

# LES ESPACES URBAINS DANS LES FICTIONS CRIMINELLES ESPAGNOLES : (DÉ)CADRER LA VILLE À L'ÉCRAN ET EN BANDE DESSINÉE

Dir. : Diane Bracco (EHIC) et Thomas Faye (CeReS)

Université de Limoges

De nombreuses études évoquent les destins croisés de la bande dessinée et du cinéma. Tantôt pour rappeler que BD et cinéma recourent aux mêmes outils et au même métalangage (L. Cuñarro et J. E. Finol), tantôt pour souligner qu'ils « empruntent [...] les mêmes voies d'expression » tout en rappelant que « leur langage est essentiellement différent » (T. Groensteen, 2005). Ils partagent également un intérêt particulièrement appuyé depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle pour les univers de la fiction criminelle. Une telle prédilection peut s'expliquer par le fait que ces *media* du visuel se prêtent à la représentation de l'atmosphère, tout particulièrement urbaine, caractéristique des genres du polar (J. Madrid), du noir ou du *thriller*.

En tant qu'écritures (audio)visuelles, elles impliquent ce que Pascal Bonitzer désigne comme l'« exercice d'un droit de regard » du spectateur/lecteur ainsi qu'une instance de contrôle du regard de celui-ci (W. Eisner) en lui imposant une image, une série de représentations, et en le guidant vers l'interprétation de ce qui est montré. Ce droit de regard et ce contrôle sont rendus possibles et exercés par le contenu de l'image montrée lui-même, mais aussi par l'évocation, en creux, de ce que l'image ne montre pas et de ce qui, supposément, l'entoure.

Jan Baetens (2021) attribue la proximité entre les deux *media* au fait qu'ils soient construits sur des images « 'cadrées', ce qui implique par définition qu'elles ont aussi un hors-cadre ou hors-champ », sans pour autant manquer de signaler que « le statut de cette zone autour de l'image réalisée n'est pas du tout le même ». Il établit ainsi le cadre en tant qu'élément structurant des langages audiovisuels et bédéique, et en facteur de sens incontournable des fictions cinématographiques, télévisuelles et iconotextuelles.

Au cinéma, le cadre s'incarnera dans le plan, rigide et matériellement contraint ; dans la bande dessinée, il prend corps de façon plus souple dans le multicadre (T. Groensteen, 1999). Dans tous les cas, il interpelle le spectateur/lecteur et s'érige en unité de sens, à la fois homogène en surface et traversée de dialectiques complexes : en imposant des limites à la représentation, il crée un espace au sein duquel il tire sa cohésion des relations qu'il rend possibles entre les éléments qu'il enferme (P. Fresnault-Deruelle, 1975), tout en leur donnant sens à son tour. Il est donc un maillon essentiel de la structuration des arts séquentiels (cinéma, productions télévisuelles, bande dessinée), dans lesquels il est capable de créer l'illusion d'un mouvement, du temps qui passe, à partir d'une écriture fragmentaire et fragmentée. Il interroge, en somme, les valeurs d'homogénéité et de continuité de la représentation, en influençant la perception. Son appréhension doit donc être paradigmatique et syntagmatique, variant ainsi de la représentation statique contenue dans le cadre, à l'inscription de celle-ci dans le *continuum* sémiotique qui l'unit aux éléments qui l'entourent.

Pourtant, la séquentialité propre à ces deux *media* ne joue pas du cadre de manière similaire (J. Baetens, 2021 ; T. Groensteen, 2005), la bande dessinée se construisant sur des béances sans doute plus profondes que le cinéma ou les productions télévisuelles. Il nous faudra donc réfléchir au cadre et aux processus qui mènent à sa configuration, à la fois du point de vue de sa composition interne et de la place qu'il occupe dans l'engendrement de la séquence. Ces processus seront d'abord matériels : le cadre et le cadrage, son découpage, son modelage, son format (plus ou moins « élastique » [B. Peeters, 1998] selon le *medium*), ce qu'il inclut ou ce qu'il exclut dépendront de la pellicule, de son traitement analogique ou numérique, des limites de l'écran (P. Bonitzer ; D. Villain), des limites de la page ou de la planche (J. Baetens, 2021), de la matérialité du support de diffusion qui en informent les contours et donc les contenus. Il s'agira ensuite de processus narratifs puisque la construction du cadre vise à ce que le spectateur/lecteur « reconnaisse avant qu'il analyse » (W. Eisner), obligeant le réalisateur ou l'auteur à « 'voi[r]' pour le lecteur » – et, de fait, également pour le spectateur –, c'est-à-dire à opérer une sélection des pics narratifs à représenter. Ces derniers doivent s'inscrire dans une continuité scénographique et narrative

reconstituée par la coopération du spectateur/lecteur dans l'acte d'assemblage et de montage de l'unité du récit. Les processus seront encore esthétiques, puisqu'ils relèvent de choix de composition du cadre, de l'image, qui allient souci du visuel et construction du récit. Ils seront finalement rhétoriques, en ceci que les choix évoqués ci-avant vont, autour du cadre, participer de stratégies de tensions entre ce qui est montré et dit, et ce qui est occulté et tu, entre ce qui est construit et ce qui est à construire (on pensera à la *closure* qu'évoque McCloud en bande dessinée, en tant qu'ellipse génératrice de sens, mais on pensera aussi, au cinéma, à la dialectique du cadre/cache établie par Bazin et prolongée par Bonitzer). On joue alors avec les attentes et les frustrations du spectateur/lecteur, contraint de se soumettre au cadre et d'en imaginer les contours, le contexte, le hors-cadre.

Nous voudrions donc orienter l'appréhension du cadre en tant qu'élément structurant des *media* audiovisuels et bédéique vers une réflexion sur les enjeux d'une esthétique de la fragmentation, afin d'interroger en particulier les principes de continuité, de rupture, de marges contraignantes ou libératrices, de clôture, d'ouverture dans la création de l'univers fictionnel.

