LA LITERATURA EN ELS CÒMICS DE JACQUES TARDI.
QUAN LA NOVEL·LA ESDEVÉ PARTITURA I MODEL ARTÍSTIC

Jordi Canyissà

Periodista, teòric i autor de còmics

No es pot entendre l'evolució que ha pres el còmic europeu en els darrers 40 anys sense citar el nom de Jacques Tardi (Valence, França, 1946). No és estrany, doncs, que la seva obra s'hagi analitzat àmpliament en aspectes tan diversos com el grafisme, la temàtica o els mecanismes formals i narratius que utilitza. Tots aquests estudis evoquen els evidents lligams entre Tardi i l'univers literari, bé sigui adaptant novel·les en forma de còmic, bé sigui il·lustrant-les. Però, en realitat, la vinculació de Tardi amb la literatura va molt més enllà ja que també ha col·laborat amb novel·listes que li han escrit guions, ha donat nova vida a personatges literaris aliens, ha escrit una novel·la, ha parodiat gèneres literaris i ha introduït en les seves obres personatges reals o de ficció vinculats al món dels llibres.

Aquest article vol fer veure, a través de diversos exemples, que la literatura és un element essencial per configurar el particular univers creatiu de Jacques Tardi. Adaptacions, citacions textuais, derivacions, paròdies, reminiscències literàries... fins i tot el seu estil de dibuix està impregnat de literatura o condicionat per ella. Només a través de la influència literària podem entendre per què els formats dels seus còmics són tan variats i allunyats de les obres *tradicionals* o per què tracten temes gairebé inexplorats fins a aleshores per les historietes: la guerra, la justícia, la culpabilitat, el poder del diner, la corrupció moral, la violència, la mort. Aquesta distància entre l'obra de Tardi i el còmic més popular deriva del fet que, des de ben jove, Tardi ha tingut en la novel·la un model i un referent artístic que l'ha condicionat com a autor. Val a dir, però, que, juntament amb el model literari, que és l'únic que tractarem aquí, són igualment essencials les lliçons que Tardi extreu del cinema, de la il·lustració o del mateix àmbit que és la historieta.¹

¹ Per simplificar, utilitzarem la paraula *literatura* com a sinònim de *novel·la* malgrat que considerem el còmic com un tipus de literatura (literatura en imatges, en aquest cas).

1. L'AUTOR I LA SEVA OBRA

No sembla casual que Tardi comencés a publicar just després del maig del 68 francès. En un moment en què tot s'estava qüestionant perquè res no era impossible, també el món del còmic s'estava regirant i ell va contribuir a sacsejar-lo amb les seves primeres obres. En aquell mateix 1968 va veure com era rebutjat el seu primer àlbum completament acabat (*Stranger in the Night*), però dos anys més tard debuta a la revista *Pilote* (transformada, precisament, arran dels fets del 68) i l'any 1972 s'estrena amb *Rumeurs sous le Rouergue*, un àlbum de denúncia social (és fill de l'època) escrit per Pierre Christin. Amb *Adieu Brindavoine* (1974c) afirma el seu estil, mentre que el prestigi es consolida amb *La Véritable histoire du soldat inconnu* (1974b), que li val un premi com a millor dibuixant al saló del còmic d'Angulema, el més important d'Europa. Després arrenca la seva sèrie més popular, *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (1976), s'endinsa per primer cop en el món de la novel·la negra amb *Griffu* (1978b) i firma una obra d'enorme repercussió en el món del còmic: *Ici Même* (1979a). L'any 1980 Tardi té 34 anys i un dels crítics més prestigiosos de França, Thierry Groensteen, li dedica una gran monografia que dona una bona mesura del prestigi que ja s'ha guanyat. El més sorprenent, potser, és que encara no han arribat algunes de les seves obres majors: *Brouillard au pont de Tolbiac* (1982), *Le Trou d'obus* (1984a), *Jeux pour mourir* (1992), *C'était la guerre des tranchées* (1982-1993), *Le Cri du peuple* (2001-2004) o *Putain de guerre!* (2008-2009), per citar-ne només algunes.²

De la mateixa manera, la paraula *còmic*, *historieta*, *novel·la gràfica* o *literatura dibuixada* les farem servir també com a sinònimes.

² La majoria d'obres de Tardi s'han traduït al castellà a través de Norma Editorial; a falta de versió catalana, l'article menciona el títol original en francès. Pel que fa als ítems teòrics consultats en francès, els fragments que se n'extrauen apareixen traduïts en català per l'autor d'aquest article amb la intenció de mantenir l'homogeneïtat lingüística global. Finalment, les referències a les vinyetes es fan citant la planxa d'historieta (no la pàgina del llibre) i a continuació la vinyeta (per exemple: p.4, v.1), excepte en el llibre de relats curts *Mouh-mouh*.

2. LA NOVEL·LA COM A PARTITURA

La partitura d'una simfonia clàssica és única, però cada director d'orquestra fa sonar aquelles notes d'una manera diferent. Per això, sembla molt pertinent que el verb que designa aquesta execució de la partitura sigui, precisament, el verb *interpretar*. La metàfora de la interpretació i de la partitura resulta doblement oportuna per abordar el treball d'adaptació literària de Jacques Tardi. En primer lloc, perquè el pas de la novel·la al còmic és comparable a l'operació de traslladar les notes escrites sobre la partitura a una dimensió sonora; en ambdós casos hi ha una *interpretació* (entendre què va voler dir l'autor de la partitura) i en ambdós casos hi ha una *execució* que implica passar d'un mitjà (escrit) a un altre mitjà (sonor / dibuixat). En segon lloc, perquè Tardi sempre ha reconegut sentir-se còmode en el treball d'adaptació, ja que sap en tot moment cap a on va l'obra, és a dir: perquè té una *partitura original* que el guia.³ Tardi és un especialista en l'adaptació literària. Ha adaptat quatre novel·les negres de Léo Malet, tres de Jean-Patrick Manchette, i una de cadascun d'aquests autors: Géo-Charles Vérant, Didier Daeninckx, Pierre Siniac i Jean Vautrin.

Quan Tardi escriu els seus propis guions, assegura que no sap fins a on el portaran els personatges i això li provoca «angoixa»: «No estic mai segur de mi mateix, no sé si allò val la pena d'explicar» (JAMET & BERNARDIS: 1991). Però quan s'enfronta a una adaptació, la situació és molt diferent: «Per mi, adaptar una novel·la és una cosa molt relaxant ja que conec el final de la història» (SAMSON: 1989b, 110). Això li permet centrar-se en la documentació i en la tècnica narrativa de la historieta per transmetre en un altre àmbit el que que ja s'ha explicat de forma literària, és a dir, textual. L'adaptació es converteix en un exercici de reflexió sobre les possibilitats i sobre l'especificitat de l'àmbit de la historieta, ja que obliga a trobar solucions formals diferents per transmetre unes emocions similars.

³ L'expressió *partitura original*, l'agafem d'Umberto Eco (2011: 100), que la defineix com el text fundacional en què apareix un personatge universal en contraposició a les seves derivacions: adaptacions, paròdies o pastitxos.

3. DE LA NOVEL·LA AL CÒMIC

«Literatura i còmic es troben en un punt molt precís: el relat», explica el poeta i assagista belga Jan Baetens (2009). Efectivament, tots dos llenguatges són eminentment narratius i utilitzen alguns recursos homòlegs que poden conservar-se en un procés d'adaptació, mentre que d'altres es perdran o caldrà trobar-ne d'equivalents. Tota adaptació és una transcodificació, un transvasament d'un àmbit o d'un llenguatge cap a un altre àmbit o llenguatge. I davant d'aquest transvasament, cal examinar, tal com apunta Gimferrer, «què guanya, què perd, en què es transforma un relat literari en passar a ser una història en imatges» (1999, 53).⁴ Conscients que, malgrat els punts en comú, hi ha també diferències enormes entre un llenguatge escrit i un altre d'eminentment visual, sembla encertat preguntar-se si no seria més adequat parlar de «creació nova i autònoma» més que no pas d'adaptació (GIMFERRER: 1999, 54). Sintetitzant molt aquestes idees, podríem concloure que allò que es pot adaptar bé al nou àmbit és el *significat* (la *història* segons Genette, el *récit* per a Barthes) mentre que allò que ha de ser creat de nou seria el *significant* (relat segons Genette, *discurs* per a Todorov).

