

Bibliothèque Nationale de France, 11 avril 2013
Schuiten et Peeters, *Les Cités obscures*

QUE SONT LES CITÉS OBSCURES ?

I

Un univers de substitution ?

Je suis né un an avant la publication des *Murailles de Samaris*, j'ai été abonné à (À suivre), j'ai découvert *La Fièvre d'Urbicande* et *La Tour* vers l'âge de dix ans, et j'ai grandi avec cette série.

Ayant nourri à l'enfance et à l'adolescence une grande passion pour *Les Cités obscures*, je suis donc très heureux de me retrouver aujourd'hui devant vous pour parler de cette œuvre que je fréquente depuis longtemps. Je ne compte pas parler ici de la question de la numérisation des œuvres, et du don des planches de François Schuiten à la Bibliothèque Nationale de France, mais essayer de parler des *Cités Obscures* comme je me les représentais enfant, c'est-à-dire en les prenant au sérieux.

Si j'essaie de me souvenir de ce qui m'exaltait tant chaque fois que je redessinais des cartes du désert des Somonites, quand j'essayais vainement d'établir quelque chronologie unifiée des événements, lorsque je collectionnais avidement les numéros d'*À suivre*, tel que celui où figurait l'histoire inédite du docteur Josef Abraham, que j'avais commandé et qui s'était perdu, ou bien les feuilles agrafées de *L'Écho des Cités* de Stanislas Sainclair, je retrouve mon obsession enfantine pour ce monument baroque, qui donne l'impression d'un univers cohérent, parce qu'il est traversé d'autocitations – les tableaux de la Tour possédés par Freddy de Vrouw ; la première apparition d'Eugen Robick dans la nouvelle version des *Murailles de Samaris*, la brochure de de Brock annotée par Robick. Tout cela donne l'intuition classique d'un univers cohérent.

Mais je ne suis plus certain de savoir ce que sont exactement ces « Cités obscures ». Alors qu'elles étaient une sorte de promesse enfantine d'univers parallèle, ou de monde de substitution, je ne suis plus sûr qu'elles s'apparentent à ces quelques mythes modernes qui, au XX^e siècle, se sont attachés à produire un substitut vraisemblable de totalité, en multipliant les cartes, les descriptions de la faune, de la flore, en créant d'autres mœurs et coutumes, une galerie de personnages historiques de fiction, un autre calendrier, une autre histoire de l'Art : les Terres du Milieu de Tolkien, la galaxie de *Star Wars* sont des cosmos de substitution cohérents ; dans une moindre mesure, l'univers de Valérian et Laureline l'est aussi.

Je ne crois pas que les Cités Obscures représentent un type comparable de cosmos alternatif. J'aimerais me demander si elles ne représentent pas un genre très différent, et particulièrement original, d'univers de fiction.

Pour cela, je vous propose deux voyages théoriques pour essayer de définir les Cités, et donc de *les prendre au sérieux*.

II

Une planète occulte ?

Commençons notre premier voyage : essayons de trouver l'*idée* même des Cités.

« Où se trouve cet univers ? Avons-nous les moyens de l'atteindre ? Ces questions, aujourd'hui, ne sont pas à notre portée », demandait l'archiviste Isidore Louis. Essayons tout de même.

À première vue, tel que cela transparait notamment dans *Le Guide des Cités obscures*, il semble que les Cités obscures appartiennent à une Terre jumelle qui serait un reflet invisible de notre planète, comme masquée par une éclipse permanente, de l'autre côté du soleil. « Une planète occulte », comme le dit Wappendorf de l'astre à la gravité duquel Mary von Rathen semble soumise. Mais cette explication mythique n'est qu'une image et ne nous donne pas vraiment le *concept* des Cités obscures.

Le concept le plus évident, nous l'empruntons à la métaphysique classique ; c'est celui de « monde possible ».

III

Un monde possible ?

Alors, les Cités sont-elles une sorte d'autre monde, un monde possible, au sens où l'entendaient Leibniz ou le métaphysicien David Lewis ? Or les mondes de Leibniz ou de Lewis sont des totalités produites à partir de « contrefactualités » : le monde où César n'a pas franchi le Rubicon, monde uchronique, ou bien le monde où l'or est plus lourd que le plomb. Ce sont des mondes bâtis systématiquement à partir d'un « et si en fait... », et qui en tirent les conséquences rationnelles.

