par l'esprit, celui du narrateur. Il faut ajouter à ces traits caractéristiques les « actions réciproques » que le dessin met en scène en croquant des scènes de vie, et dont on fait l'hypothèse qu'elles configurent l'espace et réciproquement. L'espace joue alors un rôle de fixation des contenus des configurations sociales¹⁵.

Penchons-nous sur l'exemple d'une action réciproque, le trafic de drogue. La fixité d'un centre d'intérêt – le trafic de drogue – est thématisée par la récurrence figurative et plastique du pavement de l'axe de trafic, comme on peut le voir dans la planche suivante. À cette fixité du lieu « pivot », s'oppose la mobilité de la pratique photographique, le photographe n'ayant au contraire pas de lieu propre.



Figure 4 – Extrait de *Photo de la favela*, 2012

La rationalisation de la ville “droite”, typique, synonyme d'ordre social et de possibilité du contrôle (par le numéro de rue et leur nom) devient ainsi un contrepoint à la rationalité singulière de la favela qui est antinomique avec le “caractère construit” de la ville¹⁶. On empruntera ici à Louis Quéré sa définition de l'espace public urbain à partir d'une « étrangeté

¹⁴ Simmel Georg, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* (1903) Paris, PUF, 1999, p. 612

¹⁵ Op. cit., p. 615

¹⁶ Op. cit., p. 621

mutuelle des passants », modalité particulière de la coexistence et de l'interaction sociales, qui, *a contrario*, ne caractérise pas l'espace public de la favela comme nous allons le voir¹⁷. Pour le sociologue, les lieux publics et espaces urbains en particulier comportent les propriétés suivantes : absence de communication, anonymat, acceptation de l'indétermination d'autrui. Inversement, la favela apparaît toujours occupée, jour et nuit, par des interactions sociales marquées par l'interconnaissance et le contrôle mais aussi par une sociabilité effervescente, d'entre-aide et de soutien familial.

Quasi organique, la favela semble également s'auto-générer, contraindre les corps et les vies.



Par exemple, dans une séquence, un habitant sort par l'échelle d'une maison sans escalier, conséquence d'une construction verticale inachevée. Il semble chercher à échapper au destin de la favela, ce qu'il ne parvient pas à faire puisqu'il meurt quelques cases plus loin.

Cette deuxième entrée nous a permis d'explorer la manière dont *Photo de la favela* décrit un modèle d'organisation sociale théorique à partir d'une sémiotisation de la substance urbaine intimement liée à la socialisation du photographe. En cela, le récit dessiné par Diniz fait écho à certains regards sociologiques sur l'urbanité. Il contraste avec une représentation documentaire de la ville comme un système, une rationalisation ou un modèle. On peut voir le récit graphique comme une médiation politique de la favela par le cadre de compréhension de l'organisation spatiale qu'il mobilise. Autrement dit, la bande dessinée constitue un métadiscours de la représentation urbaine.

Nous troisième entrée développera ainsi les spécificités du métadiscours sur les représentations de la ville opéré par *Photo de la favela* à partir d'une pratique de la variation intermédiatique entre la photographie et le dessin.

3- Tressage et variations médiatiques des regards documentaires sur la favela

¹⁷ Quéré Louis, « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, 57-58, 1993, p. 88-99

Nous avons donc montré que le regard sur la ville que porte la bande dessinée n'est pas seulement figuratif et narratif, mais aussi théorique. Nous nous pencherons ici de manière plus précise sur deux dimensions de ce métadiscours.

Rappelons que les regards convoqués dans *Photo de la favela* s'articulent ainsi autour de deux axes : l'identité narrative du photographe Mauricio Hora, et la définition de la favela comme forme urbaine et organisation sociale.

Tout d'abord, le livre lui-même, en tant qu'objet éditorial « tresse » formellement ces regards. En effet, un petit cahier photographique est situé en fin d'ouvrage, réunissant d'une part des photographies en couleur de Mauricio Hora, et d'autre part des archives photographiques de la ville de Rio, réalisées par Augusto Malta au début du vingtième siècle (1903 et 1936). Signalons également une postface du photographe français JR, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Ces documents photographiques produisent un contraste important avec le récit graphique qui précède, notamment par la *lisibilité* nouvelle de la favela qu'ils permettent. À travers ce cahier qui prolonge et ouvre le récit dessiné, le lecteur est ainsi « projeté » dans une autre réalité de la favela, dont nous allons détailler les dimensions.