En un estudi sobre les adaptacions de Tardi, Bertrand Gervais considera que una adaptació literària en forma de còmic implica convertir en imatge «una acció representada discursivament», és a dir, de manera textual, i que en aquest procés «el gest substitueix el verb com a base de la representació» (GERVAIS: 1989, 8). Allò que a la novel·la és *explicat*, en el còmic passa a ser *representat*, de tal manera que en un còmic sembla més pertinent que mai aquella distinció que la narratologia angloamericana fa entre el *showing* (mostrar) i el *telling* (narrar). Genette ja va criticar aquesta dicotomia pel fet que considerava que el llenguatge escrit no podia mostrar (el llenguatge significa, però no imita). En canvi, el còmic sí que sembla un mitjà adequat per diferenciar entre la *mostració* i

⁴ Gimferrer es refereix aquí al cinema, però la mateixa idea és aplicable a la narració del còmic, que canvia la imatge en moviment del fotograma per la imatge fixa de les vinyetes. En la successió d'imatges fixes o en moviment, alguns autors hi veuen l'essència narrativa del còmic i del cinema (GAUDREAU & GROENSTEEN: 1998, 47).

la narració. Precisament, és aquesta capacitat de mostrar pròpia del còmic un dels factors que desperten en Tardi el desig de començar una adaptació: «Les novel·les de Malet són pretextos per dibuixar els ambients, els barris de París», explica (FOULET & MALTRET: 1996, 103).

Tardi defineix el seu procés per adaptar una novel·la en forma de còmic com «un treball gairebé de rellotgeria pel que fa a l'ús de la imatge amb tota la seva eficàcia» (FOULET & MALTRET: 1996, 100). El procés d'adaptació de Tardi es desenvolupa en una tripla direcció. En primer lloc, la història completament acabada serveix, com diem més amunt, de partitura: Tardi conserva respectuosament la trama dels llibres que adapta perquè és precisament la història i la manera com està explicada allò que li ha interessat com a lector. En segon lloc, converteix en imatge allò que es pot mostrar de manera iconogràfica: l'aspecte físic dels personatges i dels llocs, les accions, i fins i tot (si és possible) emocions com la ràbia, el menyspreu, la confusió o la ironia. En tercer lloc, trasllada al còmic part del material textual original col·locant-lo bé com a text dialogat dins de les bafarades, bé com a text narratiu dins de les cartel·les.⁵ El text utilitzat en les adaptacions de Malet acostuma a ser fidel al de la novel·la, tot i que no sempre hi correspon al cent per cent. Jean-François Douvry, que ha estudiat meticulosament l'adaptació de *120, rue de la gare*, conclou que, a vegades, Tardi modifica el text per eliminar paraules que han perdut la seva vigència, per fer algunes precisions o per alleugerir el text de fragments que no considera essencials com, per exemple, alguns girs humorístics (DOUVRY: 1998a, 13, 16, 32-36). En canvi, a *Le Cri du Peuple*, Tardi reescriu bona part del text de Jean Vautrin mentre que, en les adaptacions de Manchette, com *Le Petit bleu de la côte ouest*, es mostra molt respectuós amb l'original, segons destaca ell mateix: «M'he esforçat per conservar el màxim del seu text sense modificar-lo, perquè és molt precís, gairebé clínic [...]. El text de Manchette és sec, dur, sense floritures» (2006). En altres ocasions, Tardi afegeix contingut propi per fer evident el seu punt de vista tot i que

⁵ S'anomena *cartel·la*, *caixetí*, *cartutx* o *didascàlia* l'espai rectangular que en una historieta serveix per recollir text i acostuma a situar-se al marge de la imatge. El *globus* o *bafarada*, en canvi, surt de la boca dels personatges.

aquest sigui contrari al de l'autor de la novel·la. Així, a *Casse-pipe à la Nation*, allà on Malet deixa anar uns comentaris racistes sobre els algerians, Tardi col·loca una doble reflexió sobre el dret dels pobles a decidir per sí mateixos (p.3, v.3). Tardi considera que aquesta pràctica pot ser estimulante pel lector: «Convido el lector a fer una lectura comparada» (SADOUL: 2000, 153).

Sovint, en l'adaptació cal eliminar redundàncies, que un còmic resulten especialment molestes a causa de les característiques de l'àmbit concret:

En el cas de *120, rue de la gare* he intentat conservar al màxim els diàlegs de Malet. No he canviat gaires coses en aquest punt, però a vegades cal condensar. En una novel·la es pot repetir tres o quatre vegades la mateixa cosa i funciona bé, perquè es barreja dins del text, però en un còmic, el text ocupa espai, envaeix la imatge, i és necessari equilibrar-ho. (SAMSON: 1989, 109-110)

En aquesta citació Tardi fa referència als diàlegs. Però, què passa amb els textos que no apareixen al còmic de manera dialogada sinó dins les didascàlies? En les adaptacions, aquests textos tenen una presència molt important. De les 184 pàgines del còmic *120, rue de la gare*, n'hi ha 144 que contenen didascàlies; proporcionalment, la presència d'aquests textos és quatre vegades major que la que trobem a *Vol 714 pour Sydney*, d'Hergé.⁶ Els textos de les didascàlies són utilitzats per evocar qüestions difícils de mostrar en imatges (alguns sentiments, per exemple) o bé per relatar unes accions que es farien carregoses si s'expliquessin en imatges. En aquest punt, les diferències entre la novel·la i el còmic tornen a quedar ben resumides en una altra frase de Tardi en referència a Jean-Patrick Manchette: «L'escriptor no s'adona que, per explicar una situació que cap en una frase, a mi em fan falta dues pàgines [de còmic]» (FOULET & MALTRET: 1996, 100).

⁶ Les dades són de Cerutti (1989, 84). Afegim que la forta presència de didascàlies es manté en obres més recents: a *La Position du tireur couché* (2010) la relació és de 80 sobre 96 i a *Ô dingos, ô châteaux!* (2011), 67 sobre 92. La densitat textual en els còmics de Tardi és, per tant, notable.

A tall d'exemple, val la pena assenyalar que a *120, rue de la gare*, hi ha una vinyeta de Tardi per cada 50 paraules de la novel·la original; a *Brouillard au pont de Tolbiac* n'hi ha una cada 130; i que a *Voyage au bout de la nuit*, una cada 500 (GERVAIS: 1989, 9). Tot i que només amb aquesta estadística no se'n poden treure conclusions definitives, sí que sembla indicatiu que una *ratio* menor implica una major autonomia del relat en imatges respecte del relat literari primigeni (la novel·la). El fet que la *ratio* més alta es trobi en el *Voyage au bout de la nuit* és lògic, ja que no es tracta d'un còmic sinó d'un llibre il·lustrat en què la imatge té un paper subordinat al del text, mentre que en un còmic imatge i text (cas que n'hi hagi) es troben en peu d'igualtat. En un llibre il·lustrat, les imatges es remetent al text per a poder ser interpretades; en un còmic, les imatges, que formen una seqüència, produeixen significat per sí soles.

4. ADAPTACIONS INTERROMPUDES I COL·LABORACIONS AMB NOVEL·LISTES

Alguns dels projectes d'adaptació literària no han acabat de materialitzar-se, però això no els ha impedit influir en la producció posterior de Tardi. L'adaptació de la novel·la *Groom*, de Jean Vautrin, no es va concretar més enllà de les primeres pàgines però l'ús gairebé experimental del color vermell que va imaginar aleshores Tardi el recuperarà més tard a *Tueur de cafards*. A més a més, dibuixant i novel·lista seguiran treballant plegats en nous projectes: Vautrin escriurà el pròleg del catàleg de pintures *Tardi en banlieue* mentre que el dibuixant farà algunes portades pels llibres del novel·lista. Finalment, Tardi emprendreà un dels seus projectes més ambiciosos: convertir en còmic *Le Cri du Peuple*, una novel·la de Vautrin sobre els fets de la Comuna de París de 1871. El resultat és un gruixut volum horitzontal de 308 pàgines en blanc i negre elaborat al llarg de sis anys.