Les Cités sont bien plus intrigantes que cela : elles ne sont pas obtenues à partir d'une dérivation repérable dans l'ordre des événements historiques ou dans celui des lois de la Nature. Elles ne sont qu'une collection non-dénombrable de variations. Ici, ceci peut changer ; là-bas cela sera soumis à une autre altération. Parfois, une ville reprend son nom ancien, comme Amiens qui est Samarobrive, ou bien change d'orthographe, comme Pâhry ou Brûsel. Ou bien la cité peut conserver son nom, comme c'est le cas de København ou de Genova, qui n'est pourtant pas notre ville de Gênes.

Les Cités ne forment pas un monde possible cohérent, obtenu à partir d'une variation, mais une somme de variations sur le passé récent de l'Europe.

Dans les Cités, tout peut varier, et particulièrement l'Histoire, qui semble s'y être ralentie, pour manifester une série d'altérations sur le XIX^e siècle. Les Cités sont un agrégat de variations historiques possibles, des îlots, des ensembles insulaires, unis par un fédéralisme imaginaire, qui nous donne une image déformée de différents aspects de l'âge du Progrès.

IV

Une utopie ? Une dystopie ?

La première erreur consisterait à mon sens à considérer les Cités obscures comme une sorte d'utopie – d'utopie urbanistique et passéiste, exaltant les valeurs passées du XIX^e siècle.

Souvent, le récit des Cités prend en première apparence les atours de l'émerveillement utopique : une fascination pour la réalisation, dans un lieu imaginaire, de ce qu'il y avait de meilleur, aux yeux des auteurs, dans une certaine civilisation.

Ainsi en va-t-il du voyage magnifique de Ferdinand Robur Hatteras tout droit sorti de Jules Verne, dans *La Route d'Armilia*, qui rencontre Pym, tout droit sorti d'Edgar Allan Poe, passe par les voûtes de Porrentruy, danse la valse avec Hella, contemple les forêts de Mégara – ce monde vu de haut, depuis l'aérostat, réalisation fantastique de la technologie de Mylos, se présente comme une utopie aux deux sens du terme (un idéal et un non-lieu), mais il se révèle avoir un lieu précis, dans les premières et les dernières pages cruelles du conte ; car tout le voyage a lieu en fait dans l'esprit d'un esclave, d'un simple enfant condamné à travailler pour les compagnies de Mylos. Ainsi l'utopie apparente n'est en fait qu'une enclave fantasmagique dans le monde de la domination sociale du XIX^e siècle, dans le capitalisme le plus brutal des usines de von Rathen.

La seconde erreur consisterait à lire les *Cités*, dès lors, comme une sorte de dystopie ou d'utopie critique. Le terme même de « Cités obscures » pourrait nous induire en erreur. Une fréquentation distraite de *Brüssel* pourrait par exemple conduire à considérer que Schuiten et Peeters y mènent la critique, sur le ton de la satire, des désordres de l'urbanisation moderne, mais aussi de la naissance de la clinique, des débuts du plastique, de l'âge de l'électricité, du positivisme et du rationalisme du XIX^e siècle. À de nombreuses reprises dans les cités, le rationalisme rigide, géométrique de Robick, les projets fous de de Vrouw, l'industrialisation forcenée et amoralisée de von Rathen, le nationalisme du maréchal Radisic semblent des représentations cauchemardesques et dystopiques des grandes tendances idéologiques du XIX^e siècle. Parfois, le ton se fait simplement burlesque. C'est le cas lors des apparitions de ce héros de la chirurgie nouvelle, le professeur Vincent, ou à chaque évocation des inventions improbables de Derserval : l'électro-physiologie, l'éclateur tournant, le circuit oscillant. Derserval rêve par exemple d'imposer à la Nature de rester verte toute l'année.

Pourtant, tous ces esprits dérangés par le grand rêve du progrès forcené et aveugle sont sauvés par les auteurs ; souvenons-nous qu'à la fin de *Brüssel*, ce bel escroc de de Vrouw figure dans l'embarcation, la nouvelle arche de Noé de Constant et Tina, en compagnie de Derserval et de Wappendorf.

Les enthousiastes du progrès aux conséquences ravageuses sont tout de même sauvés, car *Les Cités obscures* ne sont pas nécessairement du côté des résistants, des « passéistes » auxquels appartient Tina, avec leurs masques à gaz, qui dénoncent la « prostitution » de Brüssel. L'esprit des Cités n'est pas non plus du côté des positivistes triomphants, comme de Brok dont la rhétorique ampoulée pèse tout au long de la démonstration du *Mystère d'Urbicande*.

À vrai dire, l'esprit des Cités sauve tous ceux qui croient avec ferveur, avec un enthousiasme encore innocent aux possibilités du progrès, de la modernité, avant sa réalisation et ses ravages.

