

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DU PASSAGE DANS *LES CITÉS OBSCURES*
DE BENOÎT PEETERS ET FRANÇOIS SCHUITEN :
RÉFLEXION SUR LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR ÉMILIE AUBIN

DÉCEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVERTISSEMENT

Nous voulons avertir le lecteur qu'au fil du mémoire seront présentées des citations d'entrevues que nous avons nous-mêmes réalisées auprès des deux auteurs des *Cités obscures*. Le langage parlé étant ce qu'il est, plus spontané, nous nous sommes permise de retravailler certaines citations afin de les rendre plus lisibles. Certaines citations sont donc réduites et les répétitions ont été retirées. Parfois même, certains mots ont été remplacés et mis en italique pour faciliter la compréhension. Ce travail a été fait dans le but de faciliter la lecture tout en demeurant fidèle à l'idée de l'auteur.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier François Schuiten et Benoît Peeters de leur accueil et du précieux temps qu'ils m'ont accordé afin de répondre à toutes ces questions qui me tourmentaient déjà au tout début de cette recherche. La richesse de leurs réponses ainsi que toutes les références que j'y ai récoltées m'ont été d'une aide indispensable.

J'aimerais également remercier mon directeur Louis Jacob pour son enthousiasme et sa confiance, mais aussi pour toutes ses suggestions et commentaires. Nos rencontres ont toujours été une source d'inspiration et d'énergie.

Un merci spécial à Arnaud, Vanessa, Marik, Nathalie et Chloé pour vos encouragements et vos conseils, mais surtout pour m'avoir supportée et écoutée dans les périodes les plus sombres de ce travail d'écriture. Un merci aussi à Kate pour ton temps et pour ta relecture.

Et un dernier merci à ma mère, Ghislaine, pour son support et son réconfort jusque dans les derniers moments.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LE FANTASTIQUE : ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE.....	6
1.1 Le genre fantastique.....	6
1.1.1 Genèse du genre fantastique.....	10
1.1.2 Particularités du genre fantastique.....	13
1.2 Philosophie de l'imagination et herméneutique littéraire : Paul Ricœur.....	17
1.2.1 Définir l'image.....	17
1.2.2 L'écriture et le monde du texte.....	18
1.2.3 <i>La Métaphore vive</i>	19
1.2.4 Le récit de fiction.....	28
1.2.5 Le pouvoir de redécrire la réalité.....	33
CHAPITRE 2	
LES CITÉS OBSCURES.....	35
2.1 Les théories de la bande dessinée.....	35
2.1.1 Origines et histoire de la bande dessinée.....	35
2.1.2 Définir la bande dessinée.....	40
2.2 La naissance des <i>Cités obscures</i>	46
2.2.1 Une série qui se met sur pied... ..	48

2.2.2 Le jeu du réel	49
2.2.3 La relation avec le lecteur	51
2.3 Méthode d'analyse retenue	53
2.3.1 Grille d'analyse	53
2.3.2 Analyse de deux albums	65
2.4 <i>Les Cités obscures</i> hors des sentiers de la bande dessinée.....	75
2.4.1 Les aventures de <i>L'Enfant penchée</i>	75
2.4.2 La métamorphose de la Maison Autrique	78
CHAPITRE 3	
LA VILLE CONTEMPORAINE SOUS L'ÉCLAIRAGE DES <i>CITÉS OBSCURES</i>	83
3.1 De la sémiotique à l'herméneutique.....	83
3.2 Le Passage : une question de frontières et de limites	87
3.3 La bande dessinée et la ville	93
3.3.1 Une histoire de proximité	93
3.3.2 Une critique des utopies modernes	94
3.4 L'expérience de la ville	103
3.4.1 Le regard de l'habitant.....	103
3.4.2 Les espaces interstitiels, des espaces potentiels	107
3.5 « Réapprendre à regarder, réapprendre à observer » (Schuiten et Peeters, 2004)	110
CONCLUSION.....	114
APPENDICE.....	117
BIBLIOGRAPHIE	128

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<i>L'Enfant penchée</i> , p. 116	117
1.2	<i>L'Enfant penchée</i> , p. 117	118
2.1	<i>L'Enfant penchée</i> , p. 142	119
2.2	<i>L'Enfant penchée</i> , p. 143	120
3	<i>La Théorie du grain de sable</i> , p. 95	121
4	<i>La Théorie du grain de sable</i> , p. 111	122
5	<i>La Route d'Armilia</i> , p. 5 : 1-2	123
6	<i>La Théorie du grain de sable</i> , p. 7 : 1	123
7	<i>La Fièvre d'Urbicande</i> , p. 86 : 5	124
8	<i>L'Enfant penchée</i> , p. 17	124
9	<i>L'Ombre d'un homme</i> , p. 30 : 1	125
10	<i>L'Archiviste</i> , p. 29	125
11	<i>Les Murailles de Samaris</i> , p. 5	126
12	<i>Les Murailles de Samaris</i> , p. 44 : 1	127

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une exploration de la relation entre réel et imaginaire à travers l'analyse d'une œuvre de bande dessinée. Cette analyse nous permettra par la suite de dégager dans cette œuvre un regard critique sur le paysage urbain contemporain.

Nous poserons dans un premier chapitre les bases théoriques de notre réflexion. Le genre littéraire fantastique se présentera comme une première approche du rapport entre réel et imaginaire au sein d'un objet littéraire. Nous développerons par la suite cette mince frontière qui sépare le réel de l'imaginaire avec une approche plus philosophique. La deuxième section de ce chapitre se consacrera aux thèses de Paul Ricœur sur le pouvoir de la fiction de redécrire le réel. Nous nous pencherons tout particulièrement sur ses ouvrages *La Métaphore vive* et *Temps et récit*.

Le second chapitre de ce mémoire sera consacré à la bande dessinée. Nous tenterons de dresser un portrait général des *Cités obscures* afin d'éclairer une figure centrale de l'œuvre, celle du « passage ». Dans cette optique, nous approfondirons notre compréhension du neuvième art en en présentant un bref historique pour ensuite identifier les différentes tensions qui agissent et articulent cet art. Nous présenterons la grille ainsi que les résultats d'une analyse sémiotique que nous avons menée sur deux albums, et tout particulièrement sur quatre planches et doubles pages.

C'est par une approche herméneutique et sociologique que nous aborderons la dimension urbaine de l'œuvre dans un troisième et dernier chapitre. *Les Cités obscures* se présentent d'abord comme une critique des utopies architecturales et urbanistiques modernes et de leurs traces que l'on retrouve aujourd'hui dans le paysage urbain. L'œuvre propose également un nouveau regard sur les villes en s'intéressant aux espaces brouillés, non définis et aux espaces frontaliers et transitoires rappelés par la figure du « passage ».

MOTS-CLÉS : *Les Cités obscures*, Benoît Peeters, François Schuiten, Imaginaire, Réel, Bande dessinée, Fantastique, Espace urbain, Ville contemporaine

INTRODUCTION

Ce projet de recherche découle d'une rencontre avec une œuvre de bande dessinée un peu particulière. Cette œuvre est le fruit d'un travail de collaboration. Benoît Peeters est le scénariste, en plus d'être connu pour ses thèses en tant que théoricien de la bande dessinée. Le dessinateur, François Schuiten, est également reconnu sur la scène internationale pour ses scénographies dans des villes européennes ainsi que celles construites à l'occasion d'expositions universelles. Certaines d'entre elles ne se rattachent pas à l'œuvre qui nous intéresse, mais d'autres y participent. En fait, *Les Cités obscures* sont bien plus qu'une série de bandes dessinées. C'est tout un univers dont il est question. Le monde des Cités traverse la bande dessinée et se transpose dans des expositions-spectacles. Il se traduit aussi par des documentaires-fictions et quelques fois par des livres illustrés. On retrouve même un *Guide des Cités* faisant office de guide touristique pour les voyageurs et une carte authentifiée par l'Institut géographique national de France.

Les Cités obscures proposent un univers fantastique qui se rapproche du monde dans lequel nous vivons. Il est présenté comme son double obscur. C'est un monde qui ne peut être situé dans le temps; on y retrouve des signes de différentes époques. Plusieurs éléments se réfèrent au XIX^e siècle, mais une multitude de constructions futuristes viennent contredire ce point de repère. L'univers des *Cités obscures* présente différentes villes dont non seulement l'aspect architectural, mais tout le fonctionnement administratif et politique a été pensé et construit à travers les différents albums et livres. Il nous propose des personnages, bien souvent des antihéros, qui sont en constante relation avec ces espaces urbains, la plupart du temps dysfonctionnels.

Mais *Les Cités obscures* s'inscrivent aussi dans certaines villes réelles, des villes européennes comme Paris et Bruxelles. D'ailleurs, des réalisations scénographiques permanentes ont été réalisées dans une station de métro à Paris et dans une autre à Bruxelles.

Chacune à leur façon, elles évoquent le monde des Cités. La station Porte de Hal présente le tramway 81 qui semble sortir d'un des murs de la station. Ce tramway se réfère à celui de la ville de Brüssel, qui est présentée comme le double de Bruxelles dans l'univers fictif. La station Arts et Métiers évoque le monde des Cités par la présentation de différents objets ayant marqué l'histoire des sciences et des techniques. *Les Cités obscures* trouvent également des référents dans ces deux villes tels le Palais de justice de Bruxelles et le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris.

Une des particularités principales de cette œuvre est sans doute le plaisir que prennent les auteurs à brouiller non seulement les frontières qui régissent les différentes pratiques artistiques, mais également la frontière qui sépare ce qui est réel de ce qui est imaginaire. Une sorte de jeu s'est mis en place, celui de renforcer les « effets de réel » et de favoriser la croyance en l'existence de cet univers. Un jeu qui a eu un effet retentissant chez les lecteurs, créant ainsi de nombreux adeptes.

À l'image de la bande dessinée, *Les Cités obscures* présentent un monde qui se situe toujours dans un « entre-deux ». Elles sont à la fois entre l'image et le texte, entre le son et l'image, entre le virtuel et le matériel ou entre la bande dessinée et la scénographie. Elles se retrouvent également dans une zone indéfinie entre le réel et l'imaginaire, remettant en question le vrai et le faux.

Une figure centrale émerge à travers ces différentes transpositions, celle du « passage ». C'est cette figure qui nous a tout particulièrement intriguée. Elle sera au centre de la réflexion que nous mènerons dans ce travail de recherche. Le « passage » est illustré dans les albums sous la forme d'une ouverture possible entre deux mondes, le monde réel et celui des Cités. Il est également à l'image du mode de fonctionnement et de la dynamique qui régit cet univers. *Les Cités obscures* se sont constituées sous la forme d'un réseau. Elles ont frayé leur chemin à travers les différents espaces, les différentes brèches demeurées ouvertes dans les réalisations précédentes.

L'approche que nous avons retenue pour aborder l'analyse de cette œuvre de bande dessinée ne s'inscrit ni dans une sociologie de l'art, ni dans une sociologie de la littérature. C'est dans le cadre d'une philosophie de l'imagination que nous poserons notre réflexion. Ce ne sont pas tant les processus de production, de circulation et de réception qui nous intéressent, mais plutôt l'œuvre en elle-même pour son sens et ce qu'elle a à offrir et à transmettre au lecteur. Avec l'aide des thèses de Ricoeur, nous voulons voir comment une œuvre de fiction peut nous apporter un regard nouveau sur le monde qui nous entoure et comment cette œuvre parvient à redécrire le réel, comment elle le transpose.

Méthodologie employée : la sémiotique et l'herméneutique

La méthodologie que nous avons employée pour réaliser ce travail de recherche se divise en deux étapes. Dans un premier temps, afin d'asseoir cette analyse sur des éléments descriptifs tangibles, nous analyserons en profondeur deux albums. Cette analyse se fera au niveau de l'album en général et de sa configuration, mais elle reposera en majeure partie sur certaines planches et doubles pages préalablement sélectionnées. Nous nous sommes attardée aux différentes conceptions et interprétations de la bande dessinée formulées par les théoriciens pour construire une grille d'analyse sémiotique.

Cette analyse sera ensuite complétée d'une analyse socio-herméneutique de l'œuvre dans son ensemble. L'herméneutique nous offrira un outil supplémentaire dans la compréhension des *Cités obscures* en nous permettant de prendre une distance par rapport aux planches de bande dessinée pour les inscrire dans un ensemble plus large. L'herméneutique nous permettra de mettre en relation les différents éléments significatifs mis en lumière par l'analyse sémiotique avec l'ensemble de l'œuvre, puis avec les discours en études urbaines et les discours sur la ville contemporaine.

Ces deux analyses centrales seront également complétées par deux entretiens réalisés auprès des auteurs. Nous avons, dans les premières étapes de cette recherche, rencontré François Schuiten et Benoît Peeters afin de parfaire nos connaissances de l'œuvre. Ces entretiens reposaient sur trois différentes thématiques. Une première section était consacrée à la figure du « passage » dans l'œuvre afin de découvrir la signification de ce mystérieux

concept pour les auteurs. La seconde thématique abordée était le brouillage des frontières entre réel et imaginaire par le « jeu du réel » auquel s'adonnent Benoît Peeters et François Schuiten. L'entretien se terminait sur des questions concernant l'appropriation et le rapport très particulier qu'entretiennent certains lecteurs des *Cités obscures* avec l'œuvre.

Présentation des différents chapitres

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier chapitre sera de nature plus théorique. Il posera les bases philosophiques d'une problématique qui accompagnera cette recherche, c'est-à-dire la délimitation des frontières entre réel et imaginaire. Nous aborderons l'œuvre par le genre littéraire, dans ce cas-ci le genre fantastique. L'intérêt du genre fantastique dans cette recherche est d'aborder cette vaste problématique par la façon dont elle peut se manifester dans une œuvre littéraire. En effet, une caractéristique fondamentale du fantastique repose sur la remise en question du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire. Nous compléterons ces premières bases de réflexion par la thèse de Paul Ricœur selon laquelle la fiction a le pouvoir de redécrire le réel. Cette dynamique au sein de l'œuvre des *Cités obscures* nous permettra de mettre en lumière un nouveau regard sur le monde urbain actuel.

Le second chapitre débutera par une brève exploration des moments importants dans le développement de la bande dessinée qui nous permettra par la suite de mettre en place et de mieux définir les particularités du neuvième art et les tensions qui l'animent. Après avoir défini la bande dessinée, nous présenterons la grille d'analyse sémiotique que nous avons confectionnée. Cette grille d'analyse sera insérée au cœur de ce chapitre sous forme de tableau pour faciliter la compréhension des résultats de l'analyse. Mais ce chapitre consiste avant tout à présenter l'objet de recherche sous tous ses angles, un objet complexe que ces différents points de vue théoriques nous permettront de mieux cerner et comprendre.

Le troisième et dernier chapitre constitue l'aboutissement de toute cette réflexion. Il vise à donner une dimension herméneutique et sociologie à l'analyse précédente. Par ce regard herméneutique posé sur l'œuvre, nous mettrons en lumière la dimension architecturale et urbanistique des *Cités obscures*. L'œuvre nous présente un regard critique face au

modernisme et au fonctionnalisme en architecture. Elle met en scène les lendemains sombres des utopies architecturales de la modernité et propose à la fois une critique des vestiges de ces idées qui sont toujours présents dans les villes contemporaines. Par la figure du « passage », c'est une nouvelle proposition qui nous est transmise, celle d'un regard plus attentif envers les possibilités que recèlent nos villes actuelles dans leurs imperfections, dans leurs métissages. La figure du « passage » se pose comme la mise en lumière de ces espaces transitoires et intermédiaires présents dans nos villes. Des espaces un peu brouillés, présentant des frontières parfois non palpables, mais des espaces qui laissent place à une appropriation ludique, à la rêverie et à l'imaginaire et parfois, à un voyage au cœur des *Cités obscures*.

CHAPITRE 1

LE FANTASTIQUE : ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE

1.1 Le genre fantastique

C'est par la sociologie du genre que nous engagerons cette réflexion sur une œuvre de bande dessinée, *Les Cités obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters. Le genre fantastique nous propose des pistes de réflexion qui nous permettront de mieux entrevoir les enjeux et les particularités des œuvres qu'il regroupe. Le but de cette section n'est donc pas d'inscrire cette œuvre dans un cadre fermé, mais plutôt de la mettre en relation avec d'autres avec lesquelles elle peut présenter des affinités. Mais le genre fantastique constitue pour nous avant tout une introduction à une thématique particulière que nous voulons explorer dans ce chapitre, celle de la frontière entre le réel et l'imaginaire. Cette thématique sera approfondie par la suite dans une voie plus philosophique avec Paul Ricœur.

La question du genre nous semble intéressante dans l'étude d'un objet littéraire parce qu'elle nous permet de l'ancrer dans une tradition. Todorov pose certaines bases sur l'étude du genre dans son livre *Introduction à la littérature fantastique* rejoignant des notions chères à l'herméneutique que nous reprendrons plus loin dans ce chapitre avec Ricœur. L'auteur s'intéresse au rapport constant de l'œuvre avec la tradition littéraire et culturelle dans laquelle elle s'insère.

Il est difficilement imaginable aujourd'hui qu'on puisse défendre la thèse selon laquelle tout, dans l'œuvre, est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé. Deuxièmement, un texte n'est pas seulement le produit d'une combinatoire préexistante (combinatoire constituée par des propriétés littéraires virtuelles); il est aussi une transformation de cette combinatoire (Todorov, 1970, p. 11).

On retrouve donc à travers l'œuvre littéraire un mouvement qui est double : partant de l'œuvre vers le genre et du genre vers l'œuvre. « Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature » (Todorov, 1970, p. 12). D'où l'importance dans l'étude d'une œuvre de s'intéresser à son contexte socioculturel et historique. Les études sur le genre ne constituent pas la seule piste envisageable, mais c'est la particularité du genre fantastique qui a orienté notre choix.

La définition du fantastique est problématique autant au niveau de la littérature que de la bande dessinée. Les théoriciens de la bande dessinée ne s'entendent ni sur les différents types de fantastique ni sur les caractéristiques qui les distinguent les uns des autres. D'un côté, nous avons les bandes dessinées d'anticipation et de science-fiction, ainsi que les univers de super-héros, d'un autre, celles d'épouvante et d'horreur et celles que l'on regroupe sous l'appellation anglophone d'*heroic fantasy* ou bien de *sword and sorcery*. Les bandes dessinées dites oniriques, sous lesquelles est classé le fameux *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay, dont nous parlerons plus loin, et celles de mondes parallèles comme *Les Cités obscures* font également partie de la catégorie fantastique. Nous y retrouvons aussi les contes de fées et les légendes, les bandes dessinées d'anges et de démons, celles qui portent sur l'étrange, le réalisme magique et les fantastiques formalistes (Lefèvre, 2003, p. 14). La catégorie de la bande dessinée fantastique est très large et les frontières qui la contiennent et la définissent sont, d'une certaine façon, poreuses. La majeure partie des écrits sur le genre fantastique s'intéresse à la littérature, et tout particulièrement au roman et à la nouvelle. Malgré les distinctions incontournables qui existent entre la bande dessinée et le reste de la littérature, certaines logiques narratives et structurelles, tout comme certains thèmes se retrouvent communément dans les deux arts. C'est pourquoi nous exposerons dans les paragraphes qui suivent les grandes lignes qui définissent ce genre littéraire en nous basant sur des auteurs qui sont étrangers au domaine de la bande dessinée.

Face à l'étendue et à la diversité qui caractérise les études sur le genre et ceux concernant le genre fantastique, nous nous sommes arrêtés sur quelques auteurs seulement. Les auteurs que nous avons sélectionnés appartiennent tous au bassin culturel français. Notre compréhension du fantastique restera donc teintée par ce dernier. Mais cette contrainte ne

nous semblait pas représenter une barrière puisque les deux auteurs des *Cités obscures* sont francophones d'origine européenne et présentent donc une proximité avec ce milieu. La raison de notre choix repose sur une absence de dialogue entre les théoriciens français et anglo-saxons. Les ouvrages anglophones sur le sujet sont peu traduits selon Roger Bozetto, tandis que ceux d'origine française auraient été traduits tardivement. Bien que les récits fantastiques traversent les frontières, la théorie, elle, demeure ancrée dans un bassin culturel ou dans un autre (Bozetto, 2004, p. 15).

La critique que construit Roger Bozetto sur ce phénomène est intéressante et éclairante. Pour lui, le terme fantastique se rattache à deux dates significatives : la première est 1830 avec la traduction de *Fantasiestücke* de Hoffmann en *Contes fantastiques* et l'utilisation du même terme dans une adaptation de *On the Supernatural in Fictitious Composition* de Walter Scott parue en 1827. La seconde date correspond à la parution du livre désormais incontournable de Tzvetan Todorov intitulé *Introduction à la littérature fantastique*. Bozetto tente de démontrer la rigidité avec laquelle la catégorie du genre fantastique s'est construite et l'intérêt de se tourner vers des concepts plus ouverts, comme celui d'effet fantastique, pour traiter des œuvres qui présentent ces caractéristiques. Dans son plaidoyer, il s'appuie sur différents auteurs tels Charles Grivel, Hubert Juin et Raymond Trousson qui contestent tous la notion de genre au niveau du fantastique. Pour certains le fantastique est plutôt de l'ordre de l'effet, pour d'autres il est simplement hors de toute définition. Irène Bessière, dont nous parlerons plus loin dans ce chapitre, conteste également le fantastique en tant que genre. Elle parle plutôt d'une logique narrative particulière utilisée dans certains textes.

Le terme *fantasy* dans la culture anglo-saxonne présente une acception beaucoup plus large que ce que les Français regroupent sous l'appellation fantastique. Nous pourrions faire appel ici à la définition de William Doyle rapportée par Pascal Lefèvre :

De façon négative, la *fantasy* rejette le monde logique et empirique des apparences; de façon positive, il accepte le monde magique, non rationnel, impossible, de l'imagination. Certes le réalisme aussi recourt à l'imagination, mais il le fait afin de construire un modèle crédible de ce qu'il croit être le réel; la *fantasy* par contre forge le non crédible au moyen de l'imagination. [...] La *fantasy* n'est donc pas un genre, mais un mode, une manière de percevoir l'expérience humaine. Elle réclame l'arrêt des attentes conventionnelles relatives à la causalité, la chronologie, l'identité, l'apparence, etc. Aux distorsions de la perception subjective, elle tend aussi à ajouter les structures non logiques du rêve et, souvent, la terreur du cauchemar (Lefèvre, 2003, p. 14).

Todorov demeure la référence incontournable selon l'auteur, et ce, dans plusieurs bassins culturels. C'est le livre de Todorov qui semble avoir régulé les différentes définitions du fantastique en les orientant vers la conception structuraliste française. Des disparités entre *fantastische*, *fantástica*, *fantastico* et *fantasy*, une conception globale et générale s'est mise en place, celle du fantastique. Mais ce ralliement autour du texte de Todorov ne fait pas l'unanimité. Les critiques ont tout d'abord émergé d'Allemagne avec Stanislas Lem, qui reproche à l'auteur de trop restreindre cette définition. Ce cadre fermé mène au rejet de plusieurs textes qui pourtant offrent des affinités et des caractéristiques qui peuvent relever du fantastique. De même, en Italie, Remo Ceserani reproche à Todorov de réduire les textes fantastiques à une définition qui caractérise seulement les textes fantastiques romantiques. Il lui reproche de ne pas tenir compte de la production populaire ni des textes présentant un effet d'ambiguïté (Bozetto, 2004, p. 24). Le projet de Todorov d'avancer une définition plus claire du genre fantastique était reçu positivement, mais la vision systématique et restrictive, dont Todorov a fait sa méthode, ne semble pas seulement faire des adeptes.

De manière générale, les définitions du fantastique sont difficilement applicables aux modèles plus contemporains ou au fantastique moderne. Le fossé s'élargit de plus en plus entre les outils théoriques et la direction que prend l'évolution de cette branche de la littérature (Bozetto, 2004, p. 36). Roger Bozetto perçoit une rupture entre ce qu'il considère comme étant le fantastique classique ou « antérieur » et le fantastique moderne. Les deux types de récits correspondraient, selon lui, à des normes distinctes.

Pour Baronian, ce nouveau fantastique serait d'interrogation, appellerait un vertige « intellectuel », alors que dans le fantastique de la tradition, « le lecteur (le spectateur) n'est pas vraiment conduit à s'interroger sur l'événement fantastique, il est physiquement, psychologiquement mis à l'épreuve, à travers une série de sensation, de sentiments, d'états d'âme, tels que l'étonnement, la peur, l'effroi, la surprise, lesquels sont alimentés par des coups de théâtre, des méprises, des mystères, bref par un *suspense*, un peu comme dans les romans gothiques ou frénétiques des Radcliffe, Lewis, Soulié, voire Dumas » (Bozetto, 2004, p. 38).

Tout en demeurant consciente des limites que comportent les études sur le genre, nous aurons l'occasion dans le cadre de ce mémoire de découvrir ce qu'ils peuvent nous apporter au niveau d'une analyse sémiotique et herméneutique d'une œuvre de bande dessinée. Tentons dans un premier temps de retracer la genèse de cette forme d'écriture.

1.1.1 Genèse du genre fantastique

De 1746 à 1824

Antoine Faivre, dans un article rédigé à la suite d'une conférence, conçoit une genèse du genre fantastique qu'il découpe en différentes étapes, remontant jusqu'à ce qu'il considère être l'étape ancestrale du genre. Dans cet ordre d'idées, il situe les origines du fantastique au milieu du XVIII^e siècle. Les histoires de revenants, les récits de féerie, les contes des mille et une nuits, les procès de sorcellerie ainsi que ce qu'il nomme la poésie de la peur, de la nuit et du tombeau figurent comme les ancêtres les plus reculés de ce que nous entendons par fantastique aujourd'hui. Cette étape que l'auteur nomme « prématurité du fantastique » s'étale de 1746 à 1824. C'est à cette époque que l'on observe un engouement pour les histoires de vampires, l'élaboration de théories sur le merveilleux et l'apparition des romans gothiques. D'autres auteurs, comme Bessière, considèrent que ces récits constituent les premiers récits appartenant au genre fantastique. Cette forme d'écriture a pris naissance dans un contexte particulier. Avec l'avènement des Lumières, les discours sur la nature et la surnature ne sont plus pris en charge par la religion. Les deux discours finissent donc par s'opposer et la culture ne parvient plus à jouer le rôle de conciliateur autrefois occupé par la religion. C'est dans ce contexte précis que les récits fantastiques, ou les récits précurseurs, ont pris forme. Cette littérature tentait de rallier les deux discours en produisant un effet d'étrangeté et d'improbable (Bessière, 1974, p. 68). Cette création littéraire se présente comme une sorte de laïcisation du débat qui a cours à l'époque.

Vers la fin du XVIII^e siècle, les romans gothiques et les ballades allemandes sont devenus des genres de plus en plus pratiqués. En Allemagne, les contes en prose ont pour caractéristique de faire régner le mystère et l'énigme jusqu'au dernier moment, en faisant vivre au lecteur des émotions telles la peur et la pitié (Bessière, 1974, p. 98). C'est une époque marquée par la rencontre des écrivains et des théologiens. Les écrits reflètent les traditions populaires, les débats esthétiques ainsi que les questionnements moraux et religieux (Bessière, 1974, p. 98). À cette même époque, les romans noirs anglais influencent l'écriture littéraire aux États-Unis. Un roman gothique américain prend naissance et se caractérise par le cauchemar et l'irréel. De cette époque naissent différents auteurs fantastiques tels Nathaniel Hawthorne et Washington Irving. Selon Bessière, Hawthorne « entreprend des récits qui établissent “un territoire neutre”, quelque part entre le quotidien et le domaine féérique, où le réel et l'imaginaire puissent se rencontrer et s'imprégner mutuellement » (Bessière, 1974, p. 117). On remarque déjà à cette époque, les bases du fantastique qui se mettent en place. Hawthorne considérait ce dernier comme, suivant les mots de l'écrivain lui-même, un moyen « d'établir un rapport avec le monde » (Bessière, 1974, p. 117).

Le fantastique n'est rien d'autre que la saisie de l'étrange derrière le banal, que le dessin de la complexité à partir d'un monde pauvre ou uniforme. Il est une manière d'accorder profondeur intérieure (celle du sujet) et pâleur du quotidien. L'imagination apparente ce qui semble séparé; l'irréel devient le meilleur moyen de se placer au cœur du réel, et paraît un des modes du contact avec le monde (Bessière, 1974, p. 119).

Toujours selon Bessière, Blackmur propose l'interprétation suivante face à l'œuvre de Hawthorne : « la tentation du fantastique caractérise un écrivain qui comprend que sa culture ne peut l'aider à maîtriser le réel. Le fantastique paraît alors un mode privilégié de perception par lequel l'auteur retrouve et actualise l'incertaine tradition nationale et avoue son étrangeté au monde » (Bessière, 1974, p. 119). Henri James remarque que du passage du roman à la romance anglaise, on observe une transition du principe de représentation vers une mise en scène de ce qui ne pourra jamais être vécu. Ce goût pour le surnaturel se transforme vers la fin du siècle en un intérêt pour le réalisme. Ces différents types de récit amènent cette idée qui préside dans le genre fantastique, c'est-à-dire un intérêt pour le surnaturel et une remise en question des conceptions du réel. Selon Irving, c'est le rapport ambigu qu'entretiennent le langage et le réel qui est magnifié dans le récit fantastique (Bessière, 1974, p. 127).

De 1824 à 1914

Faivre situe la phase de maturité du fantastique entre les années 1824 à 1914, suite à la parution de l'œuvre de Hogg qu'il considère comme étant le premier auteur fantastique avec *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Cette époque est également marquée par l'écriture de Hoffman. Suite à ses écrits, le réalisme perd en importance et en intérêt dans la littérature allemande et laisse place à une littérature du nébuleux et du mystérieux qui disparaîtra après l'époque romantique. Selon Bessière, « Hoffmann identifie le fantastique au pouvoir de qualifier le monde, qui dégage la nécessaire continuité de l'imaginaire et du réel et la parenté de la raison et de la déraison » (Bessière, 1974, p. 105). La situation en France, en Angleterre et aux États-Unis est différente. On tente plutôt de rapprocher le surnaturel du quotidien et donc du réel. La littérature de l'époque est alors teintée d'une atmosphère d'étrangeté. On assiste également à l'apparition du roman policier, genre qui s'entremêlera au fantastique. C'est à ce moment qu'Edgar Allan Poe renouvelle le fantastique par un ancrage dans le réel et dans la représentation. « Le fantastique survit à la ruine de la superstition et du surnaturel, parce que l'écrivain fait passer le thème du mystère du champ de l'événement à celui de la parole créatrice. À sens nouveau, possibilité de référent nouveau : l'univers peut être autre qu'il n'est » (Bessière, 1974, p. 138). Un intérêt marqué pour la science et à la fois pour une forme d'ésotérisme et de spiritisme fait passer le fantastique d'histoires de fantômes vers un fantastique où il est plutôt question de la « hantise psychique des héros » (Faivre, 1991, p. 32).

Le XX^e siècle

Au XX^e siècle, on voit l'apparition d'un néofantastique. Dans le milieu francophone, cette forme de littérature semble surtout en vigueur en Belgique avec des auteurs comme Thomas Owen, Michel de Ghelderode, Jean Ray. Faivre distingue deux types de néofantastique : le néo-fantastique rationalisé et le néo-fantastique numineux. Dans le premier cas est mise de l'avant l'idée de la réflexion et de l'enquête, mais le tout dans une atmosphère de mystère et de surnaturel. L'auteur suscite la croyance du lecteur. Faivre range dans cette catégorie les récits plus occultistes et même la science-fiction. Le néo-fantastique numineux mise plutôt sur l'expérience du lecteur. La psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung, les idées surréalistes, et celles qui s'en approchent, ainsi qu'un intérêt pour les expériences

relatives aux drogues sont au cœur de ce renouvellement du fantastique. Selon Faivre, Rafael Llopis proposerait un autre type de fantastique qui naîtrait dans les années 1960 qu'il nomme le méta-fantastique.

Ce méta-fantastique correspond à la situation de l'homme post-moderne qui cherche le numineux moins dans le passé – par les formes du fantastique traditionnel – ou dans le futur – par la science-fiction – que dans un présent dont il s'agit d'explorer les dimensions cachées (Faivre, 1991, p. 41).

Il s'agit donc d'une interrogation sur les conceptions métaphysiques généralement admises. Bessière se réfère plutôt aux auteurs latino-américains du XX^e siècle qui se sont intéressés au genre tels Borges ou Cortázar. Les thématiques traditionnelles comme les vampires et les êtres maléfiques sont mises de côté pour laisser place à des thématiques plutôt anthropocentristes.

1.1.2 Particularités du genre fantastique

Entre deux genres

Nous nous attarderons dans cette section principalement à deux auteurs, Tzvetan Todorov et Irène Bessière, pour dresser un portrait structurel et fonctionnel du texte fantastique. Les deux livres retenus font figure d'autorité aujourd'hui sur le sujet, bien qu'ils aient été tous deux écrits il y a 40 ans. Todorov distingue le genre fantastique de deux autres genres avec lesquels les frontières sont parfois nébuleuses : le merveilleux et l'étrange. L'auteur considère que dans ces trois genres, le lecteur se trouve face à une forme d'hésitation, que nous expliquerons plus loin. Dans la situation où le lecteur prend la décision d'attribuer la cause des événements mystérieux à une explication rationnelle et réaliste, le texte se classe dans la catégorie de l'étrange. Dans le cas opposé, où le lecteur en déduit que les événements font appel à un ordre des choses relevant de l'imaginaire, nous sommes en présence du merveilleux (Todorov, 1970, p. 46). C'est dans l'espace intermédiaire que le fantastique se situe, le lieu où aucune décision n'est prise et où le mystère demeure même une fois le livre fermé. Irène Bessière interprète cette position intermédiaire différemment. Elle affirme plutôt que le fantastique se situe à la rencontre du thétiq ue et du non-thétique qui, en termes littéraires, se situerait entre le roman réaliste et le merveilleux ou le conte de fées. Le XVIII^e siècle présente un certain goût pour les contes de fées, tout comme pour la forme du

roman réaliste. Le fantastique serait issu, selon l'auteure, d'une contamination de ces deux modes d'écriture littéraire.

L'hésitation

Todorov et Bessière nous proposent des définitions différentes du genre fantastique. Le premier relève trois conditions auxquelles le récit fantastique doit se conformer. Dans un premier temps, il serait caractérisé par une forme d'hésitation face à un événement étrange qui survient dans le récit, comme nous l'avons mentionné plus haut. Le lecteur se retrouverait dans un dilemme comportant deux possibilités : soit relier l'événement étrange à une explication naturelle, soit lui attribuer une cause surnaturelle (Todorov, 1970, p. 30). Dans cet ordre d'idées, le lecteur doit, de prime abord, accorder une forme de crédibilité au monde du récit. Mais cette croyance ne doit pas être une croyance aveugle, car elle réduirait à néant tout effet de fantastique. C'est cette impossibilité de prendre position ou de trouver réponse au mystère qui fait régner cet effet particulier que provoque le genre fantastique. L'hésitation peut être également vécue par un des personnages du récit auquel le lecteur pourra s'identifier. L'hésitation deviendrait alors également un thème du récit. Cette seconde condition, Todorov la considère comme facultative. Et la dernière caractéristique qui importe à l'auteur est une manière spécifique de lire le texte fantastique que devra adopter le lecteur (Todorov, 1970, p. 38). Afin de définir le type de lecture approprié au genre fantastique, Todorov le compare au texte poétique dans un premier temps et au texte allégorique dans un second temps. Bien que nuançant ces catégories, il pose la poésie comme une forme de texte non-référentielle, sa référence n'étant autre que son propre texte. Ce premier élément nous permet de distancier la poésie du fantastique qui, selon l'auteur, ne peut relever que de la fiction. L'allégorie se caractérise, tout comme la métaphore, par la présence d'un double sens : un sens littéral et un sens métaphorique. L'auteur prend ici des précautions en insistant sur le fait que dans l'allégorie, l'existence du double sens est explicite et ne relève pas de la pure interprétation du lecteur. Le texte fantastique ne peut présenter cette caractéristique puisque si l'on admettait que l'événement surnaturel pouvait dénoter un second sens qui serait métaphorique, l'effet de fantastique et d'hésitation s'en trouverait annulé. L'impression laissée au lecteur est également très importante dans le genre fantastique. Certains écrivains tels Penzoldt ou Lovecraft considèrent que la peur ressentie par le lecteur est incontournable

pour un texte fantastique. Callois met l'accent plutôt sur le sentiment d'étrangeté (Todorov, 1970, p. 39-40).

