

# Expériences locales et littérature graphique mondiale

## Aya de Yopugon dans le contexte des romans graphiques francophones

### Local Experiences and Graphic World Literature

#### Aya de Yopugon in the context of Francophone graphic novels

Gyula Maksa

Volume 3, numéro 4, 2024

Sociopoétique de la littérature populaire africaine  
Sociopoetics of Popular African Literature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110293ar>  
DOI : <https://doi.org/10.29173/af29501>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies

ISSN

1916-8470 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Maksa, G. (2024). Expériences locales et littérature graphique mondiale : Aya de Yopugon dans le contexte des romans graphiques francophones. *Alternative francophone*, 3(4), 70–81. <https://doi.org/10.29173/af29501>

Résumé de l'article

La représentation des dimensions esthétiques et politiques de la ville dans le cas de la bande dessinée en tant que média touche un ensemble de questions, allant de la relation entre la bande dessinée et l'architecture, au thème des villes des médias de la bande dessinée, en passant par la problématique de la géographie de la bande dessinée et de la représentation en situations transculturelles. L'importance de cette dernière est visible dans de nombreux romans graphiques contemporains dans le monde francophone, qui incluent des noms de villes dans leurs titres, et qui entrent pour la plupart, mais pas exclusivement, dans la catégorie de l'autobiographie, de la bande dessinée de reportage et du roman graphique d'expatriation. Cette fois, en plaçant Aya de Yopougon dans le contexte des romans graphiques francophones, nous examinerons comment cette bande dessinée croise les représentations de la localité, de la vie quotidienne et de l'espace urbain modernisé avec les perceptions et les expériences d'une culture médiatique postmoderne en voie de mondialisation – et comment cela profite à la série en termes de participation au canon émergent de la littérature graphique mondiale.

© Gyula Maksa, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>


*Expériences locales  
et littérature  
graphique mondiale.  
Aya de Yopougon  
dans le contexte des  
romans graphiques  
francophones*

 alternative francophone  
pour une francophonie en mode mineur

<https://doi.org/10.29173/af29501>



Gyula Maksa

 <https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>

[maksa.gyula@pte.hu](mailto:maksa.gyula@pte.hu)

Université de Pécs

**Résumé.** *La représentation des dimensions esthétiques et politiques de la ville dans le cas de la bande dessinée en tant que média touche un ensemble de questions, allant de la relation entre la bande dessinée et l'architecture, au thème des villes des médias de la bande dessinée, en passant par la problématique de la géographie de la bande dessinée et de la représentation en situations transculturelles. L'importance de cette dernière est visible dans de nombreux romans graphiques contemporains dans le monde francophone, qui incluent des noms de villes dans leurs titres, et qui entrent pour la plupart, mais pas exclusivement, dans la catégorie de l'autobiographie, de la bande dessinée de reportage et du roman graphique d'expatriation. Cette fois, en plaçant Aya de Yopougon dans le contexte des romans graphiques francophones, nous examinerons comment cette bande dessinée croise les représentations de la localité, de la vie quotidienne et de l'espace urbain modernisé avec les perceptions et les expériences d'une culture médiatique postmoderne en voie de mondialisation — et comment cela profite à la série en termes de participation au canon émergent de la littérature graphique mondiale.*

**Mots clés :** *afropolitanisme ; culture médiatique ; espace urbain ; littérature graphique mondiale ; roman graphique*

**Abstract.** *The representation of the aesthetic and political dimensions of the city in the case of comics as a medium touches on a range of issues, from the relationship between comics and architecture, to the theme of the cities in comics media, to the problematic of comics geography and representation in transcultural situations. The importance of the latter can be seen in many contemporary graphic novels in the French-speaking world, which include the names of cities in their titles and which fall mostly, but not exclusively, into the category of autobiography, comics reportage and expatriate graphic novels. Placing Aya de Yopougon in the context of Francophone graphic novels, we will examine how this comic intersects representations of locality, everyday life and modernized urban space with the perceptions and experiences of a globalizing postmodern media culture — and how this benefits the series in terms of its participation in the emerging canon of global graphic literature.*

**Keywords:** *afropolitanism; media culture; urban space; graphic world literature; graphic novel*

## LE CONTEXTE DE LA LITTÉRATURE GRAPHIQUE MONDIALE

**E**n examinant l’histoire et l’institutionnalisation de l’étude de la bande dessinée, on constate que celle-ci se révèle à nous à la fois comme un phénomène littéraire et comme un média. Dans le contexte des études culturelles des médias, on peut identifier différents aspects de la bande dessinée en tant que média : les institutions de production, de distribution et de diffusion, ainsi que les textes médiatiques produits par ces institutions, les publics, les usages et les pratiques sociales liés au média de la bande dessinée. Comme le constate Éric Dacheux qui a dirigé en 2009 le numéro 54 d’*Hermès* consacré à la bande dessinée, « [C]omme toute culture populaire, elle [la bande dessinée] constitue ce que les *cultural studies* ont appelé une “ressource sociale” qui permet aux citoyens d’entrer en contact les uns avec les autres » (12).