C'est à la lumière de ces considérations que nous entendons examiner les représentations de la ville espagnole au prisme des fictions criminelles dans les *media* audiovisuels et la bande dessinée. Les atmosphères de mystère, de suspense ou d'angoisse mises en place par les réalisateurs, dessinateurs et auteurs espagnols exploitent le potentiel visuel intrinsèque des genres fondés sur le crime, dérivés d'une littérature policière internationale à la fois inspiratrice et tributaire de l'imaginaire du noir hollywoodien des années 1940-1950, lequel fait la part belle au motif urbain. La profusion de récits policiers publiés chaque année, projetés sur les écrans ou diffusés via les plateformes numériques suggère que le polar, le *thriller* et le (néo)noir (J. Memba, 2019) omniprésents dans la création visuelle et audiovisuelle très contemporaine en Espagne, appellent à la figuration et à la représentation par le biais de l'image, ce que confirment les abondantes circulations transmédiatiques de la littérature vers le cinéma, la télévision et/ou la bande dessinée. L'exemple le plus éloquent demeure sans nul doute celui du détective de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, dont les aventures urbaines ont fait l'objet de multiples adaptations cinématographiques dès la fin des années 1970 (*Tatuaje* de Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* de Vicente Aranda, *El laberinto griego* de Rafael Alcázar, *Los mares del Sur* de Manuel Esteban) et télévisées (série TVE, *Olímpicamente mort* de Manuel Esteban) et continuent aujourd'hui d'être transposées en bande dessinée (*Tatuaje* et *La soledad del manager*, cosignées par Bartolomé Seguí et Hernán Migoya). Plus récemment, la très populaire trilogie du Baztán de l'autrice basque Dolores Redondo a donné lieu simultanément à une adaptation cinématographique financée et distribuée par Netflix ainsi qu'à une transposition en bande dessinée par Ernest Sala. L'élément urbain a ici plus à voir avec l'idiosyncrasie des villages et petites villes de la Navarre profonde qu'avec les grandes métropoles mais devient signifiant dès lors qu'il s'inscrit en regard des paysages naturels pour dire la permanence des superstitions locales.

Force est de constater que les genres criminels, popularisés en Espagne par les éminents romanciers du polar de la Transition démocratique (J. Paredes Núñez) et renouvelés par les arts et les lettres depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle (À. M. Escribà et J. Sánchez Zapatero<sup>1</sup>, R. Higuera Flores et J. L. López Sangüesa), accordent à l'espace urbain un rôle prépondérant dans l'enregistrement d'une certaine réalité humaine et sociale. Cinéastes et auteurs de bandes dessinées s'approprient la cité et son imaginaire, la convoquent, la stylisent, la fragmentent, la (ré)inventent à l'écran ou sur la page, explorant par l'image l'articulation étymologique entre la ville (*polis*), le récit *policier* – entendu ici au sens large – et le *politique*. Si Madrid et Barcelone demeurent deux incontestables pôles de la spatialité criminelle dans ces productions (cinéma barcelonais de la décennie 1950, cinéma quinqué, *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo, *Antidisturbios* de Isabel Peña et Rodrigo Sorogoyen, également réalisateur du film *Que Dios nos perdone*), de nombreux films, séries,

---

<sup>1</sup> Voir les nombreux travaux publiés par les chercheurs de l'Université de Salamanque autour de la littérature et du cinéma criminels espagnols, coordonnés par Àlex Martín Escribà et Javier Sánchez Zapatero. URL : <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

romans graphiques et bandes dessinées décentrent leurs intrigues, ancrées dans d'autres Communautés Autonomes dont elles permettent de sonder les réalités locales, tels le Pays Basque (*Todo por la pasta* d'Enrique Urbizu, *El silencio de la ciudad blanca* de Daniel Calparsoro, *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava et Bartolomé Seguí, la trilogie *Yo* de Antonio Altarriba et Keko), la Navarre (adaptations de la trilogie du Baztán par Fernando González Molina ou par Ernest Sala pour le roman graphique, *Muerte en San Fermín* de Alejandro Pedregosa y José Carlos Sánchez), la Galice (*O sabor das margaridas* de Miguel Conde, *El desorden que dejas* de Carlos Montero), la Communauté Valencienne (*Canción de atardecer* de Jordi Pitarch et Carlos Tosca), les îles Canaries (*Hierro* de Jorge Coira) ou l'Andalousie (*7 vírgenes*, *Grupo 7* et *La isla mínima* d'Alberto Rodríguez, *Toro* de Kike Maíllo, *El Inocente* d'Oriol Paulo, *Brigada Costa del Sol* de Pablo Barrera et Fernando Bassi). Bien qu'elle se colore différemment selon le lieu choisi et les marqueurs identitaires affichés, la ville en tant qu'espace criminogène ne se réduit jamais à un simple décor : saisi comme un personnage à part entière, elle est "agent de la fiction" (J.-Y. Tadié) en ce qu'elle motive les actes des enquêteurs, victimes et assassins qui en sont l'émanation, individus issus de tous milieux sociaux qui incarnent et prolongent ses dysfonctionnements. C'est précisément la manière dont réalisateurs et auteurs s'emparent de la ville en tant qu'espace représenté et construction diégétique se déployant à travers un espace de représentation – l'espace filmique ou celui de la vignette, du *strip*, de la planche –, qui sera analysée ici : nous nous intéresserons tout particulièrement aux cadrages privilégiés par ces créateurs pour matérialiser les regards portés sur les microcosmes urbains de l'Espagne, à l'aune d'une dialectique de monstration et d'occultation inhérente au concept de cadre. L'étude des relations dialogiques entre le cadre et le hors-cadre, le champ et le hors-champ ou le hors-vue montre des troncations visuelles, des suspensions narratives, des effets de vide qui sollicitent l'invisible, des cadrages insolites qui focalisent l'attention « sur les zones mornes ou mortes de la scène » (P. Bonitzer, 1985). Il s'agira ainsi d'interroger le fonctionnement du cadre comme élément constitutif d'une grammaire visuelle propre à chacun des langages – cinéma ou télévision, bande dessinée ou roman graphique – et centrée sur la composition et la représentation de la ville, au croisement de la perception esthétique et de la construction sémiotique. Nous observerons les déclinaisons du cadre et du (dé)cadrage afin de montrer en quoi ces procédés visuels – ou audiovisuels, s'agissant d'objets qui mobilisent aussi le son – et narratifs sont générateurs de sens, et catalysent les valeurs que revêt la ville espagnole dans la construction du discours qui sous-tend les fictions criminelles.