Irène Bessière s'oppose à la définition avancée par Todorov, qu'elle considère réductrice. L'hésitation sur laquelle Todorov met l'accent ne se rapporterait qu'à la dimension narrative du texte. Ce que l'auteure reproche à son prédécesseur est de s'en tenir à cette simple antinomie. Elle propose plutôt comme caractéristique centrale du fantastique le fait que la possibilité de l'existence du surnaturel soit tout aussi rationnelle et insatisfaisante que celle d'une explication naturelle. Bessière comprend le fantastique comme une forme mixte du « cas » et de la « devinette ». Par la « devinette », elle rejoint dans un certain sens l'idée de Todorov en posant que le fantastique est le récit de l'ambiguïté. Il mettrait en scène les changements socioculturels d'une époque ainsi que leurs conséquences sur la pensée autour des questions de la nature, de la loi et de la norme. Le récit fantastique plongerait dans l'incertitude les réalités et les conceptions de l'époque. Il utiliserait des éléments du quotidien pour ensuite en pervertir la cohérence.

Loin de ces tentations de l'irrationnel, il faut considérer que le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi saisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables, autrement dit des hésitations et des fractures des conventions communautaires soumises à examen (Bessière, 1974, p. 12).

Le fantastique ne se caractériserait pas par la déraison, mais plutôt par la rationalisation de ce qui serait considéré comme non rationnel. L'idée du « cas » avancée par l'auteure implique la singularisation du questionnement. L'événement qui se produit dans le récit fantastique impose une décision tout en ne comportant pas les moyens nécessaires à cette prise de décision. L'impossibilité de celle-ci découlerait de la démonstration de la totalité des solutions possibles. Le fantastique comporterait donc à la fois l'incertitude et la conviction qu'une solution existe, mais elle demeurerait inaccessible.

La question du réel

Si certains événements de l'univers d'un livre se donnent explicitement pour imaginaires, ils contestent par là la nature imaginaire du livre. Si telle apparition n'est que le fruit d'une imagination surexcitée, c'est que tout ce qui l'environne est réel. Loin donc d'être un éloge de l'imaginaire, la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel, ou plus exactement, comme provoquée par lui, tel un nom donné à la chose préexistante. La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, aussi insatisfaisantes l'une que l'autre (Todorov, 1970, p. 176).

Le genre fantastique pose la question du rapport de l'humain au réel. Il met à l'avant-scène le rapport du lecteur au livre ainsi que celui du livre au réel (Bessière, 1974, p. 29). Tout en prenant appui sur ce qui est communément admis comme réel, le texte fantastique tend à le mettre en déséquilibre, à le renverser. Bessière considère que le mode d'appréhension du réel qui est à l'œuvre dans le genre est de faire et de défaire l'objectivité; le tout, par un jeu particulier qui s'interprète au niveau narratif par la discontinuité et l'antithèse. Louis Vax rajoute d'ailleurs que le fantastique met souvent en scène des personnages réalistes à qui il arrive des événements extraordinaires ou inexplicables (Bessière, 1974, p. 49). Le recours au quotidien et au banal par l'utilisation de référents est un moyen utilisé pour rendre crédible le récit. En construisant le monde du texte sur le monde connu du lecteur, l'auteur laisse place aux croyances et aux habitudes de ce dernier et lui permet donc de mieux s'imprégner du récit (Bessière, 1974, p. 163). L'idée centrale est de donner l'apparence de l'existence à ce qui n'a jamais existé, de rendre l'illusoire convaincant, crédible (Bessière, 1974, p. 50). Par ce questionnement sur le réel et l'irréel, le genre fantastique met également en scène la question des limites et des frontières.

S'attacher à l'invraisemblable, c'est questionner les limites de l'objet, tenir que toute saisie de l'extériorité est provisoire et partielle. Le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c'est pourquoi il est toujours lié aux théories sur la connaissance, et aux croyances d'une époque (Bessière, 1974, p. 60).

En plus de poser la question du réel et de l'imaginaire, il poserait celle du sujet et de l'objet, et nous dirigerait vers toute une série de questionnements relevant de l'épistémologie.

On remarque suite à ces quelques pages que la thématique de la frontière entre le réel et l'imaginaire est au cœur du genre fantastique. Nous tenterons maintenant de l'approfondir par une approche différente et complémentaire qui est celle de l'herméneutique et de la philosophie de l'imagination. Il aurait été intéressant ici de présenter un large aperçu des différentes théories et des différentes positions dans la philosophie de l'imagination concernant cette problématique, mais l'envergure de ce travail ne nous le permet pas. C'est en nous basant sur les thèses de Paul Ricoeur concernant le pouvoir de la fiction de redécrire le réel que nous avons décidé d'approfondir cette problématique.

1.2 Philosophie de l'imagination et herméneutique littéraire : Paul Ricoeur

1.2.1 Définir l'image

Paul Ricoeur nous propose une conception de l'imagination comme médiatrice de notre rapport au monde. C'est par l'étude notamment de l'énoncé métaphorique et du récit que Ricoeur construit son argumentaire dont nous allons exposer les bases dans les paragraphes qui suivent. Avant d'entrer plus en profondeur dans les processus que Ricoeur met en lumière, il nous semble pertinent de définir certaines notions et certains termes sur lesquels il se positionne. Ricoeur prend position sur la notion d'image qu'il distingue de différentes acceptions reconnues dans le monde de la philosophie. Il déplore la confusion qui entoure ce concept et le peu de notoriété qui lui a été accordée. Il relève grossièrement quatre différentes définitions accordées traditionnellement à l'image.

L'image peut tout d'abord se référer à une chose existante, mais qui serait absente. Cette image peut être « mentale » ou se matérialiser en portrait ou dessin, donc sous une forme d'art visuel. Ce sont les deux premières définitions que Ricoeur nous présente. L'image peut prendre également la forme d'une fiction, qui selon l'acception générale du terme, se rapporte à une chose inexistante. Une dernière conception de l'image la pose en termes d'illusion. Dans ce dernier cas, elle désignerait une chose inexistante tout en laissant croire à son existence (Ricoeur, 1986, p. 239). Dans ces quatre définitions que nous présente l'auteur, deux dimensions de l'image sont en jeu : sa référence et le « mode de donation » de l'image (Ricoeur, 1979, p. 124). Ces conceptions de l'image diffèrent sur le fait qu'elles font référence à une réplique d'un objet existant, où l'image devient le « pâle reflet du réel » selon certains, ou qu'elles n'aient pas de références précises dans le monde réel et, dans ce dernier cas, elles prennent le nom de fictions. Dans la philosophie de l'imagination, la fiction est souvent vue comme l'amalgame d'autres images ayant elles-mêmes des référents distincts. Dans ce cas-ci, c'est seulement l'amalgame qui se retrouve sans référence directe dans le réel. Le « mode de donation » de l'image, quant à lui, pose la question de son existence physique comme dans le cas du tableau, ou de son existence sous la forme d'une image « mentale ».

Ricœur dispose les différentes théories relatives à l'imagination à l'intérieur d'un schéma s'élaborant selon deux axes distincts. Le premier axe s'intéresse au statut de l'objet représenté, c'est-à-dire à sa présence ou à son absence; le second se situe au niveau du sujet : aborde-t-il l'image sous un angle critique ou sombre-t-il dans l'illusion? À chacune des extrémités de ces axes, il pose en exemple des théoriciens représentant, selon lui, le mieux ces quatre positions. Hume et Sartre proposent des théories qui éclairent le statut de l'image tandis que Husserl, Pascal et Spinoza s'intéressent plutôt à la relation qu'entretient le sujet avec cet objet particulier (Ricoeur, 1986, p. 240). La notion d'image est souvent présentée de façon négative. Ricœur tente de se démarquer de ces divers points de vue en posant son analyse sur les théories du langage plutôt que sur celles de la perception (Ricoeur, 1986, p. 241). C'est donc à partir de l'écriture et du texte qu'il tente de démontrer l'apport et l'implication de l'imagination dans le monde extérieur au texte; il tente de démontrer l'apport de l'image de fiction dans le monde de l'action. Et c'est en ce sens que nous pensons que ses thèses sauront nous éclairer à savoir comment une œuvre de bande dessinée comme *Les Cités obscures* peut participer à une redescription du réel.

1.2.2 L'écriture et le monde du texte

Ricœur prend pour base l'œuvre de Gadamer afin d'expliquer la conception du texte qu'il défend. L'œuvre de Gadamer reposerait sur une antinomie que Ricœur rejette et tente de dépasser. Cette dernière s'exprimerait en les termes suivants : « l'opposition entre distanciation aliénante et appartenance » (Ricoeur, 1986, p. 113). La distanciation est un mode de rapport à l'objet qui est nécessaire dans une optique critique, mais qui possède son pendant négatif d'aliénation du sujet par rapport au monde. L'appartenance propose le schéma opposé, il consolide le rapport ontologique du sujet à son monde, mais ne permet pas la distance nécessaire à une prise de position critique vis-à-vis de ce dernier.

Cette opposition est une antinomie, parce qu'elle suscite une alternative intenable : d'un côté, avons-nous dit, la distanciation aliénante est l'attitude à partir de laquelle est possible l'objectivation qui règne dans les sciences de l'esprit ou sciences humaines; mais cette distanciation, qui conditionne le statut scientifique des sciences, est en même temps la déchéance qui ruine le rapport fondamental et primordial qui nous fait appartenir et participer à la réalité historique que nous prétendons ériger en objet (Ricoeur, 1986, p. 113).

Ricœur propose l'écriture, le texte, comme alternative à cette opposition. Il présente le texte comme étant la communication intersubjective dans la distanciation, mais une distanciation

qui, dans ce cas-ci, présente une valeur positive. Par la mise en écriture du discours, l'auteur se détache de sa propre production pour la soumettre au public et à la lecture. Dans le cas de la littérature par exemple, c'est ce qui permet au texte de faire œuvre. En d'autres mots, l'œuvre peut se détacher de son contexte afin de se recontextualiser par l'entremise d'un lecteur de la même époque ou appartenant à une époque différente et ainsi prendre différents sens. « Dans cette autonomie du texte est, en revanche, déjà contenue la possibilité que ce que Gadamer appelle la "chose" du texte soit soustraite à l'horizon intentionnel fini de son auteur; autrement dit, grâce à l'écriture, le "monde" du texte peut faire éclater le monde de l'auteur » (Ricoeur, 1986, p. 124).

1.2.3 *La Métaphore vive*

Ricoeur nous incite à voir la métaphore comme une redescription de la réalité. « L'énigme du discours métaphorique c'est, semble-t-il, qu'il "invente" au double sens du mot : ce qu'il crée, il le découvre; et ce qu'il trouve, il l'invente » (Ricoeur, 1975, p. 301). Il se produit une relation dialectique entre la réalité qui alimente le discours métaphorique et la production langagière qui reconfigure par le discours l'environnement réel. L'analyse que Ricoeur fait de la métaphore aide à comprendre, à l'échelle du signe linguistique, la manière par laquelle l'imagination s'immisce dans la compréhension d'un texte pour ajouter une signification nouvelle à des signes qui, d'un premier abord, ne font pas sens. En prenant pour point de départ la rhétorique et la sémiotique, il tente de se distancier des disciplines traditionnelles étudiant la métaphore et de nous diriger vers la sémantique pour ensuite élargir son argumentaire à l'herméneutique. Cette thèse de Ricoeur nous permettra de voir dans le troisième chapitre comment *Les Cités obscures* se nourrissent des réalités urbaines actuelles pour ensuite nous proposer une redescription de ces espaces.

Les éléments de réflexion que Ricoeur met en place se basent sur une distinction plus fondamentale qui sépare la langue et le discours. Le discours se démarque du langage par sa venue dans la réalité en tant qu'événement. Il porte en lui une référence vers un monde auquel il est lié : « l'événement [...] c'est la venue au langage d'un monde par le moyen du discours » (Ricoeur, 1986, p. 116). En opposition, la langue demeure virtuelle jusqu'à ce qu'elle soit utilisée par un locuteur qui la façonnera alors en discours pour la faire advenir sur

le plan de la réalité. « Le sémiotique ne connaît que des relations intra-linguistiques; seule la sémantique s'occupe de la relation du signe avec les choses dénotées, c'est-à-dire finalement de la relation entre la langue et le monde » (Ricoeur, 1975, p. 97). Ricoeur associe la sémiotique à l'étude de la langue puisqu'elle s'intéresse au signe, plus particulièrement à la valeur conceptuelle et générique de ce dernier. La sémantique concerne l'étude du signifié, c'est-à-dire au signe dans sa singularité et son rapport au contexte plutôt que dans sa dimension générique. C'est dans la tension qui se crée entre la dimension événementielle et la signification que le discours prend pleinement sa valeur, c'est pourquoi, dans son argumentaire, Ricoeur s'intéressera aux différentes théories qui occupent ces deux dimensions spécifiques. Mais c'est sous l'angle privilégié de la sémantique qu'il basera la majeure partie de sa théorie.

La sémantique du discours

Dans les pages qui suivent, nous retracerons le cheminement que Ricoeur nous expose dans *La Métaphore vive* avant de tirer les conclusions sur lesquelles il fonde sa thèse sur le pouvoir de la fiction de redécrire le réel. Ricoeur s'appuie sur un nombre important d'auteurs dont les considérations et les positions ont toutes un rôle clé à jouer dans l'articulation théorique qu'il met en place. Dans un premier temps, il explore les théories sémantiques du discours. Ces dernières ont certaines bases en commun dont celle d'approcher la métaphore dans une optique d'interaction plutôt que de substitution, la substitution étant l'angle d'approche plus traditionnel de la métaphore appliqué par la rhétorique. La « thèse de l'interanimation des mots dans l'énonciation vive » (Ricoeur, 1975, p. 103) de I.A. Richards joue un rôle particulièrement important dans l'argumentaire de Ricoeur. Selon lui, on ne pourrait accorder de signification propre et fixe au mot, seuls la phrase ou le discours dans son ensemble seraient porteurs de sens. Le mot serait alors une partie devant compléter un tout; dans ce cas-ci, le tout constituerait le contexte global d'une phrase ou d'un discours. La signification fait appel au « jeu des possibilités interprétatives résidant dans le tout de l'énonciation » (Ricoeur, 1975, p. 103). Selon Richards, la rhétorique ne serait pas l'art de la persuasion, mais plutôt la « maîtrise des déplacements de signification qui assurent l'efficacité du langage par la communication » (Ricoeur, 1975, p. 104). Elle constituerait donc l'aptitude et la connaissance nécessaire à l'humain afin de communiquer. En ce sens, la

métaphore requiert elle aussi une maîtrise du langage et une capacité à manipuler et interpréter la mouvance des significations. Ricoeur se réfère également à un poète du XIX^e siècle pour appuyer cette idée, il s'agit de Percy B. Shelley. Pour ce dernier, l'essence du langage même est métaphorique. « [...] si "bien métaphoriser", c'est avoir la maîtrise des ressemblances, alors nous ne saurions sans elle saisir aucune relation inédite entre les choses; loin donc d'être un écart par rapport à l'opération ordinaire du langage, elle est "le principe omniprésent à toute son action libre" » (Ricoeur, 1975, p. 104).

La théorie de l'interaction consiste à maintenir le sens de deux objets dans une énonciation tout en en proposant un nouveau par leur interaction. La tension entre ces deux significations prend différentes formes et différents noms selon les auteurs qui s'y attardent. Richards l'interprète en termes de *teneur* et de *véhicule*, le premier terme s'associant à « l'idée sous-jacente » et le second à la forme utilisée pour présenter la *teneur* (Ricoeur, 1975, p. 105). Beardsley fait appel à une terminologie différente, mais qui présente la même opposition que l'auteur précédent. Dans ce cas-ci, on parlera de *désignation* et de *connotation*; la première étant la forme et l'autre l'idée sous-entendue (Ricoeur, 1975, p. 118). L'apport non négligeable de Beardsley est l'idée de l'« absurdité logique », qui qualifie l'incohérence immédiate de l'énoncé métaphorique lorsqu'on tente d'en avoir une compréhension littérale (Ricoeur, 1975, p. 122). C'est donc cette absurdité qui permet au lecteur de se rapporter à la signification secondaire de l'énoncé. Avec Max Black, cette relation s'impose encore en d'autres termes, cette fois, on parle de *focus* et *frame*. C'est le jeu entre ces deux concepts, peu importe le nom qu'on leur donne, qui accorde à la métaphore cette façon toute particulière qu'elle a de signifier.

Beardsley enrichit cette thèse par la proposition de l'existence d'une multiplicité de sens dans l'énoncé métaphorique qui serait en usage au même moment, ce qui lui procure une forme d'ouverture au sein du langage. En ce sens, il s'oppose à la pensée d'Aristote qui postulait que « signifier plus d'une chose, c'est ne rien signifier » (Ricoeur, 1975, p. 329).

[...] c'est un trait significatif du langage vivant de pouvoir reporter toujours plus loin la frontière du non-sens; il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète ne puisse jeter un pont entre eux; le pouvoir de créer des significations contextuelles nouvelles paraît bien être illimité; telles attributions apparemment « insensées » (*non-sensical*) peuvent faire sens dans quelque contexte inattendu; l'homme qui parle n'a jamais fini d'épuiser la ressource connotative de ses mots (Ricoeur, 1975, p. 123).

C'est, selon Beardsley, en acceptant l'ensemble de tous les sens possibles que la métaphore doit être approchée (Ricoeur, 1975, p. 124).

La sémantique du mot

La nouvelle rhétorique est l'héritière du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure et se concentre sur l'étude du signe. Cette nouvelle conception, à l'époque, se basait sur le fait que les unités de langage sont homogènes et peuvent être étudiées selon une science unique : la sémiotique. « C'est au seul bénéfice du mot que sont instituées les grandes dichotomies qui commandent le Cours : dichotomie du signifiant et du signifié, de la synchronie et de la diachronie, de la forme et de la substance » (Ricoeur, 1975, p. 132). L'objectif de ces auteurs était de renforcer le lien entre métaphore et mot, et de revenir à une théorie de la substitution comme l'ancienne rhétorique le faisait. Les théories anglo-saxonnes, dont nous venons d'exposer les grands traits, se fondaient plutôt sur une base théorique parente à celle de Benveniste : une théorie du langage reposant à la fois sur des unités de discours (phrases) et des unités de langage (signes) (Ricoeur, 1975, p. 130).

Hedwig Konrad élabore une théorie du concept qui consiste en l'étude du rapport entre la signification linguistique et le concept logique. Dans un premier temps, l'auteur tente de remédier à la généralisation à laquelle est associé le concept. L'idée de concept ne permettrait pas, selon lui, seulement de classer ou de réunir sous une généralité, mais bien de délimiter et d'accorder un ordre et une structure à l'objet dont il est question. L'abstraction conceptuelle se réfère donc à un « complexe d'éléments que le concept symbolise » (Ricoeur, 1975, p. 135). C'est sur la base de cette définition qu'il y appose une interprétation de la métaphore.

La dénomination métaphorique [...] repose sur un fonctionnement différent de l'abstraction; elle ne consiste pas à apercevoir l'ordre d'une structure, mais à « oublier », à éliminer – proprement à « faire abstraction de... » – plusieurs attributs que le terme métaphorisé évoque en nous dans son emploi normal (Ricoeur, 1975, p. 137).

Le terme métaphorique devient porteur d'un attribut spécifique et appliqué dans un contexte précis. L'abstraction métaphorique concerne donc un trait en particulier de l'objet qui se retrouve isolé et mis en valeur tandis que l'abstraction conceptuelle concerne un ensemble de caractéristiques. « La métaphore dénomme un objet à l'aide du représentant le plus typique d'un de ses attributs » (Ricoeur, 1975, p. 138). On retrouve, selon l'auteur, dans la métaphore à la fois la comparaison et la substitution. La dualité est d'ailleurs plus visible dans la métaphore *in praesentia* plutôt que dans celle *in absentia* où la substitution occulte la tension entre les deux termes provenant de deux genres différents.

Le sémanticien Stephen Ullmann s'oppose à la thèse selon laquelle le mot serait simplement tributaire de son contexte et qu'il ne détiendrait pas de signification fixe. Il détiendrait, selon lui, une gamme de significations applicables selon l'usage du mot dans différents contextes. C'est cette assignation à différents sens qui fait qu'un mot est compréhensible et reconnaissable d'un texte à un autre (Ricoeur, 1975, p. 167). Une seconde thèse de cet auteur procure un nouveau statut à la signification, qui désormais serait la relation de réciprocité entre le nom et le sens du mot. À chaque nom et à chaque sens se rapporte un « champ associatif » qui modèle les rapports de contiguïté et de ressemblance. L'auteur s'intéresse à la réception du mot par l'auditeur et à la transformation ou à la transposition du sens et de la signification qui s'opère du locuteur à l'auditeur, ou de l'auteur au lecteur. La valeur expressive du mot est notamment prise en compte ainsi que sa charge émotive. Un apport incontestable de Ullmann, selon Ricoeur, est la notion de polysémie reprenant ainsi l'idée de Beardsley. La polysémie signifie que le nom est porteur de plus d'un sens. L'auteur utilise le terme anglais « *vagueness* » pour qualifier cette caractéristique. C'est l'aspect générique du mot qui est mis de l'avant par cet adjectif; en d'autres termes, on se réfère à l'imprécision du mot et à la nécessité de se référer au contexte pour y accorder un sens. Par contre, parmi cette multiplicité de sens, une certaine « identité de sens » est décelable pour certains mots, ce qui contre l'effet de *vagueness* de la polysémie. Cette identité de sens se construit selon un certain ordre, une structure hiérarchique, dans les acceptions possibles d'un mot. La synonymie implique que les mots ne sont pas distincts les uns des autres, mais que les champs sémantiques s'entrecoupent. Pour un même sens, il y a plusieurs mots.

C'est d'abord la nature du système lexical qui permet les changements de sens : à savoir le caractère « vague » de la signification, l'indécision des frontières sémantiques, et surtout un trait de la polysémie que nous n'avons pas encore mis en lumière, le caractère cumulatif qui s'attache au sens des mots (Ricoeur, 1975, p. 150).

La particularité du nom de pouvoir acquérir plus d'un sens est primordiale pour la compréhension de la métaphore. L'intérêt de cette pluralité repose en la possibilité toujours renouvelée pour un nom d'acquérir un sens nouveau, sans pour autant perdre son sens ancien. C'est ce qui permet au langage d'être ouvert à l'évolution et à l'innovation.

La ressemblance

La théorie de l'interaction soutenue par Richards, que nous avons exposée précédemment, pose une tension entre ressemblance et dissemblance (Ricoeur, 1975, p. 108). Par la juxtaposition de mots qui, dans l'usage ordinaire, ne se retrouveraient pas côte à côte, de nouvelles connexions et de nouvelles possibilités s'offrent au langage. Par les changements qui sont faits au niveau du sens de certains mots, des changements s'effectuent aussi au niveau de nos impressions, de « nos manières de considérer, d'aimer et d'agir » (Ricoeur, 1975, p. 109).

Aristote posait que la métaphore était la mise en lumière des ressemblances. Cette conception est confrontée par une théorie nouvelle qu'apporte Max Black, selon laquelle la ressemblance ne précéderait pas la constitution de la métaphore, mais ce serait plutôt cette dernière qui la créerait (Ricoeur, 1975, p. 113). Par la juxtaposition de mots et la création de sens nouveaux, c'est une vision totalement nouvelle que la métaphore crée ainsi qu'une nouvelle façon de percevoir la réalité.

Paul Henle nous propose de penser la métaphore comme la transposition du sens littéral des mots qui la compose vers le sens figuré de l'ensemble de l'énoncé métaphorique. Sa théorie iconique de la métaphore demande de concevoir un objet par un autre qui lui est similaire. Sans toutefois se baser sur les conceptions anciennes de l'image portées par Platon et Aristote, à l'intérieur desquelles l'image était connotée de façon très négative, le concept d'icône comprend l'image sous une forme langagière (Ricoeur, 1975, p. 240). C'est le langage qui permet à l'icône métaphorique de présenter des ressemblances nouvelles et

innovatrices. Dans le même sens que le faisait Richards, Henle approfondit sa théorie en y insérant l'impact de la métaphore au niveau des émotions. « La métaphore "infuse" au cœur de la situation symbolisée, les sentiments attachés à la situation qui symbolise » (Ricoeur, 1975, p. 241). C'est en ces termes que Ricoeur décrit la façon dont la métaphore s'imisce dans le réel par les sensations et impressions qu'elle laisse au lecteur.

Qui dit ressemblance dit également différence. Il ne faut pas oublier que la mise en lumière des similitudes implique nécessairement la présentation des divergences. Ce qui semble caractériser la métaphore est la mise de l'avant de la ressemblance malgré la différence. « La ressemblance est alors la catégorie logique correspondant à l'opération prédicative dans laquelle le "rendre proche" rencontre la résistance du "être éloigné" » (Ricoeur, 1975, p. 249). C'est par l'existence de la différence, de l'opposition et du non-sens, que la métaphore peut trouver le semblable. Et c'est dans la démonstration de cette contradiction que la métaphore trouve son sens.

La référence

La référence comporte un statut ambigu dans la métaphore. Selon Ricoeur, la métaphore agit sur deux dimensions distinctes : dans un premier temps, elle effectue une substitution et dans un second temps, elle provoque une combinaison nouvelle. Suite à ces manœuvres, la référence se trouve dédoublée. « Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition d'accès à la référence sur le mode virtuel » (Ricoeur, 1975, p. 288). On peut donc conclure que l'existence de la seconde référence est conditionnelle à l'existence de la première. En d'autres mots, c'est l'incohérence sémantique qui mène le lecteur à se poser la question du nouveau sens. C'est donc l'impossibilité de la référence première qui fait apparaître la référence suggérée par l'énoncé métaphorique.

Jakobson différencie la métaphore d'autres figures de style traditionnelles par l'impact qu'elle a au niveau du langage et de la référence. Il distingue notamment la métaphore de la métonymie qu'il conçoit dans un modèle bipolaire. La première distinction qu'il soulève est la modification du rapport à la référence opérée par la métonymie au contraire de la métaphore. La métaphore provoque un changement au niveau du sens

seulement. Par la substitution d'un terme par un autre, la métonymie opère une translation de la référence entre ces deux termes qui sont liés de manière « extra-linguistique » (Ricoeur, 1975, p. 231). L'ellipse présente dans la métonymie ne se produit pas dans la métaphore. C'est d'ailleurs la présence de tous les termes de l'opposition qui met en scène l'« incompatibilité sémantique » (Ricoeur, 1975, p.233). C'est cette tension apparente dans la métaphore qui provoque chez le lecteur un questionnement.

L'apport métaphorique

Ricoeur distingue, notamment au niveau de l'apport épistémologique qu'elles peuvent présenter, deux types de métaphores. L'ouvrage porte plus spécifiquement sur la métaphore vive, mais l'auteur nous rappelle l'existence de métaphores usées qui, par leur utilisation fréquente et usuelle, perdent leur pouvoir de surprendre. Lorsque la métaphore est lexicalisée, elle ne peut produire son effet d'« impertinence sémantique » (Ricoeur, 1975, p. 369). La métaphore se lexicalise pour pallier un manque au niveau du langage. Elle s'intègre alors dans le langage du quotidien et perd son caractère innovateur; c'est le processus par lequel elle devient une métaphore usée. Réanimer une métaphore éteinte équivaut à en créer une nouvelle (Ricoeur, 1975, p. 370). Ce processus de délexicalisation et celui de lexicalisation mettent en scène l'opposition entre la dimension métaphorique et celle de la métaphysique. Lorsque la signification métaphorique perd en puissance, c'est la signification conceptuelle qui gagne en importance; une fois réanimée, la métaphore reprend sa force et le concept s'affaiblit et devient plus abstrait ou nébuleux (Ricoeur, 1975, p. 364).

Différentes tensions à l'œuvre dans la métaphore sont à l'origine de ce que nous pourrions nommer une vérité métaphorique. La première d'entre elles, nous l'avons exposée plus haut, se pose entre la *teneur* et le *véhicule* ou les autres appellations que nous avons déjà exposées. La seconde tension se situe entre une interprétation littérale de l'énoncé métaphorique et une interprétation figurée. L'interprétation littérale se bute inévitablement à une incohérence sémantique tandis que l'autre renouvelle le sens que prend cette contradiction. Une dernière tension s'instaure entre la ressemblance et la différence. « Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité

métaphorique que d'inclure la pointe critique du "n'est pas" (littéralement) dans la véhémence ontologique du "est" (métaphoriquement) » (Ricoeur, 1975, p. 321).

La métaphore comporte un gain au niveau de la signification à la fois du côté de la référence et du côté du sens. Ce gain comprend à la fois des pertes, et elles se répercutent au niveau conceptuel. Les tensions impliquent une forme de mouvement dans la métaphore, ce qui lui confère cet aspect de vivacité. La vision qu'elle nous offre de la réalité en est une dynamique et en mouvement. C'est ce dynamisme qui la met en tension avec sa dimension conceptuelle. C'est d'ailleurs le point faible que Ricoeur relève de la philosophie qui en tentant de trop définir et enfermer les objets dans des concepts, comprend des lacunes dans la représentation de la réalité, qui elle, est en constant changement. « Quand le poète prête vie à des choses inanimées, ses vers "rendent le mouvement et la vie : or l'acte est mouvement" » (Ricoeur, 1975, p. 389). Comme la métaphore se borne à présenter « l'Idée » de façon très ouverte, elle invite à la réflexion.

La métaphore repose sur un certain principe d'analogie que l'auteur explique en ces termes : un « mouvement de renvoi du visible à l'invisible » (Ricoeur, 1975, p. 366). Afin d'approfondir ce principe, il fait appel à la pensée de Martin Heidegger. Heidegger se mettait à l'écart d'une conception plus commune selon laquelle le sujet s'extériorise par le langage; en d'autres termes, le langage effectuerait un passage du dedans vers le dehors. Le langage représenterait donc ce que le sujet veut lui faire représenter. Le philosophe propose plutôt que le langage apporte une connaissance supérieure au sujet, le savoir effectue plutôt un passage de l'extérieur vers l'intérieur à travers le langage. La métaphore est une forme langagière qui propose tout comme la métaphysique un mouvement du langage vers l'infini. Ricoeur résume cette situation en les termes suivants, la métaphore vive « éveille la vision la plus large », « fait remonter la parole à partir de son origine » et « fait apparaître le monde » (Ricoeur, 1975, p. 361).

L'imagination au cœur de la métaphore

Une transition peut s'effectuer simplement entre la théorie de la métaphore que met en place Ricoeur et sa conception de l'imagination et de l'image. En un certain sens, on

pourrait dire que l'apport référentiel et significatif qu'apporte la métaphore se produit selon le même processus que l'apport de l'imagination en général dans notre réalité. L'échelle change, mais la proposition demeure la même (Ricoeur, 1979, p. 127). Nous verrons d'ailleurs un peu plus loin dans cette section, la façon dont Ricoeur applique ce postulat au niveau du récit de fiction. Selon l'auteur, l'imagination opère comme médiateur entre les différentes possibilités de sens dans la compréhension de la métaphore. Comme la métaphore se caractérise par la coexistence de significations multiples, le va-et-vient entre elles ainsi que le questionnement qui en découle sont l'œuvre de l'imagination (Ricoeur, 1979, p. 130-131). C'est donc à travers la forme de la métaphore que l'imagination nous permet d'accéder à une vision plus élargie et renouvelée du réel. Ricoeur distingue également le rôle de l'imagination dans le langage ordinaire ainsi que dans le langage plus scientifique, où la signification doit être immédiate. « The more imagination deviates from that which is called reality in ordinary language and vision, the more it approaches the heart of the reality which is no longer the world of manipulable objects (...) » (Ricoeur, 1979, p. 139). L'œuvre de l'imagination dans le contexte de la métaphore nous donne accès à la réalité, une réalité qui diffère des conceptions plus usuelles qui lui sont attribuées. Cette réalité n'est pourtant pas moins réelle qu'une autre et Ricoeur tente de lui procurer le même statut que pourrait détenir une réalité scientifique. La fonction de l'imagination consisterait à « schématiser l'attribution métaphorique » (Ricoeur, 1986, p. 244). Elle agirait donc à deux moments : celui de la création de la métaphore par son auteur, mais également à chaque fois qu'un auditeur ou un lecteur en ferait une interprétation. Ainsi, selon l'auteur, l'imagination serait « un libre jeu avec des possibilités, dans un état de non-engagement à l'égard du monde de la perception ou de l'action » (Ricoeur, 1986, p. 245).

1.2.4 Le récit de fiction

La triple mimésis

C'est en s'appuyant sur la pensée d'Aristote et d'Augustin que Ricoeur pose les bases de la pensée qu'il développe dans *Temps et Récit* concernant l'implication de l'imagination dans la construction narrative de l'histoire et du récit de fiction. Dans les paragraphes qui suivent, nous exposerons sa conception du récit de fiction qui complètera ce que nous avons dit précédemment au niveau de la métaphore. Ricoeur conçoit le processus complet de la

création d'une œuvre, c'est-à-dire de sa conception à sa réception, en trois phases différentes qu'il présente sous la forme d'une triple mimésis. La première d'entre elles repose sur une précompréhension de ce qu'est l'action humaine qu'il explique comme suit : « Si, en effet, l'action peut être racontée, c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée* » (Ricoeur, 1991a, p. 113). Au niveau des formes symboliques, il fait ici référence à la conception de Cassirer selon laquelle elles constitueraient « des processus culturels qui articulent l'expérience entière » (Ricoeur, 1991a, p. 113). Dans cet ordre d'idées, c'est cette pré-articulation de l'action humaine et cette précompréhension qui permet de composer une histoire. C'est également cette précompréhension qui permet à la littérature d'être partagée, reçue et comprise par un public (Ricoeur, 1991a, p. 113).

Le passage à l'acte de configuration équivaut à un passage du plan paradigmatique au plan syntagmatique. Le plan paradigmatique faisant plutôt référence à la tradition et à la sédimentation, l'auteur relie cette dimension, dans le cas de la littérature, à la forme, le genre et le type (Ricoeur, 1991a, p. 133-134). La codification de l'œuvre, qui correspond au genre à l'intérieur duquel elle s'inscrit, relève d'une forme de tradition à laquelle l'œuvre doit se plier (Ricoeur, 1986, p. 120). L'étape de configuration, qui nous intéresse ici au niveau du récit, consiste en la mise en intrigue. C'est à ce moment où les événements et éléments de l'histoire sont juxtaposés dans une logique syntagmatique. « La stylisation advient au sein d'une expérience déjà structurée, mais comportant des ouvertures, des possibilités de jeu, des indéterminations; saisir une œuvre comme événement, c'est saisir le rapport entre la situation et le projet dans le procès de restructuration » (Ricoeur, 1986, p. 122). Le plan syntagmatique est donc celui de la création et de l'innovation, la dimension sur laquelle l'individualité de l'auteur s'exprime.

Le dernier moment de cette mimésis correspond à la rencontre de l'œuvre configurée avec son public. « C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans *la Structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der akt des Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture; le texte, en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme l'*Ulysse* de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à

défigurer » (Ricoeur, 1991a, p. 146). Cette conception de la réception comme achèvement de l'œuvre rejoint deux écoles de pensée : l'*Esthétique de la réception* et l'*Acte de lecture*. La réception devenant partie intégrante du processus de formation de l'œuvre lors de la mimésis III, c'est sur ce moment crucial que Ricoeur posera son regard au fil de son ouvrage *Temps et Récit*. Selon Ingarden, le texte met en place des éléments qui demandent à être concrétisés par le lecteur, ce qu'il nomme des lieux d'indétermination. On entend ici, par exemple, la représentation que le lecteur se fera des personnages, des lieux, etc. De plus, les phrases doivent être mises en commun dans le but de compléter un tout pour qu'un monde projeté soit possible; c'est au lecteur de capter les possibilités laissées par chacune d'entre elles. Et c'est finalement dans le jeu entre ce qui est proposé par le texte et les attentes du lecteur que se produit une sorte de synthèse qui achève la configuration du texte (Ricoeur, 1991c, p. 305). Par une approche herméneutique, Ricoeur tente d'« expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en avant de lui-même » (Ricoeur, 1991a, p. 152). C'est donc au niveau de la lecture que l'étape de la configuration se termine. La refiguration, elle, se produit « au-delà » de la lecture, dans le domaine de l'action et dans la rencontre du monde du texte avec le monde du lecteur (Ricoeur, 1991c, p. 287). « [...] sans lecteur qui l'accompagne, il n'y a point d'acte configurant à l'œuvre dans le texte; et sans lecteur qui se l'approprie, il n'y a point de monde déployé devant le texte » (Ricoeur, 1991c, p. 297).