Le titre du numéro spécial d’*Hermès* — *La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu* — laisse entendre que la bande dessinée est un art déjà canonisé avec ses propres règles, genres et institutions, mais, qu’elle est aussi méconnue comme média dans la communauté académique. Dans ce recueil d’articles, la bande dessinée est traitée comme un média à part entière, puisqu’elle remplit les trois fonctions classiques des médias : informer, divertir et transmettre des connaissances. Dans le même temps, les bandes dessinées font également leur apparition dans les médias et les genres médiatiques hybrides comme le reportage en bande dessinée, le jeu vidéo, ou le blog en bande dessinée. En outre, du point de vue du chercheur en culture médiatique, les dynamiques de la communication éducative, politique, publicitaire et organisationnelle à travers la bande dessinée sont particulièrement importantes.

En tant que chercheurs en bande dessinée, nous devons prêter attention au système institutionnel de production, aux caractéristiques des produits et aux pratiques sociales des publics (Maigret et Stefanelli). La conceptualisation et l’approche de la bande dessinée en tant que culture médiatique sont également favorisées par l’importance des différents médias et formats, comme la prévalence de la sérialité dans la

production — et la consommation — de bandes dessinées, et la multiplicité des relations transmédiales de la bande dessinée avec, par exemple, le cinéma, la presse écrite ou les jeux vidéo. En même temps, la bande dessinée est souvent considérée comme de la littérature. C'était déjà ainsi le cas de Rodolphe Töpffer, « l'inventeur de la bande dessinée » (Peeters et Groensteen; Kunzle). Il considérait ses œuvres et ses albums comme de « la littérature en estampes » (Töpffer). En tant que professeur de littérature et de rhétorique, il a écrit le premier ouvrage sur la théorie de la bande dessinée. Plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, la bande dessinée a également été traitée comme une sorte de « paralittérature » (Fondanèche) ou une « littérature minoritaire », située en marge des institutions littéraires (Dubois). Des jugements de valeur négatifs étaient associés à la bande dessinée — d'où, peut-être, le besoin de légitimation des premiers chercheurs et critiques de bande dessinée, ce qui n'est pas sans lien avec les efforts de canonisation littéraire et artistique visant à reconnaître la culture des groupes sociaux moins puissants, à les étudier et à les inclure dans les programmes éducatifs.

Harry Morgan décrit la bande dessinée non pas comme de la paralittérature, mais comme une littérature qui appartient « aux littératures dessinées » (Morgan). Le pluriel fait référence non seulement à la multiplicité des genres, des formats et des dispositifs médiatiques, mais — en poussant plus loin le concept d'Harry Morgan — aussi à celle des espaces géographiques et culturels ainsi que des variations temporelles et historiques<sup>1</sup>.

Que l'on considère la bande dessinée comme un média ou comme de la littérature, il est important de garder à l'esprit que la bande dessinée existe dans des variations historiques et culturelles. À la suite d'André Gaudreault et Philippe Marion, nous pouvons dire qu'elle a une identité historiquement dynamique, puisqu'elle est en mouvement depuis sa naissance au XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'elle ne reste pas la même, mais ne devient pas complètement différente non plus (Gaudreault et Marion 31-33). Elle évolue dans différentes cultures littéraires et médiatiques, par l'intersection des différents genres et supports (comme le roman, la presse écrite, le cinéma, les affiches, la télévision, les vidéoblogs, etc.). Ce média ou cette littérature dessinée existe à travers de nombreuses variantes géoculturelles comme le manga japonais, le manhwa coréen, la bande dessinée francophone et le comics nord-américain. Dans une perspective mondiale, on peut retracer de nombreux liens entre ces variantes et les évolutions des identités dynamiques des variantes culturelles qui ne sont pas totalement séparées les unes des autres. D'un point de vue global, la recherche sur les courants transculturels dans les médias de la bande dessinée peut donc se justifier, que ce soit dans la perspective de l'analyse des médias et de la communication transculturelle (Hepp) ou dans celle du renouveau actuel de la réflexion comparative sur la littérature mondiale (Pettersson).

Récemment, la notion d'une « littérature mondiale » de la bande dessinée a émergé dans divers contextes, notamment au sujet des romans graphiques (Ball ; Kuhlman et Alaniz). Bien que, comme nous l'avons déjà souligné, la bande dessinée ait fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques depuis son invention par Rodolphe Töpffer, le concept de « littérature mondiale » dans le contexte de la bande dessinée se pose précisément par rapport aux variations transculturelles qui la façonnent dans une perspective globale. Il semble que la perspective comparative transnationale et transculturelle ait d'abord émergé à travers

---

<sup>1</sup> Selon l'ouvrage d'Harry Morgan, la littérature dessinée « désigne les récits en image(s) qui passent par le support de l'imprimé ou ses substituts. Les littératures dessinées passent soit par des images uniques (daily panel, cartoon), soit par des images séquentielles (histoires en images). Nous distinguons dans ces dernières bandes dessinées, définies par la présence de plusieurs images sur la même page, et cycle de dessins, quand les images sont liées mais ne sont pas sur la même page (cycles de gravures de callot, de Goya, de Hogarth, de Cruikshank, romans gravés de Masereel, de Lynd Ward, etc.) » (387).