Car toutes les Cités sont la préservation de la possibilité d'un monde qui ne se serait pas abîmé dans le XX^e siècle : de Xhystos à København, de Mylos au Boulouchistan, rien ou presque du XX^e siècle – pas de physique quantique, pas d'informatique, pas de cinéma ni de télévision, ni peinture abstraite ni atonalité musicale, pas de doctrine nazie, pas de communisme, ni décolonisation ni féminisme (sinon celui des suffragettes et des femmes de tête, comme Miléna, Minna ou Mary). Évidemment, certaines références semblent même antérieures au XIX^e siècle : Piranèse dans *La Tour*, par exemple ; mais ce sont des exceptions, et même *La Tour* finit dans une mémorable séquence en couleurs où font irruption des soldats en uniforme du XIX^e siècle, de nouveau.

Disons que les Cités obscures sont un effort de préservation du XIX^e siècle comme possibilité naissante de la modernité du XX^e siècle, mais à l'abri des accomplissements, de la réalisation ratée du XX^e siècle.

V

Préserver le possible de sa réalisation

Les Cités maintiennent donc une sorte de *fédéralisme du possible*, avant la mondialisation et l'unification de la planète. Extrêmement éloignées les unes des autres, les différentes Cités suscitent l'invention de modes de transport encore expérimentaux, de l'altiplan conduit par Ryad aux incroyables inventions de Wappendorf, qui ont fait l'objet d'une *Encyclopédie*.

Absolument ni réactionnaire ni progressiste, *Les Cités obscures* essaient sans cesse de ressusciter l'enthousiasme initial pour le progrès – de la médecine, des transports, de la physique, de la chimie, des communications – en déterrants sous les strates de la modernité accomplie comme une trahison de ses idéaux initiaux la croyance fervente et naïve au premier élan de la technique. En fait, toutes les Cités sont un vaste dispositif destiné à préserver pour notre imaginaire la joie de la pure possibilité du progrès, en l'arrachant à l'amertume de sa réalisation : de l'industrie lourde, du désastre écologique, de l'abattage industriel, de l'agriculture intensive, de l'automatisation, de l'individualisme nourri par la démocratisation des moyens de communication et de production, des ratés de l'urbanisation, de la bombe atomique, des armes chimiques, des guerres mondiales, de la colonisation, de notre méfiance désormais instinctive envers toute émancipation de l'être humain par la science, la technique ou le progrès.

Les Cités obscures, ce sont les archives du projet des Lumières, avant leur extinction à l'âge du soupçon ; c'est pourquoi, ni utopie ni dystopie, cette série est le catalogue imaginaire de la possibilité non abolie de l'espoir dans le plastique et l'électricité, dans la médecine par le radium, l'Obus céleste en guise d'aéronautique, le zeppelin, la locomotive à vapeur – alors que nous savons quelle part de désastre portent avec elles ces idées, qui ne nous font plus rêver.

VI

Un musée des rêves humains d'avenir

Pour autant, le monde des Cités, celui de l'éternel possibilité du siècle du progrès, n'est pas sans négatif : rien n'est caché de la domination des classes laborieuses dans les sales quartiers de Mylos, de la balkanisation des États-nations et des ambitions impérialistes de la grande Sodrovnie, de l'inaccessibilité d'un Orient de pacotille, celui des Bugtis et des Moktars. Dans ce possible des premières étincelles de la modernité, il n'y a pas de place, par exemple, pour la religion – à l'exception peut-être du talisman du Nawali des Moktars orientaux ou des stèles vides du mastaba du gouffre du Marahuaca. Politique et droit, science et médecine, art et technique : voilà le possible des Cités, qui est comme le cadre préservé d'une idéologie naïve de la modernité.

À l'occasion, le lecteur entrevoit le dépérissement qui menace dans cette possibilité du progrès encore innocent ; ainsi, le passage à la rédaction de *L'Écho* de Elmar Obstig von Offenstein à Stanislas Sainclair, plus moderne, puis la faillite de *L'Écho*, et l'émergence de *La Lumière*, avec les photographies de Michel Ardan, indique assez bien que dans le progrès, il y a aussi nécessairement un dépérissement, une perte : apparition de la phogravure, déclin de la gravure. Ainsi en va-t-il des anciennes méthodes de cartographie, inéluctablement remplacées par un traceur automatique et des cartes perforées. Et puis, dans le possible aussi, tout vieillit : Constant et Mary, bien entendu, mais également les villes, puisque la Tour n'est plus qu'une légende oubliée, puisqu'Urbicande est rasée, les serres de Calvani ravagées par les tempêtes, Brüssel à demi noyée, Mylos touchée par la mort de von Rathen, puis la démission inattendue de Mary. Même les Cités où le possible est maintenu à l'écart de la réalité sont périssables. Elles vieillissent moins vite, mais vieillissent tout de même.