Si cette publication n'exclut pas l'étude d'adaptations transmédias en tant que phénomène créatif, elle ne saurait se réduire à cette dernière. Les auteurs pourront choisir des corpus ne relevant que de l'un ou l'autre des *media* évoqués dans cette présentation, afin de se centrer sur ses spécificités.

Les contributions devront être rédigées en français, en espagnol ou en anglais et paraîtront dans un prochain numéro de la revue FLAMME. Les auteurs devront envoyer une proposition d'environ une page d'ici le 31/03/2022 aux coordinateurs du projet, Diane Bracco (diane.bracco@unilim.fr) et Thomas Faye (thomas.faye@unilim.fr). La réponse du comité scientifique sera communiquée avant le 15/04/2022. Les articles devront être envoyés aux adresses mail indiquées ci-dessus d'ici le 15/10/2022. La publication est envisagée pour l'hiver 2022.

### **Comité scientifique**

Jean-Paul Aubert (Université Côte d'Azur)

Jan Baetens (Université catholique de Louvain)

Cécile Bertin (Université de Limoges)

Pascal Bonitzer (réalisateur, scénariste et essayiste)

Nicolas Couegnas (Université de Limoges)

Camille Gendrault (Université Bordeaux Montaigne)  
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)  
Matthieu Letourneux (Université Paris Nanterre)  
Jacques Migozzi (Université de Limoges)  
Agatha Mohring (Université d'Angers)  
Pedro Poyato (Universidad de Córdoba)  
Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre)  
Myriam Roche (Université de Savoie Mont Blanc)  
Bertrand Westphal (Université de Limoges)

### **Bibliographie indicative**

- BAETENS Jan, "Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books*", *Comicalités* [en ligne], Bande dessinée et culture matérielle, mis en ligne le 11 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/4996>
- BAETENS Jan, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?", *Actes Sémiotiques*, 2008 [en ligne]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. "Septième Art", 1976.
- BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, coll. "Essais", 1985.
- BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. "Cahier du cinéma", 1982.
- CUÑARRO Liber, & FINOL José Enrique, "Semiótica del cómic: códigos y convenciones", *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica* [en ligne], 22, 2013.  
URL: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>
- DEYZIEUX Agnès et PHILIPPE Marcel, *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.
- EISNER, Will, *La bande dessinée : art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic (1<sup>e</sup> éd. 1985), 1997.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, "Du linéaire au tabulaire", *Communications*, 24, 1976. La bande dessinée et son discours. p. 7-23.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. "L'espace interpersonnel dans les comics", in HELBO André (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Paris, PUF, 1975, p. 129-150.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. "Formes sémiotiques", 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, coll. "Les essentiels", 2005.

HIGUERAS FLORES Rubén et LÓPEZ SANGÜESA José Luis, "Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica", *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, p. 9-13.

MADRID Juan, "Sociedad urbana y novela policíaca", in PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

MARTIN ESCRIBA Àlex et SANCHEZ ZAPATERO Javier, publications sur la littérature et le cinéma criminels, Universidad de Salamanca, 2005-2020.

URL: <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

MCCLLOUD Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. Dominique Petitfaux), Paris, Vertige Graphic (1<sup>e</sup> éd. 1992), 2000.

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. "10/18", 1977.

PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman (1<sup>e</sup> éd. 1991), 1998.

PEETERS, Benoît, *La bande-dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. "Dominos", 1993.

RIO Michel, "Cadre, plan, lecture", *Communications*, 24, 1976. La bande dessinée et son discours, sous la direction de Michel Covin, Pierre Fresnault-Deruelle et Bernard Toussaint, p. 94-107.

VILLAIN Dominique, *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma* (1984), Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1996.

# LOS ESPACIOS URBANOS EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA: (DES)ENMARCAR LA CIUDAD EN LA PANTALLA Y EN EL CÓMIC

Dir.: Diane Bracco (EHIC) et Thomas Faye (CeReS)

Université de Limoges

Numerosos estudios han evocado los destinos entrelazados del cómic y el cine. A veces nos recuerdan que el cómic y el cine utilizan las mismas herramientas y el mismo metalenguaje (L. Cuñarro y J. E. Finol), otras veces subrayan que “ils empruntent [...] les mêmes voies d’expression”<sup>2</sup> al tiempo que nos recuerdan que “leur langage est essentiellement différent”<sup>3</sup> (T. Groensteen, 2005). También comparten un interés especialmente fuerte desde mediados del siglo XX por los mundos de la ficción criminal. Esta predilección se explica porque estos medios visuales se prestan a la representación del ambiente, especialmente urbano, característico de los géneros de ficción detectivesca (J. Madrid), *noir* o *thriller*.