Un altre cas d'adaptació interrompuda és *Fatale*, una de les novel·les negres més populars de Jean-Patrick Manchette, de la qual dibuixa 21 pàgines d'un total previst de 60 (algunes, fins i tot, en dues versions). El treball es fa en col·laboració entre el novel·lista i el dibuixant però, finalment, s'abandona en benefici d'una obra escrita per Manchette en

forma de còmic: *Griffu*. Anys més tard, havent mort Marchette, Tardi decideix tornar a l'univers literari del seu amic i adapta tres de les seves novel·les de manera gairebé seguida.

Griffu no serà l'únic cas en què un novel·lista aliè al món del còmic escriu per a Tardi un guió d'història. També ho faran Daniel Pennac, que escriu el guió de *La Débauche* i Didier Daeninckx, que a *Varlot soldat* imagina una preqüela de la novel·la *Le Der des der*.

5. CÉLINE O ELS LÍMITS DE L'ADAPTACIÓ

Fins aquí hem parlat de novel·les en què el seu atractiu principal recau en el relat. Un cas ben diferent és quan l'essència d'una novel·la recau en l'escriptura i no la història. Pensem en casos com *A la recerca del temps perdut*, de Proust o *l'Ulysses* de Joyce. Les adaptacions d'aquestes dues obres en còmic (o en cinema), s'han demostrat fallides. Quan l'estil s'imposa a la trama, adaptar la trama és abocar-se a un fracàs perquè el resultat pesarà com una carcassa fàtua sense contingut.

Durant anys, Tardi es planteja desafiar els límits de l'adaptació literària amb el *Viatge al fons de la nit*, de Louis-Ferdinand Céline. Tardi descobreix Céline llegint *Mort a crèdit*: «Jo devia tenir 15 o 16 anys, estava a l'Acadèmia de Belles Arts. Vaig quedar entusiasmat per aquest llibre, perquè m'identificava completament amb la seva visió sòrdida del món» (DOUVRY: 1988b). L'any 1978 ja comença a preguntar-se com adaptar al còmic les seves novel·les. Amb *Viatge al fons de la nit*, Tardi s'enfronta a un autèntic desafiament que posa a prova la naturalesa mateixa del còmic. Adaptar Céline no és adaptar una història (la diegesi) sinó adaptar una manera d'explicar la història. La força de l'obra de Céline està en el llenguatge mateix, en la veu cavernosa i violenta del narrador, en l'exercici de deformació i de renovació de la llengua, en la recerca de l'emoció a través de la paraula i del ritme. Tardi sap que, per traslladar-lo al còmic sense desvirtuar-lo, cal trobar un equivalent visual de la mateixa entitat:

La meua primera idea era, evidentment, adaptar-lo en còmic, i vaig estar-hi un temps treballant-hi. Però, de seguida, vaig adonar-me que era tècnicament impossible, ja que implicaria suprimir enormement el text. Allò que pot fer-se amb

Léo Malet no és possible fer-ho amb Céline. En el cas de Malet, tal o tal escena pot ser reemplaçada per una imatge, s'hi adapta bé. Però amb Céline, encara que la possibilitat existeix, el text té tanta força que eliminar, encara que sigui una coma, és impensable! (DOUVRY: 1988b)

Fins i tot, es planteja fer un àlbum sense text, format únicament d'imatges. Però el projecte tampoc es materialitza. El resultat final no el coneixerem fins a l'any 1988, quan Gallimard s'associa amb Futuropolis per publicar un gros volum del *Voyage au bout de la nuit* abundantment il·lustrat per Tardi. La solució del llibre il·lustrat pot semblar excessivament convencional, però no: es tracta d'un treball molt més innovador del que pot semblar. És cert que el llibre il·lustrat no és cap un invent nou (de fet, el *Viatge* ja s'havia il·lustrat abans), però la diferència és que Tardi l'il·lustra amb el bagatge d'un autor de còmic capaç de treballar a fons la relació entre el text i la imatge. Per això, en aquest *Viatge* de Tardi la imatge i el text avancen al mateix pas, no com en tantes altres obres il·lustrades on la imatge es refereix a un esdeveniment que s'ha narrat unes pàgines abans o, encara pitjor, que es narrarà unes pàgines després. Hi ha un enorme treball de compaginació perquè text i imatge avancin alhora. I, per part de Tardi, hi ha també una enorme generositat, ja que no escatima imatges de mides i formats molt diferents. Aquesta abundància té a veure també amb la literatura, tal com explica Tardi en una entrevista televisiva:

Céline no ha treballat mai d'una manera econòmica, ell diu, afegeix, torna a dir... per tant, jo he fet el mateix. Amb passió i excitació gràfica. I després hi ha el ritme de Céline, he intentat trobar una relació equivalent però en el terreny gràfic. No sempre la imatge és que jo volia fer, però és el text mateix que m'imposa aquesta imatge, o que em demana aquest format o aquestes dimensions (ANÒNIM: 1991).

Els il·lustradors escullen només els moments clau del relat mentre que Tardi s'atura també a il·lustrar moments aparentment «banals» o «sense un gran interès gràfic o estètic», com ell mateix reconeix, ja que «igual com passa en un còmic, és obligat [dibuixar aquests moments banals] per fer-te entendre, perquè la història pugui llegir-se». I, per això, Tardi conclou que «venir del món del còmic és un avantatge perquè

l'il·lustrador aniria més aviat cap a l'estètica, cap al dibuix bonic» (DOUVRY: 1988b). Amb les il·lustracions, Tardi vol assenyalar al lector el ritme que ell mateix troba en el relat, moments forts o de transició, idees rellevants que semblen estar subratllades per petits dibuixos situats al final d'un paràgraf. És com una lectura comentada, la lectura de Tardi, traslladada al ritme d'unes imatges que ballen enmig del text.

La bona acollida d'aquest *Voyage au bout de la nuit* va permetre a Tardi il·lustrar dos títols més, *Mort à Credit* i *Casse-pipe*, i entrar en el catàleg de Gallimard firmant diferents cobertes de la col·lecció de butxaca Folio: obres de Kafka, Pennac i, evidentment, Céline. Irònicament, els dibuixos que anys enrere havia proposat per les cobertes dels llibres de Céline havien estat rebutjats per ser massa tristos.

Durant aquests anys dedicats a la il·lustració, Tardi es manté gairebé al marge del del còmic. Quan hi torna, la *grisor celiniana* sembla haver-se-li encomanat. El grafisme ja no és el mateix. El dibuix és més directe i, sobretot, més fosc. Per això respon amb obres plenes de color com *Une gueule de bois en plomb* o *Jeux pour mourir*, que qualifica com «una reacció als grisos dels [llibres de] Céline» (FOULET & MALTRET: 1996, 104).

6. PARTITURES I PERSONATGES FLUCTUANTS

Reprenent la metàfora d'Umberto Eco sobre la partitura original i les seves derivacions (partitures fluctuants), ens trobem en un cas on Tardi s'adapta a ell mateix, és a dir, fa servir la seva pròpia partitura (en format de literatura dibuixada, en aquest cas) com a base per a una nova historieta. Es tracta d'*Un épisode banal de la guerre des tranchées* (1975),

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. « Restons pas dehors! qu'il me dit. Rentrons!» Je rentre avec lui. Voilà. « Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les œufs à la coque! Viens par ici!» Alors, on remarque encore qu'il n'y avait personne dans les rues, à cause de la chaleur; pas de voitures, rien. Quand il fait très froid, non plus, il n'y a personne dans les rues; c'est lui, même que je m'en souviens, qui m'avait dit à ce propos: « Les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir; la preuve, c'est que lorsqu'il ne fait pas bon à se promener, trop froid ou trop chaud, on ne les voit plus; ils sont tous dedans à prendre des cafés crème et des bocks. C'est ainsi! Siècle de vitesse! qu'ils disent. Où ça? Grands changements! qu'ils racontent. Comment ça? Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. Et ça n'est pas nouveau non plus. Des mots, et encore pas beaucoup, même parmi les mots, qui sont changés! Deux ou trois par-ci, par-là, des petits... » Bien fiers alors d'avoir fait sonner ces vérités utiles, on est demeurés là assis, ravis, à regarder les dames du café.