l'expérience des études globales sur le manga (Berndt), dans lesquelles le concept de « littérature mondiale » est réapparu, désormais en relation avec la bande dessinée, comme résultat des processus d'échanges culturels (Kuhlman et Alaniz 12 ; Schmitz-Emans). Par conséquent, l'ensemble de la « littérature graphique mondiale » n'est pas une union des variétés linguistico-culturelles de la bande dessinée ni une section transversale de ces ensembles dont les éléments sont des chefs-d'œuvre désignés par un canon global ou mondial. La participation d'un ouvrage à la littérature mondiale se manifeste plutôt par son rôle dans les échanges culturels transnationaux, transculturels et mondiaux.

## LA COMMUNICATION TRANSCULTURELLE DES EXPÉRIENCES LOCALES ET LA BANDE DESSINÉE FRANCOPHONE DANS LA LITTÉRATURE GRAPHIQUE MONDIALE

Le roman graphique compris comme un support, un format et, surtout, comme un ensemble de genres, semble émerger comme un nouveau paradigme de la littérature mondiale, la « littérature graphique mondiale » (Schmitz-Emans). Cela est particulièrement vrai pour les sous-genres du roman graphique dans les différentes cultures de la bande dessinée qui s'intéressent à la représentation et à la communication des expériences locales dans un espace culturel mondial qui est également façonné par le média de la bande dessinée. Grâce aux traductions et à l'attention professionnelle internationale, ces livres semblent contribuer à la formation d'un canon émergent de la littérature graphique mondiale.

En effet, depuis le tournant du millénaire, les exemples de médiatisation transculturelle des expériences locales abondent également dans le roman graphique francophone, et il existe des (sous-)genres qui, par leur nature même, sont propices à une telle médiatisation. Il s'agit, par exemple, des reportages en bande dessinée de type roman graphique, qui sont aussi apparus en français, influencés par l'œuvre de Joe Sacco. Ces ouvrages de journalisme en bande dessinée emmènent souvent le reporter (et avec lui le lecteur du reportage) dans un environnement géographique et linguistico-culturel différent du sien. Le personnage de l'auteur-narrateur-protagoniste est donc en quelque sorte un reporter qui s'implique dans l'histoire et devient un personnage participant à l'intrigue. Il réfléchit aux impressions, aux expériences et aux sentiments qu'il a rencontrés pendant son travail sur le terrain, ainsi qu'à son propre contexte culturel et à sa biographie. Le protagoniste typique est donc le journaliste, dont les impressions subjectives et parfois le développement personnel deviennent le sujet du reportage en bande dessinée. Ce dernier point relie également la bande dessinée reportage aux œuvres autobiographiques. On observe, on représente et on commente parfois des événements quotidiens. Les entretiens avec les personnes locales sont également « mis en scène ». La réalisation de la bande dessinée reportage requiert des compétences à la fois journalistiques et artistiques.

Un autre genre émergent qui, à l'instar de la bande dessinée-reportage, décrit les expériences de pays, de langues et de cultures éloignées du pays d'origine du reporter pourrait être qualifié de « roman graphique d'expatriation ». Le genre remonte essentiellement à l'œuvre de Guy Delisle (*Shenzhen, Pyongyang, Chroniques birmanes, Chroniques de Jérusalem*). Le narrateur de ces romans graphiques passe de son propre pays à un environnement linguistiquement et culturellement étranger. Une telle situation est créée dans les romans de Delisle, soit par le travail du protagoniste en tant que cinéaste d'animation, soit par les missions de son épouse Nadège, qui travaille pour l'organisation humanitaire internationale, Médecins sans frontières. Le premier groupe comprend des romans décrivant des expériences nord-coréennes et chinoises tandis que le second présente des expériences d'expatriés au Myanmar et en Israël/Palestine qui font état de la vie quotidienne et des relations avec la population locale et les autres expatriés. Dans les

romans graphiques de Delisle, des thèmes connus du journalisme international, tels que la propagande nord-coréenne et le mur israélien en Cisjordanie, apparaissent dans la perspective subjective du narrateur de la bande dessinée, qui est généralement représenté en pratiquant ses activités de la vie quotidienne. Le roman, qui se déroule à Jérusalem, contient également une partie de reportage en bande dessinée, mais son cadre narratif suggère une déviation du genre et souligne encore plus qu'en dehors de cette expérience, ce que nous lisons, n'est pas une bande dessinée reportage, et il n'est donc pas juste d'aborder ces romans graphiques comme du journalisme. Les œuvres de Guy Delisle tentent de transmettre l'expérience de la vie quotidienne à la manière des romans graphiques autobiographiques en s'écartant des traditions canoniques de la littérature de voyage et des récits médiatiques sur le voyage (Bulić).