Como escrituras (audio)visuales, implican lo que Pascal Bonitzer designa como el “exercice d’un droit de regard”<sup>4</sup> por parte del espectador/lector, así como una instancia de control de la mirada de este (W. Eisner) al imponerle una imagen, una serie de representaciones, y guiarlo hacia la interpretación de lo que se muestra. Este derecho a mirar y este control son posibles y se ejercen por el contenido de la propia imagen mostrada, pero también por la evocación, implícitamente, de lo que la imagen no muestra y de lo que supuestamente la rodea.

Jan Baetens (2021) atribuye la proximidad entre ambos medios al hecho de que están contruidos sobre imágenes “cadrées”, lo que implica por definición que también tienen un “hors-cadre ou hors-champ”, sin dejar de señalar que “le statut de cette zone autour de l’image réalisée n’est pas du tout le même”<sup>5</sup>. Establece así el encuadre como elemento estructurador de los lenguajes audiovisual y del cómic, y como factor ineludible de sentido en las ficciones cinematográficas, televisivas e iconotextuales.

En el cine, el encuadre se encarna en el plano, rígido y materialmente constreñido; en el cómic, toma forma de manera más flexible en el multimarco (T. Groensteen, 1999). En todos los casos, interpela al espectador/lector y se erige como una unidad de sentido, a la vez homogénea en su superficie y atravesada por una dialéctica compleja: al imponer límites a la representación, crea un espacio dentro del cual saca su cohesión de las relaciones que posibilita entre los elementos que encierra (P. Fresnault-Deruelle, 1975), insuflándoles a su vez sentido. Es, por tanto, un eslabón esencial en la estructuración de las artes secuenciales (cine, producciones televisivas, cómics), en las que es capaz de crear la ilusión de movimiento, de paso del tiempo, a partir de una escritura fragmentaria y fragmentada. En definitiva, cuestiona los valores de homogeneidad y continuidad de la representación, influyendo en la percepción. Su aprehensión debe ser, por tanto, paradigmática y sintagmática, variando así desde la representación estática contenida en el marco, hasta la inscripción de este en el *continuum* semiótico que lo une a los elementos que lo rodean.

Sin embargo, la secuencialidad propia de estos dos medios no juega con el marco de manera similar (J. Baetens, 2021; T. Groensteen, 2005), ya que el cómic se construye sobre lagunas que son sin duda más profundas que en las producciones cinematográficas o televisivas. Por lo tanto, tendremos que pensar en el marco y en los procesos que conducen a su configuración, tanto desde el punto de vista de su composición interna como del lugar que ocupa en el engendramiento de la secuencia. Estos procesos serán en primer lugar materiales: el marco y el encuadre, su corte, su modelado, su formato (más o menos “élastique”<sup>6</sup> [B. Peeters, 1998] según el medio), lo que incluye

---

<sup>2</sup> “utilizan [...] los mismos medios de expresión”.

<sup>3</sup> “su lenguaje es esencialmente diferente”.

<sup>4</sup> “ejercicio de un derecho a mirar”.

<sup>5</sup> “enmarcadas”, “fuera de cuadro o fuera de pantalla”, “el estatus de esta zona alrededor de la imagen producida no es en absoluto el mismo”.

<sup>6</sup> “elástico”.

o excluye dependerá de la película, de su tratamiento analógico o digital, de los límites de la pantalla (P. Bonitzer; D. Villain), de los límites de la página o de la lámina (J. Baetens, 2021), de la materialidad del medio de difusión que informa sus contornos y, por tanto, sus contenidos. Se tratará entonces de una cuestión de procesos narrativos, ya que la construcción del encuadre pretende que el espectador/lector “reconnaisse avant qu’il analyse”<sup>7</sup> (W. Eisner), obligando al director o autor a “voir’ pour le lecteur”<sup>8</sup> (y, de hecho, también para el espectador), es decir, a hacer una selección de los picos narrativos a representar. Estos picos deben formar parte de una continuidad escenográfica y narrativa reconstituida por la cooperación del espectador/lector en el acto de ensamblaje y montaje de la unidad narrativa. Los procesos también serán estéticos, ya que se basan en elecciones de composición del encuadre y de la imagen, que combinan la preocupación por lo visual y la construcción de la narración. Por último, serán retóricos, en el sentido de que las elecciones mencionadas participarán, en torno al marco, en estrategias de tensión entre lo que se muestra y se dice y lo que se oculta y no se dice, entre lo que se construye y lo que se quiere construir (pensaremos en la *closure* que evoca McCloud en el cómic, como elipsis generadora de sentido, pero también pensaremos, en el cine, en la dialéctica *cadre/cache* establecida por Bazin y ampliada por Bonitzer). Esto juega con las expectativas y frustraciones del espectador/lector, que se ve obligado a someterse al marco y a imaginar sus contornos, su contexto, su fuera de marco.

Por lo tanto, quisiéramos orientar la aprehensión del marco como elemento estructurador de los medios audiovisuales y del cómic hacia una reflexión sobre lo que está en juego en una estética de la fragmentación, para cuestionar en particular los principios de continuidad, ruptura, márgenes limitantes o liberadores, cierre y apertura en la creación del universo ficcional.