Tout d'abord, la présence de ce cahier photographique – polyphonique – souligne la coexistence de plusieurs séries d'images relatives les unes aux autres. Elles donnent à voir la sédimentation de la mémoire de Rio. Elles sont également *dialogales*, puisqu'une partie de ces photographies expose l'œuvre de Mauricio Hora lui-même. Le lecteur rencontre ainsi une matérialisation du narrateur, soudain particulièrement réel et proche.

Nous pouvons interpréter à un premier niveau ces séries d'images et leur plurivocité comme une affirmation de la diversité des regards sur la favela, tous également valables. La contiguïté des documents photographiques participe à définir le « Morro da favela » en objet culturel et de savoirs, un *lieu* différemment informé en fonction de projets documentaires pluriels.

Ensuite, les relations entre ces images, et plus spécifiquement entre dessin et photographie, est opérée par un véritable « tressage », au sens des effets de réseau décrits par Thierry Groensteen comme un des principes d'arthrologie dans la bande dessinée : logiques associatives, communication d'images indépendantes entre elles¹⁸.

Ce tressage dépend de deux principales variations sémiotiques. La première est diachronique et fonctionne selon le principe de la comparaison avant/après, entre les photographies elles-mêmes ; par la contiguïté dans la même page/planche d'une photographie de Mauricio Hora et de Augusto Malta, le tressage entre la couleur et le noir et blanc formant une scansion du passé/présent de ce quartier.

Or, la comparaison est suggérée également entre les photographies et le dessin, les images photographiques présentant des motifs *déjà-vus* dans la première partie dessinée.

Cette seconde variation est constituée par la circulation et variation médiatique d'un même motif, elle est à la fois ychronique et diachronique. Ce dernier point engage de nouveaux effets de sens, car, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, la favela dessinée semble à l'inverse a-temporelle.

Un premier exemple permet d'illustrer précisément cette opération : il s'agit de la gare centrale de Rio, véritable « *landmark* »¹⁹ qui est représentée à plusieurs reprises dans la bande dessinée. Elle apparaît dans le récit comme un emblème : Hora négocie avec la gouvernance de la favela le droit de s'installer pour la prise de vue, depuis un lieu gardé par les trafiquants. L'image anticipée est celle de la gare *avec* la lune en arrière-plan.

¹⁸ Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999

¹⁹ Lynch, op. cit.



Figure 5 – Variations autour de la gare centrale : trois extraits de *Photo de la favela*, 2012

« Non, mais pas une photo de vous. Je suis venue photographier la gare centrale. J'arrive juste à voir la lune derrière la gare une fois par an. Je vous jure que je vais pas vous déranger »
(Case de gauche)

Cet exemple souligne également que les modalités du *regard* sont surveillées et contrôlées dans la favela par une gouvernance invisible : un pouvoir *autorise* qui regarde, qui peut enregistrer. À ce titre, la favela n'est pas envisagée comme un point de vue et de contemplation du reste de la ville.

Mais le motif de la gare centrale prend également un autre statut quand, détaché, fragment d'image, il orne la page de titre de l'ouvrage, mais aussi celle du cahier photographique.

Enfin, relevons un troisième exemple qui illustre la part diachronique de la variation : la gare fait l'objet, bâtiment glorifié et illuminé, d'une photographie de Mauricio Hora.

Ce processus de détachement et de reprise de signes-repères fournit au lecteur autant de balises, certaines ténues, qui participent à *informer* la favela, à proposer une topographie possiblement lisible à un environnement sans contour – la favela semble n'avoir ni commencement ni fin – et sans *sens*, puisqu'elle apparaît labyrinthique et close sur elle-même et ses habitants

Nous allons voir, à travers un deuxième exemple, que le *détachement* constitue une poétique propre à la favela et qui en fait un véritable « être culturel »²⁰. En effet, la ville elle-même peut faire l'objet d'un démontage : à l'occasion de l'année du Brésil, Mauricio Hora dirige le projet Favéité dans le métro parisien. Il rencontre dans ce contexte le photographe JR, avec qui il organise le démontage de la plus vieille maison du morro. Celle-ci sera remontée dans le cadre de l'exposition circulante, liée au projet *Women are heroes* réalisé par JR. La bande dessinée relate cette opération de fragmentation et d'attribution d'un statut patrimonial à cette « baraque », en même temps qu'elle reproduit dans une des cases l'exposition *in situ* du projet *Women are heroes*, qui consistait en l'agrandissement de portraits photographiques, faisant des murs des baraques, et de la favela elle-même une gigantesque galerie.