Les romans graphiques autobiographiques sur l'enfance et la jeunesse, tels que les romans graphiques de Marjane Satrapi, Zeina Abirached ou plus récemment Riad Sattouf, tentent également de représenter et de transmettre des expériences locales. Ces œuvres semblent faire partie d'un canon émergent de la littérature graphique mondiale. Il convient de noter que l'ouvrage majeur *Cambridge History of Graphic Novel* consacre un chapitre spécial aux romans graphiques autobiographiques sur l'enfance ou la jeunesse au Moyen-Orient (Reyns-Chikuma et Ben Lazreg). En ce qui concerne la bande dessinée africaine francophone, Michel Bumatay, dans sa thèse de doctorat soutenue à l'UCLA, souligne que les œuvres qui réussissent à ébranler les stéréotypes coloniaux de l'Afrique gravitent autour des genres de l'autobiographie et de la bande dessinée reportage (Bumatay iii). Il est également important de noter, du point de vue de la littérature graphique mondiale émergente, que dans le cas des romans graphiques autobiographiques (inspirés) du Moyen-Orient ou de l'Afrique, on peut souvent observer un phénomène de mondialisation, qui passe par la biographie des personnages, la plurilocalité, la « polygamie de lieu » ou « Ortspolygamie » (Ulrich Beck 127-35).

Les autobiographies, les reportages en bande dessinée, les bandes dessinées d'expatriation et la bande dessinée documentaire utilisent souvent des procédés authentifiant pour représenter et transmettre des expériences locales<sup>2</sup>. Il existe également des romans graphiques qui, tout en façonnant l'espace littéraire graphique mondial, ne peuvent être clairement classés dans les groupes de genres décrits ci-dessus, bien qu'ils fassent également appel à des procédures d'authentification.

Bien qu'elle soit d'inspiration autobiographique, la série à succès de la scénariste Marguerite Abouet et du dessinateur Clément Oubrerie, *Aya de Yopougon*, d'inspiration ivoirienne réussit à ébranler les stéréotypes européens sur l'Afrique subsaharienne par la communication transculturelle d'expériences locales (Bumatay ; Maksa). Nous allons examiner à la fois la manière dont ce roman graphique croise les représentations locales de la vie quotidienne et de l'espace urbain en cours de modernisation, avec les perceptions et les expériences d'une culture médiatique en voie de mondialisation et la façon dont cela profite à cette série de romans graphiques en termes de potentiel de participation à un canon émergent de la littérature graphique mondiale.

## EXPÉRIENCE LOCALE DANS UNE PERSPECTIVE MONDIALE : CULTURE MÉDIATIQUE ET ESPACE URBAIN DANS LE ROMAN GRAPHIQUE *AYA DE YOPOUGON*

<sup>2</sup> Pour en savoir plus sur ces procédés dans le contexte du journalisme en bande dessinée, voir Bake et Zöhrer; Duncan, Taylor et Stoddard 154-158 ; Weber et Rall.

Publié en six volumes entre 2005 et 2010, et se poursuivant avec un nouveau volume en 2022, le roman graphique *Aya de Yopougon* rompt radicalement avec les images stéréotypées et exotiques qui se sont historiquement manifestées dans la tradition franco-belge de la bande dessinée. Celle-ci a généralement ignoré la problématique de la modernisation de l'espace urbain africain ainsi que la représentation de ses habitants dans leur vie quotidienne. *Aya de Yopougon* essaie de modifier l'image stéréotypée de l'Afrique subsaharienne. L'intention spécifique de la scénariste, Marguerite Abouet, est de subvertir aussi les stéréotypes négatifs des médias occidentaux en se concentrant précisément non pas sur les figures du chaos, de la négativité et de la pénurie (Books), mais sur la vie quotidienne qui se déroule dans un environnement majoritairement urbain. Grâce au travail du dessinateur, Clément Oubrerie, le graphisme est également un moyen efficace d'y parvenir. Le style graphique se caractérise par des couleurs vives, des lignes et des cadrages dynamiques. Par son intention, *Aya de Yopougon* peut être comparé à la bande dessinée autobiographique et auto-ethnographique *La vie de Pahé* de l'auteur gabonais Pahé. Dans ce dernier cas, les caractéristiques de la caricature, de la bande dessinée comique et du gag créent un style narratif qui est capable de rompre avec les stéréotypes mentionnés ci-dessus (Bumatay 37-102 ; Mehta).

L'intrigue d'*Aya de Yopougon* se concentre sur les conflits et les problèmes de la protagoniste, Aya, une fille ivoirienne de 19 ans, et de son réseau familial, amical et universitaire. Ce réseau de relations est principalement lié à Yopougon, une banlieue d'Abidjan. Le récit est un système complexe avec de multiples intrigues et des *cliffhangers*. L'histoire se déroule à la fin des années 1970 et au début des années 1980 en Côte d'Ivoire et, dans une moindre mesure, en France. C'est également le cas du septième volume, publié en 2022 après une interruption de douze ans : on se retrouve vraisemblablement au début des années 1980, au moment où la série s'est arrêtée (seule petite incertitude : l'album se termine par un clin d'œil au commissaire Kouamé, protagoniste du roman policier de Marguerite Abouet, qui évoque peut-être une période historique légèrement plus tardive (*Aya de Yopougon* 7 117)).