Cette notion d'implication du lecteur dans l'œuvre repose sur une approche herméneutique qui, au lieu de mettre à l'avant-plan l'intention de l'auteur cachée derrière le texte, s'intéresse plutôt au texte lui-même et à ce qu'il projette. Le texte comprend un auteur impliqué, qui est le produit de l'auteur réel, et un lecteur impliqué, qui lui, précède le lecteur réel. « Ainsi, tandis que l'auteur réel s'efface dans l'auteur impliqué, le lecteur impliqué prend corps dans le lecteur réel » (Ricoeur, 1991c, p. 311). À la fois l'auteur et le lecteur sont « construit dans et par le texte » (Ricoeur, 1991c, p. 298). C'est ici que l'acception selon laquelle la lecture est inscrite dans le texte prend un sens plus complexe : « [...] la lecture n'est plus *ce que* prescrit le texte; elle est *ce qui* porte au jour la structure par l'interprétation » (Ricoeur, 1991c, p. 301). Une sorte de dialogue s'instaure entre l'écriture et la lecture, si la lecture est bel et bien dans le texte, l'écriture, elle, se fait en rapport constant avec une lecture anticipée. Pour reprendre les termes précédemment utilisés, l'auteur réel est

en constant dialogue avec son lecteur implicite, et du côté de la lecture, c'est le lecteur réel qui est en dialogue avec l'auteur implicite. Le lecteur conserve tout de même la possibilité de prendre distance avec le lecteur implicite et de poser un regard critique face au texte, de « donner la réplique au texte » (Ricoeur, 1991c, p. 302). En ce sens, Ricoeur rejoint Jauss dans sa conception de la lecture réfléchissante où le lecteur se libère de la lecture inscrite dans le texte. Ce rapport dialectique qui s'instaure entre l'auteur et son lecteur place sa théorie de la lecture à mi-chemin entre une conception donnant un pouvoir manipulateur à l'auteur du texte et une où la lecture s'ouvre vers des directions infinies. C'est à ce niveau où Ricoeur croit que la rhétorique ne peut plus nous procurer suffisamment de ressources à la compréhension d'une œuvre et que le domaine de la phénoménologie et celui de l'herméneutique sont tout indiqués pour poursuivre cette réflexion.

Tout texte, fût-il systématiquement fragmentaire, se révèle inépuisable à la lecture, comme si, par son caractère inéluctablement sélectif, la lecture révélait dans le texte un côté non écrit. C'est ce côté que, par privilège, la lecture s'efforce de *se figurer*. Le texte paraît ainsi tour à tour en défaut et en excès par rapport à la lecture (Ricoeur, 1991c, p. 308).

Il y a donc, à la fois, dans le texte une sorte d'indétermination et à la fois un « excès de sens », ce qui constitue une seconde dialectique dans l'acte de lecture (Ricoeur, 1991c, p. 308). La lecture se maintient également dans une sorte d'équilibre entre l'illusion et la distanciation, où le lecteur pour s'approprier l'ouvrage doit se laisser entraîner par le récit, s'en imprégner, et où à la fois, il ne doit pas s'y plonger au point de s'y perdre. Et c'est cette capacité d'un livre à maintenir en équilibre ces deux opposés qui en fait un objet si particulier.

Une dialectique s'installe également entre l'étranger et le familier, dialectique qui est d'autant plus présente dans l'œuvre fantastique. Pour parvenir à atteindre son lecteur et à être compris, comme nous l'avons vu dans l'explication de la mimesis I, le récit doit faire appel à un « répertoire du familier » (Ricoeur, 1991c, p. 309). Le genre littéraire fait partie de ce qui est familier, tout comme les thèmes fréquemment utilisés. L'utilisation du contexte social ou les références historiques sont de bonnes techniques pour amener le lecteur sur un terrain familier également. Mais pour conserver l'attention et l'intérêt, l'auteur doit user du style et de la singularité en extirpant le lecteur des normes et de ce qui est connu (Ricoeur, 1991c, p. 309). « Cette unité fragile peut s'exprimer dans le paradoxe suivant : plus le lecteur s'irréalise

dans la lecture, plus profonde et plus lointaine sera l'influence de l'œuvre sur la réalité sociale » (Ricoeur, 1991c, p. 328). Encore ici, le maintien de l'équilibre est essentiel. Ces trois dialectiques, qui sont, si on récapitule, la relation entre l'auteur et le lecteur, la tension entre illusion et distanciation et l'opposition entre étranger et familier, font de la lecture une « expérience vive » selon Ricoeur (Ricoeur, 1991c, p. 309).

Une proposition d'un monde, le monde du texte

Ricoeur pose l'argument que le texte littéraire se transcende vers un monde qu'il nomme le monde du texte. C'est pourquoi la lecture devient si cruciale puisque c'est elle qui nous permet d'accéder à ce monde projeté. Contrairement aux analyses plus traditionnelles qui se bornent au texte seulement, Ricoeur tente d'ouvrir l'analyse et de contrer cette clôture inévitable des études de la structure du texte.

Ouvrir sur le dehors la notion de mise en intrigue [...], c'est enfin suivre le mouvement de transcendance par lequel toute œuvre de fiction, qu'elle soit verbale ou plastique, narrative ou lyrique, projette hors d'elle-même un monde qu'on peut appeler le monde de l'œuvre. Ainsi l'épopée, le drame, le roman projettent sur le mode de fiction des manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur (Ricoeur, 1991b, p. 15).

Ainsi, la lecture est le passage par lequel le monde du texte est mis en liaison avec le monde du lecteur, le monde de l'action et donc de la vie quotidienne. La rencontre du lecteur avec le monde du texte lui permet non seulement de rencontrer un monde habitable, mais lui offre surtout la possibilité d'habiter des mondes qui lui sont étrangers et donc d'explorer de nouveaux possibles (Ricoeur, 1991c, p. 447). La lecture devient en quelque sorte le terrain de ce qui n'est pas encore efficient, mais toujours latent. Selon Ricoeur, la rencontre du monde du texte, « c'est la proposition d'un monde que je pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres » (Ricoeur, 1991a, p. 152).

Impact sur le monde du lecteur

Ricoeur met de l'avant la qualité référentielle de l'œuvre de littérature, ou du discours poétique, mais plus spécifiquement sa relation au monde.

[...] je dirai que, pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d'un simple environnement (Umwelt), font un monde (Welt). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence (Ricoeur, 1991a, p. 151).

Il reprend avec le récit l'idée développée dans *La Métaphore vive* selon laquelle le discours descriptif n'est pas le seul discours apte à rendre compte du monde qui nous entoure; le discours métaphorique et celui de la fiction le font eux aussi à leur manière (Ricoeur, 1991a, p. 150). Mais il pousse plus loin l'argument dans son ouvrage *Temps et Récit*, où il accorde une place centrale à la refiguration qu'il considère être la confrontation de deux mondes (Ricoeur, 1991c, p. 288).

Dans *Temps et Récit*, Ricoeur remet en question la notion de référence qui lui semble insuffisante pour décrire la relation qui s'instaure entre le monde du texte et celui du lecteur.

Tout comme la métaphore avait pour fonction de découvrir et d'inventer, celle du récit est :

[...] indivisément révélatrice et *transformante* à l'égard de la pratique quotidienne; révélatrice, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience pratique; transformante, en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre (Ricoeur, 1991c, p. 285).

Ricoeur interroge le récit de fiction en parallèle au récit historique. C'est la notion de réalité qui est mise en doute dans son acception la plus répandue, où au niveau du récit historique on tend à la vérité du passé, et au niveau du récit de fiction à l'irréalité la plus complète. Ricoeur nuance ces acceptions.

1.2.5 Le pouvoir de redécrire la réalité

La fiction a, si l'on peut dire, une double valence quant à la référence : elle se dirige ailleurs, voire nulle part; mais parce qu'elle désigne le non-lieu par rapport à toute réalité, elle peut viser indirectement cette réalité, selon ce que j'aimerais appeler un nouvel « effet de référence » (comme certains parlent d'« effet de sens »). Ce nouvel effet de référence n'est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité (Ricoeur, 1986, p. 246).

Le pouvoir de redécrire la réalité fait appel encore une fois à la notion de référence que nous avons vue avec la métaphore et la fiction. Par le recours à la signification secondaire, les discours métaphorique et fictionnel font appel au réel d'une manière autre (Ricoeur, 1986, p. 127). Cette nouvelle signification se situe en rupture face à la réalité du quotidien et fait ainsi appel à de nouvelles possibilités d'être-au-monde dans le quotidien. « [...] fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel » (Ricoeur, 1986, p. 128).

La fiction et le discours poétique nous offrent une occasion d'évasion de la réalité du quotidien par la littérature. Le tout se produit dans un état de non-engagement et c'est la particularité de cet état qui permet le libre jeu avec les différents possibles. C'est dans cet état, libéré des obligations et des soucis de la vie quotidienne qu'il est possible d'envisager « des idées nouvelles, des valeurs nouvelles, des manières nouvelles d'être au monde » (Ricoeur, 1986, p. 245). La suspension de ce que Ricoeur nomme notre créance au monde de la perception et de l'action nous ouvre à de nouvelles dimensions de la réalité. « Le paradoxe de la fiction est que l'annulation de la perception conditionne une augmentation de notre vision des choses » (Ricoeur, 1986, p. 246).

Ce chapitre constitue la base théorique de notre réflexion sur la figure du « passage » dans l'œuvre des *Cités obscures*. Nous verrons dans les chapitres suivants comment ce processus de redescription du réel agit dans l'œuvre des *Cités obscures*. Nous pourrions d'ailleurs observer comment cette figure particulière est au centre de cette dialectique de découverte et de réinvention du réel. Dans cette optique, nous procéderons dans le prochain chapitre à une description de l'œuvre et à une analyse sémiotique de deux albums de bande dessinée.

CHAPITRE 2

LES CITÉS OBSCURES

Avant de nous lancer dans une vaste description de l'œuvre qui nous intéresse, nous avons cru essentiel de nous interroger sur la bande dessinée en général. Dans cette optique, nous retracerons brièvement l'histoire de cet art afin de comprendre les différentes tensions qui ont pris forme au cours de son évolution et qui sont encore actives aujourd'hui. La bande dessinée est un art complexe, relevant à la fois de la littérature et des arts visuels tout en comportant ses propres codes. Afin de mieux en comprendre les mécanismes et les subtilités, nous passerons en revue différentes définitions ainsi que les éléments les plus significatifs qui la caractérisent. Une seconde section sera consacrée à une présentation de l'œuvre des *Cités obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters : son histoire, sa composition, le rapport privilégié qu'elle entretient avec son public. Nous terminerons ce chapitre par l'analyse sémiotique de deux albums de la série. À travers ces différentes dimensions, nous tenterons de présenter plus en profondeur la figure du « passage » qui nous intéresse tout particulièrement dans ce travail.

2.1 Les théories de la bande dessinée

2.1.1 Origines et histoire de la bande dessinée

Nous présenterons dans les paragraphes qui suivent les origines de la bande dessinée. Cet historique nous permettra de découvrir différentes tensions qui sont à l'œuvre et qui caractérisent le neuvième art. Elles sont également à l'origine de son dynamisme et de son évolution jusqu'à aujourd'hui. Retracer l'origine de ces différentes tensions nous permettra de mieux saisir l'importance qu'elles peuvent prendre dans les théories et les méthodes

d'analyse de la bande dessinée actuelle. Ces éléments sont à l'origine de la grille d'analyse que nous présenterons plus loin dans ce chapitre.

Le précurseur du neuvième art : William Hogarth

On peut situer les origines de la bande dessinée chez le peintre et graveur anglais William Hogarth, au XVIII^e siècle (Smolderen, 2009, p. 9; Groensteen, 1999, p. 16). Les gravures de Hogarth s'inscrivent dans un tout nouveau courant. « Ses *images qui se lisent* prennent délibérément place entre les *news* et le *novel* – c'est-à-dire, entre le journalisme et la nouvelle forme littéraire qui, partie d'Angleterre, est en passe de révolutionner l'écriture romanesque en Europe » (Smolderen, 2009, p. 9). Hogarth instaure une approche de l'image qui est nouvelle : il invite le regard à se perdre et à voyager dans l'image pour en saisir toute la complexité (Smolderen, 2009, p. 11). C'est une technique qui a été reprise par la suite par Outcault au XIX^e et par McCay au tout début du XX^e siècle. Elle est en quelque sorte toujours caractéristique de certaines bandes dessinées contemporaines qui privilégient une approche plurivectorielle de la page, on peut penser notamment à Fred. Mais les images d'Hogarth font appel à un mode de lecture très ancré dans son époque que l'on ne retrouve plus dans la bande dessinée aujourd'hui.

Au lieu d'une lecture fluide, presque automatique, de la « bande image », on a au contraire une lecture lente qui invite l'œil à se perdre dans les détails et à revenir en arrière pour opérer des comparaisons, des déductions et des paraphrases sans fin. Les séries d'Hogarth exigent du lecteur un véritable travail d'interprète, sinon de détective. Si elles sont bien destinées à être *lues*, elles reposent sur une conception de la *lisibilité* qui n'a pas grand-chose à voir avec celle de notre bande dessinée (Smolderen, 2009, p. 14).

Elles demandaient un travail d'interprétation à l'observateur selon des principes de lecture qui ne sont plus les nôtres. Sans faciliter la séquentialité de la lecture, les gravures de Hogarth étaient nettement narratives, elles contenaient en elles les indices de la suite du récit qui ne demandaient qu'à être déchiffrés (Smolderen, 2009, p. 19).

Le premier théoricien de la bande dessinée : Rodolphe Töpffer

Rodolphe Töpffer, un peintre genevois, poursuit l'œuvre de son prédécesseur et publie de manière isolée ses premières histoires illustrées en 1830 (Groensteen, 1998, p. 14 ; Smolderen, 2009, p. 28). « Entre les images d'Hogarth et celles de Töpffer, l'écart est criant : les gravures de l'un mettent un soin extraordinaire à pasticher le style noble, les albums de

l'autre cultivent une désinvolture absolue vis-à-vis des lois du dessin classique » (Smolderen, 2009, p. 31). C'est la dimension contestataire de l'œuvre de Hogarth que Töpffer reprend à la fois dans le contenu de son œuvre et dans la technique de dessin qu'il adopte. Töpffer propose une critique de l'académisme en art et tente de renouer avec la qualité vivante et naturelle du trait de crayon. Il tente de se démarquer du principe d'imitation pour se consacrer à un dessin privilégiant les « intentions créatrices » et la pensée (Smolderen, 2009, p. 34). L'expressivité du corps y est traitée avec une certaine distance ironique et une touche humoristique (Smolderen, 2009, p. 43).

Töpffer est le premier théoricien de la bande dessinée bien qu'il n'ait jamais clairement défini les contours de celle-ci. C'est principalement dans *Essai de physiognomonie*, un essai exprimé par le texte et l'image, que Töpffer expose ses réflexions théoriques (Peeters, 2009, p. 102).

L'ironie de ses romans « enluminés » repose entièrement sur cette tension entre la culture de masse émergente qu'il dénonce, et la forme archaïsante et artisanale qu'il adopte pour les produire et les diffuser. Les contacts directs de personne à personne, les frémissements et les hésitations de la plume, favorisent, à ses yeux les mouvements d'une pensée vivante, à l'inverse des stéréotypes impersonnels véhiculés par les systèmes auxquels cette pensée veut donner la réplique (Smolderen, 2009, p. 54).

Pour Töpffer, la bande dessinée, ou l'« *action progressive* » comme il l'appelait, avait pour but de mettre en lumière et de dénoncer le processus de technicisation dans lequel la civilisation s'enlisait. Ce n'est pas une théorie positive de la bande dessinée que nous propose Töpffer, mais plutôt une parodie de la société de son époque. « Or ce qui transparait à la lecture croisée des deux versants de l'œuvre töpfferienne, c'est que son langage visuel de l'*action progressive* combinait tous les systèmes, toutes les injonctions, tous les modèles qui caractérisent à ses yeux, la *stupidité* du monde industriel » (Smolderen, 2009, p. 54).

Une évolution à travers la presse et les périodiques

Le développement de la bande dessinée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle s'est éloigné quelque peu des préoccupations et des intentions de Töpffer. Le style adopté par les dessinateurs humoristiques de cette époque n'est pas de type narratif, mais plutôt d'un type thématique. Les images illustrées devaient alors se conformer au rythme de la presse et des

périodiques, ce qui a alors imposé une nouvelle dynamique, laissant place à la fois à des possibilités et à certaines contraintes pour les dessinateurs.

Autant de rythmes relayés par des rubriques régulières, qui s'interpénètrent dans tous les périodiques urbains de la deuxième moitié du XIX^e siècle, lesquels se servent des histoires en images pour se synchroniser le plus efficacement possible avec les comportements du public (Smolderen, 2009, p. 84).

Avec le développement des presses, les histoires en images perdaient de leur autonomie et se retrouvaient au service d'intérêts de vente et de commercialisation. L'apparition des premières esquisses de bande dessinée dans les journaux s'est faite sous la forme de courtes séquences que l'on nomme des *strips*. C'est aux États-Unis, où la dynamique faisait preuve d'ouverture, que les *Comics strips* sont nés vers le début du XX^e siècle. Les *comics* américains sont restés très proches de cette conception du neuvième art où une séquence d'action se déroule de façon linéaire sur une « bande » (Masson, 1990, p. 59). La concurrence entre différentes maisons de presse imposait aux éditeurs de faire preuve d'originalité et d'audace (Smolderen, 2009, p. 89). La section consacrée aux dessins humoristiques occupait parfois même la place centrale du journal.

Les expériences menées à l'époque au niveau chronophotographique et cinématographique ont été d'une influence non négligeable sur l'évolution qu'ont prise les histoires en images. Notamment, les expériences du photographe californien Muybridge sur les phases de locomotion d'un cheval ainsi que l'élaboration du modèle que l'on nomme « le gaufrier » sont des étapes marquantes dans l'évolution du genre. Le gaufrier constitue un modèle selon lequel les planches suivent des séparations régulières et les cases apparaissent de façon répétitive. Il faut mentionner également l'invention du phonographe et du kinéscope d'Edison en 1890 et qui ont été repris dans certains *comics* (Smolderen, 2009, p. 103). Cette explosion d'inventions techniques concernant l'image a eu un impact majeur sur l'évolution de la bande dessinée qui n'a pu faire autrement que de s'en inspirer.

La bande dessinée européenne s'est implantée sous un mode différent de celui de la bande dessinée américaine. L'album s'est rapidement implanté en Europe où la bande dessinée a fait son apparition un peu plus tardivement et c'est sous ce modèle qu'elle s'est développée et construite au fil des décennies suivantes. L'album, en offrant des vignettes

organisées en fonction de la planche, demande une configuration bien différente que celle des *strips*, une configuration « tabulaire » selon les termes de Pierre Fresnault-Deruelle (Masson, 1990, p. 59). L'univers de la bande dessinée a longtemps été subdivisé en trois différents modèles : le modèle européen, le modèle américain et le modèle japonais qui lui, adoptait la forme du manga. Depuis la fin des années 1990, ces trois univers sont devenus de plus en plus poreux, échangeant des particularités tout en conservant une part de leur tradition originelle (Peeters, 2009, p. 112).

L'insertion du texte

La concurrence créée par l'apparition du cinéma a imposé aux histoires en images la nécessité à la fois de suivre cette évolution et de s'en démarquer. Dans ce contexte, la bulle est apparue comme outil d'insertion de la parole dans les images. Ce qui pourrait sembler être une solution évidente et naturelle pour les lecteurs de bande dessinée d'aujourd'hui ne l'était pas à l'époque pour différentes raisons. La bulle occupait déjà une fonction dans les « satires graphiques », celle du *label*.

Le *label* était donc totalement dédié au jeu du déchiffrement proposé au lecteur, et c'est bien ce qui le rendait incompatible avec le développement temporel et spatial d'une histoire en images. Une image participant d'une action progressive est *ouverte* : elle incite le lecteur à élaborer (plus ou moins consciemment) des hypothèses sur ce qui va suivre. Au contraire, la présence d'un *label* arrête le temps et contribue à clore l'image sur elle-même. Elle induit le mode (actif et ludique) du déchiffrement d'un puzzle autonome – d'un rébus sans passé ni futur (Smolderen, 2009, p. 122).

La bulle ne portait pas en elle une parole, elle demandait à être décodée pour faire sens avec l'image. Ces insertions nouvelles de la bulle en tant que parole restaient difficilement applicables et posaient la problématique d'une imbrication du sonore dans un langage qui restait fortement ancré dans le mouvement corporel des personnages (Smolderen, 2009, p. 126). Cette tension entre texte et image est toujours présente dans l'art de la bande dessinée. Nous verrons plus loin les défis qu'elle propose aujourd'hui.

L'évolution de la mise en page : Winsor McCay

Winsor McCay demeure une figure incontournable en bande dessinée et reste aujourd'hui peut-être un des bédéistes ayant su avec le plus d'habileté et le plus d'originalité tirer bénéfice des particularités du neuvième art. Autour des années 1960, une époque où

l'automatisme est de plus en plus ancré en bande dessinée, McCay se rallie au projet de Töpffer pour déconstruire ses mécanismes et mettre la création à l'avant-plan du *Comics*.

Mais surtout *Little Nemo* [son œuvre principale] se réapproprie d'un coup toutes les valeurs baroques de vie, de variété et d'intrication qui étaient déjà celles d'Hogarth et de Töpffer. À la place des petits automates de ses concurrents, qui répètent jour après jour le même script destructeur, le même petit film, comme s'il fallait désormais se fondre dans le cliquetis régulier d'un projecteur pour ressembler à la vie, McCay propose un voyage labyrinthique, authentiquement baroque, tout en lignes serpentine, en débordement de cases, en architecture flamboyantes (Smolderen, 2009, p. 134).

Il constitue aujourd'hui une référence incontournable dans le domaine de la bande dessinée pour les innovations qu'il a su créer notamment au niveau de la mise en page. *Little Nemo in Slumberland* mettait à l'avant-plan des tensions qui sont toujours actuelles dans la bande dessinée. On pense ici aux tensions entre la linéarité de la narration et l'esthétisme global de la planche, entre le *strip* et la planche, des tensions qui sont toujours actives aujourd'hui dans la configuration de la mise en page. Nous verrons dans les paragraphes qui suivent comment les théoriciens de la bande dessinée articulent aujourd'hui toutes ces tensions et particularités du neuvième art.

2.1.2 Définir la bande dessinée

Dans la prochaine section, nous présenterons différentes tentatives de définition de la bande dessinée ainsi que les éléments les plus essentiels qui la caractérisent aujourd'hui. Cette section posera également les bases sur lesquelles nous construirons notre grille d'analyse sémiotique.

Peinture ou cinéma?

La bande dessinée a longtemps été comparée au cinéma et à la peinture. C'est d'ailleurs une comparaison que reprend Benoît Peeters dans ses écrits théoriques afin de mettre en lumière la spécificité de l'art de la bande dessinée. Faisant appel à la fois à l'art graphique et à l'art littéraire, elle a longtemps été regardée à travers des critères qui ne lui convenaient pas. Elle n'a été l'objet d'une réelle investigation théorique que très tardivement, vers les années 1960 (Peeters, 2009, p. 98). L'image de bande dessinée ne peut se comprendre sous les critères avancés par les théoriciens de la peinture ou de la photographie, ni même ceux du dessin. Peu importe le médium qui est utilisé par l'illustrateur, ce type

d'image ne peut se comprendre de façon isolée, elle est toujours partie d'un tout qui la dépasse. C'est avant tout une image à qualité narrative.

L'image de bande dessinée est également une image incomplète ou « en déséquilibre » (Peeters, 1991, p. 20) qui nécessite à la fois l'image qui la suit et celle qui la précède pour faire sens. En peinture, le cadre entourant le tableau apporte au spectateur une information différente de celui qui entoure la vignette. Le cadre du tableau l'enferme sur lui-même, le détache de son environnement pour mieux attirer le regard sur lui. Il trace les frontières et les limites de cette image finie. Dans le cas de l'image de bande dessinée, le cadre de chacune des vignettes en est un de liaison, il ne referme pas l'image sur elle-même, mais l'ouvre aux autres vignettes pour en faciliter la compréhension et la lecture. « Fermer la vignette, ce n'est pas arrêter le dessin. [...] Fermer la vignette, c'est enfermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence » (Groensteen, 1999, p. 50).

On pourrait croire que la qualité narrative de la bande dessinée la rapproche du cinéma, mais le cinéma suscite la participation du spectateur différemment de la bande dessinée. Les espaces blancs laissés entre les cases, les séparant les unes des autres et marquant à la fois la liaison entre elles, suscitent l'implication du lecteur dans la construction du sens.

Non seulement les images, immobiles et silencieuses, n'y ont pas la même puissance illusionniste que les images filmiques; mais leur enchaînement, loin de produire une continuité mimant le réel, ne propose au lecteur qu'un récit troué d'intervalles, qui paraissent autant de béances du sens. Mais si cette double réticence appelle bien une « reconstruction de la part du spectateur », le récit « à reconstruire » n'en est pas moins disposé dans les images, véhiculé par le jeu complexe de la séquentialité (Groensteen, 1999, p. 13).

Le lecteur doit décoder ces moments absents, imaginer les liens et la trame qui se cache derrière ces images narratives.

La bande dessinée a également la particularité de proposer un large éventail de possibilités au niveau des dimensions du cadrage de l'image, cadrage qui, dans le cinéma, demeure une donnée fixe. Cette particularité offre aux bédéistes plusieurs opportunités d'attirer l'attention sur une case, de la rendre discrète ou de contrôler le temps que le lecteur lui accordera (Masson, 1990, p. 23-24). De plus, le cinéma et la bande dessinée se distinguent

par les sens qui sont interpellés à leur contact. Le cinéma relève de la vue et de l'ouïe, tandis que la bande dessinée fait toujours appel à la vision et doit donc recréer le son et la parole par d'autres moyens. La tension entre l'animé et l'inanimé est peut-être le point de divergence le plus flagrant entre le neuvième art et le septième art, chacun détenant des moyens différents pour créer l'animation. C'est dans l'annexion des images fixes les unes aux autres que le bédéiste parvient à créer du mouvement, un mouvement qui ne se lit pas seulement de façon linéaire, mais peut parcourir la planche entière dans des directions très diverses.

Tentatives de définition

Définir la bande dessinée n'est pas tâche facile. Les théoriciens ne s'entendent pas sur une définition générale de cette pratique, bien que leurs conceptions se rejoignent sur certains points. Thierry Groensteen axe sa définition sur la primauté de l'image; elle serait « une pluralité d'images solidaires » (Groensteen, 1999, p. 21). Bien que l'image demeure à l'avant-plan, il complète celle-ci par une dimension narrative : « une espèce narrative à dominante visuelle » (Groensteen, 1999, p. 14). Benoît Peeters considère le récit comme central dans la bande dessinée. Il prétend que même une bande dessinée muette se configure sous la forme du discours et qu'elle ne peut y échapper. La définition qu'il avance se différencie légèrement de la précédente et s'énonce comme suit : « une *articulation narrative* de vignettes » (Peeters, 1991, p. 34). D'autres auteurs amènent différentes variantes pour définir cet art, mais l'élément figuratif et l'élément narratif demeurent toujours au centre des différentes propositions.

Configuration générale

Groensteen propose d'approcher la bande dessinée en tant que système, un système dont les dimensions seraient la « spatio-topie », « l'arthrologie » et le « tressage » (Groensteen, 1999). À travers ces trois différents aspects, deux dimensions ressortent : celles du temps et de l'espace. Ces deux notions resteront l'ancrage à l'intérieur duquel Groensteen conçoit la bande dessinée et son organisation interne, l'espace étant relatif à la conception imagière et le temps à la conception narrative. Puisque selon lui c'est l'image qui prime, Groensteen tente de mettre en lumière l'importance de la notion spatiale souvent obscurcie par celle du temps et du récit. Cette conception spatiale de la bande dessinée a des

répercussions sur la manière de l'approcher et de la lire. Une lecture « translinéaire » et « plurivectorielle » est possible et même souhaitable pour en comprendre tous les ressorts et toute la richesse (Groensteen, 1999, p. 175).

De multiples tensions

La bande dessinée est par excellence un composé instable, une association d'éléments et d'ambitions contradictoires et générateurs de tensions, l'art consistant précisément à s'appuyer sur ces tensions pour faire naître l'unité du sens. Elle est l'alliance du continu et du discontinu, chaque vignette, quelle que soit sa taille, étant un fragment d'un ensemble narratif que notre esprit ne conçoit que progressif et uni. Elle est aussi l'union du figé et de l'animé, se condamnant à reproduire le jaillissement de la vie avec des tableaux immobiles, et tirant d'ailleurs de cette ascèse ses plus beaux effets (Masson, 1990, p. 9).

La bande dessinée est un art d'hybridité, mais également un art de tensions. Ces tensions se manifestent sous différentes formes. Dans un premier temps, l'image et le texte y sont en constante opposition. Le dessin et l'écriture dans la bande dessinée présentent une difficulté d'alliage que les auteurs doivent surmonter. Certains théoriciens ont remis en perspective le rôle que pouvait jouer le texte dans la bande dessinée, mettant de l'avant l'image. Groensteen adopte cette position, tentant de définir la spécificité du neuvième art par rapport à la littérature.

[...] ceux qui reconnaissent au verbal un statut égal, dans l'économie de la bande dessinée, à celui de l'image, partent du principe que l'écrit est *le* véhicule privilégié du récit en général. Or la multiplicité des espèces narratives a rendu ce postulat caduc (Groensteen, 1999, p. 10).

Peeters revendique clairement la diversité des usages du texte en bande dessinée, soulignant au passage que les possibilités de la bande dessinée muette sont très limitées.

Au lieu de voir dans le texte un matériau hétérogène et agressant, les véritables auteurs de bande dessinée le perçoivent en effet comme une donnée fondamentale, participant pleinement du travail graphique de la case et de la planche et favorisant leur traversée. Du verbal à l'iconique, il n'y a pas de solution de continuité. Des indices de mouvements (images devenues signes) aux onomatopées (signes devenus images), nombreux sont les éléments qui ménagent une transition fluide entre ces modes de représentation (Peeters, 1991, p. 96).

Il rajoute : « Il arrive même que le texte et les images décrivent deux parcours différents à travers la planche, établissant une nouvelle forme de complémentarité » (Peeters, 1991, p. 91). On peut prendre pour exemple ici certaines planches de l'album *L'Enfant penchée* où le texte suit la pensée du personnage et l'image suit l'action qui se déroule. C'est le cas des planches dont les images sont sous forme photographique. L'amalgame de la photographie et de la bulle se présentait comme artificiel. Cette différenciation entre la pensée et le cours de

l'action, en insérant le texte dans l'espace du *strip*, s'est présentée comme une solution pour contrer cette problématique.

Pierre Fresnault-Deruelle s'intéresse à ces moments où les lettres entrent dans l'espace de l'image, où elles adoptent une dimension figurative en plus d'occuper leur fonction de signe linguistique. La calligraphie, la forme, la grosseur des lettres, l'épaisseur du trait, le mode d'insertion dans le dessin sont tous des éléments qui peuvent être utilisés dans l'exploration de cette relation texte-image.

Les graphèmes sont à la fois des lettres (signes abstraits) et des objets concrets (altérables, coloriables) qui participent de ce fait d'un espace différent de celui de l'écriture proprement dite. La lettre est le lieu géométrique où s'articulent l'espace amorphe du signe et la surface informée du graphe (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 236).

Certains auteurs préfèrent utiliser la forme manuscrite pour inscrire le texte à l'intérieur des albums, c'est le cas de François Schuiten. Cette technique a pour effet de rendre plus naturelle l'inscription du texte dans l'image. La forme manuscrite offre plusieurs variations possibles. On peut encore ici se référer à l'album *L'Enfant penchée*, où le texte des bulles diffère de celui qui se retrouve hors des vignettes. C'est surtout la façon dont les bédéistes tirent profit de cette tension entre la dimension significative et la dimension figurative du texte qui crée les moments les plus intéressants.

Mais la tension qui semble le mieux définir la bande dessinée contemporaine s'exprime en d'autres termes : l'opposition entre figuration et narration. C'est une tension exprimée par Alain Rey et rapportée par plusieurs théoriciens; selon lui, la bande dessinée s'exprimerait par « une lutte créatrice entre figuration et narrativité, non pas entre image et texte, ce dernier n'assumant qu'un aspect, le plus superficiel, du récit » (Groensteen, 1999, p. 15 ; Masson, 1990, p. 84). C'est cette tension que met en lumière Groensteen en insistant sur les dimensions spatiale et temporelle de la bande dessinée.

Cette préséance accordée aux relations d'ordre spatial et topologique va à l'encontre de l'opinion la plus répandue, qui veut que, dans une bande dessinée, l'organisation spatiale soit totalement inféodée à la stratégie narrative et commandée par elle. Le récit susciterait ou dicterait, à mesure de son déroulement, le nombre, la dimension et la disposition des vignettes (Groensteen, 1999, p. 26).

Il met de l'avant la qualité esthétique et descriptive des images, qui sans se soumettre à la dynamique du récit, maintiennent leur pertinence au sein d'une œuvre.

La bande dessinée est un art de discontinuités. Une tension subsiste alors entre ces constantes ruptures marquées par le cadrage des vignettes, par les transitions entre texte et image, entre un parcours linéaire et un parcours plurivectoriel. Bien qu'il soit un art fragmentaire, le neuvième art étant narratif, il s'inscrit tout de même dans une continuité, celle du récit. Groensteen propose de voir les cadrages non pas comme un isolement des vignettes les unes par rapport aux autres, mais bien comme des séparations rendant possible la lecture (Groensteen, 1999, p. 54). Il est difficile en bande dessinée d'exprimer aussi précisément que l'écrit ne le permettrait les détails de l'action et des péripéties que traversent les personnages. Il cite en ce sens Guy Gauthier qui soutient que « choisir, pour une image figurative, ce n'est pas seulement décider de ce qui va être visible, mais aussi de ce qui va devoir rester caché » (Groensteen, 1999, p. 49). Des ellipses sont souvent nécessaires et ne doivent pas empêcher le lecteur de comprendre la continuité de l'intrigue.

Parce que lire une BD revient à mesurer intuitivement le rapport existant entre le récit (ou la séquence) comme globalité et son découpage, l'opération de lecture se porte tout autant sur les raccords (ou espaces interstitiels) que sur les cases elles-mêmes (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 205).

Ces « béances de sens », suivant l'expression de Groensteen, exigent du lecteur une participation active. C'est à travers l'imaginaire de ce dernier que la liaison entre les vignettes se crée, que le non-dit devient visible.

Les images de bande dessinée sont elles-mêmes en tension. On retrouve une tension entre leur dimension esthétique et leur dimension narrative, mais également entre leur relative autonomie et relative dépendance.

On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (cette précision pour écarter les images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs ou d'anecdotes) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* (Groensteen, 1999, p. 21).

L'acte de lecture capte d'un premier coup d'œil la page entière et donc les vignettes à l'intérieur d'un tout qui les unit. Cette caractéristique de la bande dessinée rend chaque vignette dépendante de l'image globale de la planche et de chacune des autres images qui la composent.

Une tension oppose également la dimension dénotative et connotative de l'image de bande dessinée.

La dénotation suppose un rapport immédiat entre le signe et l'objet, entre le dessin et son référent, alors que la connotation traduit le développement d'un sens second, renvoyant aux croyances, aux mythes, à la culture d'un groupe donné, sur lequel l'auteur peut jouer consciemment ou non, qui traduira – ou trahira – l'idéologie de son œuvre (Masson, 1990, p. 14).

Certaines images en bande dessinée peuvent se rapprocher de la dénotation pure, surtout dans les bandes dessinées réalistes, Pierre Masson fait référence dans ce cas-ci à Hergé qui avait pour habitude de dessiner à l'aide de photographies. On retrouve dans *Les Cités obscures* une forte dimension dénotative. Nous y reviendrons plus loin au cours de ce chapitre. D'autres auteurs vont préférer suggérer le réel; l'objet prend alors une dimension évocatrice ou symbolique, dans certains cas, simplement esthétique. Dans l'œuvre de Benoît Peeters et François Schuiten, *La Tour* est sans doute l'album de la série dont la dimension connotative est la plus développée. C'est un album qui évoque le mythe de la Tour de Babel autant au niveau des représentations que du récit.

Ces différentes tensions et caractéristiques que nous venons de présenter sont à la base de la grille d'analyse sémiotique que nous avons construite et du regard que nous poserons sur deux albums de bande dessinée. Elles seront détaillées et organisées sous forme de tableau plus loin dans ce chapitre. Mais d'abord, présentons l'œuvre des *Cités obscures*.

2.2 La naissance des *Cités obscures*

Avant de présenter l'analyse sémiotique que nous avons réalisée, il nous semble essentiel de dresser un portrait général des *Cités obscures*. Nous présenterons dans les paragraphes qui suivent les circonstances qui ont mené à la création de cette œuvre et à son évolution au fil des décennies. Elle se présente aujourd'hui comme une œuvre surpassant les spécificités propres à la bande dessinée et au genre fantastique.