La favela ainsi documentée est également l'objet d'un discours méta-médiatique qui porte aussi bien sur les gestes du dessinateur et son savoir-faire, que sur les écritures de la ville en jeu à travers ces parcours intermédiatiques. Ils soulèvent les questions des points de vue, du cadre, de la diachronie. Ainsi, la favela semble se définir dans l'énonciation du tressage des regards :

²⁰ Jeanneret Yves, *Penser la trivialité*. Volume 1 : *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008

fabrique d'un lieu commun, favela/photo par la remédiation que constitue l'intervention de JR dans la Favela, sur les murs eux-mêmes.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous reviendrons sur trois observations principales qui nourrissent la connaissance des représentations du *fait urbain* par la bande dessinée.

Tout d'abord, notre analyse a mis en relief la manière dont la bande dessinée cite d'autres médias et les commente. Dans notre exemple, la photographie apparaît comme une énonciation possible du territoire, que le récit graphique va explorer et faire varier. Ensuite, la ville informelle ou *informalisée* de la favela est signifiée par le tressage intermédiatique entre le récit dessiné et l'ici et maintenant de la photo. Le cahier final ancre et croise des temps et des lieux différents, par les rapprochements entre le noir et blanc et la couleur. Il forme une micro-anthologie des regards sur la favela, auquel s'ajoutent les regards depuis la favela, que l'œuvre monumentale de JR rend visible pour le reste de la ville. Enfin, l'écriture narrative, graphique et documentaire de *Photo de la favela* semble vouloir donner à lire l'épaisseur sociale et symbolique du lieu en articulant récit de vie et récit visuel dans, sur et de la favela, autrement dit un sens social de la favela saisi dans une pluri-dimensionnalité. La gravure, par sa rusticité et son expressivité visuelle, permet des contrastes de points de vue, morcelés, fragmentés, qui donnent à voir un espace-temps de la favela in-photographiable. C'est bien d'ailleurs ce que le narrateur Hora dit sans détour au début de l'ouvrage : « *je ne peux pas tout photographier* ».

Ce dernier point témoigne de la place centrale occupée dans cette bande dessinée par la réflexion métadiscursive sur les regards possibles sur la ville. Cette réflexion articule des points de vue et des jugements, dont aucun n'apparaît suffisant pour représenter la favela. Ainsi, ce sont autant de facettes de la ville qui sont entrelacées à partir des positions suivantes, que l'intermédiaticité du dessin et de la photographie matérialisent : être dans (l'habitant de la favela), voir et être regardé, regarder depuis le dehors, regarder depuis la favela.

Bibliographie

Bonaccorsi Julia, « Disparitions, empreintes et ubiquités : analyse intermédiatique d'un faire œuvre en bande dessinée », In, Deseilligny Oriane, Ducas, Sylvie (coord.), *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2013, p. 87-99

Bonaccorsi Julia, Jarrigeon Anne, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », In, Tardy Cécile (coord.), *Les médiations documentaires des patrimoines* Paris, éditions de l'Harmattan, 2014, p. 107-146

De Certeau Michel, *L'invention du quotidien t. 2 : habiter, cuisiner*, Paris, Flammarion, 1994, p. 201

Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999

Grudet Isabelle, « Jeu d'images intermédiaires : le grand projet architectural et urbain de Lyon Confluence », *Sociétés & Représentations*, 30, 2010, p. 111-122.

Jeanneret Yves, *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008

Lugon Olivier, *Le style documentaire*, Paris, Macula, 2001

Lynch Kevin (1960), *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1999 (trad.)

Pacquot Thierry « Ville. Urbanisme », in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde Editions, p. 1082-1084

Quéré Louis, « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, 57-58, 1993, p. 88-99

Simmel Georg , « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalité. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1979

Simmel Georg, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* (1903) Paris, PUF, 1999

Valladares Licia. *La favela d'un siècle à l'autre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006

Corpus

Diniz André, *Morro da Favela*, Rio de Janeiro, Editora Barba Negra, 2011

Diniz André, *Photo de la favela*, Paris, Des Ronds dans l'O, 2012 (trad. du portugais Valérie Langronne)

Seth, *La vie est belle malgré tout*, Editions Delcourt, 2009

Vanoli, Vincent, *Brighton Report* de Vincent Vanoli, ego comme x, 2005

Reproduction d'images autorisée par l'éditeur.