Pourtant, Schuiten et Peeters tiennent à garder le sens initial du progrès, de la raison et de la science, comme s'il était encore possible – par la fiction. Je pense par exemple à cette revue, souvent citée dans *Brüssel* ou dans *L'Écho des Cités* : « *Demain la science* » – comme s'il fallait conserver le sentiment, magnifique, que la science est encore pour demain, que l'avenir éclairé est pour demain, qu'il n'est pas désormais pour hier.

Écrivant, comme le rêvait Walter Benjamin, l'histoire du point de vue de ce qui a été perdu, Schuiten et Peeters offre aussi ce que Ernst Bloch aurait appelé un catalogue des rêves d'avenir. Dans les Cités obscures, comme dans les archives d'Alta-Plana, sont conservés les souhaits humains de modernité, avant la déception engendrée par sa réalisation ; ici, elle n'est maintenue que comme possible, éternellement à venir, jamais advenue, encore au stade de l'enfance. De ce point de vue, Schuiten et Peeters ont fait école ; pour ne citer qu'un exemple, je rappellerai le récent *Cité 14*.

Nous voici au terme de notre premier voyage théorique pour définir les *Cités*. Nous disposons de leur *idée*. Entamons maintenant un second voyage pour essayer de définir leur *forme*.

VII

La grande Forme

Reprenons, et essayons de prendre l'œuvre de nos auteurs par l'autre bout – moins l'idée que la forme des *Cités*.

Je crois que la grande question esthétique du travail de Schuiten et Peeters est : comment donner au possible dont nous voulons maintenir le rêve des formes différenciées ? À chaque album, les auteurs choisissent une forme distincte. C'est d'abord la forme même de leur travail : ce peut être la musique pour le disque de *L'Affaire Desombres*, la photographie de Marie-Françoise Plissart, le multimédia, le film de *Voyages en Utopie*, le conte pour enfants de *Mary la penchée*, l'encyclopédie de Wappendorf, le guide touristique, la brochure scientifique, le journal ou l'exposition. Mais c'est aussi la forme marquante, identifiable, qu'ils créent pour chaque Cité. Le formalisme de Schuiten et Peeters tient au choix systématique d'une grande Forme, le plus souvent architecturale, qui ordonne un possible en une cité.

Nous appellerons désormais « grande Forme » la structure qui constitue un monde de l'intérieur : c'est ce dans quoi des vies humaines sont comprises, qui habitent cette forme. C'est l'architecture en tant que substitut, *ersatz* de monde.

Schuiten et Peeters n'ont cessé d'inventer de grandes Formes offertes à la rêverie des lecteurs : la machinerie de la ville de Samaris ; le Réseau développé à partir du cube, qui s'étend aux dimensions du cosmos ; la Tour qui doit s'élever toujours plus haut dans le ciel ; l'horlogerie d'Armilia qui règle le temps universel... Ce sont des architectures qui prennent les dimensions d'un monde. Mais la grande Forme, c'est aussi la géométrisation du monde en modèle réduit : ce sont les plans de Robick ; les maquettes que réalise Georges Leterrier ; la cartographie en trois dimensions dans *La Frontière invisible*...

Ces formes manifestent chaque fois la subordination du réel au mathématique. Les Cités sont hantées par un idéal de planification, de mise en forme du réel, dans le dessin même de François Schuiten – précis, acéré, technique. Souvent, la grande forme est l'ordre imposé à des formes de vie, comme la cité-coupole de Galatograd qui contraint les habitants, dont les malheureux Braunstein et Tokias, à littéralement se plier à la forme de leur monde, de leur habitat, dont les murs deviennent le sol à mesure qu'on s'élève dans le bâtiment.

Chaque cité est en quelque sorte une grande Forme, des immeubles à la Blossfeldt de l'ancienne Brentano aux serres de Calvani, des voûtes de Porrentruy aux mille tours de København. Par grande Forme, on peut donc entendre ce de quoi l'architecture est la réalisation par excellence : une abstraction imposée comme condition à la vie humaine, qui la détermine, la limite et lui sert d'univers.