Après, la conversation est revenue sur le Président Poincaré qui s'en allait inaugurer, justement ce matin-là, une exposition de petits chiens; et puis, de fil en aiguille, sur le *Temps* où c'était écrit. « Tiens, voilà un maître journal, le *Temps*! » qu'il me taquine Arthur Ganate, à ce propos. « Y en a pas deux comme lui pour défendre la race française! — Elle en a bien besoin la race française, vu qu'elle n'existe pas! » que j'ai répondu moi pour montrer que j'étais documenté, et du tac au tac.

« Si donc! qu'il y en a une! Et une belle de race! qu'il insistait lui, et même que c'est la plus belle race du monde et bien cocu qui s'en dédit! » Et puis, le voilà parti à m'engueuler. J'ai tenu ferme bien entendu.

« C'est pas vrai! La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français.

— Bardamu, qu'il me fait alors gravement et un peu triste, nos pères nous valaient bien, n'en dis pas de mal!...

— T'as raison, Arthur, pour ça t'as raison! Haineux et dociles, violés, volés, étripés et couillons toujours, ils nous valaient bien! Tu peux le dire! Nous ne changeons pas! Ni de chaussettes, ni de maîtres, ni d'opinions, ou bien si tard, que ça n'en vaut plus la peine. On est nés fidèles, on en crève nous autres! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est nous les mignons du Roi Misère. C'est lui qui nous possède! Quand on est pas sages, il serre... On a ses doigts autour du cou, toujours, ça gêne pour parler, faut faire bien attention si on tient à pouvoir manger... Pour des riens, il vous étrangle... C'est pas une vie...

— Il y a l'amour, Bardamu!

— Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi! que je lui réponds.

— Parlons-en de toi! T'es un anarchiste et puis voilà tout!»

Un petit malin, dans tous les cas, vous voyez ça d'ici, et tout ce qu'il y avait d'avancé dans les opinions.

« Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste! Et la preuve la meilleure, c'est que j'ai composé une manière

Fig. 1: Pàgina de *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, en la versió il·lustrada per Tardi.

© Futuropolis 2006

que adapta una obra presentada quatre anys enrere a la revista *Pilote* però que va ser rebutjada. En una recopilació posterior de tots dos treballs, el mateix Tardi hi explica que el resultat del primer intent «no és gaire bo», però que estava «content del guió» i que, per això, decideix reprendre'l «gairebé paraula per paraula» (*Mouh-mouh*: p.5, v.3). No és el moment de confrontar les dues obres però, com diu l'autor mateix, no sense ironia cap als crítics, seria interessant comparar l'evolució gràfica i narrativa que hi ha darrere d'aquest exercici de reescriptura. Més tard, reprèn encara algunes d'aquestes mateixes escenes per *La Fleur au fusil* amb un gran resultat, tal com assenyala Groensteen: «En deu pàgines totalment magistrals tant des del punt de vista del contingut com de la forma, [aquest còmic] diu molt més de la guerra que molts llibres» (1980, 30).

Un cas encara més curiós és aquell en què un altre dibuixant, Moynot, decideix adaptar una novel·la de Léo Malet protagonitzada per Nestor Burma, *La nuit de Saint-Germain des Prés*, agafant el mateix estil de Jacques Tardi. Ens trobem davant d'una doble adaptació: literària (a partir de la partitura de Léo Malet) i gràfica (a partir dels còmics de Tardi, convertits ara en *partitura gràfica original*).

Umberto Eco també es refereix als personatges fluctuants, és a dir, els que adquireixen entitat pròpia i viuen noves aventures fora de les imaginades pel seu creador. És el que fa Tardi a *Une gueule de bois en plomb*, on a partir dels personatges creats per Malet imagina una història totalment nova. Aquí no hi ha adaptació literària sinó recreació: Tardi continua l'univers literari d'un altre autor.

7. LA REESCRITURA EN ELS CÒMICS DE TARDI

En el punt anterior hem vist un cas de reescriptura en el qual Tardi agafa un guió propi i li dona nova forma. És un cas extrem de reescriptura, però no l'únic. La reescriptura, que no s'ha de confondre amb el tema recurrent, suposa revisar situacions ja tractades per utilitzar-les de nou amb un tractament diferent. En la literatura trobem casos cèlebres de reescriptura a obres com *Lolita*, de Nabòkov, que desenvolupa situacions ja vistes a *L'encantador*; *L'Étranger*, de Camus, que parteix de *La mort heureuse*; o *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, que conté frases que

ja estaven a *Todas las almas* o a *Negra espalda del tiempo* i que reapareixen produint un volgut efecte de *ritornello*.

Un dels exemples més clars de reescriptura és el de la historieta *La bascule à Charlot*, un al·legat contra la pena de mort que parteix d'una escena d'execució a la presó de la Santé apareguda al final d'*Adèle et la bête*: «Vaig voler anar més enllà en aquesta escena, no pas dins d'una història rocambolesca com la d'Adèle, sinó fent alguna cosa sobre la pena de mort, alguna cosa més precisa...», diu Tardi referint-se a aquest al·legat contra la pena de mort (*Mouh-mouh*: p.70).

El fervor patriòtic que va viure França en declarar-se la Primera Guerra Mundial és motiu d'un nou cas de reescriptura. La darrera vinyeta de la primera pàgina de *Le Secret de la salamandre* es repeteix, amb lleus variants, a *Putain de guerre!* (p.4, v.1): les tropes marxen orgullosos cap al front de guerra. D'altra banda, la imatge de la gentada reunida al voltant de l'estació el dia de l'inici del conflicte, tal i com apareix a *Putain de guerre!* (p.4, v.2), evoca poderosament la de *Le Noyé à deux têtes* (p.18, v.8) fent referència al final de la guerra; en aquest cas, Tardi recorre al mateix escenari i al mateix enquadrament per fer un joc de simetria que assenyalava l'inici i el final de la guerra.

8. LA CITACIÓ DIRECTA, UN RECURS LITERARI

La citació és un recurs eminentment literari que proporciona a les obres que l'utilitzen un ric entramat de referències intratextuals (interna, quan una obra es remet a si mateix) o intertextuals (externa, quan una obra remet a una altra). La citació, a més a més, arrossega en ella el significat de l'obra original i permet el lector de disposar de noves claus interpretatives. D'alguna manera, les obres que inclouen citacions semblen demanar una lectura holística que tingui en compte aquestes fonts originals. Així mateix, hi ha citacions directes (literals) o indirectes (evoquen una obra o un passatge sense ser literals). Tardi recorre una i altra vegada al recurs de la citació en totes aquestes variants i, a sobre, la utilitza tant de manera textual com gràfica.

8.1 CITACIONS GRÀFIQUES

La citació gràfica és un dibuix que copia un dibuix anterior. La citació gràfica directa interna es fa reproduint vinyetes vistes pàgines enrere i que actuen com a metàfora d'allò que el personatge està recordant. És un *flashback* a través d'una vinyeta recuperada que s'incrusta en una nova pàgina. Tardi fa aquí una citació *exacta* de l'obra pròpia.⁷

A vegades, les citacions gràfiques directes internes busquen provocar un efecte de contrast entre dues imatges gairebé iguals. És el cas de la primera i la darrera vinyeta de *Le Trou d'obús*, on apareix el mateix camp de batalla: el primer cop, a l'inici del relat, mostra un escenari presidit per la desolació i el fang de les trinxeres però el segon cop, al final de la història, la vinyeta apareix tenyida de vermell fent referència a la sang vessada en el conflicte (aquest efecte es perd en l'edició en blanc i negre). Un recurs similar es veu a *Tueur de cafards*, també entre la primera i la darrera vinyeta.

De la seva banda, la citació gràfica directa externa pot remetre a una obra anterior de Tardi,⁸ o a l'obra d'un altre artista. Aquest darrer cas resulta més xocant perquè suposa introduir una imatge preexistent d'un altre dibuixant i això genera un fort contrast gràfic, com en un *collage* amb material molt divers. Un clar exemple és aquell en què un personatge llegeix un diari i es veu una vinyeta d'un altre autor.⁹

⁷ Un tipus de citació habitual a la sèrie *Adèle* i a totes les novel·les negres quan s'arriba al moment del desenllaç, per exemple a *Le Der des der* (p.72, v.5) o *Le Petit bleu de la côte ouest* (p.61, v.2).