C'est dans une mouvance des plus effervescente dans le domaine de la bande dessinée que la « série » *Les Cités obscures* est née au début des années 1980 sous la plume de Benoît Peeters et de François Schuiten (Jans *et al.*, 1994, p. 7). La fin des années 1960 marquait un moment de stagnation dans la bande dessinée belge. Un retard considérable se créait entre la Belgique et la France, qui jouissait d'une vague innovatrice (Schuiten et

Peeters, 1996, p. 18). Les journaux *Spirou* et *Tintin* proposaient du matériel qui restait fortement tributaire des anciens comme Jijé et Franquin ou Hergé et Jacobs (Peeters, 2009, p. 48). L'institut Saint-Luc où François Schuiten a fait ses études constituait selon les deux auteurs un détonateur au niveau de la bande dessinée belge, rôle que remplira vingt ans plus tard en France l'*Association*.

En réalisant nos premières histoires, nous avons nous-mêmes l'impression qu'un champ immense vient de s'ouvrir. Graphiquement comme narrativement, presque tout semble possible. Et le public lui-même se montre particulièrement réceptif vis-à-vis de ces incursions dans des territoires peu arpentés (Schuiten et Peeters, 1996, p. 19).

L'Institut Saint-Luc, dont la section de bande dessinée était alors sous la direction de Claude Renard, se donnait pour mission de renouveler le médium, de pousser la bande dessinée hors d'elle-même, hors de son champ. De cet institut sont issus entre autres Sokal, Berthet, Andréas, Goffin et Bézian (Peeters, 2009, p. 48). Adoptant une position critique envers le modèle classique, l'institut Saint-Luc proposait l'exploration graphique : des amalgames entre le collage, la photographie, la sérigraphie et bien d'autres techniques étaient d'usage. Cette époque marque également les débuts de la revue française *Métal Hurlant* en 1975, et des revues belges *Le 9^e Rêve* en 1977, issue de Saint-Luc, et *À Suivre* en 1978, qui sont, chacune à leur manière, innovatrices dans le domaine (Jans *et al.*, 1994, p. 7). Une ouverture tant au niveau de la création qu'au niveau éditorial était présente et accueillie par le public. C'est dans cet état d'esprit et dans cette mouvance que *Les Cités obscures* sont nées.

Après un début de carrière en tant qu'écrivain pour Peeters et en tant que dessinateur et bédéiste pour Schuiten, les deux amis d'enfance se rejoignent à Bruxelles en 1978 pour produire cette œuvre qui compte jusqu'à ce jour environ 21 publications comprenant albums, livres illustrés, guide, catalogue, carte, CD et DVD. On ne tient pas compte ici des rééditions et ajouts ainsi que de certains livres plus théoriques ou descriptifs portant sur *Les Cités obscures* tels *Autour des Cités obscures* ou *L'aventure des images*, qui sont épuisés, ainsi que *Voyage en utopie*, *The book of Schuiten*, *La Maison Autrique : Métamorphoses d'une maison Art Nouveau* et *Écrire l'image*. Nous ne tenons pas compte non plus des affiches, sérigraphies et lithographies faites en lien direct avec l'univers des *Cités obscures*. Cette énumération ne se prétend donc pas exhaustive puisqu'il est extrêmement difficile de délimiter les frontières entre ce qui appartient à l'œuvre et ce qui lui est extérieur. D'ailleurs,

certaines parties de l'œuvre ne s'inscrivent pas de façon permanente dans le temps puisqu'il est également question d'expositions, de scénographies et de conférences-fictions. Certaines réalisations scénographiques sont encore visibles comme les stations de métro *Arts et Métiers* à Paris et *Porte de Hal* à Bruxelles, mais d'autres comme *Le Musée A. Desombres* ne sont aujourd'hui plus accessibles. Un site Internet a également été mis sur pied par les auteurs et a été dédoublé par un autre créé par une communauté de lecteurs (Le Perdriel, 2011).

2.2.1 Une série qui se met sur pied...

Les Murailles de Samaris, premier album de la « série » constitue peut-être le prototype d'une collaboration qui ne s'est pas encore trouvée. La forme romanesque y est très présente. On pourrait même dire que l'album se situe quelque part entre le livre illustré et la bande dessinée. D'autres albums prendront cette forme, mais de manière générale, les albums qui ont suivi s'éloignent de ce modèle et intègrent de manière plus convaincante les possibilités et les particularités du neuvième art.

Au moment de la sortie des *Murailles de Samaris*, en 1983, plusieurs journalistes écrivirent que la ville et l'architecture étaient les vrais héros. Depuis, cette étiquette a toujours été associée aux *Cités obscures*, même si elle correspond davantage aux trois premiers albums qu'à ceux qui les ont suivis (Peeters, 2009, p. 50).

L'Enfant penchée par exemple propose un travail et un développement du personnage plus prononcé, la cité dans ce cas-ci devient secondaire (Jans *et al.*, 1994, p. 49). Le travail du personnage occupe aujourd'hui une place primordiale dans l'œuvre bien qu'il n'y ait pas de héros central. On peut rencontrer ces différents personnages à travers différents albums ou même au sein des scénographies. « Nous ne voulions pas de héros récurrent, puisque chaque livre devait proposer un changement complet de thème, de technique, d'enjeu narratif... », nous signale le dessinateur (Jans *et al.*, 1994, p. 49). D'ailleurs, dès le second album, *La Fièvre d'Urbicande*, le format standard de 48 pages a été mis de côté pour laisser une liberté plus grande à l'évolution du récit. Cette constante recherche de l'innovation et de l'exploration tant au niveau narratif que graphique demeure présente au fil de l'évolution de la série. *Les Cités obscures* constituent aujourd'hui une œuvre hétéroclite autant au niveau des médiums employés que des formats.

Sans qu'il y ait eu de volonté stratégique, c'est un ensemble composite qui s'est mis en place, un réseau où l'élément le plus circonstanciel est susceptible de modifier profondément le projet. Loin d'obéir à un plan global, la série procède par une sorte de fuite en avant perpétuelle. Le voyage multiplie les détours et les zigzags, et privilégie le changement de moyens de transport. L'aventure se développe à travers une série de désirs, de rencontres et d'accidents (Schuiten et Peeters, 1996, p. 49).

Cet univers présente une cohérence très surprenante malgré l'audace des auteurs à toujours mettre l'ordre du système en profonde instabilité.

Les Cités obscures reflètent, comme leur nom l'indique, un monde plutôt sombre et « décalé » (Jans *et al.*, 1994, p. 33). On peut délimiter une période historique comme référence principale de cet univers. Elle se situerait entre 1850 et 1930. Mais *Les Cités obscures* ne peuvent être contenues dans cette période. On y retrouve des références plus anciennes et parfois même plus actuelles (Jans *et al.*, 1994, p. 38). Le caractère fantastique des récits est certainement le point de rencontre entre les intérêts pour le roman policier de Peeters et les dessins de Schuiten qui sont souvent de l'ordre de la science-fiction. *Les Cités obscures* sont donc continuellement en tension entre le réalisme du dessin et du récit et la dimension fantastique qui se crée. *Les Cités obscures* feraient appel à un fantastique « très ancré » selon Benoît Peeters, où on ne retrouverait pas de créatures surnaturelles, mais simplement des phénomènes étranges et inusités qui agissent bien souvent comme détonateurs du récit. La série s'adresse à un public très diversifié : les références nombreuses attirent très certainement une population de lecteurs érudits, mais les intrigues demeurent toujours facilement compréhensibles pour tout public d'âge adulte. D'ailleurs, elle peut être approchée par n'importe lequel des albums, chacun comportant une intrigue dont la compréhension est indépendante d'une connaissance des albums qui la précèdent (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009).

2.2.2 Le jeu du réel

Dès les premiers albums, les auteurs tentent de produire une sorte d'« effet de réel », pour reprendre les termes de Roland Barthes.

C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité (Barthes, 1968, p. 88).

Des références au réel s'inscrivent dans le récit aux côtés d'éléments fictifs. Les dessins sont particulièrement réalistes, au niveau architectural par exemple, nous pouvons reconnaître l'importante place qu'occupe la ville de Bruxelles, notamment son Palais de Justice ou certaines réalisations Art Nouveau de l'architecte Victor Horta. Les dessins de personnages sont également inspirés de personnes réelles. Dans certains cas, elles figurent telles quelles dans le récit comme c'est le cas de Jules Verne qui fait une apparition dans *L'Enfant penchée*. Dans d'autres cas, le dessinateur prend appui sur des personnes réelles afin de rendre le dessin plus convaincant. Dans ce cas, on peut reconnaître le physique des personnages, leur gestuelle ou certaines expressions faciales (Jans *et al.*, 1994, p. 62). Ce fut le cas notamment pour l'album *La Théorie du grain de sable*.

Pour camper les protagonistes, François désirait s'inspirer de personnes que nous connaissons et que nous côtoyons. Il voulait se nourrir de leur visage et de leurs gestes et puiser parfois dans leur vie, leur manière d'être. C'est ainsi qu'il a notamment fait poser Alain Goffin pour Maurice, Eric de Kuyper pour Constant ou Cécile Jodogne pour Elsa (Schuiten et Peeters, 2009, postface).

L'utilisation de différentes techniques de dessin permet de créer également des « effets de réel ». L'utilisation de la photographie dans l'un des albums, juxtaposée à une technique de dessin produisant un effet de gravure, permet de jouer sur deux plans de réalité. Au-delà du dessin, le récit adopte également des éléments produisant un « effet de réel ». On y retrouve de multiples références comme celles d'architectes, d'écrivains et de peintres. Parfois le nom de ces personnages est légèrement modifié, d'autres fois, ils sont mentionnés tels quels, mais l'« effet de réel » reste toujours présent. On retrouve également des références d'écrivains dans les bibliographies de certains livres des *Cités obscures*. Ces références côtoient alors des auteurs fictifs, contribuant une fois de plus au brouillage des frontières entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire.

L'instillation, dans la Légende, de telles références, les unes très privées, les autres largement publiques, mais les unes et les autres désignant le « monde réel », relève d'une conception ludique de la création, et non moins d'un goût pour la mystification. Elle produit un vacillement général des repères et des certitudes, une contagion du doute : celui-ci ne porte plus seulement sur l'existence des Cités, mais en vient à affecter aussi, par une sorte d'effet de revers, ce que nous pensions savoir de ce « monde réel » (Jans *et al.*, 1994, p. 162).

Mais le jeu du brouillage des frontières ne s'arrête pas à ces techniques, dès le troisième album de la série, l'idée d'un passage entre le monde réel et le monde des *Cités obscures* est évoquée, une idée qui sera retravaillée dans d'autres albums et qui prendra sans doute une ampleur imprévisible. C'est par la figure du Passage que les deux auteurs ont poursuivi cette sorte de jeu de la crédibilisation. Pour contribuer à cette idée d'une relation possible entre les deux mondes, les auteurs sont sortis des sentiers de la bande dessinée pour s'aventurer vers de nouveaux médiums et ainsi transposer leur univers en de multiples langages.

Il n'était pas question de redoubler les albums en les racontant dans un autre contexte. Il s'agissait de les revisiter, de réinventer les images pour en tirer de nouveaux éléments, indépendants du récit d'origine. Recadrées et remontées, ces cases se révélaient capables de susciter de nouveaux développements narratifs, d'accueillir des préoccupations qui nous étaient étrangères au moment de l'élaboration des albums (Peeters, 1998, p. 255).

Des documentaires-fictions ont été créés reliant des événements de l'actualité à l'univers fictif, des conférences-fictions ont été présentées lors desquelles Peeters et Schuiten devenaient des voyageurs de cet univers lointain plutôt que ses auteurs, et des scénographies permanentes ou temporaires ont été mises sur pied, laissant croire à des lieux de traverse entre les deux mondes.

2.2.3 La relation avec le lecteur

Ce jeu auquel les auteurs s'adonnent par le brouillage du réel et de l'imaginaire a eu pour impact de favoriser un rapport bien particulier avec le public intéressé. Les conférences-fictions ont permis un contact privilégié entre le lectorat-auditoire et les auteurs. Les idées qui ressortaient de ces séances de semi-improvisation pouvaient être intégrées par la suite dans certains récits. Certaines idées proposées par la salle ont ainsi été mises à contribution, comme le nom de l'inventeur Axel Wappendorf (Jans *et al.*, 1994, p. 86). Un courrier abondant renforçait également la relation que les auteurs entretenaient avec le lectorat, courrier qui tend à diminuer de plus en plus avec l'expansion que prend Internet.

Il est en tout cas probable que ce sont ces changements incessants de domaines qui ont favorisé les interventions créatives du public : en se révélant poreuse, la série se montrait susceptible d'accueillir de nouvelles greffes. Au fil des années, nous avons reçu des cartes et des manuscrits, un dictionnaire des personnages, des fictions apocryphes, un jeu de société... (Peeters, 1998, p. 263)

Un appel au lectorat, un peu anecdotique, a eu un effet retentissant et a mis en lumière l'intérêt que le lecteur accordait à cette figure du Passage dans *Les Cités obscures*. Il était demandé aux lecteurs, dans un des albums, de découvrir des lieux de passages dans leurs villes et d'en transmettre les coordonnées par courrier. Benoît Peeters s'est d'ailleurs dit impressionné de la masse abondante de lettres qui a résulté de cette expérience (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009).

L'anecdote qui a certainement pris le plus d'ampleur est sans doute la relation que les auteurs ont entretenue avec une lectrice se disant être Mary von Rathen, un personnage de l'univers des *Cités obscures*. Cette relation qui reposait sur une correspondance manuscrite au départ, puis sous forme de courriers électroniques, s'est échelonnée sur 5 ans (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009). Ce qui au début semblait être une blague amusante provenant probablement d'un ami est devenu de plus en plus sérieux et intrigant. Cette lectrice relatait des faits en parfaite cohérence avec l'univers en question. Elle racontait sa propre histoire en lien avec des éléments du récit déjà existants et en y ajoutant d'autres de sa propre création (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009). Elle décrivait ainsi comment elle avait pu à plusieurs reprises traverser d'un monde à l'autre et sa décision de s'établir dans notre monde. Les auteurs devenaient peu à peu des confidents, des témoins et des complices. Un livre *Correspondances* a d'ailleurs été publié par ce personnage mystérieux en quelques exemplaires et remis en mains propres à chacune des personnes impliquées de près ou de loin dans le monde des Cités (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009 ; Peeters, 2009, p. 63-64).

Nous qui pensions être les « créateurs » des *Cités obscures* avons parfois l'impression d'être devenus de simples spectateurs d'un univers qui se prolonge en dehors de nous. C'est un jeu dont nous ne sommes plus vraiment des joueurs, mais dont nous sommes aussi des « joués », ou faudrait-il dire des jouets. Certains lecteurs, devenus quelque peu possessifs, ne craignent pas de nous écarter des débats les plus pointus sur la vraie nature de cet univers. Nos avis leur apparaissent comme des points de vue parmi d'autres, et pas forcément les plus qualifiés (Peeters, 2009, p. 67).

Cet événement présente un moment où le jeu échappe au contrôle de ses instigateurs, mais il exprime aussi l'intérêt de toute une communauté à l'égard de cette œuvre, au point de s'y perdre pour certains. Cette dimension ludique de l'œuvre qui s'amuse à remettre en doute les frontières entre réel et imaginaire nous donne un aperçu de la dimension socio-herméneutique que nous aborderons dans le troisième chapitre de ce mémoire.

2.3 Méthode d'analyse retenue

Les différentes théories de la bande dessinée que nous avons présentées en début de chapitre nous ont permis de construire une grille d'analyse sémiotique afin d'approfondir notre compréhension de deux albums : *L'Enfant penchée* et *La Théorie du grain de sable*. Nous avons retenu différents niveaux d'analyse : une analyse macro-sémiotique se concentrera sur l'album dans son ensemble, et une analyse micro-sémiotique abordera la planche, le *strip*, la vignette et la relation intervignettale. Nous présenterons cette grille d'analyse et certaines pistes d'interprétation qui sont proposées par des théoriciens avant de présenter les résultats de son application.

2.3.1 Grille d'analyse

Analyse macrosémiotique

Unité d'analyse : l'album

Objet d'analyse	Méthode utilisée	Explication
Scénario	Résumé	- Une première approche de la trame narrative nous permettra d'inscrire par la suite les planches à l'étude dans le cadre de l'album en général et de les remettre en contexte.
Mise en page	Organisation générale du récit au sein de l'album	- Nous analyserons plus en profondeur la mise en page des planches de bande dessinée. À cette étape-ci, nous tenterons de repérer les tendances générales de la mise en page qui se répètent au fil de l'album.
Principaux personnages	Personnages relatifs au Passage	- Afin d'éclairer la figure du Passage qui est centrale dans ce mémoire, nous

		repèrerons les différents personnages qui se retrouvent dans des situations où cette figure est évoquée.
Ambiance générale	Description	- Une description de l'ambiance générale de l'album de bande dessinée nous permettra de mieux cerner l'ambiance qui règne dans les différentes cités de la série.
Moments relatifs au Passage	Repérage	- Nous repèrerons au sein de l'album les différents moments du récit où les auteurs font référence à la figure du Passage.
Méthode d'illustration	Description	- La description du mode d'illustration utilisé nous permettra de repérer les moments où un changement est effectué. Un changement dans le mode d'illustration au sein de l'album peut être significatif.
Référence au monde réel	Repérage	- Les auteurs des <i>Cités obscures</i> utilisent des références au monde réel, soit par le mode de l'illustration ou le texte, afin de créer un « effet de réel ». Dans le cadre de cette étude, ces moments sont significatifs.
Planches à l'étude	Sélection des planches significatives par rapport au Passage	- Cette première étape de sélection nous permettra de déterminer les planches les plus intéressantes à approfondir dans le cadre de notre étude de la figure du Passage.

Analyse microsémiotique

Unité d'analyse : la planche ou la double page

Objet d'analyse	Explication, piste d'interprétation et références
Mise en page a) Régulière ou irrégulière	<ul style="list-style-type: none"> - Une mise en page régulière est composée de cases de dimensions égales. - Contrairement à certains préjugés, une mise en page régulière peut paraître extravagante et décorative tandis qu'une mise en page irrégulière peut être discrète (Groensteen, 1999, p. 115).

- b) Discrète ou ostentatoire Les planches ostentatoires sont celles où l'aspect esthétique de la mise en page se donne dans un premier temps au-delà du récit; les planches discrètes laissent place à la narration (Groensteen, 1999, p. 116).
- c) Symétrie, décentrement et diagonales - Le regard suit généralement une courbe qui part du coin supérieur droit pour passer par le centre gauche et se poser sur le coin inférieur droit. Ce type de notion est utilisé par différents dessinateurs dans l'organisation de la mise en page.
- La symétrie crée un effet artificiel.
- Les diagonales ont tendance à créer une ouverture ou une fermeture de la planche (Masson, 1990, p. 33-36).
- d) Hypercadre et multicable - L'hypercadre signifie le cadre de la planche. Les multicares se réfèrent à la planche, les *strips*, la double page.
- Ces espaces interstitiels étant généralement blancs et neutres, la présence d'une couleur ou de divers éléments peut devenir significative (Groensteen, 1999, p. 38).
- e) Présence d'incrustation - L'incrustation signifie la présence d'une vignette à l'intérieur d'une autre vignette.
- Elle sert tantôt la dimension esthétique si la page exalte la vignette de fond, tantôt le récit si l'image de fond sert à contextualiser la ou les vignettes incrustées.
- Elle peut également représenter la simultanéité de certaines actions.
- La création d'une relation dialectique entre la partie et le tout semble être l'utilisation la plus intéressante de l'incrustation selon Groensteen (Groensteen, 1999, p. 100-106).
- f) Relations entre les planches qui forment la double page - La page de gauche et la page de droite ne sont pas équivalentes dans l'exercice de mise en page. La page de droite, par exemple, comporte l'avantage pour la dernière vignette d'être suivie par une vignette qui demeure cachée jusqu'au

dernier moment. Dans cette même optique, une relation toute particulière relie la dernière vignette de la page de gauche et la première de la page de droite. Certains auteurs tirent parti de l'apparition simultanée de la double page pour renforcer soit la narration soit l'esthétisme de la bande dessinée (Groensteen, 1999, p. 44-48).

Catégories de
mise en page de
Benoît Peeters

a) Conventionnelle

- La mise en page conventionnelle équivaut à 4 rangées de 3 cases.
- C'est la dimension narrative qui domine dans cette mise en page.
- Dans une logique comparative entre le récit et le tableau, elle représente l'autonomie du récit par rapport au tableau
- Elle présente un rapport de neutralité entre le récit et la mise en page (Peeters, 1991, p. 34-48).

b) Décorative

- La mise en page décorative a pour objectif un pur effet esthétique.
- On y perçoit la dominance du tableau.
- À la fois le récit et le tableau s'y trouvent autonomes.
- Avec cette structure, le récit se trouve libéré de la mise en page (Peeters, 1991, p. 34-48).

c) Rhétorique

- La mise en page rhétorique se met au service de la narration
- On y décèle une dominance du récit.
- Dans cette mise en page, le récit se trouve dans un rapport de dépendance envers le tableau (Peeters, 1991, p. 34-48).

d) Productrice

- La mise en page productrice contribue à l'élaboration et à la création du récit.
 - On y retrouve une dominance du tableau.
 - Le récit devient dépendant du tableau.
 - Dans ce cas-ci, le récit est engendré par la mise en page elle-même (Peeters, 1991, p. 34-48).
-

Unité d'analyse : le strip ou la bande

Objet d'analyse		Explication, piste d'interprétation et références
Proportion	Dimensions en rapport avec les autres <i>strips</i> de l'album ou de la page	- Un <i>strip</i> se démarque des autres si sa hauteur diffère. Un <i>strip</i> plus grand prend plus d'importance dans une page (Groensteen, 1999, p. 75).
Séparations	Particularités	- Le <i>strip</i> peut être renforcé du simple fait que la séparation entre les <i>strips</i> est plus importante que celle entre les vignettes (Groensteen, 1999, p. 75).
Bulles	Présence de bulles dans le haut des vignettes	- La présence de bulles dans le haut des vignettes accentue la séparation entre ces dernières (Groensteen, 1999, p. 75).
Nombre de vignettes		- Un <i>strip</i> contenant une seule vignette se trouve renforcé. Plus il renferme de vignettes, plus c'est son caractère fragmentaire qui est présenté (Groensteen, 1999, p. 75).
Utilisation rhétorique	Utilisation du <i>strip</i> à des fins narratives	- Le <i>strip</i> est souvent perçu comme un espace intermédiaire et peu utilisé de façon significative au sein d'un album. Il marque pourtant une certaine pondération de la lecture que la fin de chaque <i>strip</i> interrompt pour ensuite reprendre par le début du suivant (Groensteen, 1999, p. 72).

Unité d'analyse : la vignette

Objet d'analyse		Explication, piste d'interprétation et références
Site	Position de la vignette en fonction de la planche	- Certains emplacements ont un privilège naturel : le coin supérieur gauche, le centre de la planche et le coin inférieur droit dans un premier temps, et de façon plus discrète, le coin supérieur droit et celui inférieur gauche (Groensteen, 1999, p. 37).

Cadrage	a) Dimension	<p>Grande vignette :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Une grande vignette produit une rupture du rythme de la narration qui peut équivaloir à un moment de découverte ou de réflexion pour le lecteur. - Elle peut également correspondre à un changement de lieu, notamment si le plan est éloigné. C'est un moyen pour l'auteur de présenter un nouveau lieu ou bien une nouvelle phase du récit. <p>Petite vignette :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dans un cas où l'échelle demeure la même, la petite vignette peut provoquer une accélération du rythme de la lecture. - Elle peut également présenter un agrandissement de l'échelle et mettre en lumière ce qui semblait être un détail. Cette manœuvre signifie que le héros pose son regard sur cet objet important (Masson, 1990, p. 24).
	b) Forme	<p>Rectangle</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le rectangle est la forme de vignette la plus répandue. Il est à la fois utilisé par traditionalisme et pour la facilité et la flexibilité qu'il permet au niveau de la mise en page (Groensteen, 1999, p. 58). - Un cadre étiré en largeur suit le sens de la lecture et possède donc une fonction narrative. - Un cadre étiré en hauteur produit plutôt une suspension du rythme et suggère un temps fort (Masson, 1990, p. 21). <p>Cercle, ovale</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le cercle est relié à la tradition du médaillon ou de la carte postale; il donne un effet de nostalgie. - Il a pour fonction de privilégier un détail, d'isoler un élément. - Inséré au sein d'un <i>strip</i> dont la majorité des vignettes sont rectangulaires, il crée une rupture, un changement de ton ou bien de temps. - Il propose une temporalité plus

subjective et moins rationnelle
(Masson, 1990, p. 22).

	c) Présence/absence	- L'absence de cadrage s'accompagne d'un changement de lieu ou de temps. Lorsqu'elle est accompagnée d'une disparition de l'arrière-plan, elle se présente comme une sorte de parenthèse au sein de la narration. - Elle peut correspondre à un moment du récit qui nous est résumé. - L'absence de cadre peut aussi signifier « un refus de la fiction narrative » en renonçant à la perspective et en ramenant le dessin à sa platitude (Masson, 1990, p. 25).
	d) Dépassement	La traversée de certains objets ou personnages hors du cadre est utilisée parfois de façon critique ou ironique envers le médium de la bande dessinée, elle peut aussi suivre une volonté narrative (Masson, 1990, p. 22).
	e) Trait de contour	Un changement du trait de contour peut signifier une rupture au niveau énonciatif ou dans le statut de l'image. Il s'applique parfois à un « flash-back » ou à une séquence onirique (Groensteen, 1999, p. 64).
Angle de prise de vue	a) Plat	Un angle de prise de vue plat peut signifier la monotonie (Masson, 1990 p. 39-40).
	b) En plongée	Un angle en plongée donne une impression d'écrasement, de menace (Masson, 1990, p. 39-40).
	c) En contre-plongée	L'angle de contre-plongée propose plutôt une sorte de glorification (Masson, 1990, p. 39-40).
Plan	a) Premier plan (coupé aux épaules)	Le premier plan met l'accent sur la psychologie et la personnalité du personnage.
	b) Rapproché (coupé à la ceinture)	Le plan comporte deux fonctions complémentaires. - L'une d'entre elles est la fonction <i>explicative</i> ; un plan éloigné peut avoir pour fonction de présenter l'ensemble des données, tandis qu'un plan rapproché opère la sélection d'un élément en particulier.

	c) Américain (coupé aux genoux)		- La fonction <i>rhétorique</i> agit d'une façon différente; le plan éloigné effectue un arrêt sur l'image, le plan rapproché provoque quant à lui une accélération de la lecture.
	d) Moyen (de pleins pieds)	Le plan moyen met l'accent sur l'action.	- Un changement brusque du plan donne un effet de dramatisation (Masson, 1990, p. 37-39).
Image	a) Technique de dessin	La technique de dessin utilisée peut renforcer un « effet de réel » ou parfois présenter un détachement volontaire et ironique par rapport à la réalité et au médium de la bande dessinée. Le changement du style de dessin peut devenir significatif dans certains cas (Fresnault-Deruelle, 1977, p. 160-163).	
	b) Utilisation de la profondeur de champ	- Les couleurs foncées paraissent plus proches que les couleurs claires (Masson, 1990, p.43). - Le recours à la platitude de l'image, de façon ponctuelle, provoque un effet de remise en question du récit; c'est un moyen qui permet parfois de mettre en lumière « le côté désuet ou parodique d'un récit ». Il peut laisser une impression de nostalgie. Le récit ne s'en trouve par contre pas freiné, mais plutôt démultiplié. La platitude de l'image permet d'ajouter une profondeur au récit, de le construire sur divers niveaux (Masson, 1990, p. 57).	
	c) Effets d'ombre et de lumière	- La convention veut que le noir représente une absence de lumière; à l'opposé, le blanc du papier symboliserait la luminosité. Les moments d'ombre et les moments nocturnes sont donc très fortement marqués (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 164).	
	d) Les couleurs	- Les codes de couleurs sont multiples et varient selon le contexte socioculturel. - Les couleurs chaudes sont en général stimulantes; les couleurs froides, elles, sont apaisantes. - La couleur peut être utilisée pour refléter une ambiance ou une émotion, elle peut détenir une valeur symbolique; mais il est possible qu'elle ne détienne qu'une valeur esthétique. - Les couleurs pastel renvoient à une temporalité entre le présent et le passé, elles atténuent également toute	

agressivité et violence (Masson, 1990, p. 40-45; 100-101).

e) Composition

- La symétrie peut signifier la perfection inhumaine, le gigantisme et l'horreur des mondes fictifs. Elle peut aussi apporter un effet figé ou artificiel.
- La plupart des bédésistes suivent la règle de composition de l'image 1/3, 2/3.
- Une composition suivant la forme triangulaire, c'est-à-dire privilégiant les diagonales, signifie une ouverture ou une fermeture dépendant si elle se dirige vers le haut de la vignette ou vers le bas (Masson, 1990, p. 31-32).
- Le dessin doit tendre vers l'efficacité en un minimum d'éléments (Masson, 1990, p. 97).

f) Méthode d'illustration du mouvement et de la vitesse

- Le mouvement est conventionnellement illustré par son point de départ ou son point d'arrivée; l'enchaînement se produit dans l'imagination du lecteur.
- La démultiplication des parties d'un personnage est un mode d'illustration proche du dessin animé et peu réaliste.
- Hergé utilisait parfois un mode d'illustration du mouvement en en répartissant les diverses séquences sur différents personnages.
- Le mouvement peut être induit par des changements au niveau du cadrage (Masson, 1990, p. 77-83).

g) Connotation/dénotation

Une dimension symbolique présente dans l'image ajoute une épaisseur de signification; une simple dénotation ou référence ne fait que renforcer une forme d'illusion du réel (Masson, 1990, p. 45).

Texte

a) Aspect visuel et sonore de la bulle

Le texte de la bande dessinée s'inscrit dans la dimension graphique de l'objet. La calligraphie peut recouvrir différentes significations et différentes sonorités (Fresnault-Deruelle, 1993).

b) Mode d'inclusion du texte dans l'image

L'inclusion du texte directement dans l'image ou à l'extérieur de celle-ci a un impact très différent sur la réception. Certaines méthodes permettent à la bulle de se faire discrète et de se laisser oublier tandis que d'autres la mettent en évidence. Certains auteurs préfèrent utiliser la méthode manuscrite pour que la

bulle s'insère de façon plus naturelle dans le dessin, tandis que d'autres utiliseront un style dactylographique (Groensteen, 1999 ; Masson, 1990).

c) Espace textuel	Profondeur	Le rapport de profondeur entre la bulle et le reste de la vignette tend à renforcer la distinction image-texte. La bulle demeure en général en deux dimensions (Groensteen, 1999 p. 82).
	Dimension	La dimension influe sur la présence et l'importance accordée au texte dans la vignette et dans la page (Groensteen, 1999, p. 88)
	Emplacement dans la vignette	<ul style="list-style-type: none"> - Une bulle détachée du cadre donne un effet de dissimulation. - Une bulle collée au cadre accentue la séparation entre les vignettes. - Une bulle ouverte collée au cadre peut alléger, mais ne rend pas la lecture plus facile; elle peut aussi indiquer une sortie ou simplement attirer le regard. - Une bulle qui sort du cadre ou même qui déborde sur une seconde vignette donne un effet de densité, de chaos. Elle est parfois utilisée simplement par économie d'espace (Groensteen, 1999, p. 91-92).
	Forme (bulle ou autre)	<p>Plusieurs formes sont disponibles tels les relais, les récitatifs, les bulles, les appendices, les sons libres, etc.</p> <p>La bulle peut elle-même recouvrir différentes formes et les différents tracés de contour peuvent être dans certains cas significatifs (Masson, 1990).</p>

	Espace bulle-locuteur	Une distance entre la bulle et son locuteur donne le « sentiment qu'un silence s'interpose » (Groensteen, 1999, p. 90).
d) Contenu		Analyse de contenu
e) Fonction	Effet de réel	Ces deux premières fonctions ont pour conséquence la production d'une illusion référentielle. (Groensteen, 1999, p. 158)
	Dramatisation	
	Ancrage	La fonction d'ancrage attire le regard du lecteur sur certains signifiés de l'image et en masque d'autres. (Groensteen, 1999, p. 153)
	Relais	La fonction de relais fait référence au fait que la parole d'un personnage comprise dans une bulle fait partie d'un syntagme plus général et que le message se fait dans l'amalgame de plusieurs signes, à la fois textuels et iconiques.
	Suture	La fonction de suture permet d'établir un pont entre deux images séparées (Groensteen, 1999, p. 155).
	Régie	La fonction de régie permet la gestion du temps narratif (Groensteen, 1999, p. 156).

Rythme	Le rythme peut être cadencé par la présence ou l'absence de texte. Plusieurs techniques peuvent être utilisées pour créer le rythme : le morcellement d'un énoncé en différentes bulles, la distribution des bulles dans la vignette ou dans de multiples vignettes, le fait qu'elles partagent ou non un même cadrage, une alternance entre les dialogues et les récitatifs, etc. (Groensteen, 1999, p. 158).
--------	--

Analyse des relations inter-vignettes
Unité d'analyse : la planche et la double page

Objet d'analyse	Explication, piste d'interprétation et références
Temps	a) Rythme et durée de la lecture - La présence de bulles crée une durée dans la lecture; une absence provoque l'effet contraire (Masson, 1990, p. 90).
	b) Rythme et durée de l'action et du récit - Une absence de bulle peut s'interpréter comme une absence de durée. La vignette muette se retrouve hors du temps d'action; c'est le cas autant au niveau des petites vignettes qui s'enchaînent que des grandes vignettes panoramiques. Leur brièveté ou leur excès de durée les projette hors du temps. Une vignette muette en plein cœur d'une planche comportant beaucoup de texte provoque une ellipse du temps, « un épisode long sur lequel on passe rapidement » (Masson, 1990, p. 90).
Tensions	a) Synchronique/ diacronique (Groensteen, 1999)
	b) Syntagmatique/ paradigmatique (Masson, 1990, p. 13)
	c) Iconique/verbal (Fresnault-Deruelle, 1977, 1993 ; Peeters, 1991)

	d) Tableau/récit	(Fresnault-Deruelle, 1977, 1993 ; Peeters, 1991)
Parcours de lecture	a) Linéaire	- Le parcours linéaire suit le parcours du <i>strip</i> et la construction conventionnelle de l'album.
	b) Plurivectoriel/ réseau	- Le parcours plurivectoriel propose différents parcours de lecture (Fresnault-Deruelle, 1993 ; Masson, 1990 ; Peeters, 1991).
Présence de figure	Métaphore/ métonymie/ associations	(Fresnault-Deruelle, 1977, p. 96)
Lecture intertextuelle	Ellipses et blancs significatifs	(Groensteen, 1999)

2.3.2 Analyse de deux albums

Pour des raisons pratiques et de faisabilité, il fallait restreindre cette analyse sémiotique à un nombre réduit d'albums. Le choix des albums a été difficile. Il fallait déterminer les albums les plus significatifs dans une étude de la figure du Passage et qui traitait de manière privilégiée ce rapport entre réel et imaginaire. Ce sont *L'Enfant penchée* et *La Théorie du grain de sable* qui ont retenu notre attention. *L'Enfant penchée* est un album intéressant puisqu'il présente la relation entre deux personnages de deux univers distincts qui finissent par se trouver. *La Théorie du grain de sable* nous interpelle sur un autre plan. C'est le lien intime qu'elle tisse avec un bâtiment de la ville de Bruxelles qui en fait son attrait.

L'Enfant penchée

L'Enfant penchée (Schuiten et Peeters, 1996) présente l'histoire de la jeune Mary von Rathen qui suite à son passage dans une attraction foraine se retrouve penchée. Elle n'arrive alors plus à se redresser et à être perpendiculaire par rapport au sol. Elle est ensuite marginalisée tout le reste de son enfance. La protagoniste traverse différentes aventures qui la mèneront à la rencontre d'un scientifique susceptible de trouver la cause de ce qui est devenu pour elle un handicap. Simultanément à cette histoire, nous suivons les débats de quatre scientifiques s'interrogeant sur la présence d'un astre inconnu dans le ciel. C'est à ce moment

que les deux récits se rejoignent avec la rencontre de Mary et d'un des quatre scientifiques, Axel Wappendorf. Voyant en la présence de cet astre la possible cause de la déviation de la jeune femme, Wappendorf l'emmène avec lui dans un voyage spatial expérimental. C'est dans un endroit non défini et rempli de sphères que se retrouvent nos deux personnages. Pendant ce temps, en Aubrac, nous suivons également les aventures d'un peintre, Augustin Desombres. Le peintre développe une étrange attirance pour un vieux bâtiment en ruines qu'il décide d'acheter pour en faire à la fois son atelier et son musée. Il trouve en cette bâtisse une étrange inspiration qui le pousse à peindre des choses qui semblent lui être dictées. Après avoir recouvert les murs d'images de portes, il se sent soudainement attiré par le fond d'un couloir et se transporte dans un autre monde. C'est à ce moment qu'il fait la rencontre de Mary. Les deux personnages tombent amoureux. Pensant que la jonction créée entre les deux mondes peut être la source de la condition de la jeune femme, le scientifique convainc Augustin de repartir. Il repart donc d'où il est venu et se plonge dans la tristesse et le regret. Il reste marqué par cette traversée. Sa main ayant été retenue par Mary, elle ne reprend pas sa forme initiale. Le personnage revient sous la forme photographie, mais sa main reste sous forme dessinée.