Au moins deux grandes formes ordonnent le possible et asservissent la vie humaine dans les Cités : d'une part la rectitude (de l'attraction terrestre, du Réseau, des immeubles du nouveau Brüssel) ; d'autre part la circularité (des trompe-l'œil de Samaris, de la sphère de Galatograd, des sphères de Marahuaca explorées par Ardan et Loderer, des sphères découvertes par Desombres, par Wappendorf et Mary). Ce sont évidemment deux images de la perfection mathématique, indifférente à l'humanité : la droite et le cercle.

Or, ces grandes formes majestueuses qui ordonnent les planches de François Schuiten, ont toujours en même temps un sens moral : ainsi, la rectitude à laquelle échappe Mary est aussi le droit chemin de la vie sociale. « Cette petite n'a jamais été très équilibrée », remarque son père.

VIII Les grandes Règles

À la grande Forme géométrique, qui détermine le cadre de la vie, qui trace les limites de l'existence et qui fonde les Cités, s'adjoint toujours la grande Règle, c'est-à-dire la loi, qui est à la fois loi de la Nature et loi civile. Chaque cité est ainsi identifiée par une forme et en même temps par des règles.

Les lois de la Nature ne sont d'ailleurs pas considérées autrement que comme des règles dans les Cités obscures : soumises à variation, au fil de l'arrivée dans les cieux d'une planète occulte, admettant le miracle comme norme, les lois de la Nature sont le résultat indirect de discussions au sein de la communauté scientifique. Les débats à l'observatoire Michelson, les querelles entre tenants du radium, de la phytothérapie, d'une variante d'homéopathie, de l'usage des saignées et des sangsues, les inventions de sciences nouvelles par Dersenvall, les disputes entre Robick et de Brok sonnent comme des satires de l'établissement de règles, de *régularités* dans la Nature. Objet de contestations, comme la frontière de la grande Sodrovnie, la règle scientifique est organiquement liée à la règle sociale.

Le meilleur exemple en est Mary qui, défiant les lois de la gravitation, se retrouve punie à la pension Nordman et soumise à des essais scientifiques, médicaux, de *redressement*, avant d'être placée au ban de la société.

Mais on se souviendra aussi de Josef Abraham qui, parce qu'il révèle l'existence d'une faille dans la cité de Pâhry, laisse apparaître dans le sol comme dans sa tête les canalisations de Beaubourg ; il est condamné par la loi pour une sorte de transgression des lois de la Nature – et fini condamné à mort.

Quant à Albert Chamisso, c'est de lui-même, parce qu'il est un individu modèle qui a bien incorporé la règle sociale, qu'il se place en marge de la Cité dès lors qu'il contrevient à une règle de la Nature : son ombre est en couleurs. Il est comme transparent, remarque Wappendorf, ce qui semble une métaphore évidente de son caractère et de son statut social : « Pas de personnalité, aucun relief ».

Or, dès lors que la lumière révèle la transparence de son inexistence, la règle naturelle et la règle sociale se trouvent transgressées : il devient un paria, perd sa femme – mais il découvre ainsi la Vie, grâce à Minna.

IX La Vie

Ce que nous appelons la grande Forme et la grande Règle se trouvent sans cesse débordées, transgressées par la Vie – c'est au fond la seule histoire que raconte inlassablement chaque volume des *Cités obscures* : le mur des trompe-l'œil de Samaris est défoncé, de rage, par Franz ; le côté nord d'Urbicande échappe à la rectitude du côté sud ; la couleur s'écoule de la Tour jamais achevée ; Mary transgresse et les lois de la gravitation et les règles de la bienséance. Il y a systématiquement échec de la Forme et des Règles, scientifiques et civiles, morales et politiques, à contenir la Vie.

Or cette Vie, avec un V majuscule, a dans l'œuvre de Schuiten et Peeters une figure bien déterminée ; je crois qu'il faut l'identifier avec la sensualité. Et la sensualité

s'incarne pour eux dans la représentation du corps féminin dénudé et parfaitement *blanc*. J'ai toujours été frappé par la récurrence de ces scènes amoureuses où une jeune femme se découvre devant le jeune homme, souvent héros de l'histoire, et lui révèle sa peau soit parfaitement blanche, candide (si l'album est réalisé en noir et blanc), soit lisse, sans rehaut, ni ombrage, ni hachure (si l'album est conçu en couleurs). Le motif des cuisses blanches, de la gorge, de la poitrine, du ventre purs de tout trait est remarquable de permanence dans le dessin de François Schuiten, au fil des années ; il indique, me semble-t-il, l'irruption, dans un monde gouverné par des formes géométriques et par des règles strictes, de la blanche indétermination de la Vie.