⁸ Cas dels àlbums exposats en un supermercat a *Ô dingos, ô chateaux!* (p.59, v.4).

⁹ A *Le Mystère des profondeurs* (p.9, v.4) apareix una vinyeta d'Alain Saint Ogan, mestre d'Hergé; Tardi és un declarat admirador de les primeres aventures de Tintin (en blanc i negre), que són les més properes a l'estil de Saint Ogan. Un altre exemple és el Manu-manu creat per Fred i recuperat a *Tous des mostres* com a cita directa d'una obra aliena (p.43, v.2).

Fig. 2: La segona vinyeta de la planxa 61 de *Le Petit bleu de la côte ouest* conté un cas de citació gràfica en què es recupera una vinyeta vista pàgines enrere, mentre que a les tres vinyetes centrals, les cartel·les, que tapen part del dibuix, ajuden a accelerar el ritme de la narració. © Futuropolis 2008

8.2 CITACIONS TEXTUALS

Considerem citacions textuals tant les que apareixen en els textos (globus o didascàlies) com les que són elements del decorat. En Tardi, aquestes citacions textuals hi tenen dues funcions: o bé són una picada d'ullet envers autors amics o admirats per Tardi o bé serveixen per entendre el context de l'època en què transcorre una història. Un exemple d'aquest segon cas són els llibres que es veuen en una llibreria de vell per la qual passeja Nestor Burma en el París de final de 1941: *Mein Kampf* al costat del pitjor Céline (*L'École des cadavres, Bagatelles pour un massacre*).¹⁰ Val a dir que aquestes obres no figuren a la novel·la de Léo Malet, com tampoc no apareixen referències als cartells en favor del mariscal Petain ni sobre l'exposició antisemita *Le juif et la France*. Res d'això estava a la novel·la original però sí a la França on passen aquests esdeveniments i Tardi vol mostrar-ho sense pudor per denunciar el col·laboracionisme i el racisme d'aquests anys. La manera de mostrar aquesta realitat és amb les cobertes de llibres, els cartells i, molt sovint, amb els diaris de l'època; es confirma que «l'obra de Tardi transpira una fascinació per la cosa escrita» (GROENSTEEN: 1980, 37).

A vegades, la citació és directa i textual, tal com passa a *C'était la guerre des tranchées* (p.25, v.1) quan es recullen aquestes línies del *Viatge al fons de la nit* (1932):

Jo, d'entrada, el camp, tot sigui dit de seguida, mai l'he pogut sofrir, sempre l'he trobat trist, amb els fangars que no s'acaben, els masos on mai no hi ha ningú i els camins que no duen enlloc. Però si se li afegeix la guerra, ja no hi ha qui ho aguantí (CÉLINE: 1988, 17).

Aquesta *incrustació textual* no es veu com un cos estrany (literari) en un altre cos (el del còmic), ja que l'un i l'altre estan en sintonia. *C'était la guerre des tranchées*, igual que *Putain de guerre!*, submergeix el lector en el món angoixant de les trinxeres, del desgast físic i psicològic de la lluita cos a cos, i posa com a teló de fons els pobles rurals francesos convertits

¹⁰ 120, rue de la gare: p.115, v.2.

en escenaris fantasmals i mig enderrocats. Tardi aconsegueix transmetre la por de la mort, la soledat i la desesperança utilitzant els dispositius propis de la historieta i arriba a unes cotes artístiques comparables a les que, amb altres procediments, aconsegueix Céline a la seva novel·la.

9. LA CITACIÓ INDIRECTA: TARDI HOMENATJA LA LITERATURA

En els còmics de Tardi també hi ha diverses citacions indirectes, o si es vol, simples referències literàries disseminades en els textos. En una de les seves primeres obres llargues amb guió propi (*Le Démon des glaces*), un del protagonistes és batejat amb el nom de Louis-Ferdinand Chapoutier, és a dir, amb el mateix patronímic que Céline (nascut Louis-Ferdinand Destouches); a més a més, el personatge de ficció és qualificat com un tipus «excèntric» i «menyspreat» (Céline va ser excèntric, sens dubte, i també menyspreat), però el protagonista diu que se l'aprecia (igual que Tardi aprecia el Céline de les millors novel·les, si bé detesta les idees xenòfobes dels seus pamflets).

A *Le Démon des glaces* es fa una clara referència a Verne a través d'un vaixell anomenat Jules Vernez i el mateix títol de l'àlbum remet a una obra del mateix autor, *Le Sphinx des glaces*, mentre que alguns elements de la trama fan pensar a *Vint mil llegües de viatge submarí*. Per descomptat, l'acurat grafisme de l'àlbum és un homenatge als gravats de Gustave Doré i de Samuel T. Coleridge, de tal manera que Tardi no només evoca el *contingut* dels llibres de Verne (la temàtica i la tècnica narrativa) sinó també el *continent*, en aquest cas, els gravats que il·lustraven les edicions originals i que l'autor va descobrir de petit a la biblioteca del seu pare i va llegir fascinat. Fons i forma tenen aquí ressonàncies literàries. El dibuix es transforma perquè remet a la literatura.

En els àlbums protagonitzats per Adèle també abunden les referències literàries. A *Le Savant fou* Tardi parteix dels savis bojos com el doctor Moreau, de Wells, o Jeekyll i Hyde, de Stevenson, dos models literaris que després han donat lloc a una tipologia de personatges llargament explotada per la literatura popular i pel cinema. Menys evident resulta l'homenatge que sembla fer a Edgar Allan Poe i al relat *Discussió amb una mòmia* a través dels diàlegs que Adèle Blanc-Sec manté

amb la seva mòmia a *Momies en folie*. A l'episodi *Le Démon de la Tour Eiffel* es fa referència a Sherlock Holmes evocant tan sols el violí, mentre que Mary Shelley és citada quan esclata una oportuna tempesta amb llamps a *Le Savant fou*. En aquest darrer cas, Tardi utilitza també el recurs del préstec literari (donar vida a un cos inanimat durant una tempesta, com a *Frankenstein*) i alhora ironitza sobre aquesta necessitat que té la ficció per tornar una vegada i una altra als llocs comuns. Finalment, a *Le Mystère del profondeurs* s'anomena una novel·la de Daniel Pennac, *La Petite marchande de prose* (p.16, v.6), fent un evident anacronisme, mentre que *Tous des monstres* conté una divertida referència al títol d'una obra de Léo Malet en boca d'un taxista que assenyala la presència de boira en el pont de Tolbiac.

En realitat, però, la sèrie d'*Adèle Blanc-Sec* ja conté des del seu inici un homenatge a un tipus molt concret de literatura, la literatura de fulletó:

Des de sempre he estat molt interessat per la novel·la-fulletó que va tenir la seva gran època al final del segle XIX i principi del XX. Una de les novel·les més cèlebres aparegudes l'any 1910 és Arsène Lupin, per exemple (ANÒNIM: 2010).

Això explica la presència d'elements retòrics com les interpel·lacions al lector al final dels episodis, el recurs al *continuarà*, l'acumulació d'accions com més va més sorprenents i, en general, l'ús de textos narratius emfàtics, paròdics o amb clara voluntat de pastitx.

10. PERSONATGES DE CÒMIC EN UN UNIVERS LITERARI

Bona part dels personatges creats per Tardi en els seus còmics treballen en el món literari: són escriptors, il·lustradors o editors.

La Véritable histoire du soldat inconnu està protagonitzada per un mediocre escriptor de novel·les populars. És la mateixa feina que fa el personatge d'Adèle Blanc-Sec, tot i que amb més èxit. Les novel·les que escriu Adèle són il·lustrades per un dibuixant marcat per una novel·la titulada *Le Démon des glaces*, que, en realitat, i com ja s'ha dit, és un còmic de Tardi. D'aquesta manera, Tardi aconsegueix, partint de la citació, desembocar en un exemple de *mise en abyme* és a dir: d'aquells

casos en què l'obra es refereix a sí mateixa. A *Momies en folie* la coberta del còmic apareix clarament redibuixada tot que el l'autor que es veu al costat no s'assembla gens a Tardi. Aquest joc d'autorreferències té molt de *divertimento*, però també hi ha mordacitat quan es diu que es tracta d'una obra que no va tenir gaire èxit, un dard que Tardi llança contra la seva primera editorial.¹¹ Però més enllà del vessant lúdic, en aquest exemple es veu clara la càrrega que comporten les citacions: gràcies al fet d'evocar *Le Démon des glaces* podem comprendre l'impacte psicològic que han rebut els personatges que diuen haver-la llegida i que es veuen marcats per aquells territoris inhòspits i desconeguts i per unes morts violentes causades per fenòmens inexplicables.

