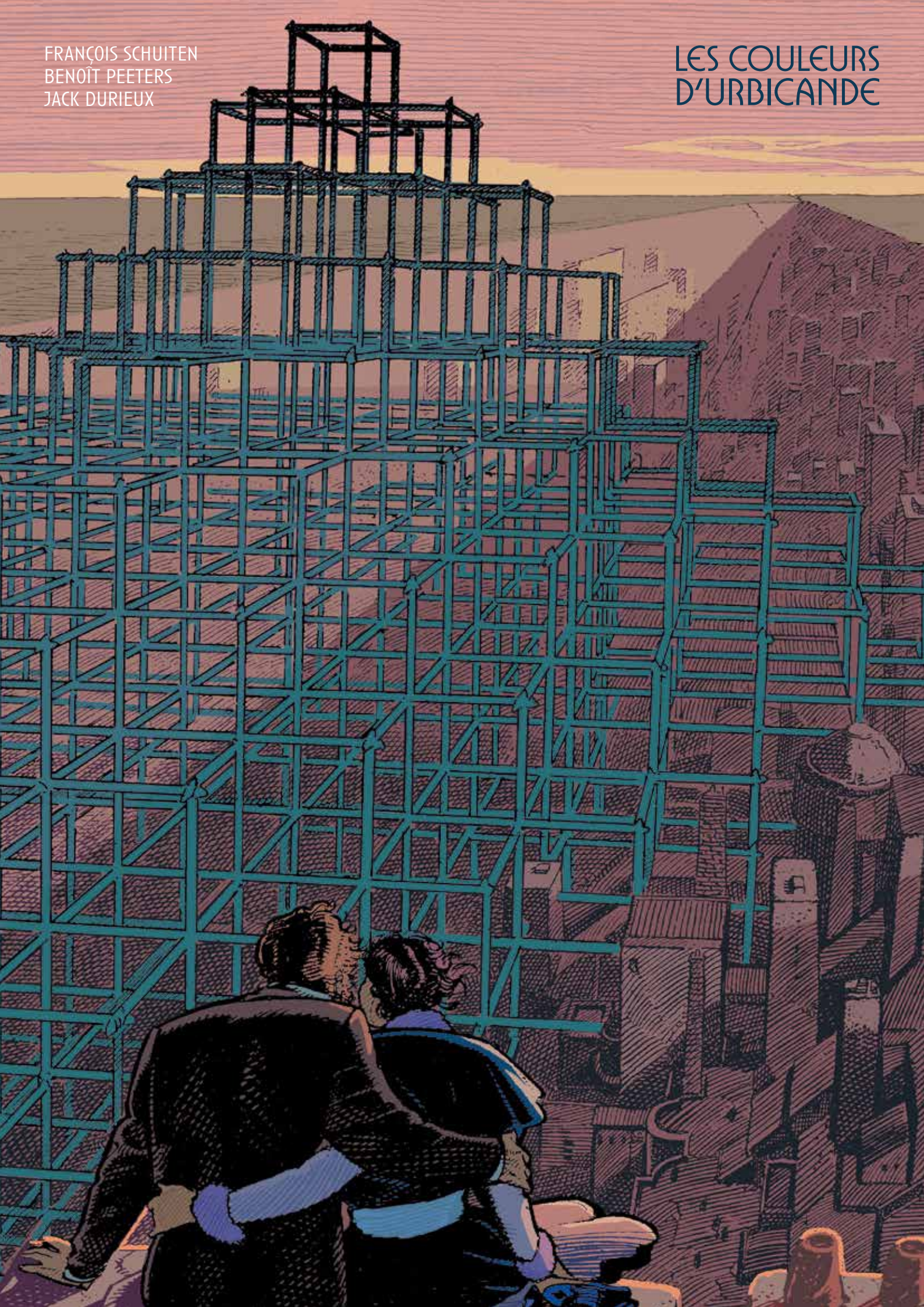
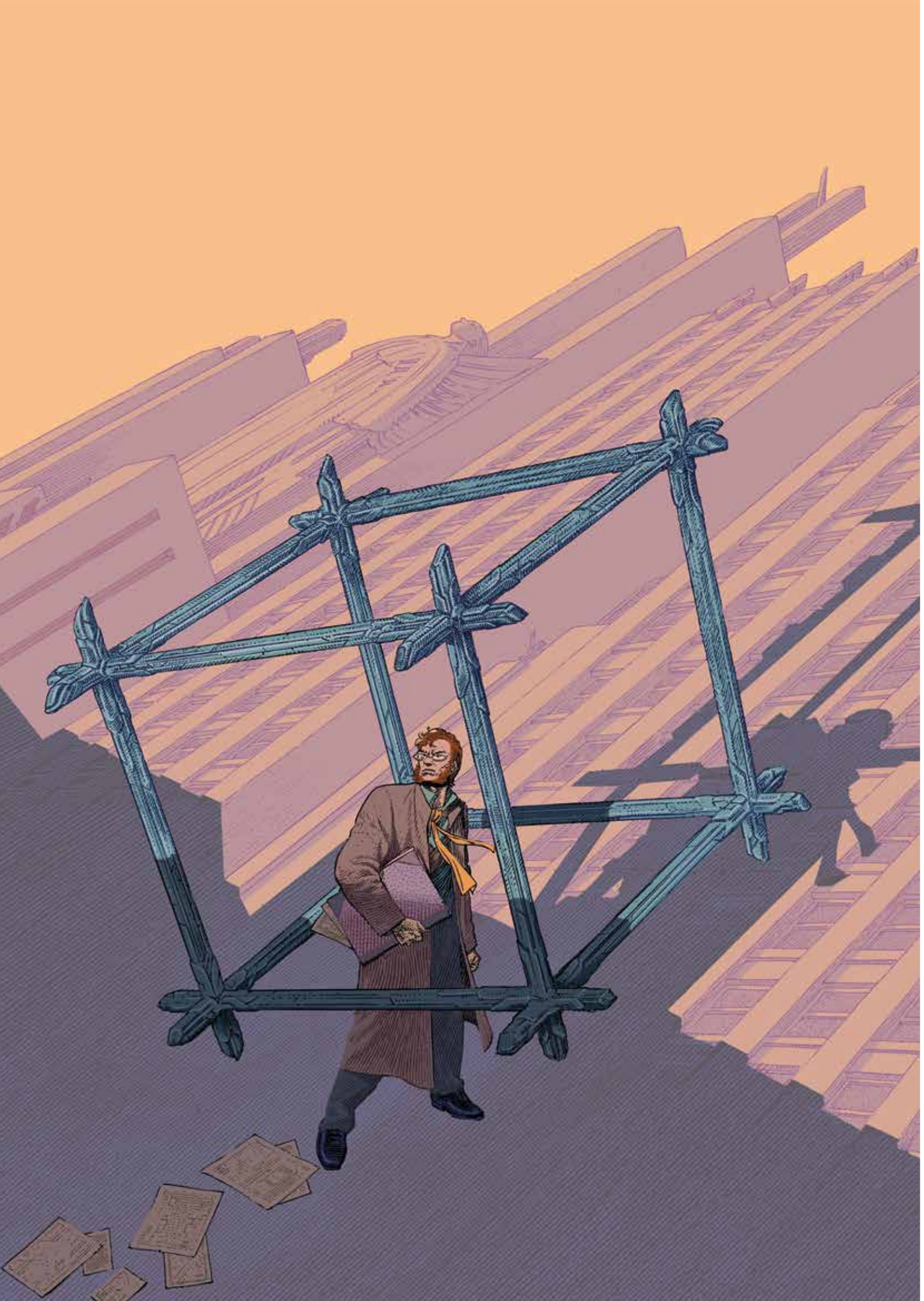

FRANÇOIS SCHUITEN
BENOÎT PEETERS
JACK DURIEUX
LES COULEURS D'URBICANDE



LA FIÈVRE D'URBICANDE revient en librairie, en couleurs, revisité par Jack Durieux.

La mise en couleur d'un album comme *La Fièvre d'Urbicande* soulève de multiples questions. Est-il permis de toucher à un livre culte ? Sans perdre son âme et décevoir ceux qu'il a bercés ? Peut-on rendre plus moderne un récit à la vocation intemporelle ? Et, au-delà de la seule mise en couleur, l'histoire elle-même, présentée sous une autre lumière, prendrait-elle une autre dimension trente-cinq ans après ? Serait-on surpris de la voir résonner avec le monde post-Covid ? …

Un roman en bande dessinée

1983. Après *Les Murailles de Samaris*, premier récit du duo Schuiten et Peeters dans le magazine (*A Suivre*), les auteurs s'attaquent à leur deuxième histoire. François Schuiten a passé six mois sur la couleur de *Samaris*, il n'est pas disposé à réitérer l'expérience et propose à Françoise Procureur, coloriste du *Réseau Madou* de son ami Alain Goffin, de prendre en charge les couleurs d'*Urbicande*. Mais le rythme de la coloriste est assez lent. Et l'histoire, elle, prend de l'ampleur.

Le projet avance et François Schuiten et Benoît Peeters prennent conscience qu'ils auront besoin d'un nombre de pages conséquent. Or, la règle, chez Casterman, à cette époque, est de réserver les longs récits au noir et blanc : ce sont les fameux « Romans (*A Suivre*) », déclinés sur le modèle de *La Ballade de la mer salée* de Pratt. Après deux chapitres dessinés pour accueillir la couleur, la décision est donc prise d'abandonner cette piste. Mais les auteurs garderont toujours le regret de n'avoir pas pu aller au bout de leur idée initiale. De loin en loin, on verra Schuiten mettre des images d'*Urbicande* en couleur, tantôt pour un timbre-poste, tantôt pour une sérigraphie ou une exposition. Jusqu'à ce jour de 2018 où l'idée est évoquée de revisiter l'album…

Où *La Fièvre d'Urbicande* nous parle du coronavirus

Parler de *La Fièvre d'Urbicande*, c'est avant tout parler des *Cités obscures*. Cette série – ou plutôt cette anti-série ! – trouve son nom en 1983, précisément au moment du démarrage de la publication *d'Urbicande* dans le magazine (*A Suivre*). Mais elle a commencé dans ce mensuel dès juin 1982, avec le premier chapitre des *Murailles de Samaris*. Ce récit en couleurs, signé Schuiten et Peeters, bouleverse les codes narratifs en prenant pour point de départ une ville et son architecture pour y plonger un personnage. Le ton est donné. Les héros récurrents ont fait leur temps. Après Samaris et la rondeur de l'Art nouveau, Urbicande, cadre du deuxième récit de Schuiten et Peeters, épouse l'Art déco, le courant architectural suivant. Un pouvoir politique fort y fait la démonstration de sa toute-puissance en poussant la cohérence architecturale et la monumentalité à leur paroxysme.

L'incarnation de cette politique, c'est l'urbatecte Eugen Robick. Robick règne sur les lignes et les masses. Un peu Haussmann, un peu Le Corbusier, un peu Oscar Niemeyer et un peu Albert Speer, Robick tire son nom de famille d'un modèle de logique : le Rubik's cube, très en vogue dans les années 1980. Et de cube, justement, il en sera question. Car au tout début de cette histoire, un étrange cube est déposé sur le bureau de l'urbatecte. Trouvé sur un chantier, il est totalement vide et composé d'arêtes de quinze centimètres de côté qui semblent d'une solidité à toute épreuve.

De cette trouvaille d'allure anecdotique, les auteurs vont faire le point de départ d'une réflexion – voire d'une démonstration – sur l'impossibilité, pour certains régimes, de s'adapter au désordre. Ils jouent avec un grain de sable qui vient gripper les rouages d'une société structurée de manière rigide.

Y verriez-vous une résonance avec notre monde actuel ? …

Où *La Fièvre d'Urbicande* pose les bases d'un monde

Le cube est une matière vivante. Dès le lendemain de sa découverte, Robick constate qu'il grandit de manière exponentielle. Bientôt, il brisera la sacro-sainte cohérence de la ville. Et plus encore, il menacera le pouvoir politique en permettant la réunion des deux parties d'Urbicande posées de chaque côté du fleuve : la rive sud, baignée de lumière, avec ses perspectives grandioses et fermement coupée de la rive nord, plongée dans l'ombre, humide et inachevée, suintant le désordre et l'insécurité.

Dès sa parution en album, *La Fièvre d'Urbicande* crée l'événement. Le deuxième volet des *Cités obscures* reçoit le Prix du Meilleur Album au Festival d'Angoulême de 1985. Les auteurs sont mis en lumière, ils ont même les honneurs d'une courte discussion avec le président français, François Mitterrand, en visite sur le stand de Casterman.

Les Cités obscures n'en sont qu'à leurs débuts. Un incroyable univers de villes parallèles va voir le jour. Une cartographie qui doit autant à Jules Verne qu'à Julien Gracq et Jorge Luis Borges. Derrière ce fantastique qui n'en est pas un, cet univers qui se joue des genres va tendre un reflet de nos sociétés trop parfaites. Les auteurs se plaisent à imaginer les événements qui vont, à chaque fois, éprouver des systèmes apparemment infaillibles. Aujourd'hui, Schuiten et Peeters reviennent là où on ne les attendait pas : sur les traces de l'œuvre qui a fait leur succès.

Une série en perpétuel mouvement

Les lecteurs des *Cités obscures* le savent : Schuiten et Peeters ne sont jamais pleinement satisfaits de leur travail. Tout en regardant vers l'avant, les deux auteurs n'ont jamais oublié de jeter un œil critique sur les livres qu'ils laissent derrière eux. La moindre incohérence, la moindre faille les pousse à s'emparer d'un des volumes de la série pour y ajouter ou en retrancher quelque chose. Chaque réimpression, chaque réédition, chaque intégrale devient le prétexte pour retoucher ou réinventer les histoires. Ainsi le *Guide des Cités*, qui relie les personnages et les villes de leur univers et n'a cessé d'augmenter au fil des éditions.

Parachever l'intention initiale de *La Fièvre d'Urbicande* s'inscrit dans cette tradition.

L'album en couleur ne remplace pas le livre original. Il lui donne une nouvelle dimension.

Benoît Peeters : les plaisirs de la métaphore

Lorsque nous avons imaginé La Fièvre d'Urbicande, *nous avions dans la tête un certain nombre d'images et de références. J'avais notamment été très impressionné par Berlin, alors coupé en deux par le mur. J'y avais voyagé plusieurs fois, à l'est comme à l'ouest, mesurant la difficulté qu'il y avait, même pour un touriste, à passer d'une zone à l'autre. Je me souviens de ces deux atmosphères que tout opposait, de ces stations de métro fantôme, des places et avenues démesurées de Berlin-Est. Tout cela a profondément marqué le récit. Mais l'un des grands avantages des villes imaginaires, c'est que le lecteur peut se les approprier. Des années après la sortie de l'album, une lectrice nous a dit combien Urbicande évoquait pour elle Beyrouth, coupé en deux par la guerre civile…*

> « NOUS REDÉCOUVRIONS LE RÉCIT JOUR APRÈS JOUR, AU FUR ET À MESURE QUE JACK LE METTAIT EN COULEUR. NOUS AVIONS RÉELLEMENT L'IMPRESSION QU'IL PARLAIT DE CE QUE NOUS ÉTIONS EN TRAIN DE VIVRE. LA FIÈVRE DEVENAIT COMME UNE MÉTAPHORE DE LA PANDÉMIE. »

De la même façon, l'histoire elle-même, cette expansion infinie d'une structure venue d'on ne sait où, cette progression impossible à contrôler qui laisse les autorités désemparées, tout cela a pris une résonance nouvelle pendant le confinement du printemps dernier. Nous redécouvrions le récit jour après jour, au fur et à mesure que Jack le mettait en couleur. Nous avions réellement l'impression qu'il parlait de ce que nous étions en train de vivre. La fièvre devenait comme une métaphore de la pandémie. Et la Commission des Hautes Instances d'Urbicande, ne cessant de prendre des décisions à contretemps, faisait furieusement penser à nos responsables politiques. Notre fable prenait une tout autre tonalité.

Nous avions déjà vécu un phénomène comparable au moment du développement d'Internet. En 1983, bien sûr, nous ignorions qu'un tel projet était développé au sein de l'armée américaine. Mais dès la fin des années 1990, cette référence est devenue évidente pour tout le monde. Ce cube devenu gigantesque Réseau, cette structure qui créait de nouveaux liens, avec des effets imprévisibles, était devenue une métaphore d'Internet.

Il nous semble que ces échos, ces transformations d'un livre par un nouveau contexte, sont comme une justification a posteriori d'un univers comme celui des Cités obscures. À travers ce monde étrange, ces architectures et ces costumes d'un autre temps, nous avons laissé parler nos imaginaires, notre sensibilité au monde qui nous entoure. Et nous en avons peut-être mieux parlé que si nous avions cherché à le faire directement.

Tout cela tient bien sûr aux particularités de notre collaboration, à la complicité qui a toujours existé entre nous. La Fièvre d'Urbicande *est à la croisée entre les préoccupations graphiques et oniriques de François et celles, plus politiques, que je voulais y mettre. La première fois que François m'a raconté le rêve qui a déclenché l'écriture d'*Urbicande, *j'ai tout de suite vu cet homme de pouvoir, cet « urbatecte » inspiré bien sûr de Le Corbusier, mais aussi de Robert Schuiten, le père de François, que j'avais bien connu lorsqu'à l'âge de 12-13 ans nous pratiquions ensemble la peinture sous sa direction. Nous nous sommes laissés entraîner de bout en bout par l'image initiale : que se passe-t-il si on se met dans la peau de cet homme qui se retrouve avec un gigantesque montant d'une matière inconnue qui lui traverse le bras ? Pour que le lecteur croie à cette histoire, il était indispensable d'y croire nous-mêmes de manière très intense, case après case. Il fallait qu'il n'y ait ni ironie ni scepticisme. Sinon, tout serait devenu futile, gratuit.*

Une question m'obsédait à l'époque : qu'est-ce qui permet à une histoire de se graver dans la mémoire de celles et ceux qui la lisent ? Si vous avez lu La Métamorphose *de Kafka ou* La Bibliothèque de Babel *de Borges, vous en gardez pour toujours des images. Et la bande dessinée nous semblait se prêter particulièrement à ce phénomène : pensons à* L'Étoile mystérieuse *d'Hergé avec les scènes d'apocalypse du début et de la fin ; ou à* La Marque jaune *d'Edgar P. Jacobs. Le vrai miracle pour des auteurs, c'est qu'une histoire conçue il y a longtemps, dans un tout autre contexte, puisse encore parler au public d'aujourd'hui.*

François Schuiten : un album réinventé

D'où vient la décision de faire cette édition en couleur ?

L'idée remonte loin. Entre les mises en couleur de cases que j'ai réalisées au fil des ans pour des raisons diverses et les pages d'essais de Françoise Procureur à l'époque d'(A Suivre)*, près d'un tiers du livre a dû être touché par la couleur. Pour moi, l'histoire a donc déjà existé en couleur, mais de manière incomplète. C'est la véritable raison de cette nouvelle édition confiée à Jack Durieux.* La Fièvre d'Urbicande *sera d'ailleurs le seul de nos albums à subir ce traitement, car aucun autre des volumes de la série n'est porteur de cette ambiguïté.* La Tour, L'Enfant penchée *ou* La Théorie du grain de sable *ont été totalement pensés pour le noir et blanc.*

J'AI DONNÉ CARTE BLANCHE À JACK, ET IL A FAIT DES CHOIX TRÈS RADICAUX. [...] MOI-MÊME, J'AURAIS ÉTÉ BIEN INCAPABLE D'UN TEL RÉSULTAT.

Pourquoi l'avoir proposé à un graphiste et non à un coloriste ?

La première idée était de la proposer à Laurent Durieux, frère jumeau de Jack, qui avait réalisé les couleurs de notre Blake et Mortimer (Le Dernier Pharaon, 2019). *C'est lui qui nous a proposé de collaborer avec son frère, moins connaisseur de la bande dessinée, mais totalement en phase avec les courants architecturaux mis en avant dans* Urbicande. *Jack est graphiste. Jusque-là, pour lui, la BD c'était des compositions de couvertures, de logos, de maquettes de livres – il a d'ailleurs réalisé celle-ci. L'idée de tenter ce nouveau défi lui a plu. Et à moi aussi, parce que je sentais qu'il allait y amener son univers propre.*

Votre sentiment sur le travail de Jack ?

J'ai donné carte blanche à Jack, et il a fait des choix très radicaux. Je n'aurais jamais fait la même chose. Il a abordé le livre avec un regard neuf et une liberté qui confèrent à l'album une grande modernité. Moi-même, j'aurais été bien incapable d'un tel résultat.

Ainsi, dès le début du livre, ses partis pris audacieux sont présents. Dans la case (ci-contre)*, où Thomas se tient très raide devant la porte ouverte du bureau de Robick, aller mettre ce rouge orangé derrière lui est une manière d'entrer totalement dans la dramaturgie du récit. Cela convient bien à l'expressionnisme qui prévalait dans la version originale en noir et blanc, ça a presque un côté Dick Tracy.*

Jack n'est pas coloriste mais graphiste, et ça se sent particulièrement dans certaines pages, comme la page 30 (page précédente)*. C'est le maître du papier peint ! On sent tout son amusement dans la mise en couleur de ce mur, mais aussi sa culture du Bauhaus et de l'Art déco. C'est un vrai travail de graphiste : il raccroche sa mise en couleur à un mouvement artistique. Il n'avait jamais travaillé sur une bande dessinée auparavant. Il y a donc chez lui une forme de virginité qui le pousse à faire des choses très singulières. On le voit très bien dans la case ci-dessus : en mettant le trait en couleur, il estompe une partie de mon dessin et le transforme totalement. Il crée de nouveaux plans.*

Au cinéma, c'est comme si on utilisait la profondeur de champ pour rendre net l'avant-plan et flou l'arrière-plan. Cela n'apparaît pas dans la version noir et blanc et il a raison de le faire.

De même pour l'image finale de la page 84 (ci-dessous)*. Ce qu'en a fait Jack est superbe ! Le résultat est proprement stupéfiant, avec cette gamme de bleus et de rose indien. Le Réseau en bleu-vert est mis en avant, le climat est très étrange. Il se trouve que j'avais moi-même mis cette case en couleur pour une sérigraphie réalisée par Gilles Ziller* (page suivante)*. On peut donc comparer les deux. Mon approche était trop réaliste, bien moins ambitieuse que*

Extrait de la page 84, sérigraphie mise en couleur par François Schuiten

« VISUELLEMENT, LA STAR DE CE LIVRE, C'EST URBICANDE. »

celle de Jack. Là, on est au cœur du sujet, c'est ça qui me plaît dans son travail. Moi, j'avais mis une lumière blanche sur les faces du cube. Chez Jack Durieux, c'est plus graphique, la case est en cohérence avec le reste du livre. Pas la mienne. Les nuages sont traités dans une seule couleur, légère, alors qu'ils sont lourds et sombres chez moi. Quant à la ville, elle est bien plus efficace dans cette teinte rose.

Jack est très fier de ce livre, il en a fait une affaire personnelle. Et il a de quoi l'être, j'en suis très content, tout comme Benoît.

Jack Durieux : coup d'œil sur la boîte à outils

Comment cette mise en couleur a-t-elle été réalisée ?