Dans son analyse géographique, Bénédicte Tratnjek offre des pistes de réflexion pour l'étude des espaces domestiques, de la rue et du quartier dans *Aya de Yopougon*. De ses écrits, on peut déduire que les frontières entre espace privé et espace commun ou public ne sont pas clairement délimitées : « L'espace domestique n'est donc pas un espace totalement privé » (Tratnjek « Série *Aya de Yopougon* 1 ») : la rue occupée par des usages privés n'est qu'une extension de l'espace-cour (Tratnjek, « Série *Aya de Yopougon* » ; Janin). Et inversement : « L'espace-cour est un lieu de sociabilité très forte pour les habitants qui la partagent, mais également pour l'ensemble des habitants du quartier. Espace privé partagé, elle est le prolongement de la vie de la rue et devient un espace de sociabilité pour les adultes. » (Tratnjek, « Carte postale d'un habitat sur cour » 5-6).

À la troisième page du premier album, nous passons de l'intérieur de la maison dominé par la télévision, en passant par la scène de rue de Yopougon, au maquis, comme espace public caractéristique du quartier. La scène de rue est accompagnée du commentaire du narrateur auto-ethnographique, qui fait référence à l'expérience de l'espace de manière médiatisée : « Nous habitons tous à Yopougon, un quartier populaire d'Abidjan, que nous avons baptisé "Yop City", pour faire comme dans un film américain » (*Aya de Yopougon* 1 3). Dans l'espace urbain de Yopougon, la rue est une sorte de prolongement de l'espace-cour, sans qu'il y ait de démarcation claire entre les modes d'utilisation privée et publique de l'espace. C'est précisément par l'utilisation des médias que l'on s'approprie l'espace dans une large mesure, tant dans le cas des espaces domestiques que dans celui de la rue et du quartier. Les espaces publics de rencontres personnelles, le marché, les maquis et « l'hôtel aux mille étoiles », c'est-à-dire la place du marché dans la nuit comme lieu de rencontres amoureuses, sont aussi des espaces publics que les personnages utilisent d'une manière façonnée à travers l'expérience de culture médiatique (surtout de fictions télévisuelles).

Les problèmes et les préoccupations de la vie privée se manifestent dans ces espaces de rencontre, tout en étant des extensions de la sphère privée (voir, par exemple, la rencontre entre Albert et Adjoua dans le marché de nuit, l'hôtel aux mille étoiles, avec sa référence aux telenovelas brésiliennes à la page 42 du premier album).

Dans *Aya de Yopougon*, d'autres problèmes sociaux sont toujours présentés dans la perspective de la vie privée, à travers les cas vécus par les personnages dans le quotidien : la polygamie, la situation des femmes, la corruption, le mariage forcé, l'immigration et les différentes sortes d'inégalité sociale. En raison de la priorité de la thématique de la vie privée, *Aya de Yopougon* peut sembler proche des soap-opéras et des telenovelas, ce qui est renforcé par les nombreuses références à ces genres médiatiques (Maksa 149-52). À cause de cette pluralité, on peut considérer *Aya de Yopougon* comme un roman graphique postmoderne. Dans le septième album, on constate également que des questions publiques et politiques, telles que la migration ou le problème du logement des étudiants, sont présentées sous l'angle des conflits privés des personnages. Le postmodernisme d'*Aya de Yopougon* se reflète dans son mode de représentation des médias. Dans le roman, les médias ne sont pas principalement un outil didactique, mais plutôt de divertissement, et bien sûr, ils jouent aussi un rôle de construction de la réalité et possèdent une fonction morale. La première case d'*Aya de Yopougon* rappelle la première campagne publicitaire télévisée de la Côte d'Ivoire. Ce moment de l'apparition de la publicité dans la télévision ivoirienne en 1978 a une importance symbolique : il s'agit de la tabloïdisation des médias, de l'extension de la sphère publique, du redécoupage des frontières entre privé et public et de la transformation postmoderne de l'espace médiatique.

L'expérience de la vie quotidienne et de l'espace médiatisé caractérise également le septième album publié en 2022. Celui-ci commence, à la manière de certains récits postmodernes, par une scène dont le lecteur ne sait pas au départ qu'elle fait partie d'une série télévisée, et dont certains téléspectateurs ignorent la nature fictive : « Flora ou Bintou... C'est la même personne, d'eh ! » (*Aya de Yopougon* 7 9). La série mettant en scène Bintou provoque des réactions extrêmes de la part des spectateurs qui veulent même lyncher l'actrice. Parmi les thèmes de critique sociale clairement identifiables dans le septième volume, l'immigration (21-24) et le mal-logement étudiant (111-4) sont présentés et recadrés dans le contexte du simulacre postmoderne des journaux télévisés. Les images d'une manifestation étudiante contre le mal-logement, recadrées comme « des affrontements violents » (114) apparaît dans les médias au moment où l'actrice Bintou tente de clarifier au journal télévisé qu'elle n'est pas la même que celle qu'elle incarne dans la série télévisée, la méchante mais fictive Flora (113-5).