A partir de *Tous des monstres*, el món literari agafa encara més pes en la sèrie *Adèle Blanc-Sec*. La protagonista vol negociar els percentatges que rep en concepte de drets d'autor. L'editor, Louis-Joseph Bonnot, que ja havia aparegut a *La Véritable histoire du soldat inconnu*, està descrit amb enorme causticitat: és un vell sense escrúpols que ofereix a la protagonista uns contractes lleonins. Bonnot considera que el més important d'un llibre és la coberta i, per això, no dubta a posar una il·lustració que creu que li ha de fer vendre més exemplars malgrat que no tingui res a veure amb el contingut.¹² És inevitable veure en aquesta descripció una referència a les polítiques editorials contra les quals ha lluitat Tardi. El vell editor també es lamenta de la situació que viu el món editorial de l'època (1920) i assegura que «la gent ja no llegeix, prefereixen anar al cinematògraf».¹³ Amb evident intencionalitat, Tardi ens fa veure que el debat sobre la pèrdua de lectors no és nou: abans l'enemic era el cinema i ara, la televisió o els videojocs.

Però la descripció més corrosiva del món literari i de les seves modes és quan Bonnot bonega un jove autor perquè li ha presentat un text sobre la Primera Guerra Mundial que considera massa negre i cru; a

¹¹ *Le Démon des glaces* es va publicar inicialment a Dargaud. Descontent per la poca promoció que en va fer, Tardi va marxar a Casterman on ha publicat amb èxit el gruiç de la seva obra.

¹² *Tous des monstres*: p.5.

¹³ *Le Mystère des profondeurs*: p.8, v.3.

Bonnot, no sembla importar-li que qui ha escrit aquell text és, precisament, un mutilat de guerra que amb prou feines pot caminar.¹⁴ La mordacitat de Tardi no és gratuïta. En realitat, està defensant la seva obra i la seva independència perquè sap què és que un editor li rebutgi una portada del *Voyage au bout de la nuit* per ser massa sòrdida i perquè ell és qui més ha escrit i dibuixat sobre la guerra de 1914 sense amagar mai la cruesa del conflicte. En aquest passatge, Tardi confronta literatura comercial i literatura d'autor; en d'altres, contraposa allò que alguns han definit com a alta i baixa cultura, com quan recalca amb sornegueria que el jove i despreocupat protagonista d'*Adieu Brindavoine* dedica el seu temps a «passatemps dubtosos» com ara la fotografia, la il·lustració o la novel·la popular (p.5, v.3).

La càrrega irònica contra la il·lustració apareix en boca d'Adèle Blanc-Sec quan es nega a acceptar que les seves novel·les es publiquin acompanyades de dibuixos: «No em dirigeixo als bebès, jo», diu indignada al seu editor.¹⁵ A través d'aquesta frase, Tardi carrega contra un tòpic molt estès segons el qual la presència d'imatges acompanyant un text és símptoma que el llibre s'adreça a un públic infantil o amb escassa competència lectora. De manera indirecta, Tardi fa aflorar el prejudici cultural de la iconofòbia que es manté encara avui a través de les visions més estigmatitzades contra els llibres il·lustrats i contra els còmics.

Per a qui sosté aquesta dualitat entre alta i baixa cultura, és evident que la novel·la pertany al primer grup i la historieta al segon. Són opinions partidàries d'establir una jerarquia entre les arts que Tardi combat sense complexos recuperant elements sovint associats a la baixa cultura com l'estructura fulletonesca. Sap perfectament que es pot fer una obra d'autor basant-se en aquests esquemes populars. Sap que la gran novel·la del XIX neix en la publicació seriada pròpia dels fulletons.

11. LA VEU LITERÀRIA DEL NARRADOR

Ja hem assenyalat que les didascàlies tenen una presència important en l'obra de Tardi. En aquests textos, habitualment escrits en

¹⁴ *Tous des monstres*: p.4.

¹⁵ *Tous des monstres*: p.5, v.5.

primera o tercera persona, és difícil no veure-hi una veu narrativa de clares ressonàncies literàries. La manera d'escriure de Jacques Tardi és filla de la literatura. Només cal comparar el fragment anterior de Céline amb aquest extret de *Putain de guerre!*:

Pobles destruïts a marxes forçades, finalment vam veure els alemanys. Era el primer cop que podíem mirar de prop els nostres enemics. No tenien aspecte de ser mala gent... Finalment, se'ns assemblaven força. Eren presoners i jo hauria donat qualsevol cosa per ser al seu lloc. Per ells, la guerra havia acabat (*Putain de guerre!*: p.3, v.2 i v.3).

Passatges com aquests no semblen lluny ni del *Voyage au bout de la nuit* ni d'obres com *La por*, una novel·la de Gabriel Chevallier publicada l'any 1930 i que traspua les mateixes dosis de desengany:

Els homes són estúpids i ignorants. D'aquí ve tota la seva misèria. En comptes de reflexionar, es creuen el que els expliquen, el que els ensenyen. Es trien caps i amos sense jutjar-los, amb un gust funest per l'esclavatge (CHEVALLIER: 2009, 17).

Aquesta veu literària acabaria agafant tota la seva amplada en una novel·la, l'única de Tardi, titulada *Rue des rebuts*, mentre que en els còmics es canalitza a través de diferents solucions narratives. Així, en les adaptacions de novel·les negres de Malet o Manchette, utilitza una hàbil combinació entre textos narratius presents en cartel·les i fragments dialogats col·locats en els globus. En alguns casos, l'alternança de textos narratius i dialogats es trasllada al còmic amb solucions molt hàbils, com a la segona vinyeta de la planxa 80 de *120, rue de la gare*.¹⁶ Amb el temps, Tardi perfecciona l'ús de les didascàlies fins al punt de convertir-les en un perfecte equivalent de la ratlla o del guió llarg que trobaríem en una novel·la, és a dir, en un mecanisme ideal per fer un incís que interromp el discurs donant una dada aclaridora, tal com passa a la planxa 20 de *Ô dingos, ô chateaux!* en una petita cartel·la que ens fa entendre que al petit Peter no l'interessa en absolut allò que li explica la seva cangur.

¹⁶ Aquesta solució ha estat ben analitzada per Jean-François Douvry (1988a) en el llibre que compara el còmic de Tardi amb l'obra original de Malet.

És un ús molt particular de la didascàlia que té clares ressonàncies literàries, com ocorre també quan Tardi encadena diverses cartel·les sobre una mateixa vinyeta (s'ha vist en la fig. 2), tapant parcialment el dibuix, a fi efecte d'ajudar-se del text per accelerar la narració.¹⁷

En el cas de les obres centrades en la guerra del 14-18, el diàleg hi perd importància, com és lògic, perquè el context de la trinxera convida poc a practicar-lo. Aleshores, la veu en *off* que trasllada al paper les reflexions del protagonista, adquireix major protagonisme. Però en aquest punt ens sembla significatiu el canvi en l'ús de l'aparell textual entre *C'était la guerre des tranchées* i *Putain de guerre!*: a la primera hi ha fragments de diàlegs dels personatges; a la segona, els diàlegs han desaparegut completament i només queda la veu del narrador en primera persona. És un canvi casual? Ens sembla que no. L'absència de diàlegs contribueix a fer més palpable la solitud del protagonista, fa més clar el sentiment de sentir-se aïllat i seu rotund distanciament amb la bogeria bel·licista on es troba immers. El diàleg és un element essencial per les persones, és allò que ens permet relacionar-nos i viure en societat; és, en definitiva, allò que ens fa humans. Eliminant el diàleg, Tardi converteix l'escenari de la guerra en un espai inhumà en el sentit primigeni de la paraula, un espai oposat al que ens defineix com a espècie.