La configuration générale de l'album présente plusieurs séquences de quelques pages chacune. Chaque changement de séquence équivaut à un changement de lieu, de temps et de récit, plusieurs histoires se déroulant simultanément. L'ambiance générale de la bande dessinée est axée sur la psychologie des personnages tout particulièrement ceux de Mary et d'Augustin. Deux techniques d'illustration sont utilisées; la principale est le dessin à l'encre noire, qui se rapproche du style de la gravure et la seconde est la photographie, la plupart du temps retouchée par le dessin.

Nous avons recensé différents moments dans l'album où les auteurs font référence à la figure du Passage et à cette étrange connexion qui se crée entre l'Aubrac et *Les Cités obscures*. Un premier moment correspond à celui où le peintre croit entendre des murmures dans les enceintes de la bâtisse. Il se met à peindre d'immenses sphères, puis le visage d'une jeune femme dont il a du mal à définir les traits. Il en vient à se persuader que le musée renferme un secret. Ces sphères correspondent à l'endroit où Mary et Wappendorf se

retrouveront et le visage de la jeune femme est bien entendu celui de Mary. Tout mène à croire que le musée est en constante connexion avec l'univers obscur. Un second moment correspond à celui où Augustin se met à peindre des portes dont il recouvre un des couloirs du musée. Il finit par se sentir aspiré par le fond de ce même couloir d'où il bascule littéralement dans un autre monde qui demeure indéfini. Il se retrouve dans le lieu où la navette spatiale de Wappendorf et de Mary s'est écrasée. On peut repérer un troisième moment qui consiste en la rencontre entre Wappendorf et Jules Verne. Jules Verne prétend qu'il vient d'un autre monde; on comprend qu'il fait référence au monde réel. Il raconte aux scientifiques les voyages effectués dans l'univers des *Cités obscures* et qu'il parvient à se déplacer par le simple moyen de l'écriture et de l'imagination. Un lien s'établit ici avec le peintre Desombres puisque Verne explique son premier voyage par son contact avec un tableau de Desombres.

Certaines références au monde réel sont également présentes tout au long de l'album. La simple utilisation de la photographie crée cet « effet de réel ». Elle est utilisée dans les séquences relatives au peintre, qui est d'ailleurs joué par Martin Vaughn-James, lui-même peintre. Lors d'une entrevue, Schuiten déclare que les paysages que l'on retrouve sur ces photographies sont bel et bien aux environs de Laguiole (François Schuiten, entrevue personnelle avec l'auteur, 5 novembre 2009). Il ne nous est pas possible dans l'album de connaître tous les moments où la photographie est modifiée. La référence à Jules Verne constitue un clin d'œil intéressant et permet de créer également un « effet de réel ». On retrouve aussi une référence au peintre Gérôme comme étant le maître de Desombres.

Le Passage de Desombres (Figure 1.1 et Figure 1.2)

Dans les paragraphes qui suivent, nous présenterons l'analyse sémiotique de deux doubles pages de *L'Enfant penché*. La première d'entre elles présente le Passage d'Augustin Desombres de son monde vers le monde des *Cités obscures*, et la seconde porte sur la transformation de la main du personnage de la forme photographique au trait de crayon. Nous nous pencherons sur trois différents niveaux d'analyse de ces doubles pages : la planche, la *strip*, s'il y a lieu, et la vignette.

Posons tout d'abord notre regard sur la mise en page. On remarque que la transition de la page de gauche vers la page de droite correspond à la transposition du personnage de son monde vers le monde des *Cités obscures*. La mise en page générale de ces deux pages prises comme un ensemble propose une certaine régularité et une symétrie renversée. Cette symétrie se présente de la façon suivante : la première page comprend deux *strips* dont celui du haut comporte une seule vignette et celui du bas en comprend trois. La page opposée comporte deux *strips* : celui du haut est composé de trois vignettes et celui du bas, d'une seule. On remarque également une diagonale qui traverse les deux pages. Cette diagonale guide notre regard sur le moment où le personnage effectue sa traversée en partant du bas gauche de la page de gauche vers le haut droit de la page de droite. Au niveau de la technique d'illustration, la photographie est le mode utilisé dans la page de gauche, tandis que la page de droite est majoritairement faite au crayon, hormis les deux premières vignettes. De façon générale, la page de gauche est plus lumineuse que la page de droite. On remarque d'ailleurs que les trois dernières vignettes qui nous conduisent vers la page de droite s'assombrissent graduellement avec l'avancée du personnage vers le fond du couloir. La page de droite comporte un changement plus radical de tonalité entre la première vignette comportant le couloir vide et la seconde, qui est presque entièrement noire.

Les vignettes qui nous semblent les plus importantes au sein de ces deux pages sont la dernière de la page de gauche et la troisième de celle de droite. La quatrième case à gauche est un montage photographique avec un effet de transparence. Le personnage semble se fondre dans le mur du fond du couloir. La vignette du coin supérieur droit de l'autre page présente pour la première fois dans le récit la transposition du peintre sous le médium du dessin. La tension entre dénotation et connotation dans cette double page est présente en laissant une place toute particulière à la dimension connotative. Les portes et le couloir amènent l'idée même de Passage avant que celui-ci ne se concrétise. La couleur du clair vers l'obscur entre également en résonance avec l'idée des *Cités obscures*. L'inclusion du texte dans l'image s'effectue différemment dans la page photographique et dans la page dessinée. Lorsqu'il y a présence d'images photographiques, le texte s'inscrit à l'extérieur du cadre sous forme manuscrite, il se trouve donc nettement séparé de l'image. Par contre, sa forme manuscrite lui procure un aspect de journal personnel et crée une atmosphère très intime. De

plus, ces paroles étant écrites à la première personne, elles nous laissent l'impression d'entrer dans les pensées du personnage, impression qui est renchérie par la distance que cette mise en page impose entre le texte et l'image, laissant croire à des paroles hors du temps et de l'action. Le texte dans la section dessinée est inséré de façon différente, sous la forme traditionnelle de la bulle. Il est dans ce cas-ci très peu présent. Les bulles se trouvent beaucoup plus proches du personnage donnant l'impression d'immédiateté de la parole par rapport à la distance de la pensée.

La main de Desombres (Figure 2.1 et Figure 2.2)

La seconde double page qui a retenu notre attention est celle où la main du protagoniste se retrouve sous la forme dessinée. La mise en page de cette double page présente deux différentes diagonales qui forment une symétrie l'une par rapport à l'autre. Elles partent toutes deux du coin supérieur droit au coin inférieur gauche, suivant la position du personnage au sein des vignettes. Le mode d'illustration retenu dans ces pages est celui de la photographie. Ces images photographiques sont modifiées par des éléments dessinés. L'ensemble général de la double page étant sous la forme photographique, le texte est inséré entre les *strips*. Il se retrouve donc hors de l'espace occupé par l'image, hors des vignettes.

L'utilisation des *strips* ne nous semble pas particulièrement significative, c'est pourquoi nous nous intéresserons directement à l'unité vignettale. Les deux premières vignettes des deux pages à l'étude présentent une symétrie. Les deux vignettes mettent en place la thématique exploitée tout au long de ces deux pages, c'est-à-dire la main du peintre marquée par le retour des *Cités obscures*. Cette thématique est mise de l'avant à l'intérieur de ces deux vignettes par le personnage lui-même qui observe le phénomène. La première vignette de la première page met en place la thématique, tandis que la première vignette de la page de droite pose un regard fataliste sur la situation que l'on remarque à la fois dans le regard du personnage, mais aussi par le texte qui l'accompagne. Il est intéressant de remarquer que les plans utilisés dans la majorité des vignettes sont dirigés sur la main. La main reste l'élément qui guide le regard par le contraste qu'elle impose avec le reste de l'image. Elle est d'ailleurs l'élément central de presque chacune des vignettes.

Il y a dans cette double page la présence d'une tension entre synchronisme et diachronisme. La main du personnage nous ramène directement aux événements précédents concernant le court voyage d'Augustin. Une tension entre l'iconique et le verbal est également présente. Le texte se situe directement en dehors de l'image, ce qui pose la difficulté de la liaison entre texte et image. Il est également remarquable que l'action soit strictement guidée par le dessin. Le texte représente les pensées du personnage, il est donc hors de l'action. Il contribue à nous présenter une dimension plus intime et psychologique de ce dernier.

La Théorie du grain de sable

La Théorie du grain de sable (Schuiten et Peeters, 2009) est originellement parue en deux tomes dont l'un a été publié en 2007, et l'autre en 2008. Une version de grand format rassemblant en un seul album les deux tomes a été publiée en 2009, et c'est sur cette édition que nous nous sommes penchée pour procéder à l'analyse. *La Théorie du grain de sable* porte sur une enquête menée à Brüssel concernant la manifestation de plusieurs phénomènes étranges : l'apparition de sable dans un appartement, la multiplication de pierres dans un bureau, un homme qui s'allège et des objets qui disparaissent. Mary von Rathen, qui dans cet album est plus âgée, se trouve responsable de l'enquête. Elle découvre que tous ces phénomènes découlent d'une cause commune : le déplacement d'un objet provenant d'une tribu du Boulachistan, le « Nawaby ». Les événements rentrent dans l'ordre une fois l'objet retrouvé et ramené à son emplacement d'origine. Mais les traces de cette catastrophe demeurent, dont l'une d'elles est la disparition de la Maison Autrique de Brüssel et son apparition dans la ville de Bruxelles.

L'album comporte quatre récits qui se déroulent simultanément et qui se rejoignent, par moments, au sein d'une même planche divisée en quatre vignettes d'égales dimensions. L'ambiance générale est à l'enquête policière, mais également au fantastique et au surnaturel. La technique de dessin utilisée dans cet album est la même que dans l'album précédent, un trait de crayon imitant le style de la gravure. Une tonalité de blanc très lumineux est utilisée pour mettre l'accent sur les phénomènes mystérieux. Ce blanc a un effet très prononcé puisque les pages de cet album ne sont pas blanches, mais beiges.

Certaines références sont faites à la figure du Passage dans cet album, bien qu'elle ne soit pas présentée de la même façon que dans l'album que nous venons d'analyser précédemment. Le tramway 81 par lequel est tué un étrange personnage appartenant au peuple Bugtis (Schuiten et Peeters, 2009, p. 18) est le même que l'on retrouve dans une scénographie réalisée à la station de métro Porte de Hal intitulée *Le Passage inconnu*. La Maison Autrique dans l'album se réfère également à la Maison Autrique réelle à Bruxelles, à l'intérieur de laquelle une scénographie a été mise en place.

Un « effet de réel » est créé par de nombreuses références à des villes, des bâtiments ou des personnes réelles. Dans un premier temps, il faut dire que la ville de Brüssel en général est fortement inspirée de la ville de Bruxelles, notamment au niveau de l'architecture. La Maison Autrique occupe également une place primordiale dans le récit. Elle constitue l'aboutissement d'un projet de restauration dirigé par Benoît Peeters et François Schuiten pour en faire un musée. La tenancière de la Maison Autrique des *Cités obscures* est également inspirée de la personne réelle qui s'est longtemps occupée de cette dernière dans la ville de Bruxelles, Cécile Jodogne. Certains bâtiments peuvent également proposer des correspondances avec la Maison communale de Schaerbeek ou certaines cathédrales par exemple. Le Palais de justice de la ville de Bruxelles n'est pas représenté dans cet album, un personnage y fait par contre référence dans ses paroles sous les termes de « Palais des Trois Pouvoirs ». Avec une recherche plus approfondie de la ville de Bruxelles, nous pourrions certainement relever plusieurs autres références, mais ce n'est pas l'objectif du présent travail.

Disparition de la Maison Autrique (Figure 3)

Une des planches retenues pour notre analyse est celle où la Maison Autrique et sa propriétaire disparaissent. La mise en page générale de cette planche s'oriente autour de la présence d'un blanc très lumineux dans certaines vignettes. C'est ce blanc qui guide notre regard tout au long de la lecture. Plus la lecture progresse à travers la planche, plus le blanc devient présent. Les cases inférieures gauche et droite sont celles qui contiennent le plus de blanc, entourant celle du centre inférieur où une bulle en caractère gras attire notre attention sur la Maison Autrique.

La configuration du *strip* dans cette planche ne se démarque pas du reste de l'album qui est lui aussi divisé en deux bandes horizontales. Cette mise en page générale crée une distinction nette entre le *strip* et la vignette par la constance de cette séparation médiane. Dans le cas de la planche qui nous intéresse, le *strip* correspond à un changement de syntagme. Le premier syntagme correspond à un moment d'arrêt où les personnages décident de ce qu'ils feront du « Nawaby », le second présente le déplacement des personnages en direction de la Maison Autrique.

On remarque que la dernière vignette de la planche constitue un moment essentiel, c'est-à-dire le moment où les personnages et le lecteur constatent la disparition de la Maison Autrique. Le *strip* du bas de la page guide notre regard vers la disparition de la Maison Autrique en fin de page. D'ailleurs, l'angle de vue de la première vignette de ce *strip* est en plongée et nous laisse l'impression d'être dans le ciel avec le personnage de Maurice et de le suivre au fil des vignettes. La technique d'illustration utilisée est celle du dessin adoptant le style de la gravure avec un ajout de blanc pour mettre en évidence certains éléments. Ce blanc est utilisé pour illustrer le « Nawaby » et la lumière qu'il produit. Certains nuages et de l'herbe ont également cette teinte ainsi que du sable accumulé dans la ville. L'environnement qui entoure la Maison Autrique est également peint en blanc et tout particulièrement le vide laissé par sa disparition. Le blanc augmente plus on se rapproche de la vignette finale. Au niveau de la composition de l'image, on remarque que le vide laissé par la Maison Autrique occupe presque la moitié de l'espace de la dernière vignette. Le texte compris dans les deux dernières vignettes consiste en des cris, que l'on remarque par l'utilisation d'un caractère gras et par le cadre de la bulle en zigzag, et des exclamations. Ces deux bulles créent un effet de dramatisation autour de l'événement. Elles renforcent donc l'impact laissé par le dessin.

La durée de lecture diffère entre les deux *strips*. Le premier *strip* correspond à un moment statique du récit. Il comprend beaucoup de texte et demande donc un temps de lecture plus grand. Le second *strip* correspond à un moment dynamique. Il comprend quant à lui peu de texte, c'est pourquoi le rythme de lecture en est accéléré tout comme l'est à cet instant le rythme du récit.

La lettre d'Elsa Autrique (Figure 4)

La deuxième planche dont nous présenterons l'analyse est celle qui met en scène la lecture d'une lettre envoyée par Elsa Autrique après sa disparition de Brüssel. La mise en page générale de cette planche est régulière, c'est-à-dire que les six cases la formant sont toutes de même dimension. On remarque une symétrie entre les deux vignettes de droite qui illustrent le début et la fin de la lettre. La lettre est illustrée de deux façons différentes. Dans les deux vignettes dont nous venons de parler, elle est présentée sous forme manuscrite et l'arrière-plan est de la couleur de la page. Dans les deux cas, elle se retrouve dans la partie inférieure de l'image. Dans deux autres vignettes, c'est sous forme de bulle, située en haut de la vignette, que la lettre s'inscrit dans l'image. Au niveau de la technique de dessin utilisée, on retrouve deux types de dessin différents. La première vignette se retrouve sous la même forme graphique que le reste de l'album. Par contre, le reste de la page se présente sous une nouvelle forme de dessin. Il se rapproche encore du style de la gravure, mais présente moins de contrastes et propose une constance de gris. Les traits sont plus brouillés qu'ils ne le sont dans les autres vignettes de l'album. Ce changement de dessin marque une rupture entre l'action du récit et la lettre reçue. La lettre est présentée à la fois en images et en texte. On peut croire à la présence de photographies ou simplement se sentir plongé dans le récit d'Elsa Autrique.

L'unité du *strip* est utilisée surtout au niveau des dernières vignettes. La dernière vignette du premier *strip* inscrit dans l'image le début de la lecture de la lettre par la présence, sous la forme manuscrite, de cette dernière. La dernière vignette du dernier *strip* reprend ce même procédé en présentant la fin de la lettre, que l'on comprend avec la signature de son auteure. Il y a donc un effet de symétrie entre les deux *strips*.

Pour compléter l'analyse, nous nous sommes attardées aux différentes vignettes qui composent la page. La seconde vignette correspond à un moment crucial du récit et à un changement au niveau de l'image. Elle marque le passage du récit à celui de la lecture de la lettre, un passage de la ville Brüssel à celle de Bruxelles. Au niveau de la tension entre dénotation et connotation, nous remarquons ici que la dénotation est très prononcée. Les images nous laissent entrevoir la Maison Autrique telle qu'elle se trouve réellement dans la

ville de Bruxelles, avec les différentes expositions et réceptions qui s'y produisent. Les références au monde réel sont nombreuses et on peut déduire que la principale fonction de cette planche est de provoquer un « effet de réel ».

Au niveau textuel, le contenu de la lettre, qu'il soit figuré tel quel ou à l'intérieur de bulles, ne détient pas de locuteur direct puisqu'il est lu par les protagonistes. La lettre figurée donne une impression d'intimité tandis que la bulle tend à se fondre dans l'image et à être très discrète. L'écriture des bulles et de la lettre diffèrent, les bulles conservent la même calligraphie que celle utilisée pour l'ensemble de l'album tandis que la lettre semble être écrite à la main. Mais elle demeure pourtant externe au dessin. Le fond sur lequel on retrouve l'écriture est neutre, au même titre que l'arrière-plan des bulles : il ne nous laisse donc pas penser à un papier qui fut plié et inséré dans une enveloppe. Contrairement aux bulles qui sont discrètes, la lettre impose sa présence dans la page. L'ensemble de la page comporte beaucoup de texte si on le compare aux autres planches de l'album. En plus de la qualité référentielle du dessin, le contenu du texte contient énormément de références à Bruxelles : il est question des visites de la Maison Autrique, des réceptions, etc. Le texte occupe une fonction de relais. Comme les images représentent des photographies, le lien entre elles peut être difficile. C'est à ce niveau que le texte entre en jeu. Il produit également un effet de dramatisation.

Le temps de lecture de cette planche est plus lent que le reste de l'album à cause de la présence et la prédominance du texte. La planche se pose donc comme un moment d'arrêt dans le récit. Maurice et Constant sont assis à une table et lisent une lettre d'une amie qui raconte son aventure. La durée de l'action correspond également au temps de lecture, celui de la lettre. La dimension diachronique prend ici le dessus puisque cette lettre effectue un retour en arrière, à des événements précédemment vécus qui sont par la suite racontés.

2.4 *Les Cités obscures* hors des sentiers de la bande dessinée

2.4.1 Les aventures de *L'Enfant penchée*

Nous nous éloignerons un peu de la bande dessinée dans cette section-ci pour nous intéresser à d'autres formes d'art et d'autres médiums utilisés par les auteurs qui s'inscrivent également dans l'œuvre des *Cités obscures*. Nous avons sélectionné des composantes de l'œuvre dont le récit se trouve en lien direct avec les deux albums qui ont été l'objet d'une analyse plus approfondie. L'album *L'Enfant penchée* émerge de projets qui avaient été réalisés précédemment.

La première scénographie réalisée dans le cadre des *Cités obscures* est issue d'une commande pour l'ouverture du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image à Angoulême (CNBDI). L'exposition a alors pris le nom du *Musée des ombres*. Cette exposition constituait une sorte de transposition de conférences-fictions qui avaient été réalisées précédemment par les auteurs. Le projet était inspiré de ce lieu qui venait à peine d'être construit. En contraste avec ces murs et ces planchers trop neufs, les auteurs ont voulu développer une dimension historique et mystérieuse de ce musée en le plongeant dans l'obscurité (Peeters, 1998, p. 257). Le projet n'était pas conçu comme une adaptation des bandes dessinées, mais plutôt comme une nouvelle création des *Cités obscures* pensée en trois dimensions. « Le projet du *Musée des ombres* n'était donc nullement de rendre vraisemblable un univers de papier en multipliant les effets de réel, mais de prolonger les surprises et les leurres, de continuer les récits en les déplaçant sur un nouveau terrain » (Peeters, 1998, p. 259). Le catalogue paru en 1990, suite à l'exposition, devait être une adaptation de la scénographie construite pour le CNBDI, mais il a pris une autre forme. Par un jeu de mots, *Le Musée des ombres* est devenu *Le Musée A. Desombres* et un personnage est né : le peintre Augustin Desombres. Le projet principal a pris la forme d'un récit sonore accompagné du catalogue en question. Mais ce catalogue qui devait contenir les images et les explications de l'exposition s'est lui-même transformé en un catalogue d'œuvres du peintre fictif.

Mais ce dont il s'agit ici, par rapport à la bande dessinée, c'est clairement d'une anti-adaptation. Des images fixes et sans voix de la bande dessinée, nous sommes passés à ce qui peut en sembler le plus éloigné : des voix sans images. Le sujet du *Musée A.-Desombres* ne s'inspire d'aucun de nos récits, ni même de l'exposition-spectacle; il n'aurait pu être traité dans un autre média que la dramatique sonore. Car c'est la fiction elle-même qui est devenue l'histoire de ce manque, de ce désir forcené de l'image (Peeters, 1998, p. 260).

Le scénario se basait alors sur la visite d'un commissaire-priseur du musée abandonné du peintre Augustin Desombres. En photographiant une des fresques, le personnage s'est transporté dans l'univers des *Cités obscures*. Le commissaire-priseur est alors tombé amoureux d'une jeune femme qu'il ne parvenait pas à voir et a décidé de renoncer à sa seule opportunité de revenir dans notre monde (Peeters, 1998, p. 260).

Ce sont malheureusement les seules informations que nous détenons sur cet enregistrement sonore puisque le document est désormais introuvable. Le catalogue, également épuisé, présente à la fois des œuvres du peintre qui sont mises en vente ainsi que des photographies de l'ancien musée prises par Marie-Françoise Plissart, une collaboratrice des deux auteurs.

Une introduction écrite par un commissaire-priseur Arnold Büch, associé de Vigoleis Koelber, le commissaire-priseur ayant disparu, et une brève biographie du peintre ouvrent le petit livre. Büch nous explique les étranges circonstances dans lesquelles son collègue a disparu lorsqu'il enquêtait sur la disparition du peintre lui-même. Il poursuit son récit sur le tragique destin du musée qui a été laissé à l'abandon, mettant en sérieux danger les fresques et les œuvres du peintre oublié. L'homme regrette la destruction du bâtiment, mais par chance, la majorité des œuvres ont pu être sauvegardées, retirées des murs et réinstallées sur de nouveaux supports. Selon ses dires, le musée se situait dans un village nommé Aveyron en Laguiole (Schuiten et Peeters, 1990). La suite du livre comprend un inventaire des œuvres, des objets et documents personnels retrouvés sur les lieux et se termine par des correspondances qui nous font entrer dans le mystère de la disparition du peintre. Au fil de ses écrits, Augustin Desombres raconte la découverte d'un autre monde dont la bâtisse qu'il a achetée semble détenir le secret. Il exprime ses difficultés à accomplir l'œuvre qu'il s'était promis de faire. Une section de son carnet présente la cité de Mylos, ville d'origine de la jeune Mary. Desombres nous parle de sa relation avec la jeune femme, de sa volonté de la

faire passer à son tour dans notre monde. Les lettres se terminent sur les regrets d'Augustin d'avoir quitté le monde des *Cités obscures* (Schuiten et Peeters, 1990).

De cet ouvrage est née la bande dessinée *L'Enfant penchée*, en 1996, reprenant certains des personnages : la jeune fille, le peintre oublié, etc. Mary von Rathen est un personnage issu des premiers diaporamas et a été développé dans l'exposition, puis dans le catalogue et la trame sonore pour devenir cette fois la protagoniste d'un album.

Avec cette bande dessinée, il ne s'agit pas de reprendre sous une forme plus classique le récit proposé par la dramatique sonore, ni même d'en raconter la suite, mais plutôt d'imaginer ce qui a pu précéder les événements mis en ondes dans *Le Musée A.-Desombres*. Il s'agit de construire un avant à ce qui, d'abord, s'était donné comme un après, de proposer une enfance qui mène, comme nécessairement, à la fiction déjà existante (Peeters, 1998, P. 261).

Un court album existe également sous le titre *Mary la penchée* (Schuiten et Peeters, 1995). Cet album relate l'enfance de Mary von Rathen, mais est plutôt considéré comme un album pour enfant. D'ailleurs, même si le personnage est conservé, les aventures de son enfance diffèrent. Il est intéressant de mentionner que la forme photographique utilisée pour représenter le musée et les peintures dans le catalogue a été conservée dans la bande dessinée *L'Enfant penchée* pour représenter l'univers du peintre, ce qui contribue à la fluidité et à développer cette relation qui se crée entre les récits.

En 2002, le documentaire-fiction *L'Affaire Desombres* accompagné d'un recueil de textes tirés du journal de Desombres est paru aux Éditions Casterman. Le petit recueil accompagnant le DVD reprend des lettres déjà parues dans *Le Musée A. Desombres* ajoutées à de nouvelles, qui les complètent, et précédées d'une courte biographie. Les textes décrivent de manière chronologique l'évolution de la pensée du peintre ainsi que les difficultés qu'il éprouvait à la création.

Plus encore que dans *La Tour*, c'est à la fascination et l'impossibilité de la peinture que nous tentons de nous confronter dans les récits qui le mettent en scène. Augustin Desombres est notre double maudit, en même temps que celui de Martin Vaughn-James (Peeters, 2009, p. 61).

Les textes dépeignent le lien étrange que le personnage entretenait avec le bâtiment qu'il avait choisi pour faire son musée. Plus on avance dans la lecture et plus la présence de la jeune Mary et des *Cités obscures* s'impose. Ce recueil entre plus en profondeur dans les tourments du peintre que ne le faisait le catalogue précédent. Le journal de Desombres nous

laisse comprendre que le peintre a voyagé à plusieurs reprises dans le monde des *Cités obscures* jusqu'à ce qu'il soit confronté à un ultime retour. C'est suite à ce retour qu'il décide d'arrêter de peindre et qu'il quitte l'Aubrac en 1905. La suite des événements demeure inconnue et le peintre semble avoir disparu (Schuiten et Peeters, 2002).

Le documentaire-fiction présente cette fois-ci *Les Cités obscures* en musique. Une chercheuse s'intéressant au peintre Gérôme, le maître de Desombres, tente de retrouver la trace de cet élève dont le maître faisait l'éloge. C'est au cours de ses recherches qu'elle remarque que le peintre ne figure dans aucun livre, aucune encyclopédie; bref qu'il fut oublié. Elle décida donc d'approfondir ses recherches et nous présente le fruit de son travail. Elle constate que la plupart des œuvres de Desombres ont été détruites malgré les précautions prises pour les transférer des murs vers d'autres supports. Seules deux toiles demeurent et une sculpture en plâtre, tous trois mettant en vedette une jeune fille penchée. Le reste des effets personnels de Desombres a été dispersé lors d'une vente publique. La chercheuse a cependant mis la main sur un carnet du peintre dans lequel il pose ses réflexions, ce qui lui permet de retracer son histoire. Reprenant une image déjà présente dans la bande dessinée, où Desombres colle son oreille à un mur de la bâtisse, elle s'intéresse à l'idée selon laquelle la bâtisse renfermerait un secret. Ce mystère serait d'ordre musical. Ces mélodies, le peintre les aurait transcrites sur papier et la chercheuse fait appel à Bruno Letort, un collaborateur des auteurs, pour parvenir à les transposer en musique. Chaque cité se trouve associée à une musique, à une ambiance. François Schuiten et Benoît Peeters figurent également dans la vidéo en leur nom et expliquent l'hommage qu'ils ont voulu rendre à ce peintre en l'insérant dans leur album de bande dessinée. Ils racontent l'aventure qui les a menés à la rencontre de ce musée abandonné en Aubrac et comment ce vieux bâtiment les a inspirés.

2.4.2 La métamorphose de la Maison Autrique

Dans le cas de *La Théorie du grain de sable*, la bande dessinée s'est construite parallèlement à un projet de restauration d'un bâtiment de la commune de Schaerbeek à Bruxelles. À la vue de cette maison de Victor Horta à vendre en 1996, François Schuiten et Benoît Peeters se sont empressés d'insister auprès des autorités de la commune pour qu'ils achètent le bâtiment patrimonial. Ils se sont alors retrouvés responsables de la rénovation et

de la maintenance des lieux sans nécessairement avoir pris conscience de l'aventure qui s'ouvrait à eux.

L'intérêt manifesté par plusieurs responsables de la commune de Schaerbeek nous a donné le sentiment qu'une occasion idéale se présentait pour concrétiser l'un de nos rêves : mettre en scène une maison bruxelloise de la cave au grenier pour révéler les qualités de cet espace, méconnu autant que familier (Schuiten et Peeters, 2004, p. 8).

La place qu'occupe la Maison Autrique dans l'album *La Théorie du grain de sable* est venue naturellement. Elle avait déjà été l'objet de multiples dessins et était devenue une sorte d'obsession selon les dires du dessinateur.

Mais cette rencontre avec l'œuvre de Horta n'était pas non plus due au simple hasard, leur intérêt pour l'architecte existait bien avant la vente de la Maison Autrique. Le premier album de la série, *Les Murailles de Samaris*, présente une ville dont l'architecture est entièrement conçue selon l'esthétique Art Nouveau (Schuiten et Peeters, 2004, p. 7). Les préoccupations architecturales de Victor Horta présentent des possibilités intéressantes pour nos deux auteurs de bande dessinée.

Rigoureuse et lisible, son œuvre a des qualités que l'on pourrait dire narratives : elle anticipe les parcours, crée du mystère, ménage des surprises. Comme un dessinateur de bande dessinée, Horta organise l'espace, dirige le regard, joue avec la lumière et la couleur. La manière même qu'il avait d'appréhender ses projets a quelque chose de romanesque (Schuiten et Peeters, 2004, p. 7).

Le personnage de Victor Horta lui-même est également une source d'inspiration pour un des personnages importants des *Cités obscures* : l'urbatecte Eugen Robick. Benoît Peeters et François Schuiten le qualifient d'ailleurs de « Horta radicalisé » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 7).

La Maison Autrique constitue la première réalisation significative de Victor Horta. La liberté qu'il avait lors de ce projet lui a permis de développer ce qui deviendra par la suite son style. Construite en 1893, elle est issue d'une commande d'un de ses amis, Eugène Autrique. L'aventure de la restauration a permis de découvrir, par le moyen de l'exploration, son histoire et son vécu. Elle s'est révélée être une entreprise difficile en soi puisque la documentation sur l'édifice était nettement insuffisante. Une partie des documents ont été brûlés lors d'un incendie de l'Hôtel Communal (Royen, 2004, p. 51). La restauration s'est déroulée de 2002 à 2004, suite à de nombreuses recherches mobilisant architectes,

restaurateurs-conservateurs, artisans, spécialistes de Horta, historiens, etc. Un travail d'équipe s'est mis en place pour nous donner le bâtiment tel que nous pouvons le visiter aujourd'hui au 266 Chaussée de Haecht à Bruxelles.

Ce dont il s'agit, c'est de proposer un parcours permettant de découvrir une maison dans toutes ses dimensions, des caves au grenier, dans sa mémoire et son imaginaire, sa séduction et son mystère. C'est d'utiliser le bâtiment comme un espace vivant et mobile, susceptible d'accueillir de petits concerts, des expositions, des rencontres autour d'un écrivain ou d'un artiste. C'est enfin d'ouvrir une nouvelle porte vers l'imaginaire, et, pour ceux qui aimeraient s'y glisser, un Passage entre notre monde et celui des « Cités obscures » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 8).

S'ajoutant au projet de restauration, une scénographie a été installée, de la cave au grenier, pour rendre hommage à l'architecture d'une habitation en la rendant habitée de nouveau. Plus on va vers le haut de la Maison plus on se détache de la Maison Autrique historique et plus on plonge dans l'univers des *Cités obscures*.

Bien plus que comme une visite de musée, la découverte du bâtiment est conçue comme un véritable récit, un parcours quasi initiatique, permettant de traverser plusieurs couches d'espace et de temps. C'est comme si les murs se souvenaient, révélant les années écoulées, les étrangetés, les mystères, les traces laissées par les habitants successifs : tout ce qui fait d'une maison bien autre chose que la simple « machine à habiter » chère à Le Corbusier (Schuiten et Peeters, 2004, p. 83).

Le rez-de-chaussée est sans doute l'espace le plus aéré de la maison, laissant place à l'organisation de soirées et d'expositions. On retrouve dans cet espace une petite librairie contenant des ouvrages sur la Maison Autrique et sa restauration. Un espace est aménagé pour la consultation de ces livres dans ce qui était autrefois un fumoir. Des dessins et des photographies de la Maison se retrouvent sur les murs et contribuent à l'exposition de cette habitation. L'étage du dessous comprend la cuisine et la buanderie. La cuisine est fonctionnelle et permet d'agrémenter les soirées de repas et de « parcours culinaires » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 84). Une scénographie plus théâtrale prend place dans la buanderie où des tissus sont étendus sur lesquels sont projetées des images d'individus. Cette petite mise en scène suggère le souvenir des anciens résidents. Le parcours nous mène par la suite au premier étage où l'on retrouve un ancien salon plus intime qui fait désormais office de bibliothèque. Les livres portent sur les transformations architecturales et urbanistiques qu'a subies la ville ainsi que sur les réalisations de Victor Horta qui ne sont aujourd'hui plus visibles. Un petit film muet présente des images de la Maison et de Bruxelles, mais aussi par moments, de la cité de Brüssel. On retrouve sur ce même étage une chambre à coucher. Dans celle-ci, l'ambiance évoque le monde des rêves et une personne semble endormie dans le lit.

Une petite salle de bain se trouve également sur l'étage, mais n'est pas fonctionnelle. Une petite scénographie y est tout de même mise en place et on peut y entrevoir la silhouette d'une femme. Le deuxième étage comprend un atelier et une salle des cartes. L'atelier est présenté comme celui d'Augustin Desombres. Les murs portent certains de ses tableaux ainsi que des esquisses. Une projection sans parole propose des images du personnage dans l'atelier ainsi que déambulant dans les rues de Bruxelles. L'autre salle comprend une petite terrasse extérieure, orientée vers la cour. Ce point de vue nous donne un aperçu des espaces verts de la ville, c'est-à-dire toutes ces petites cours intérieures non visibles de la rue. La salle comprend de multiples cartes de différentes dimensions et de différentes échelles représentant la Maison Autrique pour certaines et la ville en général pour d'autres. Le grenier occupe tout le dernier étage. C'est sans doute l'espace qui se rapproche le plus de l'imaginaire. Les auteurs veulent rappeler ici l'imaginaire de l'enfance à la vue de ce lieu mystérieux et poussiéreux. Dans le cas présent, le grenier est transformé en atelier, celui d'Axel Wappendorf, inventeur. Il y a ici un clin d'œil à Eugène Autrique qui était lui-même ingénieur. On y retrouve toute sorte d'objets inusités, de machines et de livres de dimensions exagérées. Certaines machines se mettent en marche par moment, nous laissant palper ces moments de réussites ou d'échec que vivent les inventeurs. Un immense trou dans le plafond nous laisse entrevoir un ciel bleu ainsi que les résultats catastrophiques de ce fameux scientifique des *Cités obscures* (Schuiten et Peeters, 2004, p. 83-89). Plus le visiteur se dirige vers les étages supérieurs du bâtiment, plus il se rapproche des débordements de l'imaginaire et du monde obscur sur la Maison Autrique s'entremêlant avec la réalité et la mémoire du lieu.

Cette approche descriptive que nous avons adoptée tout au long de ce chapitre nous a permis de dresser un portrait à la fois global et spécifique de l'objet de cette recherche : l'œuvre des *Cités obscures*. Elle nous aura également permis de présenter la figure du Passage qui nous intéresse tout particulièrement. Nous avons vu avec une description plus générale des *Cités obscures* qu'une thématique centrale s'est développée au fil de la constitution de cette œuvre : la volonté de faire croire à une étrange connexion entre le monde fictif et le monde réel, brouillant parfois la frontière qui sépare les deux et nous faisant remettre en doute notre propre conception du réel. Cette volonté se fait sentir par les « effets

de réel » qui sont créés tout au long des albums, mais aussi par l'extension de l'œuvre hors du domaine de la bande dessinée. Le fait que *Les Cités obscures* puissent prendre place à la fois dans des scénographies, à l'intérieur d'albums et dans des documentaires-fictions a pu créer un « coefficient de réel », selon la terminologie de Benoît Peeters.