C'est déjà la gorge blanche de Carla – au contraire de la peau mate d'Anna, dans *Samaris* ; c'est le corps offert de Sophie, qui fera visiter à Eugen les quartiers nord désordonnés mais grouillants de vie d'Urbicande ; c'est la nudité de Milena, qui prend Giovanni par la main : « Allez, Giovanni, en route, je vais te faire découvrir le monde... » ; c'est Tina, qui ne porte pas de sous-vêtements et qui s'offre à Constant Abeels d'abord parmi les amas de papiers administratifs, puis dans les piles de linge de l'hôpital Derserval ; c'est Minna, qui se montre nue à Albert, au contraire de sa femme Sarah, au col serré. Toutes ces femmes sont des variations sur la même figure : d'ailleurs, Minna joue le rôle de Milena dans un pièce adaptée de *La Tour*. Toutes incarnent la Vie, et offrent leur carnation comme image de pure candeur.

A contrario, et c'est à mon sens très intéressant, Roland de Cremer est le seul personnage qui se révélera incapable d'accepter la pure blancheur du corps nu de la femme, donc de comprendre la Vie en tant qu'elle échappe aux formes et aux règles. Projetant une carte sur la tâche de naissance de Shkodra, il l'interprète, obsessionnellement, et finit par l'exposer au monde de la grande Règle, au Maréchal, dans une scène d'une rare cruauté, qui humilie la jeune femme. Voulant encore voir des formes et des règles dans la nudité du corps offert à son désir, il se perd et perd la femme aimée du même coup.

« J'avais perdu tout contact avec la vie. Je ne voyais plus que des points, des lignes, des bornes, des tracés de frontière... J'étais dans des paysages, incapable de m'orienter. »

On voit bien à quel point la Vie est ce qui échappe au tracé, à la limite, aux formes et aux règles – et qui est révélé par le corps nu que Roland n'aura pas su reconnaître.

Ne percevant plus le monde que comme une carte, Roland ne distingue que des tracés, des limites, des frontières, qu'il projette sur la cambrure des reins de Shkodra, se rendant ainsi insensible à la Vie, c'est-à-dire à la Transgression des formes et des règles qui ordonnent le possible.

X

L'échappement de la Vie

Immanquablement, la Vie organique perce les Formes et les Règles, comme ces surgissements hasardeux d'arbres à l'intérieur même des architectures, dans *La Route d'Armilia* : « Partout, la Nature se mettait à sortir de ses gonds, faisait craquer fenêtres et toitures. Des arbres entiers surgissaient brusquement, grandissant à une vitesse impossible à décrire. » L'inondation de Brüssel, envahie par les eaux, en même temps

que la faillite du Fonds de la Ville, marque ce même écoulement de la Forme et de la Règle, sous le coup de la Vie. Et les figures semblables de *faille* ne manquent pas dans les Cités : la faille de Chulae Vista ; la Porte du temps, dans le désert des Somonites ; la Porte du possible ; le couloir dans lequel s'engouffre Augustin Desombres, dans la demeure sur le haut plateau de l'Aubrac.

Les véritables héros des *Cités obscures* sont donc les Passeurs, ceux qui passent outre la grande Forme et la grande Règle, et basculent d'un monde à l'autre. Fidèles à un romantisme typique du XIX^e siècle dont ils essaient à toute force de maintenir la possibilité vivante, les auteurs voient dans les artistes les médiums majeurs, les passeurs par excellence, ceux qui transgressent, voient à travers, et explorent les mondes. On pense à Augustin Desombres, à Robert Marie de la Barque, ou bien à Mary dès lors qu'elle devient artiste de cirque, tout comme Albert Chamisso ; on pense aussi à Jules Verne. Déjà rencontré par Ardan et Loderer dans les profondeurs de Marahuaca, il explique à Wappendorf : « Je n'ai utilisé aucun engin. Et pourtant Dieu sait si j'en ai décrit des machines. Mais la plus efficace et la plus fiable, en tout cas pour moi, c'est l'écriture. » Avant de préciser : « Oui, M. Wappendorf, par la seule force de l'imagination, en certains moments privilégiés, je parviens à quitter totalement le monde habituel dans lequel je vis... »