Si anem més enrere en el temps, fins a *Un épisode banal de la guerre des tranchées*, i encara més enrere, a la historieta que ja hem dit que li serveix de base, aleshores podem comprovar que els diàlegs son molt abundants i el que gairebé no hi ha són textos narratius. Hi ha una notable evolució en el registre narratiu des de la primera historieta de les trinxeres fins a la darrera i aquesta evolució va des d'un registre més propi del còmic popular (basat en el diàleg) fins a un de molt més proper a la novel·la (narrador en primera persona).

¹⁷ *Le Petit bleu de la côte ouest*: p.61.

Fig. 3: L'acotació literària traslladada al còmic. Una petita cartel·la a la planxa 20 de *Ô dingos, ô chateaux!* ens fa entendre que, al petit Peter, no l'interessa el que li explica la cangur. © Futuropolis 2011

12. NARRADOR I AUTOR

Tardi apareix en els seus còmics per parlar de la seva obra.¹⁸ És un nou cas, com hem vist més amunt, de *mise en abyme*, però aquí ens interessa per confrontar la figura del narrador amb la de l'autor. Tardi fa un retrat grotescament envellit d'ell mateix. Resulta estrany, però sembla que amb aquest exercici Tardi busca crear un distanciament entre el *jo autor* i el *jo narrador*. Així, Tardi s'identifica amb aquest Tardi dibuixat en tant que narrador, però deixa clar que aquest narrador no s'ha de confondre mai amb l'autor ni tan sols quan tots dos tenen el mateix nom.

D'altra banda, i sense que això contradigui el que acabem de dir, es tracta d'una decisió molt adequada tenint en compte les característiques d'un còmic. A diferència del que passa en una novel·la, el *jo autor* d'un còmic ha de mostrar no només *la veu* de l'autor sinó també *la cara*, i una representació gràfica del Tardi d'avui quedarà irremissiblement datada en el temps demà, o dit d'una altra manera, envellirà. Aquest Tardi envellit, precisament per estar exageradament envellit, no envellirà mai.

13. ELS FORMATS

En el còmic europeu, el format de l'àlbum ha estat, des de la dècada de 1950, gairebé una imposició per als autors. Aquest format d'àlbum té una mida estàndard (aproximadament, la d'un DIN-A4), està imprès en color i té una extensió d'entre 44 i 46 pàgines.¹⁹ Estem, doncs, davant d'un format molt tancat i que constreny enormement l'autor. Seria tant com obligar els novel·listes a escriure novel·les de 250 pàgines, per exemple, sense tenir en compte si les necessitats de la història que s'explica obliga a fer-ne un llibre de 100 o de 500.

Tardi comença cenyint-se a aquest format en els primers àlbums. Però, ben aviat, assumeix que cada història demana la seva pròpia exten-

¹⁸ *Adieu Brindavoine* i *Mouh-Mouh* (1979b) i *Le Secret de la salamandre* (1981).

¹⁹ La majoria d'àlbums francobelgues encaixen en aquest format: *Astèrix*, *Lucky Luke*, *Gil Pupil·la* o les primeres aventures de *Jan* i *Trencapins* (*Tintín*, tot i mantenir les dimensions, arriba a les 62 pàgines). Aquest model d'àlbum es va imposar, fins i tot, al mercat espanyol en ser adoptat per l'editorial Bruguera a partir de 1969 i es manté encara ara en els nous episodis de *Mortadelo y Filemón*.

sió i comença a actual amb total llibertat, deixant només que el cicle d'*Adèle Blanc-Sec* encaixi de ple en els formats convencionals. Així, en les seves obres més personals, Tardi no es plega a les exigències pròpies del món del còmic sinó que sembla emmirallar-se també aquí amb els formats literaris, és a dir, formats de paginació lliure.

El primer exemple, el tenim en *La véritable histoire du soldat inconnu*, que renuncia als tres condicionants dels àlbums que acabem de veure: es publica originàriament en un format molt superior al DIN-A4, és en blanc i negre, i té una extensió de només 34 pàgines. Per acabar-ho d'adobar, a la portada de la primera edició (1974) ni tal sols apareix el títol de l'obra, només el nom de l'autor. Es tracta d'un format ideat per situar-se a les antípodes dels còmics tradicionals (és el contrari d'un *Tintín*) i, a través d'aquest mecanisme purament formal, es vol destacar que l'obra que hi ha a dins tampoc té res a veure amb el còmic tradicional (diguem-ne infantil o juvenil) i així és, ja que *La véritable histoire du soldat inconnu* és un contundent clam antibel·licista en què les obsessions de l'autor brollen de manera transparent. Groensteen (1980, 22) ha qualificat aquesta obra de «malson caòtic, obscè i mòrbid que segueix perseguint el lector molt de temps després d'haver tancat l'àlbum».

Si aquesta és una obra que necessita un format més aviat breu, *Griffu* presenta 51 pàgines i *Ici Même* s'estén fins a les 163. El pas del temps no farà més que confirmar la paginació lliure de les obres de Tardi. *Brouillard au pont de Tolbiac* té 67 pàgines mentre que *120, rue de la gare* en té 184. *Le Trou d'obús* és un àlbum de gran format i en color que conté una historieta de 20 pàgines, mentre que *C'était la guerre des tranchées* en comportarà 96. *Le der des der* en té 78 i *Varlot soldat* 36. Tampoc quan ha d'incorporar el color se sent limitat pel nombre de pàgines, com ho demostren les 230 pàgines de *Jeux pour mourir*.

Juntament amb *La véritable histoire du soldat inconnu*, l'altra obra on Tardi ha anat més enllà en el format és a *Le Cri du Peuple*, ja que no només es tracta d'una obra de dimensions colossals (308 pàgines) sinó que, a més a més, publica en un format horitzontal que trenca totalment amb l'aspecte habitual dels còmics.

També el sistema de publicació d'algunes obres de Tardi semblen remetre's a la literatura i, més concretament, al sistema de prepublicació seriat propi, un cop més, de la novel·la de fulletó. «Per raons econòmiques, [els autors de còmics] estem obligats a ser fulletonistes», reconeix (1988b). Així, *Le Secret de l'étrangleur* va ser prepublicada en cinc lliuraments mensuals en format de diari a través d'una revista creada especialment per a l'ocasió i que es va vendre en llibreries sota el títol *L'Étrangleur*; una experiència que després repetirà en d'altres títols.

No només l'extensió de l'obra o el format de publicació presenten aquests ecos literaris sinó que també el format mateix de composició de la pàgina (la *mise en page*) té ressonàncies literàries. Així ho considera Jacques Samson en un estudi sobre aquest rotund al·legat antibel·licista que és *C'était la guerre des tranchées*. Aquesta obra, recordem-ho, està narrada a través de pàgines que mantenen una estructura invariable de tres vinyetes horitzontals per cada pàgina. Per a Samson, la força d'aquesta estructura, que s'imposa de forma evident i immediata al lector, transmet un *gest* propi d'un escriptor. En aquesta repetició de vinyetes horitzontals, agrupades de tres en tres, Samson (1989a, 31; 1989b, 123) hi veu una estructura de poema, amb una mètrica invariable i uns resultats similars als de la rima.

14. LA IRRUPCIÓ DE LA LITERATURA EN EL CÒMIC

L'any 1978, l'editor Jean-Paul Mougin llança la revista (*À Suivre*) i a l'editorial del primer número defineix el projecte en una frase: «la irrupció salvatge del còmic en la literatura». En aquell mateix any Will Eisner fa servir per primer cop el terme «novel·la gràfica» per definir el còmic que acaba de publicar: *A Contract with God*. Falta temps perquè aquesta etiqueta arrel i apareguin fenòmens com *Maus* o *Persépolis*, però tant Eisner als EUA com (*À Suivre*) a França semblen estar obrint un nou camí donant al còmic una ambició literària. (*À Suivre*) va tenir un paper decisiu a l'hora de potenciar un còmic amb autèntica vocació literària gràcies amb un gran planter d'autors com Hugo Pratt, Tardi, Comès, Loustal o Schuiten i Peeters. Fins a aquell moment, el còmic anomenat adult acostumava a associar-se únicament a continguts de

tipus sexual o contracultural (*underground*). En canvi, amb (*À Suivre*), Casterman volia constituir-se en una editorial de prestigi, equivalent de Gallimard en el terreny del còmic.