A la luz de estas consideraciones se pretende examinar las representaciones de la ciudad española a través del prisma de las ficciones criminales en los medios audiovisuales (cine y televisión) y la literatura gráfica. Las atmósferas de misterio, suspense y angustia creadas por directores y autores españoles explotan el potencial visual intrínseco de los géneros fundados en el crimen, derivados de una literatura policíaca internacional inspiradora y tributaria del negro hollywoodiense de los años 40-50, el cual da protagonismo al motivo urbano. La profusión de relatos policíacos publicados cada año, proyectados en las pantallas o distribuidos a través de plataformas digitales sugiere que el género policíaco, el *thriller* y el *neonoir* (J. Memba, 2019), omnipresentes en la creación visual y audiovisual muy contemporánea en España, invita a la figuración y la representación mediante la imagen, como confirman las abundantes circulaciones transmediales de la literatura al cine, a la televisión y/o al cómic. El ejemplo más contundente es sin duda el del detective de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, cuyas aventuras urbanas han sido objeto de múltiples adaptaciones cinematográficas desde finales de los años 70 (*Tatuaje* de Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* de Vicente Aranda, *El laberinto griego* de Rafael Alcázar, *Los mares del Sur* de Manuel Esteban) y televisivas (serie de TVE, *Olímpicamente mort* de Manuel Esteban) y siguen transponiéndose al cómic (*Tatuaje* y *La soledad del manager*, coescritos por Bartolomé Seguí y Hernán Migoya). Más recientemente, la muy popular trilogía del Baztán de la autora vasca Dolores Redondo fue adaptada simultáneamente al cine, financiada y distribuida por Netflix, y trasladada al cómic por Ernest Sala. Aquí el elemento urbano no tiene que ver con las grandes metrópolis sino con la idiosincrasia de los pueblos y pequeñas ciudades de la Navarra profunda, pero se hace vector de significado al contraponerse con los paisajes naturales para expresar la permanencia de las supersticiones locales.

No cabe duda de que los géneros policíacos, popularizados en España por los eminentes novelistas policíacos de la Transición democrática (J. Paredes Núñez) y renovados por las artes y letras desde principios del siglo XXI (À. M. Escribà y J. Sánchez Zapatero<sup>9</sup>, R. Higuera Flores y J. L. López Sangüesa), otorgan al espacio urbano un papel predominante en la captación de una determinada

---

<sup>7</sup> “reconozca antes de analizar”.

<sup>8</sup> “ver’ para el lector”.

<sup>9</sup> Véanse las numerosas publicaciones de los investigadores de la Universidad de Salamanca en torno a la literatura y al cine criminales españoles, coordinados por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. URL : <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

realidad humana y social. Los cineastas y novelistas gráficos se apropian de la ciudad y su imaginario, la convocan, la estilizan, la fragmentan, la (re)inventan en la pantalla o en la página, explorando por la imagen la articulación etimológica entre la ciudad (*polis*), la novela policíaca –entendida aquí en el sentido más amplio de la palabra– y lo político. Si Madrid y Barcelona siguen siendo dos polos innegables de la espacialidad criminal en dichas producciones (cine barcelonés de los años 50, cine quinqué, *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo, *Antidisturbios* de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, también director de la película *Que Dios nos perdone...*), muchos filmes, series, novelas gráficas y cómics descentralizan sus intrigas, ambientadas en otras Comunidades Autónomas de las que permiten sondear las realidades locales. Se pueden citar el País Vasco (*Todo por la pasta* de Enrique Urbizu, *El silencio de la ciudad blanca* de Daniel Calparsoro, *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, la trilogía *Yo* de Antonio Altarriba y Keko), Navarra (adaptaciones de la trilogía del Baztán de Fernando González Molina o Ernest Sala para la adaptación al cómic, *Muerte en San Fermín* de Alejandro Pedregosa y José Carlos Sánchez), Galicia (*O sabor das margaridas* de Miguel Conde, *El desorden que dejas* de Carlos Montero), la Comunidad Valenciana (*Canción de atardecer*, de Jordi Pitarch y Carlos Tosca), las islas Canarias (*Hierro* de Jorge Coira) o Andalucía (*7 vírgenes*, *Grupo 7* y *La isla mínima* de Alberto Rodríguez, *Toro* de Kike Maíllo, *El Inocente* de Oriol Paulo, *Brigada Costa del Sol* de Pablo Barrera y Fernando Bassi). Aunque la ambientación, según el lugar elegido y los rasgos identitarios convocados, le da distintos matices, la ciudad como espacio criminógeno nunca se reduce a un simple escenario: enfocada como verdadero personaje, es un “agent de la fiction”<sup>10</sup> (J.-Y. Tadié) puesto que motiva los actos de los investigadores, víctimas y asesinos que son una emanación de ella, individuos de todos los orígenes sociales que encarnan y prolongan sus disfuncionamientos. Se analizará aquí precisamente el modo en que directores y autores se apoderan de la ciudad como espacio representado y construcción diegética que se despliega a través de un espacio de representación –el espacio fílmico o el de la viñeta, la tira, la lámina: nos interesaremos especialmente en los encuadres privilegiados por esos creadores para materializar sus miradas a los microcosmos urbanos de España, a la luz de una dialéctica de la mostración y la ocultación inherente al concepto de encuadre. El estudio de las relaciones dialógicas entre el encuadre y el fuera de encuadre, el campo y el fuera de campo o el fuera de vista revela truncamientos visuales, suspensiones narrativas, efectos de vacío que solicitan lo invisible, encuadres insólitos que centran la atención “dans les zones mornes ou mortes de la scène”<sup>11</sup> (P. Bonitzer, 1985). Se tratará de interrogar el funcionamiento del encuadre como elemento constitutivo de una gramática visual propia de cada lenguaje –cine o televisión, cómic o novela gráfica– y centrada en la composición y representación de la ciudad, en la confluencia de la percepción estética y la construcción cognitiva. Se observarán las declinaciones del encuadre/marco y (des)encuadre/(desen)marco para mostrar cómo estos procedimientos visuales –o audiovisuales en el caso de objetos que también movilizan el sonido– y narrativos generan sentido y catalizan los valores que cobra la ciudad española en la construcción del discurso que sustenta las ficciones criminales. Si bien esta publicación no excluye el estudio de las adaptaciones transmediales como fenómeno creativo, no se limitará a estas. Los autores podrán elegir corpus de uno u otro de los medios mencionados en esta presentación, para centrarse en sus especificidades.

Se redactarán las contribuciones en francés, español o inglés y se publicarán en un próximo número de la revista FLAMME. Los autores deben enviar una propuesta de aproximadamente una página antes del 31/03/2022 a los coordinadores del proyecto, Diane Bracco ([diane.bracco@unilim.fr](mailto:diane.bracco@unilim.fr)) y Thomas Faye ([thomas.faye@unilim.fr](mailto:thomas.faye@unilim.fr)). Se comunicará la respuesta del comité científico antes del 15/04/2022. Los trabajos deben enviarse a los correos electrónicos mencionados antes del 15/10/2022. La publicación está prevista para principios de 2023.

---

<sup>10</sup> “agente de la ficción”.

<sup>11</sup> “en las zonas mudas o muertas de la escena”.

## Comité científico

Jean-Paul Aubert (Université Côte d'Azur)  
Jan Baetens (Université catholique de Louvain)  
Cécile Bertin (Université de Limoges)  
Pascal Bonitzer (réalisateur, scénariste et essayiste)  
Nicolas Couegnas (Université de Limoges)  
Camille Gendrault (Université Bordeaux Montaigne)  
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)  
Matthieu Letourneux (Université Paris Nanterre)  
Jacques Migozzi (Université de Limoges)  
Agatha Mohring (Université d'Angers)  
Pedro Poyato (Universidad de Córdoba)  
Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre)  
Myriam Roche (Université de Savoie Mont Blanc)  
Bertrand Westphal (Université de Limoges)

## Bibliografía indicativa

- BAETENS Jan, "Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books*", *Comicalités* [en línea], Bande dessinée et culture matérielle, 11 de abril de 2021.  
URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/4996>
- BAETENS Jan, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?", *Actes Sémiotiques, 2008* [en línea]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, col. "Septième Art", 1976.
- BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, col. "Essais", 1985.
- BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, col. "Cahier du cinéma", 1982.
- CUÑARRO Liber, & FINOL José Enrique, "Semiótica del cómic: códigos y convenciones", *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 22 [en línea], 2013.  
URL: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>
- DEYZIEUX Agnès y PHILIPPE Marcel, *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.
- EISNER, Will, *La bande dessinée : art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic (1<sup>a</sup> ed. 1985), 1997.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 24, 1976, La bande dessinée et son discours, pp. 7-23.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, "L'espace interpersonnel dans les comics", en HELBO André (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Paris, PUF, 1975, pp. 129-150.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, col. "Formes sémiotiques", 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, col. "Les essentiels", 2005.

HIGUERAS FLORES Rubén y LÓPEZ SANGÜESA José Luis, "Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica", *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, p. 9-13.

MADRID Juan, "Sociedad urbana y novela policíaca", en PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

MARTÍN ESCRIBÀ Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO Javier, publicaciones sobre literatura y cine criminales, Universidad de Salamanca, 2005-2020.

URL: <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

MCCLLOUD Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. Dominique Petitfaux), Paris, Vertige Graphic (1<sup>a</sup> ed. 1992), 2000.

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, col. "10/18", 1977.

PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman (1<sup>a</sup> ed. 1991), 1998.

PEETERS, Benoît, *La bande-dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, col. "Dominos", 1993.

RIO Michel, « Cadre, plan, lecture », *Communications*, 24, 1976, La bande dessinée et son discours, dir. Michel Covin, Pierre Fresnault-Deruelle y Bernard Toussaint, pp. 94-107.

VILLAIN Dominique, *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma* (1984), Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, col. "Essais", 1996.

# URBAN SPACES IN SPANISH CRIME FICTION: (UN)FRAMING THE CITY ON SCREEN AND IN COMICS

Dir. : Diane Bracco (EHIC) et Thomas Faye (CeRes)

Université de Limoges

Numerous studies have evoked the intertwined destinies of comics and cinema. Sometimes they remind us that comics and cinema use the same tools and the same metalanguage (L. Cuñarro and J. E. Finol), sometimes they stress that they “ils empruntent [...] les mêmes voies d’expression”<sup>12</sup> while reminding us that “leur langage est essentiellement différent”<sup>13</sup> (T. Groensteen, 2005). They also share a particularly strong interest since the mid-twentieth century in the worlds of crime fiction. Such a predilection can be explained by the fact that these visual media lend themselves to the representation of the atmosphere, particularly urban, characteristic of the genres of detective fiction (J. Madrid), *noir* or thriller.

As (audio)visual writings, they imply what Pascal Bonitzer designates as the “exercice d’un droit de regard”<sup>14</sup> by the spectator/reader, as well as an instance of control of the latter's gaze (W. Eisner) by imposing an image, a series of representations, and by guiding him towards the interpretation of what is shown. This right to look and this control are made possible and exercised by the content of the image shown itself, but also by the evocation, in the hollow, of what the image does not show and of what supposedly surrounds it.

Jan Baetens (2021) attributes the proximity between the two media to the fact that they are built on “cadrées” images, which implies by definition that they also have “hors-cadre ou hors-champ”, without failing to point out that “le statut de cette zone autour de l’image réalisée n’est pas du tout le même”<sup>15</sup>. He thus establishes the frame as a structuring element of audiovisual and comic languages, and as an inescapable factor of meaning in cinematographic, televisual and iconotextual fictions.

In the cinema, it is embodied in the shot, rigid and materially constrained; in comics, it takes shape in a more flexible way in the multi-frame (T. Groensteen, 1999). In all cases, it calls out to the viewer/reader and sets itself up as a unit of meaning, at once homogeneous on the surface and traversed by complex dialectics: by imposing limits on representation, it creates a space within which it draws its cohesion from the relationships it makes possible between the elements it encloses (P. Fresnault-Deruelle, 1975), while in turn giving them meaning. It is therefore an essential link in the structuring of the sequential arts (cinema, television productions, comics), in which it is capable of creating the illusion of movement, of time passing, from a fragmentary and fragmented writing. In short, he questions the values of homogeneity and continuity of representation, influencing perception. Its apprehension must therefore be paradigmatic and syntagmatic, thus varying from the static representation contained in the frame, to the inscription of the latter in the semiotic continuum that unites it to the elements that surround it.

However, the sequencibility specific to these two media does not play with the frame in a similar way (J. Baetens, 2021; T. Groensteen, 2005), since comics are built on gaps that are undoubtedly deeper than in cinema or television productions. We will therefore have to think about the frame and the processes that lead to its configuration, both from the point of view of its internal composition and the place it occupies in the generation of the sequence. These processes will first be material: the frame and the framing, its cutting, its modelling, its format (more or less “élastique”<sup>16</sup> [B. Peeters, 1998] depending on the medium), what it includes or excludes will depend on the film, its analogue or digital treatment, the limits of the screen (P. Bonitzer;

---

<sup>12</sup> “use [...] the same means of expression”.

<sup>13</sup> “their language is essentially different”.

<sup>14</sup> “exercise of a right to look”.

<sup>15</sup> “framed”, “an off-frame or off-screen”, “the status of this zone around the image produced is not at all the same”.

<sup>16</sup> “elastic”.

D. Villain), the limits of the page or the plate (J. Baetens, 2021), the materiality of the broadcasting medium which informs its contours and therefore its contents. It will then be a question of narrative processes, since the construction of the frame aims to ensure that the viewer/reader "reconnaitre avant qu'il analyse"<sup>17</sup> (W. Eisner), obliging the director or author to "'voir' pour le lecteur"<sup>18</sup> (and, in fact, also for the viewer), i.e. to make a selection of the narrative peaks to be represented. These peaks must be part of a scenographic and narrative continuity reconstituted by the cooperation of the spectator/reader in the act of assembling and editing the narrative unit. The processes will also be aesthetic, since they are based on choices of composition of the frame and the image, which combine concern for the visual and construction of the narrative. Finally, they will be rhetorical, in that the choices mentioned above will, around the frame, participate in strategies of tension between what is shown and said and what is hidden and not said, between what is constructed and what is to be constructed (we will think of the closure that McCloud evokes in comics, as an ellipsis generating meaning, but we will also think, in cinema, of the dialectic of *cadre/cache* established by Bazin and extended by Bonitzer). This plays with the expectations and frustrations of the spectator/reader, who is forced to submit to the frame and to imagine its contours, its context, its off-frame.

We would therefore like to direct the apprehension of the frame as a structuring element of audiovisual and comic media towards a reflection on the stakes of an aesthetics of fragmentation, in order to question in particular the principles of continuity, rupture, constraining or liberating margins, closure, and openness in the creation of the fictional universe.

In light of these considerations, we intend to examine the representations of the Spanish city through the prism of crime fiction in the audiovisual media and comics. The atmospheres of mystery, suspense and anguish created by Spanish directors, cartoonists and authors exploit the intrinsic visual potential of crime-based genres, derived from an international detective literature that is both inspired by and dependent on the imaginary of the Hollywood noir of the 1940s and 1950s, which gives pride of place to the urban motif. The profusion of crime stories published each year, projected on screens or distributed via digital platforms suggests that the crime thriller and (neo)noir (J. Memba, 2019), which are omnipresent in very contemporary visual and audiovisual creation in Spain, call for figuration and representation through the image, as confirmed by the abundant transmedia circulation from literature to cinema, television and/or comics. The most eloquent example is undoubtedly that of Manuel Vázquez Montalbán's detective, Pepe Carvalho, whose urban adventures have been the subject of multiple film adaptations since the end of the 1970s (*Tatuaje* by Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* by Vicente Aranda, *El laberinto griego* by Rafael Alcázar, *Los mares del Sur* by Manuel Esteban) and television (TVE series; *Olímpicamente mort* by Manuel Esteban) and continue to be transposed into comic books (*Tatuaje* and *La soledad del manager*, co-written by Bartolomé Seguí and Hernán Migoya). More recently, the very popular Baztán trilogy by Basque author Dolores Redondo has been simultaneously adapted for film, financed and distributed by Netflix, and transposed into comics by Ernest Sala. The urban element here has more to do with the idiosyncrasies of the villages and small towns of deepest Navarre than with the great metropolises, but it becomes significant when it is set against the natural landscapes to express the permanence of local superstitions.

It is clear that the crime genres, popularised in Spain by the eminent detective novelists of the democratic transition (J. Paredes Núñez) and renewed by the arts and letters since the beginning of the 21st century (À. M. Escribà and J. Sánchez Zapatero<sup>19</sup>, R. Higuera Flores and J. L. López Sangüesa), give the urban space a predominant role in the registration of a certain human and social reality. Filmmakers and comic strip authors appropriate the city and its imagination, summoning it, stylising it, fragmenting it, (re)inventing it on the screen or on the page, exploring through images the etymological link between the city (*polis*), the detective story - understood

---

<sup>17</sup> "recognises before he analyses".

<sup>18</sup> "'to see' for the reader".

<sup>19</sup> Cf. the numerous works published by researchers at the University of Salamanca on Spanish criminal literature and cinema, coordinated by Àlex Martín Escribà and Javier Sánchez Zapatero. URL : <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

here in the broadest sense - and the political. If Madrid and Barcelona remain two undeniable poles of criminal spatiality in these productions (Barcelona cinema of the 1950s, *quinqui* cinema, Raúl Arévalo's *Tarde para la ira*, *Antidisturbios* by Isabel Peña and Rodrigo Sorogoyen, also director of the film *Que Dios nos perdone*), many films, series, graphic novels and comic strips decentralise their plots, anchored in other Autonomous Communities, whose local realities they allow us to explore, such as the Basque Country (*Todo por la pasta* by Enrique Urbizu, *El silencio de la ciudad blanca* by Daniel Calparsoro, *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, the *Yo* trilogy by Antonio Altarriba and Keko), Navarre (adaptations of the Baztán trilogy by Fernando González Molina or Ernest Sala for the comic adaptation, *Muerte en San Fermín* de Alejandro Pedregosa y José Carlos Sánchez), Galicia (Miguel Conde's *O sabor das margaridas*, *El desorden que dejas* by Carlos Montero) the Valencian Community (*anciòn de atardecer*, de Jordi Pitarch y Carlos Tosca), the Canary islands (Jorge Coira's *Hierro*) or Andalusia (*7 vírgenes*, *Grupo 7* and *La isla mínima* by Alberto Rodríguez, *Toro* by Kike Maíllo, *El Inocente* by Oriol Paulo, *Brigada Costa del Sol* by Pablo Barrera and Fernando Bassi). Although it is coloured differently according to the location chosen and the identity markers displayed, the city as a criminogenic space is never reduced to a simple setting: seized as a character in its own right, it is an "agent de la fiction"<sup>20</sup> (J.-Y. Tadié) in that it motivates the acts of the investigators, victims and murderers who emanate from it, individuals from all social backgrounds who embody and prolong its dysfunctions.

It is precisely the way in which directors and authors seize the city as a represented space and diegetic construction that unfolds through a space of representation –the filmic space or that of the vignette, the strip, the board– that will be analysed here: we will be particularly interested in the framing favoured by these creators to materialise the views they take of the urban microcosms of Spain, in the light of the dialectic of monstration and occultation inherent in the concept of the frame. The study of the dialogical relations between the frame and the off-frame, the field and the off-field or the off-view shows visual truncations, narrative suspensions, effects of emptiness that solicit the invisible, unusual framings that focus attention "sur les zones mornes ou mortes de la scène"<sup>21</sup> (P. Bonitzer, 1985). The aim is to examine the functioning of the frame as a constitutive element of a visual grammar specific to each language –cinema or television, comic strip or graphic novel– and centred on the composition and representation of the city, at the intersection of aesthetic perception and cognitive construction. We will look at the variations of the frame and the (de)framing in order to show how these visual –or audiovisual, as these objects also use sound– and narrative processes generate meaning and catalyse the values of the Spanish city in the construction of the discourse that underlies criminal fictions.

Although this publication does not exclude the study of transmedia adaptations as a creative phenomenon, it cannot be reduced to the latter. Authors may choose corpora from only one or other of the media mentioned in this presentation, in order to focus on its specificities.

Contributions should be written in French, Spanish or English and will appear in a forthcoming issue of the journal FLAMME. Authors should send a proposal of about one page by 31/03/2022 to the project coordinators, Diane Bracco (diane.bracco@unilim.fr) and Thomas Faye (thomas.faye@unilim.fr). The scientific committee's response will be communicated before 15/04/2022. Papers should be sent to the above email addresses by 15/10/2022. The publication is envisaged for early 2023.

---

<sup>20</sup> "agent of the fiction".

<sup>21</sup> "in the mute or dead zones of the scene".

### **Scientific committee**

Jean-Paul Aubert (Université Côte d'Azur)  
Jan Baetens (Université catholique de Louvain)  
Cécile Bertin (Université de Limoges)  
Pascal Bonitzer (réalisateur, scénariste et essayiste)  
Nicolas Couegnas (Université de Limoges)  
Camille Gendrault (Université Bordeaux Montaigne)  
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)  
Matthieu Letourneux (Université Paris Nanterre)  
Jacques Migozzi (Université de Limoges)  
Agatha Mohring (Université d'Angers)  
Pedro Poyato (Universidad de Córdoba)  
Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre)  
Myriam Roche (Université de Savoie Mont Blanc)  
Bertrand Westphal (Université de Limoges)

### **Selected bibliography**

- BAETENS Jan, "Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books*", *Comicalités* [online], Bande dessinée et culture matérielle, 11 April 2021.  
URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/4996>
- BAETENS Jan, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine?", *Actes Sémiotiques*, 2008 [online]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. "Septième Art", 1976.
- BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, coll. "Essais", 1985.
- BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. "Cahier du cinéma", 1982.
- CUÑARRO Liber, & FINOL José Enrique, "Semiótica del cómic : códigos y convenciones", *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica* [online] 22, 2013.  
URL: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>
- DEYZIEUX Agnès et PHILIPPE Marcel, *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.
- EISNER, Will, *La bande dessinée : art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic (1<sup>st</sup> ed. 1985), 1997.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, "Du linéaire au tabulaire", *Communications*, 24, 1976. La bande dessinée et son discours. p. 7-23.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, "L'espace interpersonnel dans les comics", in HELBO André (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Paris, PUF, 1975, p. 129-150.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. "Formes sémiotiques", 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, coll. "Les essentiels", 2005.

HIGUERAS FLORES Rubén and LÓPEZ SANGÜESA José Luis, "Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica", *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, p. 9-13.

MADRID Juan, "Sociedad urbana y novela policíaca", in PAREDES NÚÑEZ Juan (ed.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

MARTIN ESCRIBA Àlex and SANCHEZ ZAPATERO Javier, publications of crime literature and films, Universidad de Salamanca, 2005-2020.

URL: <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

MCCLLOUD Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. Dominique Petitfaux), Paris, Vertige Graphic (1<sup>st</sup> ed. 1992), 2000.

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. "10/18", 1977.

PAREDES NÚÑEZ Juan (ed.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman (1<sup>st</sup> ed. 1991), 1998.

PEETERS, Benoît, *La bande-dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. "Dominos", 1993.

RIO Michel, "Cadre, plan, lecture », *Communications*, 24, 1976. La bande dessinée et son discours, Michel Covin, Pierre Fresnault-Deruelle and Bernard Toussaint (eds), p. 94-107.

VILLAIN Dominique, *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma* (1984), Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1996.