Nous avons également vu de façon plus précise comment cette figure se transpose en un dispositif visible dans les albums de bande dessinée. Les analyses nous ont permis de voir et de comprendre les différentes techniques utilisées par les auteurs pour mettre en lumière des moments précis et privilégiés du récit. Ces différentes planches que nous avons présentées nous proposent des moments où les personnages se retrouvent en présence de deux niveaux de réalité différents, de deux mondes différents. Ces deux mondes sont évoqués par des changements au niveau de la technique d'illustration dans les différentes planches, mais aussi par les techniques de mise en page. L'analyse sémiotique nous permet d'appuyer notre description sur des critères précis et d'approfondir les méthodes utilisées par Benoît Peeters et François Schuiten pour construire la figure du Passage. Il faut cependant donner une dimension supplémentaire à notre analyse et à notre réflexion sur le Passage en s'intéressant au sens. C'est par une approche socio-herméneutique que nous approfondirons notre réflexion en explorant une dimension toute particulière de l'œuvre des *Cités obscures* : l'espace urbain.

CHAPITRE 3

LA VILLE CONTEMPORAINE SOUS L'ÉCLAIRAGE DES *CITÉS OBSCURES*

3.1 De la sémiotique à l'herméneutique

Nous avons pu le découvrir tout au long de ce mémoire, l'univers des *Cités obscures* est fortement centré autour de la ville et de l'espace urbain. C'est une position que Schuiten et Peeters expriment dans leurs albums, mais aussi à travers de nombreuses entrevues ainsi que des réalisations comme la restauration de la Maison Autrique ou certaines scénographies. Cet intérêt pour le milieu urbain traduit également une prise de position critique à l'égard des villes actuelles, notamment face à la ville de Bruxelles. Les auteurs dénoncent les violences perpétrées contre celles-ci auxquelles on donne le nom de « bruxellisation ». Au cours d'une entrevue que nous avons réalisée auprès de lui, François Schuiten nous rappelle quelques moments de l'histoire mouvementée qu'a connue cette ville.

C'est une ville qui a eu des tas de violence, qui a été violentée, puisqu'on a couvert la Senne. Vous savez, il y a une rivière qui traversait la ville, elle a été couverte. On a fait la jonction nord-midi, on a mis des tunnels, des travaux. C'est une ville qui est au départ médiévale, puis qui a été bombardée par les Français [...] résultait une ville en ruines, puis qui a été réédifiée [...] donc il y a des tas de couches [...] comme ça, qui construisent cette ville. Les violences *se sont faites* jusque très tardivement puisqu'il y a encore des démolitions. Ils ont détruit des quartiers entiers dans les années 1970. Donc, les violences et les chocs qu'elle reçoit sont réguliers (François Schuiten, entrevue personnelle avec l'auteur, 5 novembre 2009).

Cet intérêt pour l'histoire et la mémoire architecturales de la ville explique la place centrale qu'occupe Bruxelles au sein des *Cités obscures*, sous le nom de Brüssel. Sans mettre de côté l'idée de la proximité et de la familiarité que les auteurs entretiennent avec cette ville, ils cultivent également une certaine fascination à son égard. Bruxelles présente une panoplie de contradictions, d'incongruités, de tensions qui laissent libre cours à l'imagination. « Bruxelles était une ville composite, une ville un peu défective, déstructurée et donc on pouvait

la réinventer plus facilement par l'imaginaire qu'une ville qui avait un ordre très fort » (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009). Le fantastique peut donc s'y loger aisément et s'insinuer dans les espaces qui ne sont pas entièrement définis. Une ville trop programmée comme l'est Paris, nous dit Benoît Peeters, n'aurait pas laissé autant de liberté à l'imaginaire (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009). *Les Cités obscures* nous permettent de poser un nouveau regard sur ces espaces brouillés qui, tout comme à Bruxelles, parsèment les villes d'aujourd'hui.

L'analyse sémiotique présentée au chapitre précédent nous permet de mettre en lumière le dispositif et la figure du Passage dans *Les Cités obscures*, mais c'est par une analyse herméneutique et sociologique que nous parviendrons à ajouter une dimension analytique plus élargie à cette œuvre. L'analyse des planches de bande dessinée nous a permis d'éclairer ce dispositif en mettant en lumière les manières et les stratégies utilisées par les auteurs afin de créer des « effets de réel ». Mais l'analyse du Passage nous mène inévitablement plus loin. Il ne peut se résumer à un simple dispositif. Il est également présenté comme une figure qui nous permet de poser un regard nouveau sur la ville contemporaine. C'est la raison pour laquelle nous devons élargir à cette étape-ci l'analyse à quelque chose de plus large que les planches de bande dessinée elles-mêmes. Il faut poser un regard sur l'œuvre entière ainsi que sur ses débordements hors du champ de la bande dessinée. Il faut revoir l'œuvre au sein d'un ensemble plus large comme celui du genre fantastique et celui de la bande dessinée, mais également au sein des études urbaines.

L'utilisation d'une grille comme celle que nous avons conçue et présentée précédemment nous permet d'ancrer à l'aide d'outils précis et faits sur mesure notre interprétation sur des éléments concrets et une description détaillée. Revenons dans un premier temps sur les éléments essentiels de cette analyse et tentons d'y ajouter une profondeur supplémentaire à l'aide cette fois-ci d'outils herméneutiques et sociologiques. Il semble essentiel tout d'abord de réaffirmer l'objectif de cette analyse pointue de certaines planches des deux albums sur lesquels nous nous sommes penchées. L'analyse devait, à l'aide d'indications et de méthodes élaborées par des théoriciens de la bande dessinée,

proposer une description des moments de Passage et éclairer les mécanismes et techniques de cet art qui ont pu servir à mettre en scène ces moments particuliers.

La sélection des planches s'est faite en fonction de la représentation des moments de Passage dans les albums, c'est-à-dire les moments où les auteurs nous transportent d'un plan de la réalité à un autre, d'un monde vers un autre. La représentation de ces moments privilégiés du récit se fait de façon particulière, parfois même spectaculaire. Dans l'album *L'Enfant penchée*, ces moments sont graphiquement présentés par la rencontre de la photographie et celle du dessin. Dans la première double page que nous avons étudiée, cette transition s'opère tout en douceur. L'évolution d'une case vers une autre nous mène presque naturellement de la photographie vers le dessin. L'élément central dans cette transition est la transposition d'un des personnages principaux, de la forme photographique vers celle du trait de crayon. La qualité et la précision du dessin provoquent un effet de reproduction très réaliste que le lecteur aura tendance à associer plutôt à la photographie. La seconde double page de ce même album nous propose un amalgame de photographie et de dessin sous une forme différente. L'effet dans ce cas-ci est très radical et le contraste est mis de l'avant. La main du personnage est demeurée sous la forme dessinée tandis que le reste de son corps, tout comme le décor, relève de la photographie.

Cet album a pris forme suite à d'autres réalisations que les auteurs avaient faites, reprenant certains personnages. On pense ici à *Mary la penchée*, un album pour enfants, ainsi qu'une exposition-spectacle et une trame sonore accompagnée d'un catalogue d'œuvre. Ces éléments construisent, à leur manière, la figure du Passage que nous avons analysée plus précisément au niveau de l'album. Ces éléments nous démontrent que le récit se transpose et circule d'un médium vers un autre, contribuant ainsi à sa complexité et à sa crédibilisation. Nous pourrions parler du renforcement d'un « effet de réel », pour reprendre les termes de Roland Barthes, mais dans ce cas-ci, en élargissant la notion à une analyse qui va au-delà du texte (Barthes, 1968). Nous pourrions aussi nous référer à l'appellation que donne Benoît Peeters de ce procédé transmédiatique, c'est-à-dire un « coefficient de réel » (Peeters, 2009, p. 61).

Dans *La Théorie du grain de sable*, les moments de Passage sont présentés selon une technique différente. Contrairement à *L'Enfant penchée*, ils ne sont pas représentés dans l'action, mais plutôt suggérés dans des moments plus contemplatifs. Dans la première page que nous avons analysée, c'est le contraste de la tonalité qui attire le regard vers la disparition de la Maison Autrique. L'utilisation de ce blanc lumineux sur une page teintée de beige et de noir attire le regard. Nous sommes en présence d'un moment statique, où les personnages et le lecteur se retrouvent face à un constat : la disparition de la maison. Encore une fois, dans la seconde planche à l'étude de cet album, la technique diffère. Une nuance dans le dessin permet de faire le pont entre le temps du récit et celui de la lecture d'une lettre. Ce passage du récit principal à celui d'un personnage qui raconte son histoire par l'entremise d'une lettre permet aux auteurs de jouer encore sur deux plans de réalité et de temporalité différents.

Cette analyse doit également être complétée par le projet de restauration de la Maison Autrique qui, à son tour, contribue à l'évolution de la trame narrative et produit un « coefficient de réel ». Les deux auteurs s'étant impliqués et investis dans cette longue entreprise que fut la restauration de ce bâtiment de Victor Horta, la Maison Autrique a fini par prendre une place considérable dans les dessins et les préoccupations de ces derniers. Elle est même devenue un personnage en elle-même et fait partie intégrante de l'album *La Théorie du grain de sable* qui était en cours de création à ce moment. La connaissance intime acquise par les auteurs au contact de la Maison a donc contribué au rôle qu'elle a pris dans l'album. Une précision dans les détails du dessin participe évidemment à la crédibilisation de ces diverses reproductions. C'est à travers le personnage d'Elsa Autrique que les auteurs ont su transmettre leur passion pour cette maison et le lien intime qui se construit entre l'habitation et l'humain.

La mémoire est sans doute la clé du projet scénographique conçu pour faire vivre la Maison Autrique. Au sens originel, une maison n'est-elle pas d'abord ce qui reste (le mot vient du latin *manere* : rester), ce qui *demeure* ? Et pour beaucoup d'entre nous, une maison n'évoque-t-elle pas aussi une série d'images liées à l'enfance : un dédale de longs couloirs et d'escaliers dérobés, bordé par ces deux lieux obscurs que sont les caves et le grenier. C'est avec de telles émotions, un tel imaginaire, que la Maison Autrique voudrait renouer (Schuiten et Peeters, 2004, p. 83).

Le projet de restauration de la Maison Autrique est un hommage à Horta, à l'Art Nouveau, mais surtout à la Maison. Elle devient en quelque sorte la « maison des maisons » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 8).

Par ces différentes techniques et par l'élaboration et l'approfondissement de cette figure de Passage, les auteurs mettent en scène cette frontière entre le réel et l'imaginaire que nous avons explorée dans le premier chapitre. C'est dans une optique du jeu et du brouillage que les auteurs abordent la problématique philosophique du rapport entre le réel et l'imaginaire. Nous tenterons dans le présent chapitre, d'explorer le sens qui peut être attribué au Passage dans l'œuvre des *Cités obscures* en nous intéressant à cette dimension incontournable de l'œuvre dont nous avons fait mention plus haut : l'espace urbain. La notion de Passage fait appel à la fois à la notion de frontière et à celle de traversée qui, elle, implique une dimension temporelle. C'est dans une vision spatiale et non pas en tant qu'événement ou processus que nous aborderons ce concept. Cette décision est motivée par plusieurs raisons. La prééminence de la dimension urbaine dans l'œuvre nous mène à nous interroger sur les questions relatives à la ville. L'univers entier des *Cités obscures* est composé de centres urbains. Ces diverses cités occupent un rôle de premier plan, elles sont construites de façon détaillée et participent à la logique du récit. On peut donner l'exemple ici de la ville d'Urbicande où toute l'action qui se déroule dans l'album qui la met en scène découle de l'apparition d'une structure en forme de cube qui se déploie dans la ville. Le développement de la série, suivant la forme du réseau, rappelle également cette dimension spatiale de l'œuvre. L'amalgame de la bande dessinée avec des projets de scénographie et celui de la restauration de la Maison Autrique ont renforcé cette décision de nous interroger sur la dimension spatiale du Passage au détriment de la dimension temporelle. L'exploitation de cette dimension nous permettra alors d'élargir la réflexion sur la sociologie de la ville et les études urbaines, notamment sur la perception et les représentations de la ville d'aujourd'hui. C'est une approche qui nous permettra de voir de quelle manière *Les Cités obscures* proposent à la fois une critique des positions architecturales modernes et contemporaines et une vision nouvelle de la ville contemporaine.

3.2 Le Passage : une question de frontières et de limites

Une des thématiques incontournables dans ce mémoire est celle des frontières. La figure de Passage y fait appel directement. Mais les deux bédéistes ne sont évidemment pas les premiers à s'intéresser à la question des divisions, des frontières et des limites ainsi qu'à

leur transgression, leur franchissement. Ces notions et les questionnements qui en découlent sont apparus très tôt en sociologie, et bien avant en philosophie. Nous n'allons pas ici en retracer les origines, mais en dresser quelques éléments avec des auteurs qui font figure de référence dans le domaine de la sociologie. Cette section se veut donc une introduction à ces questions pour nous permettre d'approfondir notre étude des Passages dans *Les Cités obscures*. Nous avons alors choisi de nous intéresser à un court essai de Georg Simmel et certains aspects de la pensée de Walter Benjamin.

On remarque déjà à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, un intérêt pour la question des frontières autant sociales que spatiales en sociologie. Georg Simmel s'intéressait à ce besoin qu'a l'être humain de marquer des distinctions et des ressemblances pour donner du sens au monde qui l'entoure. Ce sont pour lui deux processus qui vont de pair et qu'il explique dans son essai *Pont et Porte*.

En extrayant deux objets naturels de leur site tranquille pour les dire « séparés », nous les référons déjà l'un à l'autre dans notre conscience, nous les détachons ensemble de ce qui s'intercalait entre eux. Et inversement, nous sentons raccordé ce que nous avons, d'une quelconque manière, commencé par isoler respectivement; il faut d'abord que les choses soient les unes hors des autres pour être ensuite les unes avec les autres (Simmel, 1909, p. 159).

Dès les premières pages de cet essai, il met en place cette idée de la distinction et de l'assemblage qu'il illustrera plus loin à l'aide des figures du pont et de la porte. C'est un processus que l'humain inscrit dans l'espace et qui laisse des traces tangibles.

La construction du pont permet à l'humain de créer une liaison entre deux éléments du paysage qu'il a dû au préalable percevoir comme étant séparés. C'est par la perception d'une séparation entre deux rives d'un cours d'eau que l'humain crée le pont. C'est la dimension de l'union qui est mise de l'avant par cette figure.

Surmontant l'obstacle, le pont symbolise l'extension de notre sphère volitive dans l'espace. Pour nous, et rien que pour nous, les rives du fleuve ne sont pas simplement extérieures l'une à l'autre, mais justement « séparées »; et la notion de séparation serait dépourvue de sens si nous n'avions commencé par les relier, dans nos pensées finalisées, dans nos besoins, dans notre imagination (Simmel, 1909, p. 161).

Le pont impose pour le regard cette liaison dans le paysage. Il la marque dans l'espace. Au contraire du pont, la porte impose une distinction entre l'action d'entrer et de sortir.

L'homme qui le premier a bâti une hutte révéla, comme le premier qui traça un chemin, la capacité humaine spécifique face à la nature en découpant une parcelle dans la continuité infinie de l'espace, et en conférant à celle-là une unité particulière conforme à un seul et unique sens. Un morceau d'espace se trouvait ainsi relié à soi et scindé de tout le reste du monde (Simmel, 1909, p. 162).

La construction de l'habitation marque dans l'espace une distinction entre une parcelle qui prend tout à coup un sens particulier et le reste de l'espace qui demeure indéfini. Derrière cet exemple de la hutte, c'est la figure de la porte qui, selon Simmel, incarne le mieux cette démarcation entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur. « Mais de même que la limitation informe prend figure, de même notre état limité trouve-t-il sens et dignité avec ce que matérialise la mobilité de la porte : c'est-à-dire avec la possibilité de briser cette limitation à tout instant pour gagner la liberté » (Simmel, 1909, p. 166). La porte ouverte crée la jonction entre l'espace extérieur et l'espace intérieur d'un bâtiment. Cette possibilité d'ouverture en rend l'effet de fermeture d'autant plus probant lorsque celle-ci est close. « La porte devient alors l'image du point-frontière où l'homme, en permanence, se tient ou peut se tenir » (Simmel, 1909, p. 163). Cette idée fait écho à un philosophe contemporain qui s'est intéressé justement à ce point précis qu'est le seuil de la porte.

Le seuil est cette forme de pierre venant poser un bout d'horizon, qui convoque ce qu'il déplie, c'est-à-dire monte en puissance vers l'ouvert, tient ouvert l'ouvert. C'est donc aussi ce lieu au sol sur quoi l'on passe en posant ses sandales. C'est ce que nous indique l'idée du franchissement (*sol-solea*) (Salignon, 1996, p. 58).

Le seuil, comme la porte, traduit l'idée d'ouverture. C'est par sa position médiane que le seuil devient un espace significatif. Il n'est jamais dedans ni dehors, mais toujours un peu les deux à la fois. Il marque la limite entre l'intérieur et l'extérieur, mais ne la referme jamais sur elle-même.

Le tracé d'une rue ou d'un chemin est intéressant pour compléter cette réflexion. Il découle d'une première volonté de liaison entre deux points, mais a pour effet par la suite de contraindre la voie à emprunter (Tonkiss, 2009, p. 31).

Aussi souvent qu'ils aient pu circuler d'un lieu à l'autre, les reliant ainsi dire subjectivement, il a encore fallu qu'ils gravent visiblement le chemin à la surface de la terre pour que les endroits concernés soient objectivement reliés, la volonté de jonction devenait alors une mise en forme des choses offertes à cette volonté à chaque reprise, sans qu'elle dépende désormais de la fréquence ou de la rareté des trajets recommencés (Simmel, 1909, p. 160).

Nous utilisons une interprétation de Fran Tonkiss, une commentatrice de Simmel, qui dans son ouvrage *Space, the City and Social Theory*, a bien su mettre en valeur l'importance des

positions et de la réflexion de Simmel pour l'étude de l'espace et des villes actuelles. Les divisions, pour Simmel, sont d'abord sociales et ce n'est qu'ensuite qu'elles se reproduisent dans l'espace. Une fois imprégnées dans la matière, elles modèlent nos faits et gestes et nos façons de penser (Tonkiss, 2009, p. 31). Nous finirons cette courte section sur la pensée de Simmel par une citation de cette auteure qui évoque les contributions que nous pouvons retenir ici dans une réflexion plus globale sur l'espace urbain contemporain. « From this early sociology of space and spatial connection comes a doubled approach to the problem of boundaries : the separation of objects, people or places is always shadowed by the idea – the “fantasy” or the danger – of their connection » (Tonkiss, 2009, p. 31).

Le terme même de Passage nous mène directement à penser à Walter Benjamin avec son incroyable projet que fut *Le livre des passages*. Benjamin s'intéressait à ce qui constituait une caractéristique toute particulière de Paris au début du XIX^e siècle : des allées commerciales recouvertes, à l'intérieur desquelles les marchandises étaient étalées, échangées et exposées. Ces allées commerciales s'étaient développées dans ces différentes rues, dans ces espaces intermédiaires. Ces rues n'étaient alors plus seulement des espaces de transition pour se rendre d'un lieu à un autre, mais étaient devenues des lieux de commerce en eux-mêmes, une sorte de matérialisation de la « fantasmagorie de la marchandise ». Voici un extrait du *Guide illustré de Paris* de 1852, rapporté par Walter Benjamin dans ses nombreuses notes et qui fournit une description détaillée de ces espaces.

Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond de verre et aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature, où le chaland peut trouver tout ce dont il a besoin. Lorsqu'éclatent de soudaines averses, ces passages sont le refuge de tous les promeneurs surpris auxquels ils offrent une promenade assurée, quoique limitée, dont les commerçants tirent aussi leur profit (Benjamin, 1989, p. 869).

Les passages participent donc à un ensemble de signes que recueille Benjamin sur un moment historique de l'évolution du capitalisme. Ce n'est pas tout à fait sur cette dimension de sa pensée que nous allons nous arrêter dans le cadre de ce mémoire. C'est plutôt pour l'intérêt qu'il porte aux espaces-frontières, comme l'étaient les passages dans le Paris du XIX^e siècle, que les écrits de Benjamin nous interpellent ici.

Benjamin s'intéressait également à d'autres espaces-frontières, ceux qui se retrouvent entre les quartiers et les différents espaces de la ville. On retrouve ces idées dans des écrits sur ses souvenirs d'enfance dans la ville de Berlin dont on peut présenter quelques extraits.

J'étais dans mon enfance prisonnier du vieil Ouest et du nouvel Ouest. Mon clan habitait alors ces deux quartiers avec une attitude où se mêlaient opiniâtreté et fierté et qui faisait d'eux un ghetto qu'il considérait comme son fief. Je demeurais enfermé dans ce quartier de possédants sans en connaître d'autre. Les pauvres : pour les enfants riches de mon âge, c'étaient seulement les mendiants (Benjamin, 1978, p. 116).

Dans ce cas-ci, c'est la question des frontières sociales entre différentes classes économiques dont il est question, mais aussi de la façon dont elles modèlent les différenciations spatiales entre les quartiers et les pratiques des résidents.

Autrefois déjà, cependant, lorsque ma mère blâmait encore mes répugnances et ma flânerie somnolente, j'entrevois obscurément la possibilité de me dérober un jour à sa tutelle grâce à la complicité de ces rues dans lesquelles je ne retrouvais apparemment pas mon chemin. Il n'est pas douteux en tout cas que le sentiment – malheureusement illusoire – d'échapper à ma mère, à sa classe et à la mienne, expliquait l'attrait sans exemple qui me poussait à aborder en pleine rue une prostituée (Benjamin, 1978, p. 117).

Benjamin dans ces courts extraits exprime la force de ces frontières sociales, une force qui s'inscrit à même l'espace et qui suscite cette envie indéniable de les franchir. L'exemple qu'il nous offre avec la rencontre entre un enfant issu d'une famille aisée et une prostituée est intéressant.

Pas de doute en tout cas que le sentiment de franchir alors le seuil de sa propre classe avait sa part dans la fascination sans égale qu'il éprouvait à aborder une putain en pleine rue. Mais au début, franchir un seuil social, c'était aussi franchir un seuil topographique, de telle sorte que des rues entières furent ainsi découvertes sous le signe de la prostitution. [...] Mais innombrables, dans les grandes villes, sont les endroits où on se tient sur le seuil du néant et les putains sont pour ainsi dire les lares de ce culte du néant et elles se tiennent sous les porches des cités-casernes et sur l'asphalte doux et sonore des quais (Benjamin, 1994, p. 254).

Ces frontières sont parfois inscrites dans l'espace d'une manière très visible, et d'autre fois, sont difficilement palpables. Elles se font sentir à travers les constructions, l'atmosphère, mais aussi par le comportement des gens qui les traversent ou les habitent. Parmi ces frontières, certaines sont tracées par les architectes et les ingénieurs, et aujourd'hui par les urbanistes, mais celles qui nous fascinent sûrement davantage sont celles qui se créent par l'usage. Ce sont les points de jonction qui permettent de mettre en lumière ces limites, ces transitions. C'est peut-être le point sur lequel les auteurs des *Cités obscures* tentent de nous diriger, ces espaces-limites qui construisent nos environnements urbains. Des espaces qui sont si significatifs, qu'ils sont porteurs d'un nouveau regard sur la ville. Ce sont ces points

névralgiques de la ville qui nous plongent dans l'imaginaire et qui sont en quelque sorte des portes d'entrée vers cet imaginaire ou vers la rêverie, comme le proposait Benjamin. L'image que nous nous faisons de ces lieux significatifs est à la fois alimentée de souvenirs et d'expériences en lien direct avec la ville ou avec d'autres villes, sans oublier toutes ces représentations urbaines qui parsèment la littérature et nous nourrissent. Ce sont des idées qui ont largement été développées par la suite et qui sont désormais fortement admises dans la sociologie de l'espace urbain et dans les milieux de l'urbanisme et de l'architecture. On peut penser ici à des auteurs comme Pierre Sansot et Michel de Certeau, pour ne nommer que ceux-là.

Ces diverses conceptions de la ville ont également influencé certains mouvements et certaines pratiques qui ont contribué à façonner notre façon d'appréhender l'espace urbain actuel. On peut prendre les situationnistes en exemple, qui pensaient que les villes étaient parcourues de différentes zones émotionnelles qu'ils appelaient des plaques psychogéographiques. Ils considéraient que les gens avaient tendance à demeurer à l'intérieur de certaines zones dans leurs parcours quotidiens et à ne jamais franchir ces frontières entre les différentes plaques. C'est par une forme d'exploration ludique, la dérive, qu'ils proposent de renverser ces frontières. Par une exploration systématisée et calculée, la dérive permettrait de franchir des frontières auxquelles le passant ne se serait jamais confronté dans son parcours habituel (Debord, 2011). On peut également penser à des pratiques plus actuelles comme celle de Luc Lévesque sur laquelle nous reviendrons plus loin.

On remarque que la question des frontières et des limites, qu'elles soient spatiales ou sociales, habite la sociologie et les études urbaines depuis longtemps. C'est une réflexion que porte également l'œuvre des *Cités obscures*. Nous verrons dans les paragraphes qui suivent comment la bande dessinée tisse des liens étroits avec l'espace et le milieu urbain.

3.3 La bande dessinée et la ville

3.3.1 Une histoire de proximité

La bande dessinée est un art de discontinuité et un art de liaison. C'est un art qui met en relation différentes composantes et permet d'en retirer un effet surprenant. Suivant ce que nous avons exploré dans la section précédente, sa proximité avec les notions de frontière et de division semble évidente. Il faut également mettre en lumière la proximité qu'elle entretient avec l'espace urbain, une proximité à la fois historique et conceptuelle.

L'étrange liaison qui se dresse entre la bande dessinée et le milieu urbain peut s'expliquer de différentes façons, mais dans un premier temps, il est possible d'en tirer une explication d'ordre historique. C'est surtout aux États-Unis que l'évolution de la bande dessinée s'est fortement imbriquée avec celles des grandes villes. Son évolution a fortement été reliée à la prolifération des périodiques et des presses au tout début du XX^e siècle, dans lesquelles les images dessinées occupaient une place primordiale.

Le comic strip va naître autour de 1900, dans le bouillon de culture des journaux populaires américains. À l'époque, ceux-ci se livrent une guerre commerciale impitoyable qui n'enregistre ses défaites et ses victoires qu'en termes de chiffres de vente; elle va conduire quelques grands patrons de presse américains à donner le premier rôle au dessin humoristique (Smolderen, 2009, p. 89).

Cette pression commerciale et cette lutte entre différentes maisons de presse a eu une incidence créatrice sur cet art. Dans certains quotidiens, les *Comics strips* occupaient la place centrale du journal.

Il faut également parler de cette figure mythique de la bande dessinée qui en inspire encore aujourd'hui plus d'un, Winsor McCay, avec son œuvre *Little Nemo in Slumberland*. L'intérêt incontestable de McCay pour la mise en page et la mise en espace du récit dessiné ne peut que nous mener à ce lien intime qui se tisse entre la bande dessinée et l'espace, entre la bande dessinée et la ville. « On a l'impression que la forme même de la bande dessinée permet de verticaliser les cases et puis que, dès Winsor McCay, mais avec beaucoup d'autres, la page peut se faire architecture. La page révèle l'architecture avant même de la montrer » (Peeters, 2010). La planche de bande dessinée rappelle la verticalité des édifices, une dimension qui est renforcée par la division de la page en petites cases. Winsor McCay

publiait sur d'immenses pages de journaux et jouait avec ces paramètres de verticalité pour animer les villes qu'il imaginait. Winsor McCay constitue un des auteurs de bande dessinée américaine à avoir popularisé cette fascination pour les grandes mégapoles. Cette époque est marquée par une fascination pour le développement et la croissance de ces grandes villes. Par des méthodes et une imagination sans pareille, McCay parvient à enchanter cet univers urbain, « il arrive à en faire un théâtre du merveilleux » (Peeters, 2010). D'autres auteurs ont également su mettre en scène cette fascination à la fois pour les villes américaines et pour l'architecture moderne. Peeters se réfère à Hergé et tout particulièrement dans *Tintin en Amérique* ou bien à Saint-Ogan avec *Zig et Puce* (Peeters, 2010).

On peut penser également à l'univers des supers-héros qui se déploie aux États-Unis. Batman et Superman n'existeraient pas sans la ville pour laquelle ils se dévouent. L'univers de ces héros est basé sur la protection d'une masse d'individus qui ne pourrait exister dans un espace autre que celui de la ville. Le supers-héros surplombe la ville et nous donne ce regard plongeant et distant du milieu urbain qui accentue encore une fois la verticalité de la ville américaine. Un parallèle peut être fait entre le regard de ce personnage de bande dessinée et le bédéiste lui-même. Le bédéiste, face à sa planche de bande dessinée, utilise ce regard aérien qui correspond aussi à celui de l'urbaniste ou de l'architecte face à sa maquette, avec des prises de vue parfois vertigineuses (Peeters, 2010).

3.3.2 Une critique des utopies modernes

Comme nous venons de le démontrer dans la section précédente, dès le début du XX^e siècle, la bande dessinée a tissé des liens étroits avec le milieu urbain. Dans cette section-ci, nous nous intéresserons à la façon dont *Les Cités obscures* s'inscrivent dans une critique des utopies architecturales. L'explosion des idées utopistes des années 1960 coïncide avec l'avènement de la bande dessinée adulte (Peeters, 2010). Ces utopies propageaient des idées de changement, mais surtout cette impression que tout était alors possible. À cette époque, on assiste à un éclatement de la page de bande dessinée qui se transforme d'une forme linéaire vers une forme plurivectorielle. Avec des moyens financiers nettement moindres et beaucoup plus faciles à obtenir que ceux du cinéma, la bande dessinée offre le moyen de faire vivre ces nouveaux espaces, de les faire habiter et explorer.

Mais c'est bien sûr aussi Druillet, où l'éclatement de la page de bande dessinée, où la manière de proposer des nouvelles architectures dans l'espace dessiné reflète une sorte d'idée complètement libérée de l'apesanteur. On est là dans quelque chose où tout brusquement devient possible, où la lisibilité n'est plus nécessairement linéaire et où l'espace ne se structure plus strictement en fonctions – travail, habitation, déplacement –, mais tout ça propose de nouveaux signes. Et là, à nouveau, la bande dessinée, et peut-être plus que le cinéma dans ces années-là, va être vraiment une des créatrices de nouveaux espaces (Peeters, 2010).

Elle devient alors le véhicule privilégié, selon Peeters, pour développer et exploiter cet engouement pour ces conceptions nouvelles et innovatrices de la ville.

Peeters considère la critique de l'utopie comme la base des *Cités obscures*. Les *Cités obscures* reprennent ces utopies modernes et en montrent le côté sombre, leurs lendemains, pour reprendre les termes de l'auteur. Toutes ces villes qui nous sont présentées sont souvent des formes exagérées ou poussées à leur extrême de certains modèles, certains types architecturaux et urbanistiques qui ont jalonné l'histoire occidentale. Les possibilités qu'offrait la modernité au niveau architectural et urbanistique suscitaient à l'époque un engouement. À travers le récit, les images et leurs descriptions, les auteurs nous transmettent une critique de ces idées utopistes.

La ville de Mylos (Figure 5) est une cité essentiellement industrielle dirigée par un pouvoir centralisé, le Consortium industriel unique, composé des grands dirigeants d'entreprise de la ville (Schuiten et Peeters, 1996, p. 99). L'ambiance générale de la ville de Mylos est celle du travail et de l'industrie. L'air y est vicié par les usines qui abondent et le bruit des machines est omniprésent. *La Route d'Armilia* nous plonge dans la rêverie d'un jeune enfant travailleur littéralement branché sur des machines. Tout le récit nous transporte au fil des histoires qu'il se raconte à lui-même. La fin de l'album nous ramène à la dure réalité de Mylos, où ses livres d'histoire lui sont confisqués par ses supérieurs pour qu'il se remette au travail. La dureté des mœurs de Mylos interdit tout loisir (Schuiten et Peeters, 1988).

La ville de Brüssel (Figure 6) est présentée avec beaucoup d'humour. Une destruction massive de la ville y est faite sous prétexte d'un projet de développement urbain moderne mettant la ville entière en chantier de construction. Les dirigeants politiques n'arrivent pas à

s'entendre sur l'ampleur de la destruction, mais de manière générale, il y a peu d'opposition à ce que les plans de destruction soient mis à exécution. La situation mène à des scènes absurdes, où des maisons sont démolies sans que les habitants aient été évacués, où on voit une grue transpercer le mur d'une salle d'opération de l'hôpital de la ville sans que celle-ci n'ait été condamnée. Le remblaiement de la Senne et les travaux mènent à des inondations incroyables qui finissent par ensevelir la ville en entier (Schuiten et Peeters, 1997). On apprend dans *Le guide des Cités* que les architectes, tenus pour responsables des dommages causés à la ville et des désastres dont elle fut la victime, sont alors bannis de la ville et envoyés dans un hospice en périphérie. Leur pratique professionnelle est dès lors formellement interdite (Schuiten et Peeters, 1996, p. 92).

Urbicande (Figure 7) est une ville divisée en deux par un fleuve. Les deux cités, au départ indépendantes, présentent une disparité importante due à une mauvaise gestion : la rive nord étant délaissée au profit du développement de la rive sud. Une régulation très rigide des déplacements entre les deux rives est alors opérée pour éviter que les quartiers pauvres ne se mêlent aux quartiers riches (Schuiten et Peeters, 1996, p. 121). On remarque que la représentation de la rive sud obéit à une grille orthogonale, un peu à la manière des villes américaines. La rive nord présente des rues plus étroites, des lignes courbes et une concentration des bâtiments plus importante. Les dirigeants de la ville ont élaboré un plan de réaménagement pour rétablir la symétrie à Urbicande. Ce plan implique le développement de la rive nord, mais également la construction d'un troisième pont. Les projets de réaménagement sont complètement bouleversés lorsqu'une étrange structure prend soudainement racine dans la ville. En effet, ce « cube » nommé le Réseau d'Urbicande croît à la manière d'un organisme vivant et renverse les plans de réaménagement qui étaient mis de l'avant par les « urbatectes » et les autorités (Schuiten et Peeters, 1985).

Chacune des cités est construite selon un concept, une idée bien définie, chacune présente une personnalité. L'atmosphère que les auteurs tentent de créer par les images et le récit n'est pas laissée au hasard, mais renforce cette personnalité. Alaxis (Figure 8), quant à elle, est une ville du loisir. On l'entrevoit brièvement dans l'album *L'Enfant penchée*. C'est lors d'une visite du centre d'attraction d'Alaxis que la jeune Mary von Rathen a développé un

étrange handicap. Pour des raisons inexplicées, à la sortie d'un manège, l'enfant s'est retrouvée légèrement penchée. Son centre de gravité était dévié. Alaxis est décrite dans *Le guide des Cités* comme ayant une architecture luxuriante (Schuiten et Peeters, 1996, p. 71). Cette cité occupe une place secondaire dans la série.

La ville de Blossfeldstad (Figure 9) est fortement inspirée par la nature et les formes organiques. Son nom est directement tiré d'un photographe dont les œuvres représentant des formes végétales ont fait la renommée au début du XX^e siècle. Cette ville, qui au départ portait le nom de Brentano, fut entièrement remaniée à l'image des œuvres du photographe dont elle a par la suite pris le nom. L'ambition des dirigeants était de pousser à l'extrême les principes de l'Art Nouveau et d'inclure le côté organique non seulement dans l'ornementation, mais dans toute la structure des bâtiments (Schuiten et Peeters, 1996, p. 81-85).

Calvani (Figure 10) se présente comme une utopie naturaliste où les serres constituent la principale architecture. Les autorités de Calvani voulaient en faire une ville où les végétaux pourraient s'épanouir plutôt que de reproduire vaguement leurs formes dans les constructions comme c'est le cas à Blossfeldstad et à Xhytos (Schuiten et Peeters, 1996, p. 95-97).

Les villes sont des projets unitaires immenses dont les personnages se retrouvent parfois victimes. Dans cet ordre d'idée, on peut présenter également les villes de Xhytos et de Samaris qui sont intimement liées. Xhytos (Figure 11) est entièrement inspirée de l'Art Nouveau, plus précisément de celui de Victor Horta. Selon *Le guide des Cités*, la ville de Xhytos fut construite à partir de quelques illustrations disponibles sur les réalisations de Victor Horta. Ainsi, les quartiers ressemblent les uns aux autres jusque dans les plus petits détails (Schuiten et Peeters, 1996, p. 129). Cette ressemblance cause certains troubles d'orientation chez les gens qui l'habitent. On nomme ce trouble « le mal de Xhytos » (Schuiten et Peeters, 1996, p. 130).