En aquesta irrupció de la literatura en el còmic, Tardi va tenir un paper fonamental ja des del número 1, on va arrencar la publicació d'*Ici Même*, una història densa, captivadora i desconcertant alhora, una obra polisèmica, onírica i oberta a múltiples interpretacions sobre temes com la justícia, la propietat, la legalitat o la recerca de la pròpia identitat. D'altres lectures hi veuen també una metàfora de l'esquizofrènia i de la neurosi obsessiva de la que parla Lacan (LECIGNE: 1985). L'obra, escrita per Jean-Claude Forest, va sorprendre d'entrada per la seva extensió i per l'ús del blanc i negre. Amb la seva publicació *Le Monde*, va certificar «l'acte de naixement del còmic d'avantguarda».²⁰

Després del seu pas per la revista, *Ici Même* es va convertir en un àlbum d'aspecte gens habitual: gruixut, sense rastre de color, i amb una divisió per capítols a l'interior. Com una novel·la. Obrint noves vies en el món del còmic, *Ici Même* va iniciar la col·lecció «Les romans (*À Suivre*)», que literalment vol dir: les novel·les (que cal seguir). L'associació literatura i còmic, o més ben dit, novel·la i còmic, es materialitzava en un conjunt d'obres destinades a acollir còmics d'autor en què l'important no era ja el personatge que donava nom a una sèrie. Eren obres que constaven d'un únic volum d'extensió variable en què cada autor disposava del nombre de pàgines necessari per explicar la seva història. Aquesta col·lecció va trencar el format clàssic dels àlbums francobelgues molt abans que el terme novel·la gràfica es popularitzés com una etiqueta amb cert pedigrí. Definitivament, el còmic acabava d'irrompre en un terreny fins a aleshores reservat a la literatura.²¹

²⁰ Jacques Goimard, *Le Monde*, 28 de desembre de 1979, citat per Groensteen (1980,102).

²¹ L'autor vol fer constar el seu agraïment a l'editorial Futuropolis per haver permès la reproducció de les imatges de Tardi que acompanyen aquest article.

BIBLIOGRAFIA

- ANÒNIM (1991): Videoentrevista a Jacques Tardi [en línia], publicada el 7 d'abril de 2010. Consultable en: <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/dossier/1676/jacques-tardi.20090331.LXD09006045.non.fr.html>> [data de consulta: 4 d'agost de 2012].
- (2006): Entrevista amb Jacques Tardi per al dossier de premsa de *Le petit bleu de la côte ouest*, reproduïda en *Balada de la costa oeste*, Barcelona, Norma Editorial, Col·lecció Noir, 8, febrer de 2006.
- (2010): Entrevista amb Jacques Tardi per al dossier de premsa del film de Luc Besson, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, París, Europacorp, abril de 2010.
- BAETENS, Jan (2009): «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites», *Cahiers de Narratologie*, 16 [en línia], publicat el 25 de maig de 2009. Consultable en: <<http://narratologie.revues.org/974>> [data de consulta: 30 de juliol de 2012].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1988 [1932]): *Viatge al fons de la nit*, traducció d'Estanislau Vidal-Folch, Barcelona, Edhasa.
- CERUTTI, Jean-Marc (1989): «Les récitatifs dans 120 rue de la gare», en *Mieux vaut Tardi*, el Quebec, Analogon, p. 83-89.
- CHEVALLIER, Gabriel (2009 [1930]): *La por*, traducció de Pau Joan Hernández. Barcelona, Quaderns Crema.
- DOUVRY, Jean-François (1988a): *Rendez-vous... 120, rue de la gare. Autopsie d'une adaptation*, Tournai, Casterman.
- (1988b): Entrevista amb Tardi, *Bulles Dingues!* 10 (tardor de 1988).
- FOULET, Alain & Olivier MALTRET (1996): Entrevista amb Tardi en *Presque tout Tardi*, Dieppe, Sapristi.
- GAUDREAUULT, André & Thierry GROENSTEEN (1998): *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, el Quebec / Angulema, Nota Bene / CNBDI.
- GERVAIS, Bertrand (1989): «Du geste à l'action, du texte à l'image», en *Mieux vaut Tardi*, el Quebec, Analogon, p. 7-23.
- GIMFERRER, Pere (1999): *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- GROENSTEEN, Thierry (1980): *Tardi. Monographie*, París, Magic Strip.

- JAMET, Pierre Marie & Joël Bernardis (1991): Entrevista amb Tardi i Forest en *Le Lézard*, 4-5, juliol de 1991, París, Le Lézard.
- LECIGNE, Bruno (1985): «Ici Même, le chaînon manquant», a *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, 63, maig-juny, 1985, Grenoble, Glénat.
- MOYNOT, Emmanuel (2004): *La nuit de Saint-Germain des Prés*, Tournai, Casterman.
- SAMSON, Jacques (1989a): «Le champ tardinien», a *Mieux vaut Tardi*, el Quebec, Analogon, p. 25-41
- (1989b): Entrevista amb Jacques Tardi, en *Mieux vaut Tardi*, el Quebec, Analogon, p. 109-126.
- TARDI, Jacques (1971): *Rumeurs sur le Rouergue*, París, Futuropolis.
- (1974a): *Le Démon des glaces*, París, Dargaud.
- (1974b): *La Véritable histoire du soldat inconnu*, París, Futuropolis.
- (1974c): *Adieu Brindavoine, suivi de La fleur au fusil*, Tournai, Casterman.
- (1976a): *Adèle et la bête*, Tournai, Casterman.
- (1976b): *Le Démon de la Tour Eiffel*, Tournai, Casterman.
- (1977) *Le Savant fou*, Tournai, Casterman.
- (1978a): *Momies en folie*, Tournai, Casterman.
- (1978b): *Griffu*, Tournai, Editions du Square, reed. Casterman.
- (1979a): *Ici Même*, Tournai, Casterman.
- (1979b): *Mouh-mouh*, Brussel·les, Pepperland.
- (1981): *Le Secret de la Salamandre*, Tournai, Casterman.
- (1982): *Brouillard au Pont de Tolbiac*, Tournai, Casterman.
- (1984a): *Le trou d'obus*, Pellerin, Imageries Pellerin.
- (1984b): *Tueur de cafards*, Tournai, Casterman.
- (1985) *Le Noyé à deux têtes*, Tournai, Casterman.
- (1988a): *120, rue de la gare*, Tournai, Casterman.
- (1988b): *Voyage au bout de la nuit*, París, Futuropolis / Gallimard.
- (1990a): *Une gueule de bois en plomb*, Tournai, Casterman.
- (1990b): *Tardi en banlieue*, París / Tournai, Escale à Paris / Casterman.
- (1990c): *Rue des Rebuts*, Châtenay Malabry, Alain Beulet.

- (1992): *Jeux pour mourir*, Tournai, Casterman.
 - (1993): *C'était la guerre des tranchées*, Tournai, Casterman.
 - (1994): *Tous des monstres*, Tournai, Casterman.
 - (1996): *Casse-pipe à la Nation*, Tournai, Casterman.
 - (1997): *Le Der des ders*, Tournai, Casterman.
 - (1998): *Le Mystère des profondeurs*, Tournai, Casterman.
 - (1999): *Varlot soldat*, París, L'Association.
 - (2000a): *La Débauche*, París, Futuropolis / Gallimard.
 - (2000b): *M'as-tu vu en cadavre?*, Tournai, Casterman.
 - (2005a): *Le Cri du Peuple*, Tournai, Casterman.
 - (2005b): *Le Petit bleu de la côte ouest*, París, Les Humanoïdes Associés, reed. Futuropolis.
 - (2006): *Le Secret de l'étrangleur*, Tournai, Casterman.
 - (2007): *Le Labyrinthe infernal*, Tournai, Casterman.
 - (2008): *Putain de guerre!*, vol. I, Tournai, Casterman.
 - (2009): *Putain de guerre!*, vol. II, Tournai, Casterman.
 - (2010): *La Position du tireur couché*, París, Futuropolis.
 - (2011): *Ô dingos, ô châteaux!*, París, Futuropolis.
- VADILLO, Carlos (2000): *Jacques Tardi. La conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos.