

*Fantastique et bande dessinée : le domaine de l'invisible. Une
lecture de La fièvre d'Urbicande, de Schuiten et Peeters*

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Alejo G. Steimberg
Universidad de Extremadura

Sommaire

Introduction

1. Fantastique/Bande dessinée : quelques éléments théoriques
2. Les cités obscures : genèse d'une série
3. *La fièvre d'Urbicande*
 - 3.1. Éléments clés de l'argument : l'irruption du réseau
 - 3.1.1. Le réseau, artefact générateur d'effets fantastiques
 - 3.2. Le réseau, inquiétante étrangeté
 - 3.1.3. Conclusion. L'invisible du fantastique

Introduction

Si le fantastique n'est pas un concept facile à saisir, son application au champ des arts visuels présente de nouveaux défis. Néanmoins, ces difficultés ne sont pas si énormes si on reste dans le domaine des arts narratifs, car dans la plupart des théories le fantastique se définit par rapport au développement d'un récit. Mais si le cinéma, par exemple, est le support idéal pour représenter un monde prétendu « réel » au sein duquel est introduit un élément qui ébranle nos notions de réalité¹, le non-réalisme propre au langage de la bande dessinée ajoute de nouveaux éléments à l'analyse du fantastique. Etant donné que la bande dessinée est obligée de montrer ses conditions de production - elle montre à la fois la séquence et le montage dans la page de cette séquence, en même temps que le dessin dénonce implacablement la main du dessinateur² un réalisme total devient impossible. De plus, une narration établie sur une continuité brisée constitue un parallèle presque parfait avec le fantastique, qui fait aussi de la rupture d'une continuité son procédé principal. Nous essaierons d'abord de développer brièvement les approches du fantastique qui sont les plus enrichissantes pour l'analyse d'un système mixte comme la bande dessinée.

Mais s'il existe déjà des approches théoriques permettant de mieux comprendre l'expression du fantastique en bande dessinée, cela ne veut pas dire qu'on puisse développer une réflexion sans se référer aux cas concrets, ou que l'expression du fantastique soit réalisée de la même manière. Pour cette raison, nous aborderons l'analyse d'une œuvre en particulier : la série/collection *Les Cités obscures*, notamment son deuxième volet *La fièvre d'Urbicande*. Cette œuvre, complexe et qui dépasse le champ de la bande dessinée, constitue un cas intéressant où l'effet fantastique excède un référent textuel concret et se développe dans le contexte d'une création fictionnelle multimédia. L'analyse de *La fièvre d'Urbicande* nous permettra d'étudier un cas particulier de la manifestation du fantastique dans un média visuel.

¹ Ainsi définit Todorov le « cœur du fantastique » : « Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier », in TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

² MASSOTA, Oscar, *El esquematismo en la historieta*, in VERÓN, Eliseo (ed.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, P. 87.

1. Fantastique/Bande dessinée : quelques éléments théoriques

“Genre”, “impulsion”, “mode”... Toutes ces catégories³ (et bien d’autres) ont été utilisées pour définir le fantastique. Chacune ayant ses points forts et ses inconvénients, c’est un autre point de vue que nous adopterons pour notre approche du fantastique dans la bande dessinée : celle du fantastique comme sentiment ou comme effet. Roger Bozzetto écrit que le sentiment du fantastique

renvoie à une expérience commune qui est celle de la surprise ou plutôt de la sidération devant des objets, des lieux, des situations où le sentiment que l’on avait de se situer dans un univers solide compréhensible et cohérent est bouleversé. Devant un « impossible et pourtant là »⁴.

Ce sentiment, associé auparavant aux formes imaginaires reconnues par la culture (le revenant, le vampire, le diable), se manifesterait de nos jours plutôt sous la forme de « terreurs sans cause », face à des « événements qui peuvent engendrer un vague sentiment d’une présence autre, d’ouverture brève vers une version inconnue de la réalité ». La clé, donc, ne résiderait pas dans la création d’objets fantastiques (dont l’existence est niée par l’auteur), mais dans les *artefacts générateurs d’effets fantastiques*. Cette approche, qui privilégie l’effet, implique que le fantastique

n’est lié ni à une thématique spécifique –celle-ci évoluant au fil du temps– ni à la présence de la Surnature. [...] il semble tributaire d’une diégèse, [qui] met en place le point de vue d’un personnage à qui la maîtrise de cette réalité échappe, et dont le discours sur celle-ci [...] n’est pas fiable⁵.

Donc, pour qu’un texte (écrit ou visuel) puisse être considéré « fantastique », il est nécessaire qu’il produise des effets « d’impossible et pourtant là » dans le cadre d’une diégèse.

³ Pour une approche historique des différentes conceptions des termes *fantasy* et « fantastique », voir Neil Cornwell (1990): *The literary fantastic : from Gothic to postmodernism*.

⁴ BOZZETTO, R., *L’obscur objet d’un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l’imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992, chap. 1.

⁵ BOZZETTO, R., « Y a-t-il des objets fantastiques ? », www.noosphere.org/bozzetto, Mars 1992.

« Impossible et pourtant là » : on trouve cette contradiction à la base de plusieurs définitions du fantastique, partant de celle de Roger Caillois qui le décrivait comme une « rupture de l'ordre reconnu, [une] irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁶. Irene Bessière⁷, pour sa part, faisait de la transgression du principe de non-contradiction la base de sa définition du fantastique, qui consisterait dans la confrontation de deux ordres, l'un naturel et l'autre extra-naturel, qui se neutralisent l'un l'autre. Charles Grivel⁸, continuant cette tradition, appelle 'fantastique' « ce qu'on ne peut pas voir et que l'on voit pourtant », et où « le sentiment de la contradiction prédomine ». Pour qu'il se manifeste, il faut que quelque chose de tout à fait inexplicable intervienne, car il est au-delà de la compréhension et de l'assimilable⁹. Et, encore une fois, « le fantastique ne se situe donc bien que dans son effet »¹⁰.

Toutes les définitions portent donc sur la présence, dans le fantastique, de quelque chose d'incongru, du conflit entre deux ordres, et c'est ce qui amène J. P. Gabillet (1991) à soutenir le lien inextricable entre fantastique et bande dessinée. Dans « Fantastique bande dessinée », il écrit :

les diverses expressions que l'on rencontre en guise de métaphores qualifiant certaines des formes prises par le fantastique – l'entre-deux, le « ni l'un ni l'autre », la subversion, l'indicible, l'instable, l'hétérogène, l'hybride, la rupture, etc. – ont toutes la particularité de s'appliquer pratiquement sans effort d'abstraction au moyen d'expression mixte qui nous occupe. Car la mixité semble être le principe premier de la bande dessinée : entre écrit et image, rationnel et affectif, réalisme et fantastique.

Mais malgré cette similarité structurelle, la bande dessinée fantastique relève un énorme défi : le fait que, en tant que média visuel, elle soit obligée de montrer, tandis que le fantastique n'a pas, par définition, de forme précise ; son pouvoir est basé sur sa négativité¹¹. Cela marque une claire différence avec le fantastique littéraire, car

⁶ CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

⁷ BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 62.

⁸ GRIVEL, Ch., *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, pp. 11 et 20.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹¹ C'est ainsi que Grivel dit que le fantastique constitue « une activité imaginaire [qui] combine, déplace et représente à partir de figures négatives non satisfaisantes cela qu'il s'agit de penser », *Ibidem*.

le médium visuel qu'est la bande dessinée ne peut pas tricher aussi habilement que la littérature avec les exigences du regard : alors que les textes les plus réussis sont souvent ceux qui optent pour une approche oblique, allant plus d'une fois jusqu'à raturer la « chose » même offerte à la vision des personnages [...], la bande dessinée ne dispose pas de ce même luxe¹².

Comme l'image ne dispose pas d'un équivalent de l'acte verbal de la négation, le dessin doit soit cacher, soit montrer ; Baetens signale que l'intérêt majeur du fantastique en bande dessinée réside précisément dans ce qui est montré malgré tout.

La bande dessinée présente donc, d'un côté une affinité structurelle avec le fantastique et de l'autre une difficulté due à son impossibilité de ne pas montrer ; par ailleurs, elle présente aussi la possibilité de faire du fantastique sans des images pour ainsi dire « non-réalistes ». Expliquons-nous : on a déjà dit que c'est dans la diégèse que se produit l'effet fantastique ; dans ce sens s'exprime Charles Grivel¹³ lorsqu'il écrit :

Il faut du récit ou, précisément, il faut du temps, l'élaboration lente, signe à signe, par images et par mots, d'un monde inversé, de la doublure, de la contrepartie. C'est la lenteur qui compte, c'est la figuration, l'accession au trouble dans le cadre. Il n'y a de fantastique que de la durée (du récit, de l'image).

Il y a des images dont on pourrait dire qu'elles semblent fantastiques, par exemple : une case de bande dessinée où un homme, visiblement effrayé, est menacé par quelque chose d'horifiant brisant les lois du monde « réel » (un spectre, un objet qui devient vivant, etc.), et dans la bulle de texte qui sort de sa bouche il y a un énorme signe d'exclamation ; néanmoins, en dehors d'un cadre narratif nous permettant de savoir si ce genre de choses appartient ou non au monde de l'histoire, on ne peut pas savoir si on est en présence du fantastique ou, en reprenant momentanément les catégories todoroviennes, du « merveilleux ».

La fièvre d'Urbicande, l'ouvrage que nous avons choisi, présente de nombreux exemples du cas contraire où la narration (construite dans la bande dessinée par la succession des scènes fixes) réussit à produire l'effet fantastique quasiment sans faire appel à des images manifestement impossibles.

¹² BAETENS, J., *Entretien avec Benoît Peeters*, « Image & Narrative », n° 2, septembre 2001.

¹³ GRIVEL, Ch., *Fantastique-fiction*, cit., p. 33.

2. Les cités obscures : genèse d'une série

Quand Benoît Peeters et François Schuiten ont publié, en 1982, *Les murailles de Samaris*, ils ne savaient pas encore qu'ils étaient en train de créer une série (ou « collection », comme ils préfèrent l'appeler¹⁴). Cette idée leur est apparue en planifiant *La fièvre d'Urbicande*, qui s'est constituée en deuxième volet de la série. François Schuiten raconte que « bien que le style en fut très différent, nous avons senti que l'histoire appartenait au même univers que Samaris »¹⁵. Le dossier de presse écrit pour la sortie des *Murailles...*, qui avait un slogan tel que « Désormais, le héros, ce n'est plus le personnage, mais le décor, la ville, l'architecture », a joué aussi un rôle dans la mise en place de la série. Dans les premiers volets de la série, un style architectural unique dominait chaque cité. Benoît Peeters a expliqué pourquoi : « Nous éprouvions le besoin de poser un style monolithique comme une unité organique, une forme évidente, immédiatement dramatique. Une architecture devenait une ville ! »¹⁶. Le style architectural régnant dans chaque ville se constituait en expression de sa « personnalité », tous les aspects de la vie y étant liés. Dans ce sens, le concept de la série avait des rapports avec ce qu'on a appelé le *Urban Gothic*, qui a ses racines « *in the close connection between architectural structure and the psychological experience of characters in the earliest Gothic literature* »¹⁷.

Les murailles de Samaris était, du point de vue du fantastique, beaucoup plus classique que le serait *La fièvre...*. *Les murailles...* nous présente Franz, jeune agent du gouvernement de la ville de Xhystos, qui est envoyé à la mystérieuse Samaris, lointaine cité d'où plusieurs voyageurs ne sont jamais revenus. Xhystos est « une ville Art Nouveau conçue par un Horta aux moyens infinis »¹⁸, tandis que Samaris présente l'accumulation de styles de différentes époques, superposés les uns aux les autres. Samaris est aussi une ville labyrinthe : Franz a parfois l'impression de repasser par les mêmes points. Un malaise commence à s'emparer de son esprit, même s'il refuse de

¹⁴ Schuiten & Peeters. *Autour des Cités obscures*, « Mosquito-Bulles Dingues », nn° 28-29, 1994.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ WARWICK, Alexandra : « Urban Gothic », dans MULVEY-ROBERTS, Marie : *The Handbook to Gothic Literature*, New York, New York University Press, 1998, p. 288.

¹⁸ Schuiten & Peeters. *Autour des Cités obscures*, *op. cit.*, p. 55.

l'accepter : « Parfois me prenait le soupçon, absurde pourtant, que cette ville mystérieuse n'avait été conçue que pour piéger ceux qui s'y s'aventuraient [...] »¹⁹. Il découvrira qu'il ne se trompe pas :

J'avais été joué. L'hôtel n'était qu'un leurre destiné à ma seule surveillance. [...] Je compris que durant toutes ces semaines, la ville n'avait existé que pour moi. Les rues, les maisons, ne s'établissaient qu'en fonction de mes trajets ».

La découverte du secret entraîne la destruction : Franz trébuche et se bute à un mur, et les trompe-l'œil dont est composée la ville commencent à tomber en cascade, menaçant sa vie. Ses découvertes n'en finissent pas là: s'échappant vers les sous-sols de la ville, il rejoint le véritable cœur de Samaris, là où se trouvent les machines qui contrôlent le mouvement des faux édifices et des habitants-automates. Il trouve aussi, posé sur une table et illuminé par une lampe automatique, un livre qui explique la nature de la ville : « Née comme la plante, la ville se sera développée comme la plante [...]. Elle se sera nourrie de ceux qu'elle aura su capter ». Franz explique : « Je crus comprendre que Samaris devait, pour survivre, renouveler fréquemment son apparence, captant la forme des voyageurs qu'elle avait attirés »²⁰. Samaris est une ville carnivore, semblable en tout à la plante qu'elle a pris comme emblème, la drosera. Franz réussit à s'enfuir et retourne à Xhystos, seulement pour découvrir qu'il ne reconnaît plus personne, et que la dans la maison de sa maîtresse Anna habite maintenant un inconnu. En proie au désespoir, il est finalement reçu par le Conseil de la ville, et on lui apprend que sa mission date de plusieurs années auparavant. Franz croit comprendre enfin la vérité :

Xhystos, c'était Xhystos, le simulacre des simulacres... Pour rejoindre ces silhouettes sans vie j'avais abandonné mes véritables proches [...]. Les gardes m'ont laissé passer, heureusement, et je suis reparti vers Samaris, ma ville, celle que jamais je n'aurais du quitter.

¹⁹ SCHUITEN-PEETERS : *Les murailles de Samaris*, Bruxelles, Casterman, 1982, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

Dans cette scène finale, l'image renforce les mots de Franz : on nous montre, au moyen de la focalisation interne²¹, que Franz voit son interlocuteur comme s'il n'était en effet qu'une silhouette (la vue subjective est indiquée tant par l'utilisation de la perspective que par la suppression des espaces entre les cases).

Plusieurs caractéristiques rapprochent *Les murailles...* du fantastique classique et même du gothique : on a un personnage central qui nous est présenté au début comme de caractère rêveur, languide et hanté par le passé (par les souvenirs de ceux qui ne son jamais retournés de Samaris). Franz est aussi attiré qu'effrayé par cet espace atavique que constitue Samaris ; il finira par accepter cette ville peuplée par des spectres du passé comme sa véritable ville, en détriment de la moderne Xhystos, qui ignore qu'elle n'est qu'une simple apparence. La narration permet au lecteur de douter des mots de Franz, de les considérer le fruit d'un esprit dérangé. On pourrait facilement considérer *Les murailles...* comme ce que David Punter appelle la *paranoiac fiction* :

fiction in which the reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text, and in which the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share in the doubts and uncertainties which pervade the apparent story²².

La structure classique du récit fantastique classique « présentation d'une énigme-solution insatisfaisante » est respectée aussi.

Quel sont les traits communs entre *Les murailles de Samaris* et *La fièvre d'Urbicande* ? En premier lieu, les deux villes appartiennent au même monde : il y a, dans la lettre qui fonctionne comme introduction à *La fièvre...*, des références à Xhystos, et dans le dôme où le personnage principal a son bureau on trouve une gigantesque carte montrant l'emplacement de ces villes et bien d'autres. En deuxième lieu, le fait que les deux villes sont dominées par un seul style d'architecture : l'art nouveau à Xhystos et l'architecture monumentale filo-fasciste à Urbicande. Le troisième point en commun est qu'il s'agit dans les deux cas de récits à la première personne (les auteurs évitent scrupuleusement la moindre impression d'objectivité sur le monde des Cités). Mais les récits sont très différents : il n'y a pas d'énigme à résoudre dans *La fièvre...*, tellement le mystérieux « réseau » qui envahi Urbicande incarne l'étrangeté ;

²¹ GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²² PUNTER, David: *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980, p. 404.

ce dont il s'agit est d'observer les effets de l'introduction d'un élément étrange qui contredit les lois physiques et menace de bouleverser la structure sociale.

3. *La fièvre d'Urbicande*

3.1. Éléments clés de l'argument : l'irruption du réseau

La symétrie est l'un des thèmes centraux de *La fièvre d'Urbicande*, tant au niveau de l'histoire qu'en ce qui concerne la présentation même du récit. L'ouvrage commence et finit par la même image, à quelques détails près, et les chapitres sont précédés par des pages introductives qui constituent une autre série. La symétrie, en plus, est l'obsession de Eugen Robick, Urbatecte (c'est à dire : architecte des villes) d'Urbicande et personnage central de l'histoire.

Une page noire avec un cadre au centre ouvre *La fièvre d'Urbicande*. A l'intérieur du cadre on voit ce qu'on reconnaîtra après comme une version stylisée du cahier de notes de Robick ; en fait, chaque chapitre est introduit par une image de cet cahier, renforçant l'idée qu'on est en train de lire une histoire à la première personne (ce qui est seulement partiellement vrai, comme on le verra plus loin).

Avant le début du récit proprement dit le lecteur voit une lettre, qui fonctionne comme introduction *in media res* et nous présente le narrateur et personnage principal, Eugen Robick, l'Urbatecte. Dans cette lettre, Robick fait l'éloge du présent d'Urbicande, faite de « larges avenues », de « façades harmonieuses », de « jardins majestueux », en opposition à l'état ancien de la ville, « ce hideux magma où des édifices d'un modernisme absurde jaillissaient au milieu de taudis incohérents », et où « le pittoresque et l'extravagance régnaient en maîtres ». Mais ce passé que Robick combat tenacement est encore très vivant, car Urbicande est en réalité deux villes : la Rive Sud, correspondant aux idéaux de Robick et dont il a été le démiurge, et la Rive Nord, espace atavique opposé aux valeurs préconisées par l'Urbatecte : la symétrie et l'harmonie. Chaos, dissymétrie, déséquilibre, désordre ; voici les spectres qui hantent Robick et qui l'amènent à demander à la Commission des Hautes Instances (tel le tautologique nom de la plus haute instance de pouvoir dans la ville) l'aide nécessaire pour accomplir sa mission : aménager la Rive Nord, « chancre qui ronge notre Cité », et

qui en tant que tel est une menace pour l'intégrité de la ville. Et le mot clé pour cet aménagement est « régulariser ».

Le premier chapitre est introduit par une nouvelle page noire, mais le cahier à l'intérieur du cadre est ouvert à la première page, affichant le numéro 1 (qui n'est pas écrit sur le cahier mais constitue une indication du narrateur extra-diégétique) ; au bas de la page on observe une petite structure cubique placée de manière transversale. La même figure, cette fois placée sur un bureau, ouvre la première page de. Ce petit objet distrait Robick. Il semble indestructible (on l'a trouvé dans un site archéologique et il a cassé la lame d'une machine à excaver), mais ce qui attire l'attention de l'urbatecte est « son aspect totalement inutile » : « il est difficile d'imaginer l'usage qu'on aurait pu en faire »²³. Robick déduit qu'il devait s'agir d'un ancien accessoire liturgique. Cette déduction permet deux interprétations sur le personnage de l'urbatecte : en premier lieu, que ce qui est éloigné de la logique et de l'utilité (comme la religion) lui semble inutile ; on pourrait aussi penser, en deuxième lieu, que c'est la somme de la régularité et la perfection géométriques que le cube incarne ce qui est sacré pour lui. Cet objet, si anodin pour Robick, montrera ses extraordinaires qualités peu après, quand il commencera à croître de manière exponentielle. Mais Robick, perdu dans ses élucubrations à propos de la ville et dans sa quête constante de la symétrie, ne se rendra compte du phénomène que quand il sera déjà trop tard pour intervenir. Mais rien de tout cela n'est prévisible au moment où Robick et son ami Thomas vont rencontrer la Commission, ce dernier ayant laissé le cube négligemment posé de travers à cheval sur un livre (acte qui va déclencher les événements postérieurs). Le cube n'a pas pour le moment la moindre importance pour Robick, préoccupé comme il est de pouvoir convaincre la Commission de continuer à soutenir ses projets. Mais la rencontre finit par le décevoir et par lui montrer les limites de son entente avec le pouvoir lorsque le Rapporteur (la plus grande autorité de la ville), en lui refusant son appui pour la construction d'un troisième pont entre les deux rives, lui dit qu'« il s'agit de bien autre chose que de symétries et d'enfilades » : il s'agit du pouvoir et du contrôle. C'est ainsi que, déçu et déprimé, Robick retourne chez lui et confond le développement des arêtes avec un simple manque d'attention de sa part.

²³ SCHUITEN-PEETERS : *La fièvre d'Urbicande*, Bruxelles, Casterman, 1985, p. 17.

La page introduisant le deuxième chapitre est en tout similaire à la précédente (bien que le cahier soit pris dans l'angle inversé), sauf que le cube a grandi et s'est développé formant un réseau. Elle introduit ainsi une partie éladée du récit²⁴ : Robick se réveille le matin suivant et découvre que le cube a bel et bien grandi. Il essaie donc de le déplacer, mais inutilement : l'objet s'est comme incrusté dans la table et Robick finit même par se blesser. Mais malgré l'étrangeté du phénomène, il est tout sauf effrayé ; bien au contraire, il est curieux de le voir se développer. Et c'est dans cet esprit qu'il raconte à Thomas la transformation du cube, sans pourtant lui accorder une très grande importance ; il lui dit que le cube « a grandi [...], a poussé. Comme une plante, si tu veux... Des sortes des bourgeons se sont formés à l'extrémité de chaque arête et ont commencé à les prolonger »²⁵. Il lui raconte aussi comment le cube s'est incrusté dans le bureau, « sans l'abîmer le moins du monde... Comme si la matière extérieure lui était transparente, ou mieux : indifférente ». Thomas n'arrive pas à croire la placidité de son ami face au phénomène, et il insiste à le raccompagner pour l'observer lui-même. Thomas et Robick affichent des attitudes opposées : l'un agit sans tarder, horrifié par l'étrange phénomène ; l'autre, par contre, est fasciné et veut comprendre le développement de l'objet, mais pas forcément l'arrêter.

C'est seulement le lendemain, après s'être endormi dans son bureau, que Robick est confronté aux premières conséquences de la vérité de ses appréciations : le réseau s'est développé non seulement autour mais à travers lui, sans pourtant lui faire aucun mal. Comprenant que c'est la seule chose à faire, Robick attend que le développement continu du réseau finisse par libérer son bras, traversé par deux montants. Mais le réseau affecte bien d'autres choses que sa seule structure : Thomas et Robick commencent de plus en plus à s'éloigner, à cause de leurs attitudes diamétralement opposées à propos du réseau. Thomas comprend très rapidement la potentialité transgressive du réseau ; s'il continue à se répandre, dit-il, « il peut bouleverser l'ensemble de notre système social. Ne pas réagir contre ce phénomène, ne pas s'efforcer de l'enrayer, c'est nous condamner au chaos et à l'anarchie »²⁶. Robick ne partage pas du tout ce point de vue, et il commence à modifier légèrement ses conceptions théoriques : « Le contraste,

²⁴ En effet, chacune de ces pages introductives fonctionne comme une sorte d'avance de ce qui va se passer dans le chapitre qu'elle précède.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

n'oublie pas le contraste ! Qui sait si l'art monumental n'a pas besoin de traits légèrement discordants qui soient en mesure de mettre en valeur les ensembles les plus vastes... ». Et ses rapports avec l'autorité changent à l'occasion de son explication du phénomène, car « l'explication prit un temps infini. Je n'aurais jamais imaginé que les commissaires et même le Rapporteur puissent être à ce point incompetents »²⁷. Il se fait même traiter d'imposteur en avouant que « nous sommes obligés d'admettre, aussi fantastique que cela puisse paraître, l'hypothèse d'une matière auto-génératrice... Une matière d'ailleurs indestructible ! ». C'est le comble : le fantastique ne peut pas être admis par les dirigeants d'Urbicande. Mais ce que Robick, pour sa part, ne peut pas admettre, est la possibilité qu'il y ait un lien entre lui et le phénomène. Sa voisine Sophie, propriétaire d'un bordel de luxe (que la rigidité d'Urbicande ne permet pas d'appeler par ce nom), essaie inutilement de le convaincre : « même si ce n'est pas toi qui l'as inventé, ce n'est pas par hasard qu'il a commencé à se manifester chez toi ! ». Elle, comme Thomas, veut agir, mais dans le sens exactement contraire : elle veut renverser la Commission et pousser Robick à prendre le pouvoir, mais il ne l'écoute pas, car seul l'architecture, ou l'urbatecture, l'intéressent.

Robick finit par être incarcéré, et c'est depuis sa prison qu'il voit s'approcher le moment craint et attendu par tous, lorsque le réseau atteindra enfin la Rive Nord, établissant des nombreuses jonctions illicites. Tous les efforts de la Commission échouent misérablement, minant son autorité ; Robick est ainsi libéré, moins à cause des manifestations de la foule rassemblée par Sophie que par le fait que la geôle soit devenue inutile, le réseau offrant d'innombrables moyens d'évasion aux prisonniers. Le réseau poursuit son développement inexorable jusqu'au moment où la ville est presque entièrement couverte et là, inexplicablement, il s'arrête. Sophie profite de l'occasion pour proposer à Robick d'aller voir la fameuse Rive Nord. D'abord hésitant, il finit par céder. Et si, une fois y arrivés, Robick est réticent à accorder le moindre atout à cette partie de la ville, ses certitudes esthétiques s'affaiblissent peu à peu : quand Sophie lui dit que peut-être l'état actuel de ce qu'ils observent n'est pas si mauvais après tout, il peut seulement répondre « peut être oui... Je ne sais plus très bien » (p. 65).

3.1.1. Le réseau, artefact générateur d'effets fantastiques

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

Le fantastique porte toujours, d'une façon ou d'une autre, sur la transgression des limites, sur la subversion d'un *statu quo*, la violation des tabous constituant l'un de ses mécanismes essentiels. Dans le fantastique classique, les lois naturelles étaient violées à l'intérieur du récit, tandis que les normes sociales étaient transgressées par le choix thématique (l'intervention du surnaturel permettait de défier différents tabous : la nécrophilie, l'inceste, etc.). Et c'était l'individu qui était confronté à l'effet déstabilisant du fantastique. Dans *La fièvre d'Urbicande*, par contre, c'est toute une société qui doit faire face à l'irruption du fantastique ; l'hésitation face à la nature de l'élément étrange perd place, en tant que centre de l'intrigue, en faveur de l'observation des effets de l'intrusion du fantastique.

L'artefact générateur de l'effet fantastique dans *La fièvre...* est le réseau, et le fonctionnement de cet élément intrusif est très simple : il pousse. Il pousse, dans les deux sens du terme : il pousse comme une plante, comme le signale Robick en expliquant le phénomène à Thomas, et il pousse aussi toutes les structures de la hiérarchique et immobile Urbicande. Il pousse les membres de la Commission à démissionner, une fois devenues inutiles toutes leurs lois ; il pousse Robick en dehors de sa maison et l'oblige à faire face au monde extérieur (c'est ainsi qu'il fait la connaissance de Sophie), et il pousse finalement à la mort beaucoup de ceux qui avaient essayé de s'en emparer²⁸. Il agit simultanément sur deux niveaux : celui des lois physiques et celui des structures sociales et politiques. Mais ce n'est pas exactement qu'il contrarie ces lois, qu'il agisse contre elles : il les ignore tout simplement. Le trait principal du réseau est son absolue et insaisissable étrangeté.

Reprenons l'histoire de la « vie » du réseau pour en avoir une perspective plus précise. Le cube originaire a été trouvé dans une excavation archéologique ; voici un premier indice de nature ou d'identité. Le réseau serait quelque chose d'atavique, il représenterait, presque littéralement, ce passé enterré par le présent monumental et totalitaire de la ville ; Robick interprète ainsi le cube comme un vestige d'une époque où on pouvait concevoir un objet inutile. Mais on peut développer davantage cette lecture si on revient au concept général de la série. Il s'agit d'histoires où la ville est le personnage principal : la ville transformée en sujet, possédant en tant que tel une personnalité. Et Urbicande est ou sera, à en juger par ce que le titre laisse deviner, un

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

être malade. Mais en quoi consiste la fièvre qui l'afflige ? Une première réponse serait de considérer qu'elle est causée par le réseau, que le réseau est le virus responsable de la maladie, mais cette option n'est pas très convaincante : un virus est un élément envahissant, étranger à l'organisme qu'il occupe, tandis que le cube provient du plus profond des entrailles de la ville. Si l'on pense, par contre, que c'est la fièvre de l'architecture monumentale l'envahisseur de la ville (dans le double sens de fièvre comme symptôme et comme passion extrême ou maladie mentale), on voit surgir de nouvelles possibilités interprétatives : on peut songer au réseau tant comme manifestation de la maladie (hallucination de la fièvre ou retour du refoulé) que comme une sorte d'anticorps généré par la propre ville. Les interprétations du réseau comme aspect atavique de l'identité de la ville, comme anticorps généré pour faire face à l'invasion d'un élément étrange, la folie de l'architecture monumentale, ou comme manifestation fantasmatique de cette folie ne sont pas du tout contradictoires ; bien au contraire, elles permettent d'expliquer le fonctionnement de notre artefact fantastique. Les interprétations de Robick, bien qu'elles soient toujours un peu décalées ou peut-être justement à cause de cela, peuvent nous aider dans ce sens. L'urbatecte, une fois parti pour mieux observer l'impact du phénomène sur l'image de la ville, croit découvrir la cause de la position du réseau (qui est penché) :

il aurait suffi d'un rien pour que le réseau se développe *normalement*, dessinant peu à peu une pyramide étrange certes, mais *parfaite*. Si Thomas n'avait pas reposé le cube de travers à cheval sur ce livre le premier jour où il l'a vu, la situation d'Urbicande serait aujourd'hui toute différente (c'est nous qui soulignons)²⁹.

Mais a-t-il raison ? Car le réseau n'a commencé à croître qu'à partir du moment où Thomas l'a déplacé, comme s'il y avait quelque chose dans cet acte qui aurait déclenché son développement. Observons cette « naissance » du réseau à la lumière des différentes hypothèses :

1) Le réseau comme anticorps. L'Urbicande que l'on voit au début de l'histoire est le fruit de deux folies, de deux fièvres hallucinatoires : la folie de la symétrie absolue (celle de Robick) et la folie du contrôle total (celle des membres de la Commission des Hautes Instances). L'acte qui donne naissance au réseau est aux antipodes de ces deux

impulsions : il s'agit d'un acte spontané, non planifié (Thomas était en train de jouer avec le cube), et seulement un tel acte peut produire une structure, comme le réseau, mise de travers.

2) Le réseau comme symptôme. Si la ville est un sujet, et a donc une identité, celle-ci ne peut être qu'un produit des identités de tous ceux qui ont contribué à lui donner forme. Cette identité repose aussi bien sur ceux qui l'habitent dans le présent que sur les restes que le passé a laissés. L'identité de la ville est incarnée par ceux qu'on rencontre au début de l'histoire : Robick (le « père » de l'aspect actuel de la ville), Thomas (représentant du pouvoir, partisan du contrôle à n'importe quel prix), et le cube comme atavisme d'un passé qu'on veut mort et enterré. Toute maladie n'est qu'un déséquilibre, dans ce cas-ci un déséquilibre dans les éléments constitutifs de l'identité de la ville. Le réseau, symptôme du déséquilibre, fonctionne d'une manière polymorphe : il est à la fois une représentation des peurs profondes de ses dirigeants et dessinateurs, et une schématisation de ce que la ville est devenue, à savoir, une monumentale structure tordue, sourde à tout dessein qui ne soit le sien.

Soit qu'il attaque la structure sociale et politique de la ville, devenue insane, soit qu'il s'en constitue en parodie ou schématisation, le mécanisme du réseau reste le même : il envahit, il s'étend partout. Mais cette invasion ne paraît poursuivre qu'un seul objectif : témoigner l'étrangeté de l'objet (sujet ?) envahissant. Les éventuels dégâts causés par le réseau sont toujours la conséquence d'une action menée contre ou sur lui : Robick blesse une de ses mains en essayant de le déplacer ; la balle de canon qu'on tire sur lui n'a d'autre effet que d'endommager les bâtiments voisins. La reprise de sa croissance, comme on le verra tout de suite, suit le même mécanisme. Le réseau n'a qu'un seul trait définitoire : on ne peut pas l'appréhender.

3.2. Le réseau, inquiétante étrangeté

Le réseau ne laisse presque personne indifférent : soit il produit un enthousiasme fébrile (chez Sophie, chez la plupart des habitants de la ville), soit il génère une haine farouche (chez Thomas et les partisans peu nombreux de l'ancien ordre). Seul Robick reste sidéré par l'étrange envahisseur ; il est le seul à ne pas le combattre ou à ne pas essayer de s'en emparer. Peut-être dans cette réaction (ou ce manque de réaction) se

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

trouve la clé de la relation entre l'urbatecture et le phénomène (relation qu'il n'admet pas) : Robick paraît être le seul à reconnaître l'irréductible étrangeté du réseau. L'activité qui éclate partout autour du réseau ne l'emballe pas : il se limite à prendre note des réactions de ses concitoyens. Ainsi, il écrit :

Les gens s'habituent au réseau avec une rapidité surprenante. Il y a moins d'une semaine qu'il s'est stabilisé et pourtant on dirait qu'il s'est toujours trouvé là... [...] Plus personne ne se soucie des interdictions officielles qui continuent d'être rappelées³⁰.

Et il signale aussi un curieux phénomène social, dont il ne participe pas :

Les gens se mettent en relation avec ceux qui habitent juste en face de chez eux dans le prolongement direct de leur montant. Des relations suivies se nouent ensuite. Certains vont même jusqu'à échanger leurs appartements. En ce qui me concerne, tout ceci demeure pourtant sans importance. Le dernier montant qui traverse cette maison ne mène, de l'autre côté du fleuve, qu'au guichet des contrôles douaniers !³¹.

L'activité subversive du réseau atteint son moment de gloire :

Plusieurs membres de la Commission viennent de demander un congé, euphémisme pour signaler qu'ils démissionnent. Il est vrai que depuis quelques jours les Hautes Instances ne parviennent plus à contrôler quoi que ce soit. *Urbicande vit pour l'instant au milieu d'une sorte de chaos bienheureux.* [...] le seul qui ne semble pas se résoudre à la situation, c'est Thomas. À l'heure où les commissaires se retirent un à un, il prêche encore le retour à l'ordre et à la séparation des deux rives (c'est nous qui soulignons).

Robick, pour sa part, continue sa quête éternelle de la symétrie ; aucune des deux attitudes communes face au réseau ne le satisfait. Aussi réfléchit-il :

Beaucoup s'efforcent par tous les moyens de dissimuler ces montants allant jusqu'à condamner des pièces entières. D'autres, à l'inverse, en font le centre de leur habitation et les repeignent en couleurs vives. La véritable solutions est clairement différente... Il

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

s'agit de rééquilibrer ces éléments perturbateurs, de fabriquer d'autres montants susceptibles de leur assurer un pendant³².

Ce « chaos bienheureux » dont parle Robick ne dure pas longtemps : les constructions autour du réseau ne cessent de se multiplier ; la partie du réseau qui surplombe le fleuve devient le véritable centre de la ville. Tout le monde essaie de s'emparer de sections du réseau, et la prolifération d'édifications sur la structure condamne des quartiers entiers à une pénombre presque totale. Il y a, en même temps, des indices qu'il se passe quelque chose dans le réseau, indices que Robick dédaigne d'interpréter :

Un long bruit sourd se fait parfois entendre dans le réseau. 'Comme une plainte, comme un cri de souffrance', disent certains. 'Comme le rugissement d'un fauve malade', ajoutent quelques autres. En fait, il doit s'agir du sifflement de vent à travers les montants³³.

Liée à ce bruit mystérieux ou pas, un nouvel événement frappe la ville :

Aussi brutalement qu'elle s'était interrompue, la progression du réseau a repris tout à l'heure. Toutes les constructions qui avaient pris appui sur les montants se sont effondrées en quelques minutes, entraînant dans leur chute d'innombrables édifices³⁴.

Après le choc, la ville commence à se réorganiser, et une nouvelle Commission, « rajeunie », avec Thomas à la tête, est mise en place. L'éloignement du réseau paraît faire revenir les choses à la « normalité », mais pas tout à fait, car « une étrange nostalgie s'est emparée d'Urbicande. [...] Des mouvements mystiques se développent et annoncent le retour du cube »³⁵. Les traces les plus profondes laissées par le réseau ne se trouvent pas dans les décombres, mais dans l'esprit des habitants de la ville.

Une rencontre entre Thomas et Robick marque la fin de l'histoire. Ils ne sont plus les mêmes. Pas seulement par rapport au début, mais aussi en relation avec leurs transformations postérieures. Thomas, leader de la nouvelle commission, veut

³² *Ibid.*, p. 74.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

construire une copie du réseau pour faire sortir la population de sa léthargie, malgré son antérieure opposition au phénomène. Robick, pour sa part, paraît finalement comprendre la singularité du réseau :

Il n'est pas question de reconstruction ! Ce réseau, Thomas, il n'a jamais été construit. Il est *apparu*. [...] Le reconstruire ? Les quelques tentatives que j'ai faites, voici plusieurs mois pour 'rééquilibrer' certains montants, me prouvent à quel point cette idée est grotesque ! La matière de ce cube n'est pas une matière ordinaire³⁶.

Apparition extra-ordinaire, le réseau ne peut pas être reconstruit : une reconstruction est quelque chose d'artificiel, tandis que le réseau, s'il n'est pas un être vivant (on ne le saura jamais), agit du moins comme s'il l'était. Élément essentiellement contradictoire, le réseau est en soi pure impossibilité : sorte de plante métallique, il se développe par des bourgeons ; Robick utilise cette métaphore botanique en affirmant que « c'est de la sève qui circule à travers ces montants ! ». Et il y a aussi une autre similarité : le réseau, comme une plante, se développe à partir de quelque chose qui est enterrée. Fantôme généré par l'inconscient de la ville ou anticorps produit par son organisme, le réseau ne peut provenir que des profondeurs. Élément étrange et, en même temps, familier (car il fait partie de la ville, il provient d'elle), le réseau appartient au domaine de l'*unheimlich*, l'inquiétante étrangeté (*uncanny* en anglais), tel qu'elle est définie par Rosmary Jackson³⁷ dans sa reprise du concept freudien :

Something has to be added to what is novel and unfamiliar (...) to make it uncanny. The uncanny it is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and become alienated from it only through the process of repression. What is encountered in this uncanny realm, whether it is termed spirit, angel, devil, ghost, or monster, is nothing but an unconscious *projection*.

Anticorps ou fantôme, le réseau ne peut pas être construit car il ne dépend pas de la volonté. Tout ce qu'il peut faire est apparaître, se manifester.

3.1.3. Conclusion. L'invisible du fantastique

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁷ JACKSON, R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1988, pp. 65-66.

On a déjà signalé une des difficultés auxquelles fait face le fantastique en bande dessinée : celle de devoir montrer ce qui ne peut pas être montré. Jan Baetens³⁸ trouve dans cette difficulté le centre même de l'intérêt du fantastique en bande dessinée ; Jean-Paul Gabillet, pour sa part, signale que la bande dessinée peut soulever cette difficulté car, en tant qu'image, elle est libre de représenter sans signifier³⁹. On pourrait ajouter une troisième explication à l'union de deux éléments apparemment contradictoires : la bande dessinée a de l'espace pour ce qui ne peut pas être montré parce que le vide y fait partie de la narration.

Scott McCloud consacre le troisième chapitre de son livre *Understanding comics*, « Blood in the gutter » (« Sang dans le caniveau »), à l'importance de l'ellipse dans la bande dessinée. Construite par une succession de cases⁴⁰, au moins traditionnellement, la narration en bande dessinée ne peut avoir lieu qu'en donnant du sens à ces espaces blancs apparemment innocents entre les vignettes (qui ont le métaphorique nom de *gutter*, « caniveau »). En effet, c'est là où tout se passe : l'action est mentalement « reconstruite » (entre guillemets, car il n'y a rien à reconstruire : l'action, le mouvement, ne sont qu'une image mentale) par le lecteur. Ce mécanisme s'avère idéal pour les récits qui, comme le fantastique, racontent l'impossible.

Ainsi, dans le cas qui nous occupe, *La fièvre d'Urbicande*, il y a très peu d'images qui contiennent des éléments du manifestement impossible ; le quasi-unique exemple est l'image de Robick se réveillant et découvrant avec stupeur que le réseau lui a traversé le bras. Sauf cette exception, l'effet fantastique n'est construit que par la succession. Ce qui est inexplicable, impossible, ce qui brise toutes les lois, naturelles et humaines, est le développement inexorable du réseau. Et bien qu'on sache que le réseau se développe, *on ne voit pas* ce développement. L'effet fantastique se trouve ici dans ce qu'on ne peut pas voir ; il se trouve dans les espaces blancs entre les cases, dans l'ellipse nécessaire pour la narration en bande dessinée. C'est à cause de ce rôle primordial de l'ellipse que McCloud surnomme la bande dessinée « l'art invisible » ; art

³⁸ *Op. cit.*

³⁹ GABILLET, J.-P., *Fantastique bande dessinée*, in « Image & Narrative », n° 2, septembre 2001.

⁴⁰ McCLOUD, S., *Understanding comics. The invisible art*, North Amherst, Kitchen Sink Press, 1993, pp. 65-69.

que s'avère, en vertu de ses singularités narratives, très réceptif pour le fantastique, cette autre forme de ce qui ne peut pas être vu mais qui est pourtant là.

BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan, *Entretien avec Benoît Peeters*, « Image & Narrative », n° 2, septembre 2001.
- BESSIÈRE, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BOZZETO, Roger, « Y a-t-il des objets fantastiques ? », www.noosfere.org/bozzetto, Mars 1992.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CORNWELL, Neil, *The literary fantastic : from Gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- GABILLET, Jean-Paul, *Fantastique bande dessinée*, in « Image & Narrative », n° 2, septembre 2001.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1988.
- MASSOTA, Oscar, *El esquematismo en la historieta*, in VERÓN, Eliseo (ed.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- McCLOUD, Scott, *Understanding comics. The invisible art*, North Amherst, Kitchen Sink Press, 1993.
- MULVEY_ROBERTS, Marie : *The Handbook to Gothic Literature*, New York, New York University Press, 1998.
- PUNTER, David: *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980.
- *Schuiten & Peeters. Autour des Cités obscures*, « Mosquito-Bulles Dingues », n° 28/29, 1994.
- SCHUITEN-PEETERS : *Les murailles de Samaris*, Bruxelles, Casterman, 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.