Cet idéalisation romantique de l'artiste passeur par la seule force de son imagination est maintenue par Schuiten et Peeters. L'artiste outrepassé activement ce que le temps et la Vie transgressent lentement : les démarcations. Bâtisseurs de formes, ils constatent d'abord l'œuvre du temps qui, dans sa manifestation vitale, indique toujours l'inexactitude, l'approximation de toutes les limites : « Vous n'imaginez pas comme cela a pu bouger, cette frontière », explique le doyen des cartographes. « Les démarcations sont loin d'être toujours nettes. Au fil des siècles, on constate une certaine porosité, et tout un jeu d'influences réciproques. »

La vie de la forme et des règles, c'est leur usure, leur vieillissement et leur dissolution. À cette transgression passive du temps, les auteurs ajoutent l'exaltation d'une transgression active, celle des passeurs, particulièrement des artistes. Cette Transgression héroïque, d'un monde à l'autre, c'est l'art de s'échapper, au sein de l'horlogerie, de la mécanique du monde pourtant patiemment mise en place par chaque Cité, comme par les auteurs eux-mêmes : « Cette invention admirable, clef de voûte de notre art : l'échappement », déclare ainsi Pym, le gardien d'Armilia.

Chaque histoire des Cités obscures est la description d'un tel *échappement*, au sein de l'édifice de formes et de règles strictes ; ce qui fait des Cités obscures à la fois un sommet de formalisme esthétique, pour circonscrire le possible, et en même temps l'éloge permanente de l'échappement, de l'exception, du dérèglement – qui tient à presque rien, à peine un *clinamen*.

XI

Dans la faille

C'est « ce petit rien qui peut suffire à tout modifier » (*La Théorie du grain de sable*) qui est au cœur de chaque histoire des *Cités obscures*.

Chaque fois se rejoue la drame entre la construction d'un univers fédéral du possible, ordonné par de grandes Formes et de grandes Règles (c'est l'aspect démiurgique,

architectonique des *Cités obscures*) et puis chaque occurrence, chaque parution des Cités, qui se trouve en fait consacrée à un dérèglement, à une déformation.

Depuis trente ans, Schuiten et Peeters s'emploient à la fois à créer une grande Forme, de grandes Règles, un monde, une structure de possibles sauvant l'espoir du progrès de sa réalisation décevante ; puis ils s'exercent, histoire après histoire, à les transgresser, à faire s'échapper un individu, à laisser la Vie s'écouler de la forme et des règles de leur propre esthétique, de leur architecture parfaite du possible.

Comme ses créateurs, Mary est devenue dans le dernier volume « collectionneuse de phénomènes inexplicables » ; elle a fini par vouer sa vie aux failles, aux transgressions, aux passages – parce qu'elle en a fait l'expérience intime, en rencontrant Augustin Desombres, habitant de l'autre monde. Mary est comme les deux auteurs : collectionneuse d'exceptions qui ruinent la cohérence même de son monde, de leur création.

Et c'est cette dialectique entre d'une part la grande Forme esthétique, les grandes Règles scientifiques et sociales et d'autre part le passage, la Transgression individuelle, le phénomène inexplicable qui se trouve au cœur de chaque volume des *Cités obscures* : chaque fois l'initiation d'un individu à la Vie comme échappement des Formes et des Règles.

XII

Une initiation

L'initiation n'est rien d'autre que le passage, pour un individu, d'un espace à un autre ; chaque volume des *Cités obscures* s'apparente à un récit initiatique : le passage d'un monde, avec sa Forme et ses Règles, à un autre.

D'emblée, les personnages apparaissent hantés par quelque intuition qui prend corps : les cauchemars d'Albert Chamisso, la toux de Constant Abeels, le trouble de Franz... Puis, après avoir reçu la révélation de la Vie échappant à la grande Forme et la grande Règle de leur Cité, de leur monde, qui n'est qu'une petite chose parmi d'autres, ils passent, ils transgressent, ils transitent d'un espace à un autre : Franz bascule dans une forme de folie, où s'inverse le réel et la fiction, devant le conseil de Xhystos ; Giovanni atterrit dans l'autre monde, celui de la couleur, des peintures et de la grande bataille ; Robick devient probablement fou, et on le retrouve à plusieurs reprises à l'hôpital psychiatrique, dans les services du professeur von Scholz, après avoir cru reconnaître le Réseau, notamment dans les nouveaux quartiers industriels de Mylos ; Albert apprend à aimer et devient un artiste de cirque, après avoir été un terne fonctionnaire des assurances ; Roland n'y parvient pas, parce qu'il ne sait pas reconnaître le corps nu de la femme, de la Vie, sans y projeter la carte et essayer de l'interpréter : il échoue ; Elsa passe dans l'autre monde, à Bruxelles ; Constant est guéri, et vogue sur les flots avec Tina ; Mary, seule femme véritablement initiée, devient adulte.

Réussi ou raté, le passage comme initiation, dans *Les Cités obscures*, peut aboutir aussi bien à l'accomplissement qu'à l'amertume : « Oui, Mary, c'est peut-être ce que j'ai eu de meilleur », résume en bon flaubertien Axel Wappendorf ; à quoi Mary répond : « Et moi, c'est ce qui va continuer à me faire vivre. »

Nous aussi, peut-être.

XIII

La bande dessinée faite monde

À quoi *Les Cités obscures* nous initient-elles ? À un monde et à une vie conçus comme la bande dessinée elle-même, où il faut passer de monde en monde, et d'âge en âge, comme le regard d'un lecteur doit toujours passer de case en case.

Transformant la bande dessinée en structure du monde, Schuiten et Peeters assument l'impermanence et la multiplicité, la discontinuité radicale : ils décrivent un univers où tout est saut, passage ou percée incertaine. C'est l'exact contraire de l'effet recherché par l'univers des *comics* américains, qui en appellent toujours à la fameuse « continuité » de l'univers Marvel ou DC, voire de l'univers de Carl Barks, en invoquant la cohérence, la continuité chronologique, l'établissement de faits, d'un Canon, etc.

Dans les Cités, le discontinu prime toujours sur le continu, le multiple sur la totalité ; comme il est écrit dans *Le Guide des Cités* : « Certains suggèrent même qu'il n'y aurait pas eu une Tour, mais bien plusieurs, reliées entre elles à leur sommet. » Ainsi, l'Échangeur universel apparaît-il dans les Cités comme le cauchemar absolu, et bientôt comme une ruine : car les Cités ne forment pas un Tout, un monde possible cohérent et continu, mais la réticulation de possibles, dont chacun prend une Forme, des Règles distinctes ; ce qui nous est d'abord présenté, ce sont ces parcelles de possible, des variations, des différences. Intervient ensuite le désir de passer de l'une à l'autre, de Cité en Cité, de monde en monde. Et chaque aventure, de Giovanni, de Franz, de Constant, de Mary, de Ferdinand, consiste justement à apprendre comment passer de monde en monde, d'image en image, pour commencer à vivre enfin, pour devenir quelqu'un, en « passant » et en outrepassant.

Les auteurs paraissent nous dire : nous avons d'abord, comme en bande dessinée, de la discontinuité, des failles, des passages. C'est ce qui est premier. Travaillons à stabiliser les mondes, comme Wappendorff. Pour cela, trouvons une grande Forme, de grandes Règles. La Forme, ce sera le gaufrier, la structure de l'intermonde, son architecture et de géniales trouvailles comme le Réseau ou la Tour. La règle, ce sera le jeu interactif avec les amateurs des Cités, qui sur Internet cherchent maintenant à reconstituer cet univers en morceaux.

Puis, troisième mouvement, ce monde formé et réglé n'existera que pour raconter des histoires, pour faire apparaître la Vie, qui sera la Transgression de ces formes, leur écoulement ; la faille et le passage d'un monde dans un autre.

C'est le principe même de la bande dessinée : d'abord de pures différences, des images étrangères, sans assurance de continuité ; une forme (la planche), une règle (l'ordre de lecture) ; puis la Vie, l'histoire, le récit, la construction d'une identité, par passage, par initiation, par la Transgression permanente du regard, de case en case.

*

Les Cités obscures, je crois que ce ne sont rien d'autre que la bande dessinée faite monde ; un monde bien déterminé, celui du XIX^e siècle, de la possibilité du progrès, avant son accomplissement, et donc aussi sa perte. C'est la possibilité préservée du

monde de la presse à grand tirage, de l'Art nouveau, de l'imaginaire scientifique débridé, de l'enfance émerveillée, toutes conditions de l'apparition de la bande dessinée. Les Cités obscures, c'est la possibilité conservée intacte du monde *juste avant* l'apparition de la bande dessinée ; c'est le plaisir de maintenir la bande dessinée comme une éternelle promesse. Et c'est ce monde découpé en cases comme en cités ; c'est ce monde bien ordonné, comme un coffre à jouets d'enfant, mais transgressé par la Vie, qui perce et met en mouvement le personnage et le regard du lecteur, et finalement l'émeut et l'initie. Elle apprend au lecteur à sortir de l'enfance pour entrer dans l'âge adulte, ou bien à repasser temporairement dans la possibilité préservée de son enfance, de son passé, qu'il peut désormais visiter comme une Cité de papier.