Samaris (Figure 12) est une cité non loin de Xhytos, elle en est une sorte de double. Son existence demeure mystérieuse puisque personne n'en est jamais revenu. Samaris constitue la forme extrême de cette affection nommée « le mal de Xhytos ». Entre la ville et le mirage, cette cité n'est constituée que de façades derrière lesquelles il n'y a rien d'autre que des mécanismes permettant à ces façades de se mouvoir et de constituer de nouveaux décors. C'est une ville piégée, une ville de faux semblants (Schuiten et Peeters, 1988).

L'enracinement et le déracinement

Le modernisme serait le style architectural ayant suscité le plus d'idées et de projets utopistes. *La ville radieuse* de Le Corbusier se pose comme un modèle de distanciation, une distanciation autant par rapport au sol que par rapport aux formes architecturales du passé (Cisneros et Straw, 2009, p. 13). Cette distanciation a intéressé Jacques Dewitte qui prend une position critique face au modernisme en architecture. Il s'interroge sur deux formes de l'utopie dont on retrouve encore aujourd'hui les traces dans nos paysages urbains. Par-delà ces deux formes, c'est la relation que le construit entretient avec son environnement et son site qui est au cœur de cette réflexion.

Dewitte s'intéresse dans un premier temps à la forme de la maison-sphère. Dans cette optique, il fait appel aux écrits de Kaufmann sur un architecte considéré comme révolutionnaire par ce dernier, Claude-Nicolas Ledoux. La fascination de Kaufmann pour la pensée et les réalisations de Ledoux repose sur la volonté de l'architecte d'offrir au projet une autonomie totale par rapport à son emplacement (Dewitte, 1989, p. 80). La maison-sphère constitue la forme idéalisée de ce déracinement total. Selon les paroles de Sedlmayr, elle serait « semblable à un vaisseau spatial qui aurait atterri et, ayant déployé ses passerelles, reposerait sur la surface terrestre qu'il ne touche qu'en un point [...] » (Dewitte, 1989) Cette conception de l'architecture, selon Dewitte, se distancie de toutes conceptions précédentes. Le style gothique aspirait à élever l'architecture vers le ciel, à la distancer du sol, mais l'idée de détacher entièrement le construit du sol est tout à fait nouvelle. Les architectures gothiques prenaient appui dans le sol afin de mieux s'élever, elles maintenaient ce rapport inévitable à la terre (Dewitte, 1989, p. 81).

La maison-sphère comporte également une autre dimension incontournable dans sa construction : l'interchangeabilité de chacun de ses côtés. Chaque face du bâtiment devient alors équivalente. On retrouve, selon Dewitte, beaucoup de constructions actuelles qui découlent de cette volonté d'équivalence. Les toits plats sont des éléments qui illustrent bien cette interchangeabilité du haut et du bas d'un bâtiment. L'idéal géométrique de la maison-sphère devient une fin en soi. Elle est détachée de toute fonction et de tout site. « Elle est posée quelque part comme par hasard et peut donc se dresser à peu près n'importe où (et défigurer un paysage sans même y prendre garde) » (Dewitte, 1989, p. 84). Cet affranchissement par rapport à un site comporte ses contradictions et ses problématiques. La maison-sphère est en quelque sorte l'architecture pour l'architecture, l'art pour l'art, épurée de toute volonté qui serait extérieure à sa forme.

Un idéal de mobilité est au cœur de cette forme d'architecture. « La maison-sphère exprime l'idéal d'une mobilité absolue, qui est même davantage ou autre chose qu'une mobilité : une non-localisation de principe, un détachement par rapport à tout lieu, une existence dans un espace homogène » (Dewitte, 1989, p. 86). La maison-sphère met de côté toute implantation, ce qui la distancie catégoriquement de l'autre forme architecturale qui a intéressé Dewitte dans le cadre de cette analyse : la maison-organisme.

La maison-organisme est inspirée du courant architectural et artistique de l'Art Nouveau. Selon Dewitte, ce serait l'architecte belge Henry van Velde qui constituerait le principal théoricien du mouvement. L'Art Nouveau se pose en réaction face à la société bourgeoise du XIX^e siècle et à la laideur du développement industriel. « C'était l'utopie d'une rédemption par la beauté, l'idéal d'une vie terrestre ayant surmonté tout à la fois le péché et la laideur, un rêve de beauté et d'innocence paradisiaque retrouvée » (Dewitte, 1989, p. 92). Au niveau architectural, l'Art Nouveau se présentait comme suit : « [...] une curieuse alliance de romantisme et de modernisme puisqu'on voulait recourir aux matériaux et aux techniques les plus modernes comme le fer employé comme matériau de construction, tout en s'inspirant de formes organiques » (Dewitte, 1989, p. 92).

L'Art Nouveau est un courant qui recherche l'art total. Il y a alors une extension du rôle que joue l'artiste dans la production. Le travail de l'architecte s'élargit à l'ornementation, la décoration et l'ameublement, et même à certains aspects de la vie (Dewitte, 1989, p. 93). « [...] l'aspiration de l'Art Nouveau était de dépasser la différence entre contenu et contenant, entre corps et vêtement et, d'une manière générale, d'*abolir la contradiction entre l'art et la vie* [...] » (Dewitte, 1989, p. 95) Le mobilier était parfois même fixé au sol pour que l'œuvre demeure intacte. Dans le cas de l'habitation, la visée totalitaire de ce courant de pensée s'étendait même au style vestimentaire, à la démarche et même à une manière d'être qui serait en harmonie avec la réalisation architecturale.

Cette fixation du mobilier correspond au désir de fixer l'homme lui-même, de l'enraciner en un lieu qui serait enfin et une fois pour toutes *son* lieu, qui serait l'émanation de son individualité, l'expression sensible de son âme, avec toutes ses caractéristiques personnelles, et où il serait pleinement chez soi (Dewitte, 1989, p. 97).

Par cette volonté d'intégration totale de l'individu dans son environnement, ce mouvement de la pensée avait tendance à exclure tout ce qui est Autre, toute extériorité (Dewitte, 1989, p. 95).

Cette pensée présente, contrairement à la précédente, une forte volonté d'enracinement. L'enracinement est tel dans ce cas-ci que toute possibilité de mobilité est réduite à néant (Dewitte, 1989, p. 96).

Dans le monde anti-bourgeois de l'Art Nouveau, [...] tout est unique et donc non interchangeable et inamovible, avec pour conséquence que l'habitant devient le prisonnier de son intérieur dont il est devenu une partie intégrante et qu'il est donc plus « réifié » que ne l'était l'habitant bourgeois dans son monde d'objets (Dewitte, 1989, p. 97).

En opposition à la société de marché bourgeoise où les articles circulent, s'échangent, on propose ici un modèle de fixité.

Jacques Dewitte conclut que l'un comme l'autre de ces deux modèles est inhabitable. La solution, selon lui, reposerait quelque part entre les deux. « La créativité humaine n'aurait sans doute pas été possible si l'homme s'était pleinement identifié à son "lieu" et s'il n'avait pas fait l'expérience d'un certain "déracinement". C'est donc entre le "déracinement" absolu et l'"enracinement" absolu que doit être cherchée la vérité de la condition humaine » (Dewitte, 1989, p. 100). Ce détour par la pensée de Jacques Dewitte nous semble intéressant puisqu'il permet d'orienter une critique des utopies modernes autour de deux formes

architecturales. Nous retrouvons dans *Les Cités obscures* différentes expressions de ces deux tendances en architecture. Nous verrons d'ailleurs que ces thématiques de l'enracinement et du déracinement dans l'œuvre se développent en différentes tensions. On peut penser ici aux tensions qui se présentent entre les thématiques du passé et du futur, de la préservation et de la destruction, de la tradition et de l'innovation, de l'organique et de l'artificiel. Mais l'idée centrale d'un ancrage dans un site, dans l'histoire et la mémoire ainsi que celle de la table rase et du déracinement sont omniprésentes dans l'œuvre.

De manière générale, ces préoccupations traversent l'œuvre et prennent forme dans les cités, dans les récits et dans les images. L'album *Les Murailles de Samaris* nous présente une thématique du faux semblant et du façadisme. La ville de Samaris se conçoit à l'image d'une plante carnivore. Elle est à la fois organique et complètement artificielle. C'est une ville qui est continuellement en mouvement, à l'intérieur de laquelle les voyageurs s'engouffrent. La ville est entièrement faite de façades derrière lesquelles on ne retrouve rien d'autre qu'un immense mécanisme qui permet de déplacer les façades.

Dans l'album *La Frontière invisible*, les ambitions impérialistes des autorités de Sodrovno-voldachie transforment, voire défigurent l'entièreté du pays. Les frontières, l'histoire et la mémoire du territoire sont en péril. Cette idée est exprimée tout au long de l'album de différentes façons. L'idée est mise en place dès les premières pages déjà, du premier tome. Les premières images de l'album nous présentent le spectacle désolant que constituent les abords du centre de Cartographie où le jeune protagoniste vient d'être engagé. D'anciennes cartes recouvrent le sol et virevoltent au vent (Schuiten et Peeters, 2002, p. 8). Ces premières images nous laissent entrevoir ce qui se produira plus tard, c'est-à-dire la volonté des autorités d'effacer toutes traces des anciennes frontières qui seraient susceptibles de contredire celles de la Grande Sodrovno-voldachie. On peut également l'entrevoir dans un discours prononcé par le Maréchal Radisic en début du second tome de ce même album : « Le génie de notre peuple est de s'étendre, ou plus exactement de retrouver le territoire auquel sa glorieuse histoire lui donne droit » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 20). Les anciennes cartes seront peu à peu remplacées, ainsi que les travailleurs chargés de leur interprétation, par une lourde machinerie qui en produira de nouvelles mécaniquement

(Schuiten et Peeters, 2004, p. 12-13). Le machinisme et la modernisation se transforment en cauchemar et le tracé des frontières ne respecte ni le passé, ni les ambitions impériales du maréchal, mais détruisent plutôt les villes et villages de la Sodrovno-voldachie, puis tout le paysage.

L'album *Brüsel* est un autre exemple de cette tension entre la préservation et la destruction. Dans celui-ci, les dirigeants politiques, sous un enthousiasme démesuré pour la modernisation et le machinisme, veulent complètement démolir la ville pour la refaire à neuf. On peut citer certains dirigeants politiques qui illustrent bien cette position. « Maintenant que nous sommes d'accord pour faire disparaître ce cloaque qu'on appelle la Senne, il est devenu urgent, je dirais même urgentissime, de démolir ces masures sordides, malsaines, infectes qui compromettent la santé de notre population et déshonorent la partie basse de notre ville » (Schuiten et Peeters, 1997, p. 35). Certaines images ou événements sont aussi très éloquentes. Des images représentant certaines bâtisses anciennes au milieu d'un vaste chantier de construction duquel émanent quelques gratte-ciels se retrouvent en différents endroits du récit (Schuiten et Peeters, 1997, p. 43, 45, 67). Cette idée est également véhiculée dans le domaine de la médecine qui est, dans l'album, en plein bouleversement. S'affrontent alors une médecine moderne révolutionnaire utilisant l'électricité pour soigner les patients et des hôpitaux bondés où l'on pratique une médecine plus traditionnelle.

Les formés d'enracinement et de déracinement sont souvent toutes deux présentes dans les albums sous une forme d'opposition. Certains albums semblent pourtant mettre de l'avant plutôt l'une que l'autre. *La Fièvre d'Urbicande* nous présente un bel exemple d'enracinement. Une énorme structure se déploie en plein cœur de la ville : le Réseau. L'« urbatecte » Eugen Robick est un personnage très rigide avec pour ambition de rétablir l'harmonie et la symétrie de cette cité. Voici une citation du personnage dans une lettre envoyée à la Commission des Hautes Instances qui ouvre l'album :

Des extensions gigantesques ont été, ces dernières années, construites dans la partie est d'Urbicande, transformant de manière considérable la structure de notre ville. L'harmonie qui naguère s'établissait avec les deux ponts est aujourd'hui rompue. Un quartier complet paraît basculer dans le vide, faisant ressembler Urbicande à un grand oiseau blessé qui voudrait ne voler que d'une aile (Schuiten et Peeters, 1985, p. 10).

Par un hasard et un phénomène de nature inexplicable, un cube récupéré sur un chantier de construction se met à croître et prend des dimensions démesurées à l'intérieur de la ville. Le cube, posé à angle sur le bureau de l'« urbatecte » se déploie de façon asymétrique au grand désespoir de ce dernier. Ce Réseau qui se déploie, prend racine dans le sol et croît à la manière d'un organisme vivant. Tout en rompant l'ordre et l'harmonie, le Réseau parvient à tisser des liens entre les deux rives d'Urbicande autrefois divisées. Il devient alors source d'appropriation par les habitants et se trouve plus ancré dans la cité que tous les projets initiaux de Robick.

La Théorie du grain de sable dont le récit se déroule dans la ville de Brüssel nous présente également un exemple d'enracinement : la Maison Autrique. La Maison Autrique reflète le thème de l'enracinement sous différents angles. L'intérêt des auteurs pour l'Art Nouveau en fait un exemple notable. Dans *La Théorie du grain de sable*, elle se transpose du monde des *Cités obscures* vers une autre ville : Bruxelles. Ce Passage nous est présenté comme si la Maison avait enfin trouvé « sa place ». La scénographie mise en place à Bruxelles exprime également cette idée. Le projet de restauration reposait sur une volonté de retracer et de mettre en lumière l'histoire et la mémoire de cette bâtisse.

3.4 L'expérience de la ville

3.4.1 Le regard de l'habitant

Nous avons vu précédemment les liens étroits que la bande dessinée tisse avec la ville, notamment en présentant un regard similaire à celui de l'architecte et de l'urbaniste. On peut entrevoir ce point de vue par les représentations des villes, mais également à travers différents personnages des *Cités obscures*. Étant fortement ancrée dans le milieu urbain, la série nous présente des personnages exerçant des métiers tels que cartographe, « urbatecte », bourgmestre ou autre poste de dirigeant politique. Ces différents personnages sont porteurs des idées utopistes que nous venons d'explorer dans la section précédente. Mais l'art de la bande dessinée nous permet avant tout de présenter le regard que pose l'habitant sur la ville.

Cet intérêt pour l'espace vécu et l'expérience que les individus font de la ville apparaît également très tôt en sociologie. On le remarque encore ici chez Walter Benjamin. Pour lui, la ville se comparait à un labyrinthe, un lieu qui ne se donne pas en lui-même (Tonkiss, 2009, p. 119). Elle était donc continuellement à redécouvrir autant à travers la déambulation que le souvenir.

Ne pas trouver son chemin dans une ville – il est possible que ce soit inintéressant et banal. Il y faut de l'ignorance – rien d'autre. Mais s'égarer dans une ville – comme on s'égare dans une forêt – cela réclame déjà un tout autre apprentissage. Il faut alors que les panneaux et les noms de rues, les passants, les toits, les kiosques ou les buvettes parlent à cet homme traqué, comme des brindilles qui craquent sous ses pieds dans la forêt, comme le cri effrayant d'un butor dans le lointain, comme le calme soudain d'une clairière au milieu de laquelle s'élançait un lis. Paris m'a appris cet art de l'égarer; il a exaucé ce rêve dont les plus anciennes traces sont le labyrinthe sur les feuilles de papier buvard de mes cahiers d'écolier (Benjamin, 1994, p. 250).

Le rapport de l'individu à la ville pour Benjamin est actif, c'est un rapport de créativité. Le sens de la ville demeure ouvert, et c'est par la porte de l'imagination et la rêverie que chacun réussit à en percevoir les secrets (Tonkiss, 2009, p. 121). On retrouve ces idées chez des auteurs plus contemporains comme Pierre Sansot, pour qui un espace aussi restreint qu'un quartier ou une chambre méritait d'être à chaque fois redécouvert.

Benjamin avait cet intérêt pour les petites choses, pour les détails du quotidien. On le remarque par les différentes métaphores qu'il utilisait pour parler de ce contact de l'humain à la ville, tel un archéologue qui chercherait les secrets du passé dans la terre (Tonkiss, 2009, p. 114).

Qui cherche à s'approcher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui creuse. Cela détermine le ton, l'allure des souvenirs authentiques. Ils ne doivent pas craindre de revenir toujours à un seul et même état de fait; le pelleter comme de la terre, le retourner comme le royaume terrestre. Car des états de fait ne sont que des gisements, des stratifications, qui, au prix seulement de l'exploration la plus méticuleuse, révèlent ce qui fait les vraies valeurs cachées à l'intérieur de la terre : les images arrachées à leur ancien contexte se présentent comme des bijoux dans les salles austères de notre discernement tardif – comme des vestiges ou des torsos dans la galerie du collectionneur (Benjamin, 1994, p. 277).

Les objets du quotidien, les objets usuels, ou les endroits les plus banals devenaient pour lui des sources de souvenir extraordinaires (Tonkiss, 2009, p. 125). On peut le remarquer à la précision de ses notes concernant les passages dans le Paris du XIX^e siècle, mais aussi aux détails avec lesquels il s'évertue à décrire le Berlin de son enfance, où chaque instant, aussi banal qu'il puisse être, devient un moment privilégié du souvenir. Il voyait la ville comme un

espace dans lequel la mémoire s'imprégnait pour nous permettre par la suite d'y revenir et d'y capter ces bribes de souvenir contenu dans les choses, dans les lieux.

Berlin, prosaïque et bruyante, la ville du travail et la métropole de l'entreprise, possède, non pas moins, mais davantage au contraire que beaucoup d'autres, de ces lieux et de ces instants où elle témoigne des morts, et cet obscur penchant pour ces instants, ces lieux, peut-être plus que tout le reste, donne aux souvenirs de l'enfance cet élément qui les rend à la fois si difficiles à saisir et aussi cruellement séduisants que les rêves à moitié oubliés (Benjamin, 1994, p. 281).

Cette mémoire, selon lui, appartenait autant à ces espaces, à ces lieux, qu'à celui qui se remémore. Benjamin croyait que l'acte de se remémorer pouvait autant se faire en présence du lieu ou à distance.

La vision de la ville que nous propose Benjamin entre pratiquement en contradiction avec la ville des urbanistes, la ville des cartographes. À l'opposé de la carte, qui demeure fixe, la ville de Benjamin est en constant mouvement, composée de toutes ces histoires, de tous ces vécus imprégnés dans différents lieux et différents objets. Les différentes subjectivités qui traversent la ville la constituent. L'expérience de la ville est également alimentée par différentes expériences d'autres villes ainsi que de l'expérience de villes imaginées. Les représentations mentales ou celles véhiculées par la littérature sont donc constitutives des villes et de l'environnement bâti. Encore ici, ce sont des positions qui sont maintenant généralisées dans le domaine de la sociologie et en études urbaines.

Pour Peeters, la bande dessinée est un espace habitable. Le rapport qu'entretient le lecteur avec l'objet, c'est-à-dire de la lire, de la relire, de s'arrêter sur l'image, de la parcourir, lui procure cette possibilité. Selon lui, Chris Ware est sans doute le bédéiste à avoir le mieux réussi, sans nous représenter nécessairement la ville, à nous la faire sentir par la pluralité. Les cases peuvent être synchrones, elles sont simultanément là. Chris Ware nous présente un monde qui se détache des utopies et des villes prises dans leur monumentalité pour nous rapprocher des villes contemporaines, qui elles, sont plus éparpillées, plus chaotiques. Il nous les présente à travers des albums où les cases se succèdent et sont simultanées. Selon Benoît Peeters, l'époque actuelle ne nous demande plus de proposer un nouveau modèle urbain comme les utopies semblaient le promettre. Il nous demande plutôt

de bricoler un modèle avec les parcelles qui sont déjà présentes dans nos villes (Peeters, 2010).

La bande dessinée devient, au début du XX^e siècle, un moyen de s'approprier la modernité qu'elle présente sous forme concrète, dans sa confrontation aux personnages. Les objets de la modernité sont présentés dans le quotidien et dans l'usage. En ce sens, et à l'inverse de ce que nous proposent les urbanistes sous forme de maquettes, la bande dessinée met en scène l'aspect humain du construit. Le construit devient décor, parfois personnage comme dans *Les Cités obscures*, et il est représenté dans son contact avec l'humain. « Qu'est-ce qu'il y a souvent de désolant dans les plans d'urbanistes? C'est la représentation de l'humain. [...] dans une grande perspective d'architecte, l'humain est là pour donner de l'échelle à l'immeuble » (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009). Les maquettes présentent le construit et quelques personnages qui n'ont pour utilité que de représenter l'échelle de la construction. La bande dessinée, quant à elle, passe par l'entremise des personnages pour nous présenter le milieu urbain (Peeters, 2010).

On peut repérer plusieurs exemples de ce point de vue de l'habitant dans les albums des *Cités obscures*. Dans l'album *Brüssel*, c'est en suivant le personnage de Constant Abeels que le lecteur parcourt la ville et peut constater le chaos laissé par la démolition et les chantiers de construction. C'est également Constant qui se confronte à la nouvelle médecine du Dr. Derserval. Il se retrouve cobaye de ce docteur et de sa nouvelle clinique où on le soumet à toute une série de traitements. Ce personnage est intéressant puisque comme plusieurs autres, il incarne une position double. Il est à la fois fasciné par les processus de modernisation et à la fois confronté à ses excès et à son échec. Cet album nous présente également d'autres personnages qui occupent une position militante et de résistance politique face à la modernisation de la ville. Dans ce cas, on peut penser au personnage de Tina Tonerio qui entreprend des actions de sabotage sur les machines qui contiennent les fichiers administratifs de la ville. Elle s'attaque par la suite aux trains de marchandises qui transportent les matériaux de construction dans la ville de Brüssel. Le personnage Roland de Cremer, dans *La Frontière invisible*, occupe à la fois la position d'un cartographe et celle de l'habitant. Tout au long du récit, il occupe cette position partagée avec ses ambitions d'être

reconnu professionnellement, mais tout à la fois de respecter une tradition en cartographie, et surtout d'être fidèle à la réalité du paysage et à la réalité historique.

3.4.2 Les espaces interstitiels, des espaces potentiels

Au-delà d'une critique des utopies modernes, *Les Cités obscures* nous incitent à poser un regard nouveau sur les villes qui nous entourent. La figure du Passage fait appel à des espaces médians que l'on retrouve dans nos villes contemporaines, à des espaces qui sont frontaliers et transitoires. On remarque chez des artistes et des penseurs contemporains dans le milieu des études urbaines un intérêt similaire. On retrouve un écho de ces propositions notamment chez Luc Lévesque, qui nous offre une compréhension de la ville contemporaine très particulière que nous aimerions exposer ici. Luc Lévesque s'est intéressé aux segments de la ville de Montréal qui ont été laissés pour compte, aux interstices qui parsèment la ville.

L'interstice se définit usuellement comme « un petit espace vide entre les parties d'un corps ou entre les parties de différents corps ». Cette définition est la plus courante. L'interstice en tant qu'« espace vide dans une substance » renvoie aux notions de porosité (pore), de perméabilité, de passage, de site et même d'habitat. On l'associe souvent aux termes géomorphologiques de faille, de fissure, de plissure, de crevasse et de cavité. Le rapport à l'englobant est constitutif de la notion même d'interstice. Il n'y a pas d'interstice sans relation différentielle à un dehors puisque le propre de l'interstitiel est étymologiquement de se trouver entre les choses, au milieu (Lévesque, 2008, p. 157).

Il perçoit en ces espaces interstitiels, comme il les nomme, des possibilités d'appropriation pour la population ainsi qu'une toute nouvelle vision, voire un nouveau paradigme à exploiter en urbanisme, en architecture et en études urbaines.

Les espaces vacants ont été traités de façons très variées au cours de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme. À l'époque antique, les espaces vides avaient une fonction esthétique. Ils étaient pensés à même les projets de construction; ils étaient partie prenante de l'espace. Avec les courants architecturaux du XX^e siècle, les espaces vacants en sont venus à être réduits à de simples résidus d'espace ou à des « zones de débris interstitiels » (Lévesque, 2008, p. 157). Pour le courant fonctionnaliste, les espaces vides avaient pour fonction de laisser circuler l'air et hausser les normes d'hygiène. Avec Haussman et ses projets de construction pour la ville de Paris, ils avaient également pour fonction de faciliter les interventions militaires. Sans prôner un retour vers le passé, Lévesque prend une position intermédiaire face aux différentes solutions qui ont été accordées aux interstices des villes au

fil de l'histoire, une position à l'image de ces espaces qu'il veut mettre en valeur (Lévesque, 2008, p. 161). Il faudrait selon lui « resingulariser » l'espace urbain à partir des possibilités qui s'y trouvent déjà inscrites. « Il s'agirait ici, selon la formule de Virilio, d'inciter les citoyens à "habiter l'inhabituel" qu'ils côtoient quotidiennement en exploitant avec souplesse, simplicité et économie de moyens les situations transitoires qui participent de la transformation normale de la ville » (Lévesque, 2008, p. 162).

Lévesque prend exemple sur un architecte, Aldo Van Eyck, pour illustrer les possibilités que recouvrent ces espaces dans la ville. L'architecte s'est amusé à donner une toute nouvelle dimension à certains espaces justement pour tenter de leur rendre un sens nouveau et les inclure dans l'espace urbain.

C'est avec une toute autre forme de regard que Van Eyck propose d'aborder la ville dans son projet de terrains de jeux : un regard proche et haptique scrutant les aspérités du labyrinthe urbain à l'affût des potentiels, un regard appelant une pratique qui oppose à l'imaginaire moderniste de la table rase une logique évolutive de l'infiltration et du surgissement. Toute une constellation d'espaces oubliés redevient ainsi visible, comme autant de connexions à activer pour catalyser localement les processus relationnels de la vie urbaine (Lévesque, 2008, p. 159).

L'architecte a mis en place un projet de transformation radicale de ces interstices. En y ajoutant du mobilier urbain, il les a reconvertis en parcs. Selon lui, les villes sont des espaces inévitablement chaotiques. Et cette caractéristique devrait être prise comme un atout, non pas comme une défaillance. Il utilise une métaphore toute particulière pour exprimer les possibilités offertes par ce caractère de l'espace urbain, celle de la neige. « La neige brouille la rectitude fonctionnelle, mais révèle aussi ce faisant des possibilités spatiales insoupçonnées » (Lévesque, 2008, p. 160).

Cette pensée des espaces laissés pour compte prend une dimension toute particulière lorsqu'appliquée à la réalité montréalaise. Lévesque nous fait remarquer une caractéristique de la métropole québécoise qui s'est mise en place avec le temps : la forte présence de terrains vagues et de chantiers de construction. Contrairement à la vision plus traditionnelle de l'urbaniste de tenter d'éliminer ces espaces non désirables et non désirés, Lévesque propose de leur faire une place dans la réalité urbaine, un rôle plus intéressant que celui d'espaces résiduels. Il remarque que ces espaces ont laissé place à différentes réactions de la part des Montréalais, différents types d'appropriation.

En fait, l'inachèvement, l'imperfection et l'ambivalence constituent un champ thématique moteur pour l'imaginaire montréalais, comme le note Jean-Pierre Nepveu. Montréal stimule une énergie similaire à celle du chantier. Le caractère non ostentatoire de l'entreprise met en jeu un paysage « troué » qui résiste aux images unitaires et convie à l'expérience rapprochée des corps et des matériaux (Lévesque, 2000, p. 49).

Le terme terrain vague est porteur de sens pour Lévesque. L'adjectif vague propose l'indétermination tandis que le nom terrain fait référence à l'idée de limite, d'espace d'appropriation (Lévesque, 2000, p. 49). Le terrain vague exprime physiquement aussi l'état sauvage réprimé par la ville. On peut facilement se représenter cet espace où les mauvaises herbes poussent allégrement parmi les blocs de béton délimitant l'espace (Lévesque, 2000, p. 51).

Ponctuant aléatoirement la trame construite, le terrain vague brouille la clarté de la figure urbaine. À l'inverse de vides planifiés qui tendent à réintégrer la substance urbaine comme variations d'une continuité, le terrain vague incarne sans compromission la discontinuité. C'est en cela qu'il dérange, offrant, comme zone d'indétermination, une résistance à la réception passive de la totalité. Mais cette interruption n'est-elle pas justement bénéfique dans un environnement où tout semble de plus en plus devoir être tributaire de la médiation du planifié et des images toutes faites? (Lévesque, 2000, p. 51)

C'est son caractère indéterminé qui confère au terrain vague ses possibilités. C'est ce caractère qui lui offre l'ouverture nécessaire à l'appropriation et au mouvement inhérent à une ville vivante. « Face à la ronde des solutions exactes et imposées, le terrain vague se présente comme un oubli, une pause, la possibilité d'apprivoiser une réalité brute. Singularité aujourd'hui appréciable face un monde gorgé de faux-semblants » (Lévesque, 2000, p. 51).

La figure du Passage dans *Les Cités obscures* fait appel à ces espaces transitoires, ces espaces qui occupent la position de l'entre-deux. On peut également voir un intérêt des auteurs pour les espaces de transition dans les projets de scénographie que sont les stations de métro Porte de Hal et Arts et Métiers. Ces stations, espaces de passage et de transition dans les parcours quotidiens des citoyens, se trouvent alors investies par l'imaginaire des *Cités obscures*. La scénographie de la station Porte de Hal présente le mystérieux tramway 81 qui semble sortir d'un des murs de la station. On retrouve ce tramway dans certains albums où le récit se déroule à Brüssel. La station Arts et Métiers rappelle le monde des Cités par l'atmosphère qui y est créée et les différents objets qui y sont exposés. On y retrouve entre autres la sphère armillaire qui régit tout le fonctionnement de la cité *Armilia*.

On retrouve également dans *Les Cités obscures* une mise en valeur des espaces brouillés, incertains, des espaces qui présentent un mystère. On peut se référer ici au lieu où se retrouvèrent les personnages de Mary von Rathen et d'Augustin Desombres, le gouffre de Marahuaca, où d'immenses sphères recouvrent le sol. Toujours dans ce même album, on retrouve ce musée sur les Plateaux de l'Aubrac, une étrange bâtisse aux dimensions démesurée isolée au beau milieu d'un immense terrain. Ces différents projets font appel à ces espaces oubliés, des espaces mis de côté. Ce sont ces espaces, résultant de différents projets architecturaux et urbanistiques, qui offrent aujourd'hui des possibilités à l'imaginaire et à la rêverie.

3.5 « Réapprendre à regarder, réapprendre à observer » (Schuiten et Peeters, 2004)

L'approche socio-herméneutique adoptée dans ce chapitre, par-delà l'analyse sémiotique réalisée dans le chapitre précédent, nous a permis d'aborder la signification de l'œuvre des *Cités obscures*. C'est cette dernière approche qui nous aura permis de mettre en relation les différentes planches des albums avec l'œuvre en général, puis avec les discours sur la ville et les usages sociaux. Ce dernier chapitre nous aura permis de mettre en lumière une critique des utopies modernistes et fonctionnalistes dans l'œuvre ainsi qu'une nouvelle proposition s'intéressant aux espaces médians, aux passages que l'on retrouve dans nos villes contemporaines.

Benoît Peeters nous confie dans *Écrire l'image* que le titre de l'album *La Frontière invisible* aurait pu être le titre de la série entière (Peeters, 2009, p. 64). Cette notion de frontière est centrale dans l'œuvre et comporte certains éléments-clés pour clore ce chapitre. Comme nous l'avons vu dans le second chapitre de ce mémoire, il est presque impossible de déterminer ce qui fait partie des *Cités obscures* et ce qui s'en détache. Entre les réalisations des auteurs et les ajouts des lecteurs, la frontière est dure à tracer. La série a également pris différentes formes qui rendent cette délimitation encore plus difficile. Entre les albums et les réalisations permanentes, il y a les réalisations éphémères dont on ne trouve plus trace aujourd'hui. *Les Cités obscures* voyagent des albums vers les scénographies, en passant par des conférences-fictions. Elles se transportent des enregistrements sonores vers les

documentaires et s'immiscent dans des guides touristiques, elles prennent même place sur une carte de l'Institut géographique national de France. Le jeu de crédibilisation auquel s'adonnent les auteurs brouille les frontières entre le réel et la fiction, entre le vrai et le faux. Avec les « effets de réel » créés au sein des albums et le « coefficient de réel » créé par la transposition de l'univers obscur en différents médias, les auteurs sèment le doute sur notre conception du réel. Ce brouillage des frontières qualifie également la forme de l'œuvre et son mode de construction. Dans l'entrevue que nous avons réalisée auprès de lui, Benoît Peeters compare l'œuvre à un liquide.

La série, elle est fluide. Quand vous avez de l'eau ou un liquide qui coule quelque part, s'il n'y a pas de passage [...] l'eau va toujours trouver un passage. [...] Il y a un peu cette idée-là d'un univers liquide, donc c'est un univers qui est partout [...] il est susceptible de se retrouver dans des endroits inattendus (Benoît Peeters, entrevue personnelle avec l'auteur, 28 octobre 2009).

La comparaison avec le liquide est intéressante, mais celle du réseau nous semble également très pertinente. La formule du réseau fait directement référence au mode de construction de la série, c'est-à-dire que chaque élément tisse des liens supplémentaires avec les éléments déjà en place. Les cités conquièrent du territoire et demeurent en expansion constante. Les frontières y sont amovibles et en constante mutation, ce qui à chaque moment reconfigure le portrait global de la série.

L'album *La Frontière invisible* se termine également sur une conclusion qui peut se présenter comme la clé de l'œuvre : « il me faudra réapprendre à regarder, réapprendre à observer » (Schuiten et Peeters, 2004, p. 71). C'est sur ces quelques mots que nous avons décidé de conclure le présent chapitre.

Réapprendre à regarder, c'est développer ce point de vue critique, notamment face aux utopies modernistes et fonctionnalistes en architecture et en urbanisme, face à ces utopies qui ont façonné notre imaginaire de l'espace construit et qui se retrouvent à des échelles variables à l'intérieur de nos villes contemporaines.

Réapprendre à regarder, c'est aussi réapprendre à voir ces vestiges du passé, ces bâtisses qui ont leur mémoire, leur histoire et leur passé, et qui s'inscrivent dans le paysage de nos villes contemporaines; réapprendre à donner vie à ces espaces oubliés. On remarque à

travers les dessins de François Schuiten, différentes bâtisses qui sont mises en lumière. Ce sont parfois des bâtiments hors du commun comme le Palais de justice de la ville de Bruxelles ou la Maison Autrique, qui d'un simple souci de sauvegarde du patrimoine bruxellois, est devenue un projet d'une envergure considérable, et aujourd'hui un lieu rendant hommage à l'architecture, à l'habitation, et aux représentations de la ville. Elle est à la fois un hommage à la « maison », mais aussi un hommage à l'imaginaire de la maison. On retrouve parfois d'autres lieux plus modestes qui ont interpellé le dessinateur de façon plus intuitive, certains coins de rue, des restaurants, etc. *Les Cités obscures* sont imprégnées par le paysage bruxellois. S'ajoutent à ces bâtiments et à ces lieux, des objets et des moyens de transport qui sont aujourd'hui désuets, mais qui dans l'univers des *Cités obscures* retrouvent leur aura ancestrale. En ce sens, on peut penser au zeppelin dans *La Route d'Armilia*. Un petit livre rédigé sous le pseudonyme du Dr. Wappendorf présente également différents moyens de transport qui sont parfois inventés de toutes pièces, ou à l'inverse s'inscrivent dans cet hommage à des inventions qui, par le hasard de l'histoire, ont sombré dans l'oubli (Wappendorf, 1988). On peut penser aussi à d'autres objets comme de vieux appareils photo utilisés par le photographe de *L'Écho des Cités*, Michel Ardan.

Réapprendre à regarder, ça veut dire percevoir ces espaces qui sont présents dans la ville d'aujourd'hui et saisir leurs possibilités. L'œuvre passe par le moyen du fantastique pour nous présenter l'espace urbain et les possibilités qu'il recèle. Peut-être que le fantastique permet justement d'ouvrir les espaces, de s'insérer entre les lignes, dans les espaces vacants. Ce jeu entre le réel et l'imaginaire, ce jeu de la fiction qui s'immisce dans le réel, nous donne en quelque sorte une nouvelle manière d'aborder la question urbaine. C'est dans ces espaces brouillés, comme le dit François Schuiten, ces espaces de doute et d'incertitude, que l'imaginaire peut prendre forme parce que ces espaces sont ouverts et indéfinis. C'est dans cette ouverture que nous trouvons l'espace de réinventer. Et c'est à petite échelle, dans les espaces résiduels de la ville, comme le propose Lévesque, mais aussi dans les espaces du quotidien comme peuvent l'être des stations de métro ou des habitations, telles que nous le proposent les auteurs, que nous devons aborder les questions urbaines actuelles. Ce qui est proposé ici, c'est de réinventer la ville par ses interstices, la bricoler par l'art, la narrativité et le jeu.

L'importance de ces espaces intermédiaires revient à ce que Ricœur tentait de démontrer dans son analyse de la métaphore vive, que l'imagination nous permet de repousser les frontières et les limites de notre monde, de notre réalité. La métaphore, à l'échelle du signe linguistique, nous permet d'investir de nouveaux espaces par l'imagination, de les découvrir et les inventer, pour faire progresser le monde de la connaissance. La littérature ouvre de la sorte, tout comme le fait la bande dessinée, des espaces, des récits, à l'intérieur desquels il nous est permis de voyager. Ce sont des espaces habitables qui sont proposés à travers ces objets, comme le sont *Les Cités obscures*. Leur exploration, leur investissement et leur appropriation nous permettent d'élargir notre réalité. La figure du Passage n'est pas choisie au hasard. Par sa référence à la notion de frontière, à la rencontre du réel et de l'imaginaire, par son utilisation au sein d'un art hybride, elle nous ouvre la voie à une réflexion sur les espaces urbains actuels. C'est par cette figure que les auteurs nous transmettent à la fois une critique de l'espace urbain moderne et contemporain et qu'ils nous invitent à poser un nouveau regard sur la ville d'aujourd'hui.

De notre analyse très précise des Passages au sein des différents albums qui composent la série *Les Cités obscures*, nous sommes parvenue à éclairer ce dispositif très particulier élaboré par François Schuiten et Benoît Peeters pour amener le lecteur sur différents plans de la réalité et de la fiction, et tout particulièrement sur les frontières incertaines qui les séparent. L'éclairage de ces mécanismes n'était qu'une première étape, incontournable, pour rendre compte de la signification du Passage au sein des *Cités obscures*, ce qu'une analyse herméneutique nous a permis de mettre en lumière dans ce chapitre-ci. Le Passage, au-delà du dispositif, est l'image de ces différents espaces brouillés ou incertains que l'on retrouve dans les villes contemporaines. Des espaces délaissés qui permettent à l'imaginaire et au fantastique de s'immiscer dans le réel et le quotidien pour proposer un regard nouveau et créatif sur le monde urbain d'aujourd'hui.

CONCLUSION

Ce travail de recherche avait pour ambition de démontrer comment l'analyse sémiotique et herméneutique d'une bande dessinée peut nous permettre de développer un nouveau regard sur l'espace urbain aujourd'hui. Nous avons dans un premier chapitre mis en place le cadre théorique de ce mémoire qui était double. Dans une première section, nous avons présenté le genre fantastique dont la particularité essentielle est une remise en question des frontières entre réel et imaginaire. Ce passage par les études sur le genre nous a permis d'ancrer l'œuvre dans une tradition et dans un cadre socio-historique, mais avant tout, d'offrir une première approche d'une problématique philosophique qui nous a accompagnée tout au long de ce travail.

C'est avec les thèses de Paul Ricoeur que nous avons choisi d'approfondir ce questionnement. Ricoeur se présentait comme un choix intéressant par l'intérêt qu'il porte à la fiction et à la façon dont ces œuvres s'inscrivent dans le réel et dans notre quotidien. Ce qui nous a avant tout interpellée dans l'œuvre de ce philosophe contemporain est la capacité qu'il accorde à ces objets à rendre compte du réel, à le redécrire. Il nuance, dans *Temps et récit*, des conceptions largement acceptées selon lesquelles le récit historique serait purement objectif et celui de fiction relèverait de l'imaginaire. Dans *La Métaphore vive*, c'est en se penchant sur le signe linguistique qu'il tente de démontrer par une analyse du discours la façon dont la métaphore agit à titre de descripteur. En revenant aux thèses de Ricoeur, nous voulions démontrer de quelle façon *Les Cités obscures* nous permettaient à leur tour de poser un regard nouveau sur la réalité des villes contemporaines et en quelque sorte, de les redécrire.

La méthode d'analyse que nous voulions employer nous imposait de nous plonger dans les différentes théories portant sur l'art de la bande dessinée. Pour bien comprendre cet art si particulier, il nous semblait important de présenter son histoire et son évolution au fil

des décennies. Cet historique, bien que sommaire, nous a permis de retracer, dès les premières années de la bande dessinée, des tensions qui en font un art dynamique et vivant. La particularité de la bande dessinée repose sur ces tensions qui sont continuellement sollicitées et qui lui permettent toujours de nous surprendre. Mais cet apport des théoriciens de la bande dessinée avait pour but de nous mener bien sûr à une meilleure compréhension du neuvième art, mais aussi à la construction d'une grille d'analyse. Ce mémoire s'appuie sur l'œuvre des *Cités obscures* en général dont nous avons dressé un portrait dans le second chapitre, mais plus particulièrement sur une analyse sémiotique appliquée à quatre différentes planches et doubles pages. Ces analyses très pointues nous ont permis d'éclairer la façon dont François Schuiten et Benoît Peeters ont construit la figure du Passage au sein de l'œuvre.

Cette analyse constituait une première approche des *Cités obscures*. Elle devait être complétée par une analyse supplémentaire afin d'en éclairer le sens. C'est avec un regard herméneutique et sociologique que nous avons complété cette analyse dans le dernier chapitre. Par l'interprétation, nous avons voulu mettre en lumière la dimension urbaine de l'œuvre ainsi qu'une critique de l'urbanisme et de l'architecture moderne et contemporaine. Les formes d'utopie présentes dans *Les Cités obscures* provoquent un regard critique sur les villes contemporaines. Elles portent aussi un regard critique face aux méthodes des urbanistes et architectes qui adoptent un point de vue détaché et distant par rapport au monde urbain. Mais la figure du Passage nous propose un nouveau regard sur l'espace urbain contemporain. Un parallèle peut être fait entre la figure du Passage et ces espaces vacants présents dans les villes contemporaines, ces espaces intermédiaires et ces espaces indéfinis qui peuvent être source de réappropriation, faisant ainsi écho à d'autres voix dans le domaine de l'urbanisme et des études urbaines. *Les Cités obscures* deviennent alors un appel à regarder ces espaces d'un nouvel œil et à en percevoir les différentes possibilités, à voir leur ouverture sur l'imaginaire.

Ce travail de recherche comporte ses limites. Il aurait été intéressant d'approfondir davantage la description des scénographies en s'appuyant sur des méthodes d'analyse plus complètes, puisées notamment en muséologie. Nous aurions ainsi pu analyser l'œuvre dans une perspective d'intermédialité et voir les processus qui se mettent en place dans la

transposition des *Cités obscures* d'un médium vers un autre. Mais l'envergure de ce travail de recherche nous imposait de restreindre notre corpus et de faire certains choix. Pour des raisons de faisabilité, et parce que l'œuvre repose en majeure partie sur la bande dessinée, nous avons décidé de centrer notre analyse sur deux albums seulement. Il aurait également été intéressant d'étudier le rapport privilégié qu'entretient la cité de Brüssel avec la ville de Bruxelles et d'approfondir ce rapport entre la ville imaginaire et la ville réelle.

Nous aurions également voulu diversifier les approches en philosophie de l'imagination et présenter des points de vue autres que celui de Ricœur. Nous avons notamment présenté dans le premier chapitre un schéma de Paul Ricœur regroupant les penseurs en philosophie de l'imagination selon deux axes. Analyser *Les Cités obscures* à travers ces différentes positions aurait certainement été très intéressant et instructif. Il nous aurait entre autres permis d'approfondir la question de l'image et la dimension de la représentation dans l'œuvre.

Pour conclure, cette recherche constitue une interprétation de l'œuvre des *Cités obscures*. Elle s'inscrit dans les représentations que l'on peut se faire aujourd'hui de ces objets complexes et difficilement lisibles que sont les villes contemporaines. *Les Cités obscures*, comme d'autres œuvres littéraires et artistiques, nous rappellent que par delà les critiques qu'on leur apporte, les villes sont encore aujourd'hui source de fascination et de rêverie.

APPENDICE

*Je n'ai toujours pas achevé le portrait de la jeune fille. En son absence, toutes les autres fresques me paraissent inutiles.
Pourquoi me suis-je mis à peindre ces petites?*



Parfois j'ai l'impression que les lieux se modifient autour de moi. Que ce couloir, hier encore, n'était pas aussi étroit. Est-ce la solitude qui finit par me rendre fou?



Inévitablement, je me sens attiré...

Figure 1.1 : L'Enfant penchée, p. 116.

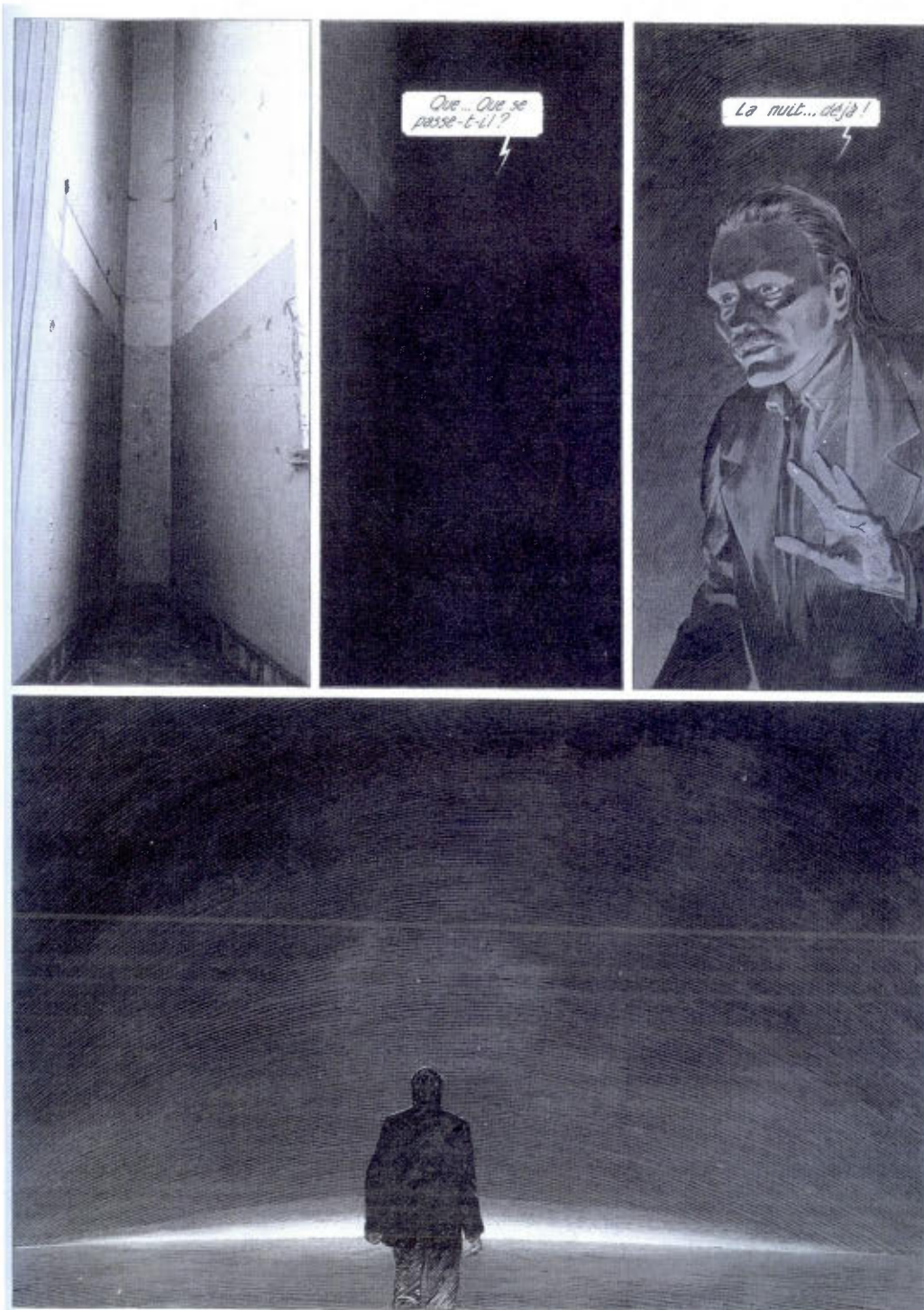


Figure 1.2 : *L'Enfant penchée*, p. 117.



Je me suis retrouvé dans le couloir, les jambes flageolées, le cœur battant à tout rompre. Et ma main n'était pas si étrangement striée, je jurerais que j'ai tout rêvé.



Je n'ai pas mal, mais ces signes me font peur. C'est comme un stigmate, le signe visible de ma trahison. Je froterai ma main aussi longtemps qu'il faudra pour les faire disparaître.

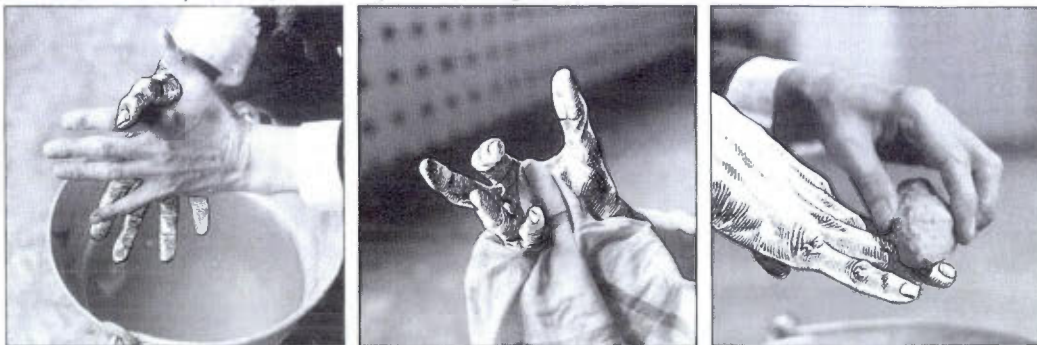


Figure 2.1 : *L'Enfant penchée*, p. 142.



Rien à faire, je porte la trace indélébile de ce moment où Mary a pris ma main pour la relever dans la sienne. Comme si cette rencontre m'avait marqué au fer rouge.



Finalement, Mary, je suis heureux de ne pas être indemne, de garder cette trace de toi, ce souvenir incrusté dans ma peau. Je réalise maintenant combien j'ai été stupide de revenir.



Figure 2.2 : *L'Enfant penchée*, p. 143.



Figure 3 : *La Théorie du grain de sable*, p. 95.



Figure 4 : La Théorie du grain de sable, p. 111.



Figure 5 : *La Route d'Armilia*, p. 5 : 1-2.

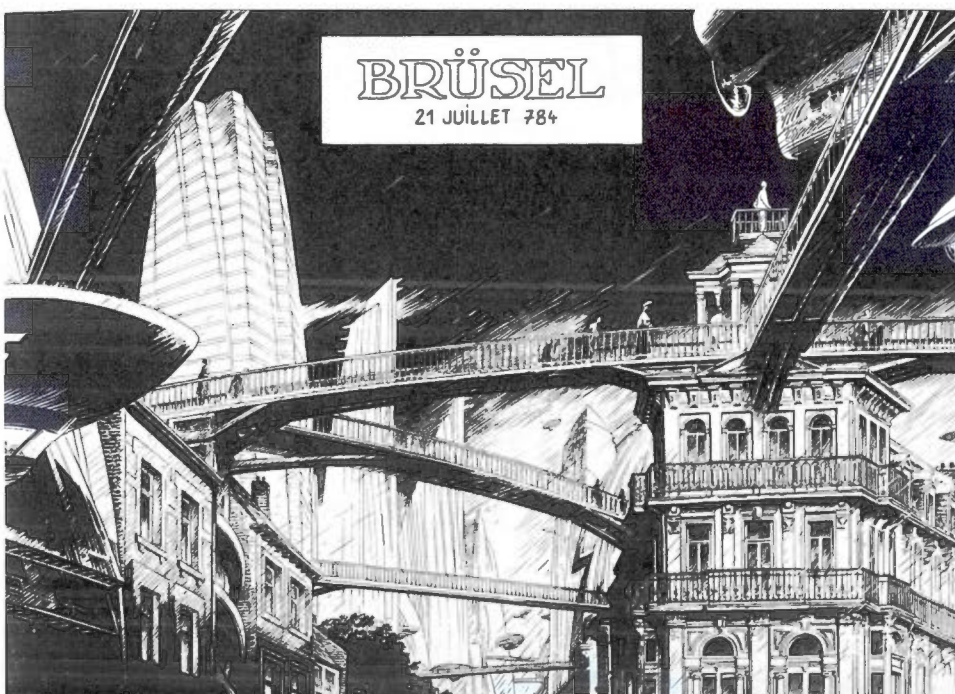


Figure 6 : *La Théorie du grain de sable*, p. 7 : 1.

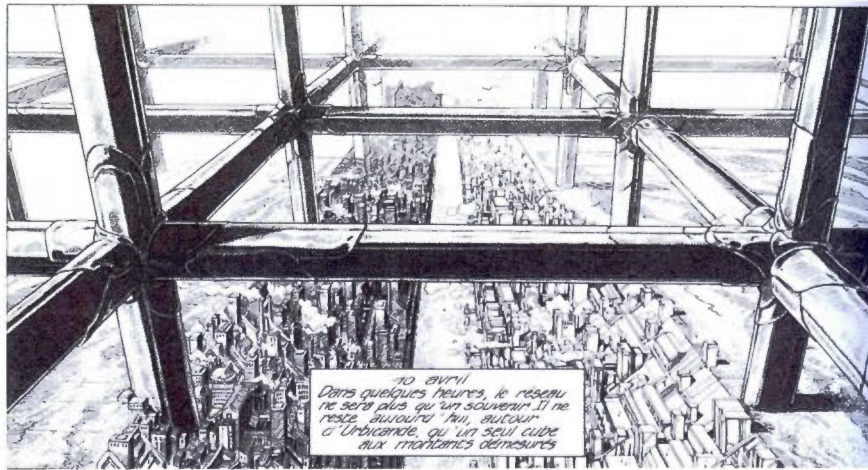


Figure 7 : *La Fièvre d'Urbicande*, p. 86 : 5.

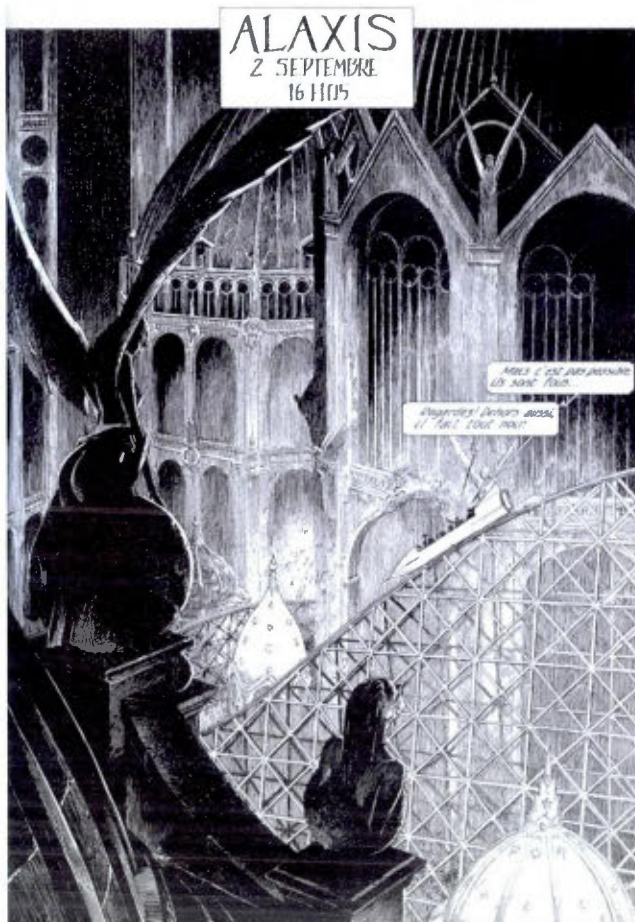


Figure 8 : *L'Enfant penchée*, p. 17.



Figure 9 : *L'Ombre d'un homme*, p. 30 : 1.



Figure 10 : *L'Archiviste*, p. 29.

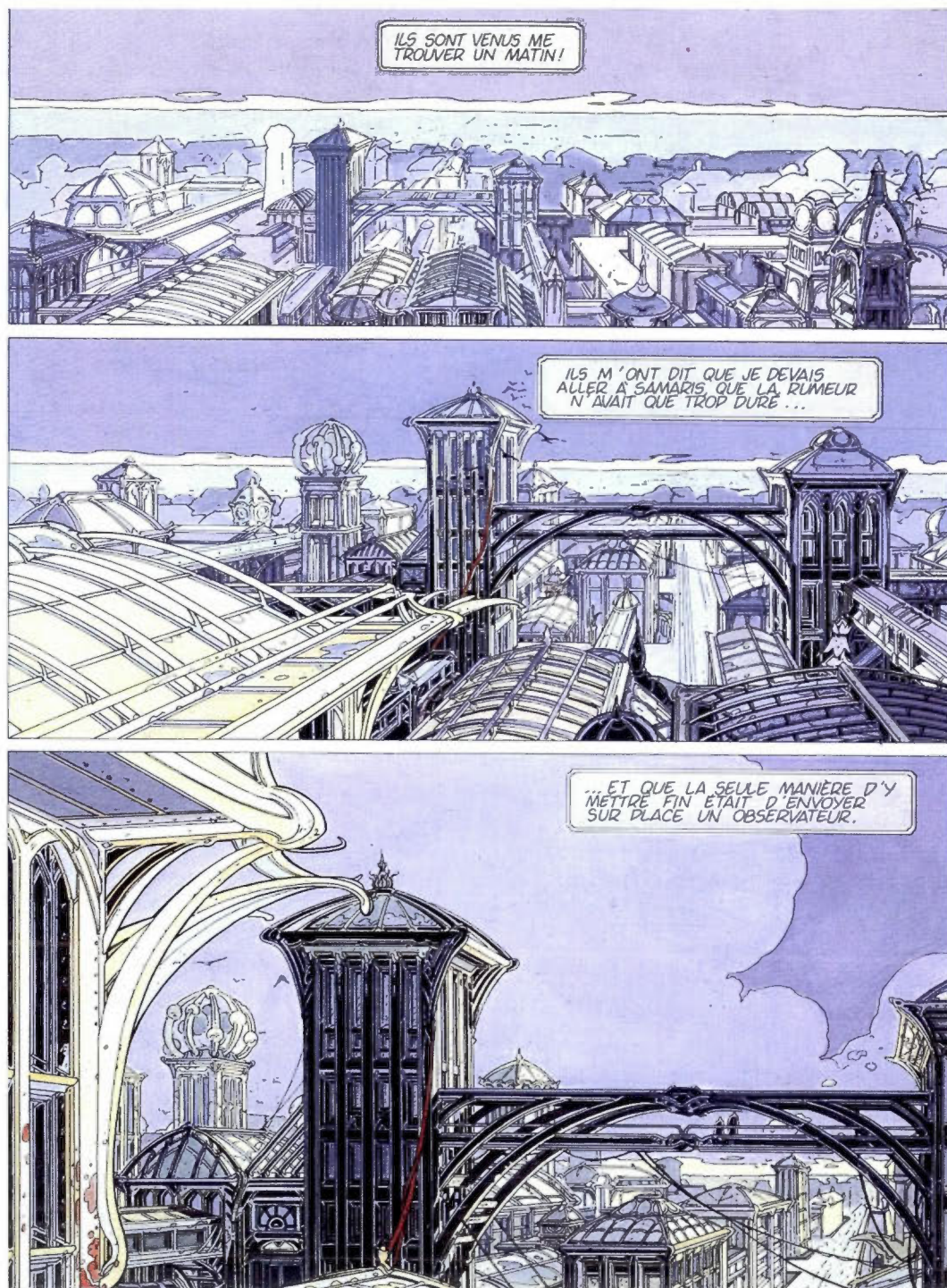


Figure 11 : *Les Murailles de Samaris*, p. 5.

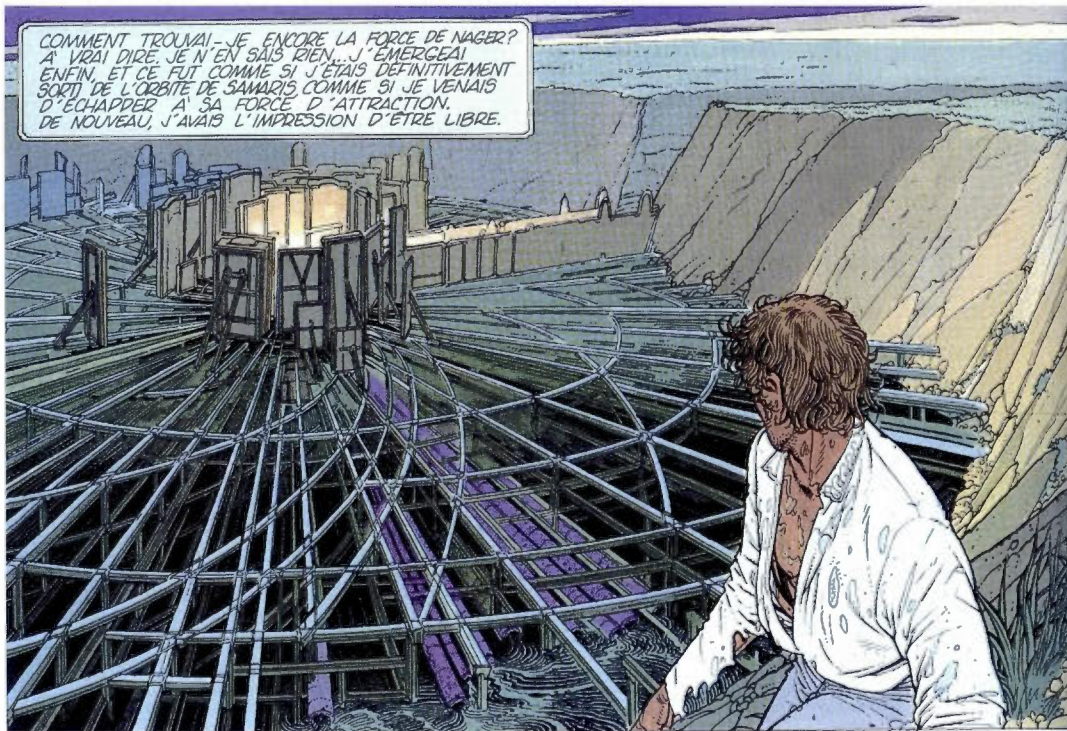


Figure 12 : Les Murailles de Samaris, p. 44 : 1.

BIBLIOGRAPHIE

Les Cités Obscures

De brok, R. 1985. *Le Mystère d'Urbicande*. Brüssel : Presses de l'Académie des Sciences de Brüssel, 31 p.

La Maison Autrique. s.d. En ligne. <<http://www.autrique.be/>>. Consulté le 15 août 2009.

Leguebe, Wilbur (réal.), Schuiten, François, Benoît Peeters et Wilbur Leguebe (aut.). 2007. *Le Dossier B : Bruxelles: révélations secrètes*. documentaire-fiction. Paris : Les Impressions Nouvelles. DVD-vidéo.

Schuiten, François et Benoît Peeters. s.d. *Urbicande.be*. En ligne. <www.urbicande.be/>. Consulté le 15 août 2009.

----- 1985. *La Fièvre d'Urbicande*. Tournai : Casterman, 94 p.

----- 1987. «L'étrange cas du docteur Abraham». *À Suivre*, no 109 (février), p. 47-58.

----- 1987. *La Tour*. Tournai : Casterman.

----- 1988. *La Route d'Armilia*. Tournai : Casterman, 63 p.

----- 1988. *Les Murailles de Samaris*. Tournai : Casterman, 49 p.

----- 1989. «Le Passage». *À Suivre*, no 135 (avril), p. 54-57.

----- 1990. *Le Musée A. Desombres : catalogue raisonné des oeuvres et des biens ayant appartenu à Augustin Desombres*. Catalogue d'œuvres et disque compact. s.l. : Casterman, 28 p.

----- 1993. *L'Écho des Cités : histoire d'un journal*. Paris : Casterman, 59 p.

----- 1995. *Mary la penchée*. Tournai : Casterman, 30 p.

----- 1996. *L'Enfant penchée*. Tournai : Casterman, 151 p.

----- 1996. *Le Guide des Cités*. Tournai : Casterman, 176 p.

----- 1997. *Brüssel*. Tournai : Casterman, 111 p.

----- 2000. *L'Archiviste*. Tournai : Casterman, 62 p.

----- 2000. *Voyages en utopie*. Paris : Casterman, 149 p.

- 2002. *La Frontière invisible*, t.1. Paris : Casterman, 62 p.
- 2004. *La Frontière invisible*, t.2. Paris : Casterman, 71 p.
- 2004. *The Book of Schuiten*. Bruxelles : Casterman, 151 p.
- 2005. *Les Portes du Possible*. Paris : Casterman, 45 p.
- 2009. *L'Ombre d'un homme*. Paris : Casterman, 95 p.
- 2009. *La Théorie du grain de sable*. Éd. spéciale, 42 cm. Paris : Casterman, 113 p.
- 2009. *Souvenirs de l'Éternel Présent*. Paris : Casterman, 65 p.

Schuiten, François, Benoît Peeters et Bruno Letort. 2002. *L'Affaire Desombres*. Catalogue d'œuvres et DVD-vidéo. Tournai : Casterman, s.p.

Wappendorf, Axel. 1988. *Encyclopédie des transports présents et à venir*. Tournai : Casterman, s.p.

Sur Les Cités obscures

Finet, Nicolas. 1994. «François Schuiten prend le métro». *À Suivre*, no 203, p. 126-127.

Jans, Michel, Jean-François Douvry, Claude-Françoise Brunon, Mony Elkaïm, Thierry Groensteen et Gilles Rathier. 1994. *Schuiten & Peeters : Autour des Cités Obscures*. St-Égrève, France : Mosquito, 176 p.

Le Perdriel, Joseph. 2011. *Obskür*. En ligne. <<http://www.ebbs.net/>>. Consulté le 20 septembre 2011.

Peeters, Benoît. 1998. «Une exploration transmédiatique : *Les Cités obscures*». In *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, sous la dir. de André Gaudreault, Thierry Groensteen et Monique Carcaud-Macaire, p. 249-263. Québec : Éditions Nota Bene.

----- 2009. *Écrire l'image : un itinéraire*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, 158 p.

Royen, Bernard. 2004. «La Maison Autrique, une restauration passionnante». In *La Maison Autrique, Métamorphoses d'une maison Art Nouveau*, sous la dir. de François Schuiten et Benoît Peeters, p. 51-58. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

Schuiten, François, Christian Marmonnier, Christelle Pissavy-Yvernault, Bertrand Pissavy-Yvernault, Frédéric Bossier et Olivier Maltret. 2002. *François Schuiten : interview*

exclusive suivi de Marc-Antoine Mathieu. Coll. «Dossiers de DBD». Paris : BFB, 56 p.

Schuiten, François et Benoît Peeters. 1996. *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*. Coll. «Mutations», no 167. Paris : Éditions Autrement, 185 p.

Schuiten, François et Benoît Peeters (dir.). 2004. *La Maison Autrique : Métamorphoses d'une maison Art Nouveau*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 95 p.

Ouvrages théoriques

Archi & BD : Benoît Peeters. 2010. s.l. balado vidéo. 26 : 09 min.
<<http://www.ebbs.net/2010/05/archi-a-bd-benoit-peeters>>. Consulté le 25 août 2011.

Barthes, Roland. 1968. «L'effet de réel». *Communications*. vol. 11, no 1, p. 84-89.

Benjamin, Walter. 1978. «Enfance berlinoise». In *Sens unique : précédé de enfance berlinoise, et suivi de Paysages urbains*, p. 31-145. Paris : Les lettres nouvelles.

----- 1994. «Chronique berlinoise». In *Écrits autobiographiques*, p. 241-328. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.

Benjamin, Walter (trad. Jean Lacoste). 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris : Éditions du Cerf, 972 p.

Bessière, Irène. 1974. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 256 p.

Bozetto, Roger. 2004. *Les Frontières du fantastique : Approches de l'impensable en littérature*. Paris : Presses Universitaires de Valenciennes, 382 p.

Cisneros, James, et Will Straw. 2009. «La ville intermédiaire». *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, En ligne. no 14, p. 11-18. In *Érudit*. <<http://www.erudit.org/>>. Consulté le 31 janvier 2011.

Cros, Philippe. 2000. *Les styles en architecture*. Coll. «Les essentiels Milan». Toulouse : Éditions Milan, 63 p.

Debord, Guy. 2011. *Théorie de la dérive*. En ligne.
<<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article38>>. Consulté le 20 septembre 2011.

Dewitte, Jacques. 1989. «Mobilité et enracinement : La maison-sphère et la maison-organisme comme figures emblématiques de la modernité». In *Lumières et romantisme*, sous la dir. de Gilbert Hottot, p. 77-102. Paris : J. Vrin.

- Fabre, Jean. 1991. «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature». In *La littérature fantastique : Colloque de Cerisy*, sous la dir. de Antoine Faivre. Coll. «Cahiers de l'hermétisme», p. 44-55. Paris : Albin Michel.
- Faivre, Antoine. 1991. «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)». In *La littérature fantastique : Colloque de Cerisy*. Coll. «Cahiers de l'hermétisme», p. 15-43. Paris: Albin Michel.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1977. *Récits et discours par la bande. Essais sur les comics*. Coll. «Littérature et Sciences humaines». Paris : Librairie Hachette, 253 p.
- 1993. *L'éloquence des images : images fixes III*. Coll. «Sociologie d'aujourd'hui». Paris : Presses Universitaires de France, 256 p.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 1998. «Transécriture et médiatique narrative : L'enjeu de l'intermédialité...». In *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, sous la dir. de André Gaudreault, Thierry Groensteen et Monique Carcaud-Macaire, p. 31-52. Québec : Éditions Nota Bene.
- Gerbier, Laurent. 2003. «Découpage fantastique et continuité graphique dans la bande dessinée». In *Fantastique et bande dessinée*, sous la dir. de Jean-Paul Gabilliet et Jan Baetens, p. 21-28. Paris : Éditions Kimé.
- Groensteen, Thierry. 1998. «Fictions sans frontières». In *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, sous la dir. de André Gaudreault, Thierry Groensteen et Monique Carcaud-Macaire, p. 9-29. Québec : Éditions Nota Bene.
- 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 206 p.
- Lefèvre, Pascal. 2003. «Le fantastique, un genre indéfinissable?». In *Fantastique et bande dessinée*, sous la dir. de Jean-Paul Gabilliet et Jan Baetens, p. 13-20. Paris : Éditions Kimé.
- Lévesque, Luc. 2000. «Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, no 85, p. 47-57.
- 2008. «La place publique comme constellation interstitielle : parcours historique et expérimentations». In *Les temps de l'espace public urbain : construction, transformation et utilisation*, sous la dir. de Yona Jébrak et Barbara Julien, p. 145-169. Québec : Éditions MultiMondes.
- Masson, Pierre. 1990. *lire la bande dessinée*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 153 p.

- Peeters, Benoît. 1991. *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*. Tournai : Casterman, 119 p.
- Ricoeur, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 413 p.
- 1979. «The function of fiction in shaping reality». *Man and World*. vol. 12, no 2, p. 123-141.
- 1986. «L'imagination dans le discours et dans l'action». In *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, p. 237-263. Paris : Éditions du Seuil.
- 1991a. *L'intrigue et le récit historique*. t.1 de *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 404 p.
- 1991b. *La configuration dans le récit de fictio*. t.2 de *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 298 p.
- 1991c. *Le temps raconté*. t.3 de *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 533 p.
- Salignon, Bernard. 1996. «Le seuil, un chiasme intime-dehors». In *Le sens du lieu*, sous la dir. de Pascal Amphoux, p. 55-66. Bruxelles : Ousia.
- Samson, Jacques. 1998. «L'autre texte». In *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, sous la dir. de André Gaudreault, Thierry Groensteen et Monique Carcaud-Macaire, p. 233-248. Québec : Éditions Nota Bene.
- Simmel, Georg. 1988. «Pont et porte». In *La tragédie de la culture : et autres essais*, sous la dir. De Georg Simmel, Sabine Cornille, Philippe Ivernel et Vladimir Jankélévitch, p. 159-166. Paris : Éditions Rivages.
- Smolderen, Thierry. 2009. *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 141 p.
- Tilleuil, Jean-louis, Catherine Vanbraband, Pierre Marlet et Thérèse Belche. 1991. *Lectures de la bande dessinée : théorie, méthode, applications, bibliographie*. Louvain-la-Neuve : Academia, 247 p.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 187 p.
- Tonkiss, Fran. 2009. *Space, the City and Social Theory : social relations and urban forms*. Cambridge : Polity Press, 170 p.