La modernité et la postmodernité se reflètent aussi dans d'autres passages de l'album. Les problèmes de la communauté et de la nation (Ajah), des codes vestimentaires (Ajah et Egege)<sup>3</sup> et de la perception du rôle des femmes (Bumatay) peuvent également être affectés par l'espace et la société urbaine en voie de modernisation et par la culture médiatique postmoderne qui se mondialise. Le rôle des médias (et des cultures médiatiques) dans aucun de ces cas n'est négligeable. En ce qui concerne l'espace urbain, il faut noter que le récit, qui fait référence aux nombreux médias, évoque une période de projet de modernisation

<sup>3</sup> La problématique de styles vestimentaires et de l'utilisation de l'espace en termes d'interpénétration entre le privé et le public (également du point de vue des cultures médiatiques) pourrait ouvrir une nouvelle perspective de recherche sur la représentation dans *Aya de Yopougon*. Comme l'écrit Pierre Janin à propos d'une autre grande ville de Côte d'Ivoire à la fin des années 1990 : « À Bouaké, comme dans les nombreuses villes de contact forêt-savane, la rue est, en outre, une des scènes privilégiées où l'on exprime sa différence et son identité, où l'on se voit et où l'on se reconnaît. La fonction emblématique de la tenue vestimentaire est évidente. » (182)



à grande échelle, le « miracle ivoirien », dont Yopougon est précisément un site emblématique (Ajah 89–92 ; Steck).

Les représentations de l'espace urbain dans *Aya de Yopougon* s'organisent selon deux axes. Elles se concentrent, d'une part, sur les forts contrastes socio-économiques entre Cocody, le riche quartier résidentiel et administratif, et Yopougon, le quartier populaire (de la classe moyenne inférieure et de la classe ouvrière) ; et d'autre part, sur les relations transculturelles et transnationales entre Paris et Abidjan. Ces lieux sont représentés comme bien distincts, mais il y a aussi des déplacements entre Cocody et Yopougon, et plus rarement entre Paris et Abidjan. Bintou qui, dans le septième album, est déjà une actrice célèbre vivant à Cocody, ne cultive pas ses relations à Yopougon, jusqu'au moment où elle est obligée d'y prendre refuge chez ses amis.

Cette organisation de l'espace urbain pourrait évoquer des processus du colonialisme qui se répètent dans le contexte postcolonial. On peut mentionner ici, par exemple, la représentation de la ville dans l'album écrit et dessiné par KHP (Koutawa Hamed Prislav) et publié en 2018. Dans *Les dessous de Pointe-Noire*, le centre-ville est le point de rencontre entre les habitants d'un quartier populaire et du « quartier privilégié de la côte sauvage, où logent la plupart des cadres supérieurs occidentaux dans des villas au luxe ostentatoires... » (KHP 10). Entre les mondes des deux quartiers, les prostituées se trouvent dans une position liminale et relationnelle. Un autre exemple intéressant est le reportage en bande dessinée de Patrick Chappatte sur Nairobi, qui oppose le quartier résidentiel au bidonville. Là aussi, on trouve des personnages qui font le passage entre les mondes jour par jour. Bruno, le gardien, de même que « des milliers de nounous, jardiniers, chauffeurs vont et viennent chaque jour d'un monde à l'autre. » (40)

Dans le cas d'*Aya de Yopougon*, c'est la médiatisation de l'espace qui peut nous rendre incertains, qui déstabilise les relations de pouvoir dans l'espace postcolonial. Du point de vue d'une culture médiatique mondialisée, où l'exotisation de l'Afrique possède une tradition vivante, le lecteur peut considérer la représentation plus humanisée de « Yopougon » comme une correction de l'image coloniale de l'Autre. Or, c'est dans la perspective de la familiarité de « Yopougon » construite par le roman graphique, et vécue à travers une culture médiatique populaire (mondialisée), que le lecteur peut voir « Cocody » ou « Paris » comme lointain. Il semble utile de rappeler ici la réflexion d'Achille Mbembe :

La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice-versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires — c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « afropolitainisme. » (13)

La série *Aya de Yopougon* peut donc être considérée comme « afropolitaine » dans le sens où elle met en avant des expériences africaines, surtout urbaines, avec des références culturelles médiatiques globales : *Dallas*, soap opéra nord-américain, telenovela latino-américaine (*Femmes de sables : Aya de Yopougon* 3 22), série japonaise de super héros (*Spectreman : Aya de Yopougon* 5 28), roman-photo sentimental (*Aya de Yopougon* 5 22-23), musique pop américaine (Innocent, le personnage du coiffeur, évoque Michael Jackson), culture publicitaire mondiale. C'est par ce biais que les expériences locales sont rendues tangibles pour un public transnational ou mondial. Le lecteur s'identifie facilement aux personnages familiers, et comprend leurs problèmes locaux, représentés à travers des clichés transculturels. Dans *Aya*

*de Yopougon*, la pluralité des genres médiatiques sert à diffuser des connaissances sur la culture et de la société ivoirienne et à démonter l'image stéréotypée de l'Afrique.

La représentation de la localité, de l'espace urbain en voie de modernisation, dans la perception et l'expérience d'une culture médiatique postmoderne globalisante, met en valeur *Aya de Yopougon* comme une production riche sur la scène de la littérature graphique mondiale contemporaine. De même que dans une étude précédente, nous avons pu montrer comment l'évocation de différents genres médiatiques sert des intérêts et des intentions de communication transculturelle (Maksa), nous avons vu ici que la représentation et la perception de l'espace favorisent la participation aux processus d'échange culturel dans la littérature graphique mondiale.

## PERSPECTIVES : DES BANDES DESSINÉES DE L'AFROPOLITANISME

La rencontre entre un espace urbain en cours de modernisation et une culture médiatique postmoderne en voie de globalisation dans la représentation permet donc une interprétation d'*Aya de Yopougon* en termes d'afropolitanisme, qui révèle l'expérience africaine de la globalisation ou de la mondialisation (Hodapp ; Mbembe). Achille Mbembe souligne que « l'afropolitanisme est une stylistique, une esthétique et une certaine poésie du monde. » (14). Concernant la représentation de la localité et de la globalité, on peut reconnaître les caractéristiques de l'afropolitanisme dans *Aya de Yopougon* à travers la représentation, la création, le public, la biographie, la « polygamie » géographique qui caractérisent la mondialisation (Beck 127-35).

Comme en témoignent l'exposition et l'ouvrage *Bande dessinée et immigration* (Marie et Ollivier 2013), la cosmopolitisation de la biographie et la « polygamie » géographique se reflètent dans certaines bandes dessinées africaines et afropolitaines contemporaines de langue française et dans les biographies de leurs créateurs, comme l'autobiographie *La vie de Pahé*. Ce n'est pas seulement le parcours des auteurs, les thèmes et les problématiques abordés, mais aussi le contexte d'édition et de diffusion, qui rendent une partie importante de la bande dessinée africaine francophone afropolitaine. Le succès et l'impact transnational et transculturel d'*Aya de Yopougon* a certainement influencé les tendances à la canonisation de la bande dessinée africaine francophone. La série de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie, publiée à l'origine par la maison d'édition Gallimard en France, a été traduite dans plusieurs langues, et il n'est pas anodin qu'elle ait fait l'objet d'écrits dans de nombreuses langues à travers le monde. *La vie de Pahé*, la bande dessinée autobiographique de Pahé, peut également être considérée comme afropolitaine. On peut voir des traces de l'afropolitanisme dans une grande partie des bandes dessinées présentées dans le *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone* (Cassiau-Haurie) et dans la série spécialisée en bande dessinée africaine de la maison d'édition L'Harmattan, dont l'influence formatrice de canon est également indéniable. Ces romans graphiques et bandes dessinées afropolitaines participent à la formation d'une littérature graphique mondiale, que l'on peut décrire comme un processus spécifique de mondialisation, à travers le contexte plus large de la francophonie.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

Aboutet, Marguerite et Clément Oubrerie. *Aya de Yopougon*, tome 1, 2005.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 2, 2006.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 3, 2007.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 4, 2008.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 5, 2009.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 6, 2010.

\_\_\_\_. *Aya de Yopougon*, tome 7, 2022.

Pahé. *La vie de Pahé*, tome 1 « Bitam ». Éditions Paquet, 2006.

\_\_\_\_. *La vie de Pahé*, tome 2 « Paname ». Éditions Paquet, 2008.

### Sources secondaires

Ajah, Richard Oko. « Nationalism and African Communal Identity in Marguerite Aboutet's and Clément Oubrerie's *Aya de Yopougon*. » *Human and Social Studies*, vol. 6, no. 3, 2017, pp. 85-99.

Ayah, Richard Oko et Letitia Egege. « Deconstructing the Ivorian Vestimentary Traditions: New Fashion, Contemporary Beauty and New Identity in Marguerite Aboutet and Clément Oubrerie's *Aya de Yopougon*. » *Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, vol. 18, 2017, pp. 55-80.

Bake, Julika et Michaela Zöhrer. « Telling the Stories of Others: Claims of Authenticity in Human Rights Reporting and Comics Journalism. » *Journal of Intervention and Statebuilding*, vol. 11, 2017, pp. 81-97.

Ball, David M. « World Literature. » *The Cambridge History of the Graphic Novel*, édité par Jan Baetens et al., Cambridge University Press, 2018, pp. 591-608.

Baetens Jan et al. *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge University Press, 2018.

Beck, Ulrich. *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*. Suhrkamp, 1998.

Berndt, Jaqueline, éditeur. *Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale*. International Manga Research Center, Kyoto Seika University, 2010.

Books. « Les joies et les peines des Africains. » (Entretien avec Marguerite Aboutet. Propos recueillis par Books). *Books*, hors-série no. 2, 2010, p. 63.

Bulić, Jelena. « The Travelling Cartoonist. Representing the Self and the World in Guy Delisle's Graphic Travel Narratives. » *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, no. 49, 2012, pp. 61-80.

- Bumatay, Michelle. *African Francophone Bandes Dessinées : Graphic Autobiographies and Illustrated Testimonies*. PhD Thesis. UCLA, 2013.  
<https://escholarship.org/content/qt27t2j8mq/qt27t2j8mq.pdf>
- Cassiau-Haurie, Christophe. *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. L'Harmattan, 2013.
- Chappatte, Patrick. *BD Reporter. Du « printemps arabe » aux coulisses de l'Élysée*. Glénat, 2011.
- Dacheux, Éric. « Introduction générale. » *Hermès*, no. 54 (*La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*), 2009, pp. 11-17.
- Delisle, Guy. *Shenzhen*. L'Association, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pyongyang*. L'Association, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Chroniques birmanes*. Delcourt, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Chroniques de Jérusalem*. Delcourt, 2011.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Labor, 1978.
- Duncan, Randy et al. *Creating Comics as Journalism Memoir and Nonfiction*. Routledge, 2016.
- Fondanèche, Daniel. *Paralittératures*. Vuibert, 2005.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. « Un média naît toujours deux fois. » *Sociétés & Représentations*, no. 9, 2000, pp. 21–36.
- Groensteen, Thierry et Benoît Peeters. *Töpffer : L'invention de la bande dessinée*. Hermann, 1994.
- Hepp, Andreas. *Transkulturelle Kommunikation*. UVK, 2006.
- Hodapp, James, éditeur. *Afropolitan Literature as World Literature*. Bloomsbury Academic, 2021.
- Janin, Pierre. « Une géographie sociale de la rue africaine. » *Politique africaine*, no. 82, 2001, pp. 177-89.
- KHP. *Les dessous de Pointe-Noire*. L'Harmattan, 2018.
- Kuhlman, Martha et José Alaniz. « General Introduction: Comics of the 'New' Europe. » *Comics of the New Europe*, édité par Martha Kuhlman et José Alaniz, Leuven University Press, 2020, pp. 7-24.
- Kunzle, David. *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. University Press of Mississippi, 2007.
- Maigret, Éric et Matteo Stefanelli, éditeurs. *La bande dessinée : une médiaculture*. Armand Colin – INA, 2012.
- Maksa, Gyula. « *Aya de Yopougon* et l'émergence de la bande dessinée d'Afrique francophone. » *Synergies Espagne*, no. 13, 2020, pp. 145-55.
- Marie, Vincent et Gilles Ollivier. *Albums : Des histoires dessinées entre ici et ailleurs : Bande Dessinée et immigration 1913-2013*. Futuropolis – Musée de l'histoire de l'immigration, 2013.
- Mbembe, Achille, « Afropolitanisme. » *Africultures*, no. 66, 2006, pp. 9-15.
- Mehta, Binita. « Visualizing Postcolonial Africa in *La Vie de Pahé*. » *Postcolonial Comics : Texts, Events, Identities*, édité par Binita Mehta et Pia Mukherji, Routledge, 2015, pp. 111-28.

- Morgan, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Éditions de l'An 2, 2003.
- Ollivier, Gilles. « Dessine-moi un Pahé. » *Albums : Des histoires dessinées entre ici et ailleurs : Bande Dessinée et immigration 1913-2013*, édité par Vincent Marie et Gilles Ollivier, Futuropolis – Musée de l'histoire de l'immigration, 2013, pp. 114-7.
- Pettersson, Anders. « On the concept of world literature. » *World Literature Studies*, vol. 14, no. 3, 2022, pp. 12-23.
- Reyns-Chikuma, Chris et Housseem B. Lazreg. « The Discovery of Marjane Satrapi and the Translation of Works from and about the Middle East. » *The Cambridge History of the Graphic Novel*, édité par Jan Baetens et al., Cambridge University Press, 2018, pp. 405-25.
- Schmitz-Emans, Monika. « Graphic Narrative as World Literature. » *From Comic Strips to Graphic Novels*, édité par Daniel Stein et al., De Gruyter, 2013, pp. 385–40.
- Steck, Jean-Fabien. « Yopougon, Yop city, Poy... périphérie et modèle urbain ivoirien. » *Autrepart*, no. 47, 2008, pp. 227-44.
- Töpffer, Rodolphe. « Essai de physiognomonie. » *Töpffer : L'invention de la bande dessinée*, édité par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Hermann, 1994, pp. 185-225.
- Tratnjek, Bénédicte. « Carte postale d'un habitat sur cour (Abidjan). » *Les Cafés géographiques*, 2010. <https://shs.hal.science/halshs-00494647>.
- \_\_\_\_\_. « Série Aya de Yopougon (1) : introduction pour une géographie d'un quartier abidjanais dans les années 1970–1980 à travers une bande dessinée. » *Sciences Dessinées*, 2014, <http://labojrsd.hypotheses.org/376>.
- Weber, Wibke et Hans-Martin Rall. « Authenticity in Comics Journalism. Visual Strategies for Reporting Facts. » *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 8, no. 4., 2017, pp. 376–97.