Il fallait tout d'abord répondre à un challenge. Comment faire pour donner une impression de continuité alors que les deux premiers chapitres et les suivants ne sont pas dessinés de la même manière ? Dans les deux premiers, on voit que le dessin devait accueillir la couleur, il est plus « ligne claire », pour le dire simplement. Ensuite, quand François et Benoît prennent la décision de faire La Fièvre d'Urbicande *en noir et blanc, l'encrage se densifie. Il fallait uniformiser tout ça sous la couleur. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas seulement mis en couleur ce qui était délimité par le trait noir, mais aussi le trait lui-même. Ce noir et blanc n'était pas fait pour être « recouvert ». Je devais atténuer des choses, mettre en valeur des avant-plans ou des arrière-plans pour donner du volume, installer de la crédibilité dans chaque case. Je pense que ce que voulait François, c'est que je me réapproprie complètement l'album. Il a opéré très peu de corrections.*

Quelle couleur pour la ville d'Urbicande ?

À aucun moment, je n'ai pensé colorier la ville en gris. Visuellement, la star de ce livre, c'est Urbicande. Si elle était toute grise, le rendu serait triste. J'ai donc cherché du côté de l'Exposition universelle de Paris de 1937. Pour la ville « claire », j'ai finalement opté pour une forme de granit rose, qu'on retrouve notamment à Helsinki.

Il me fallait aussi garder en tête que la ville est coupée en deux par l'ombre. Il fallait donc que je trouve deux gammes chromatiques. Pour la vieille ville, il fallait des couleurs plus sales, où l'on sente une certaine déréliction. C'est d'ailleurs sans doute, une des limites du noir et blanc, on sent moins immédiatement la différence entre les deux rives.

On redécouvre un album quand on passe ses nuits à le mettre en couleur ?

D'une manière générale, je lis peu de bande dessinée et m'intéresse davantage à l'architecture et la peinture. Mais ce qui est sûr, c'est que quand on passe un ou deux jours sur une planche, case après case, trait après trait, on découvre des choses ! Les secrets de fabrication notamment. Je me suis rendu compte de la rigueur du dessin, de la maîtrise de la perspective, du sens de la logique. C'est là qu'on se dit que ce n'est pas un chef-d'œuvre ni un classique pour rien. Le redécouvrir en rentrant quasiment dans son ADN, c'était génial !

Arrêts sur images

Dans *La Fièvre d'Urbicande*, comme dans tous les albums cultes, il y a des cases iconiques. Mettre en couleur ces images s'avère donc particulièrement périlleux. C'est le cas de la dernière case de la page 76, cette fameuse case dans laquelle Eugen Robick se retourne, découvre la ville sous le Réseau et comprend l'erreur qu'il a commise tout au début de l'histoire en posant le cube de travers. Il ne peut s'empêcher de s'écrier : « Quel imbécile ! ». Autant dire que, quand Jack envoie ce genre de page à François et Benoît vers les 3 heures du matin, pendant le confinement, il espère bien ne pas s'être trompé ! « *François a adoré mon travail sur les différents plans de cette planche. À l'avant-plan se trouve Robick, campé sur son monticule, ils sont dans la même gamme chromatique, avec une couleur d'une belle densité. Puis, on sent les champs, à perte de vue. Pour épouser l'idée d'une grande distance jusqu'à la ville, j'ai distillé des nuances de vert différentes, de plus en plus diluées. Enfin, on découvre la ville dont on doit sentir qu'elle est très éloignée. J'ai ajouté un peu de jaune dans le ciel. Les couleurs sont à la fois graphiques et crédibles ; elles sont en adéquation avec le volume, mais on doit aussi rester dans une forme d'expressionnisme.* »

« LES COULEURS SONT À LA FOIS GRAPHIQUES ET CRÉDIBLES ; ELLES SONT EN ADÉQUATION AVEC LE VOLUME, MAIS ON DOIT AUSSI RESTER DANS UNE FORME D'EXPRESSIONNISME. »

Ici ou là, quand on compare le noir et blanc et la version en couleur, on est surpris. Le graphiste aurait-il commis le sacrilège absolu ? N'a-t-il pas gommé le trait de cette affiche ? Ou changé la texture de ce sol ? En réalité, tout est question de point de vue. Mais Jack Durieux s'est mis un point d'honneur à ne jamais toucher au trait de Schuiten. Le secret ? Des couches et des couches de couleur, qui parfois, changent totalement la structure de l'encre.

« *Ici, dans la première case, je conserve les couleurs de ciel de la page précédente avec un peu d'orange dans*

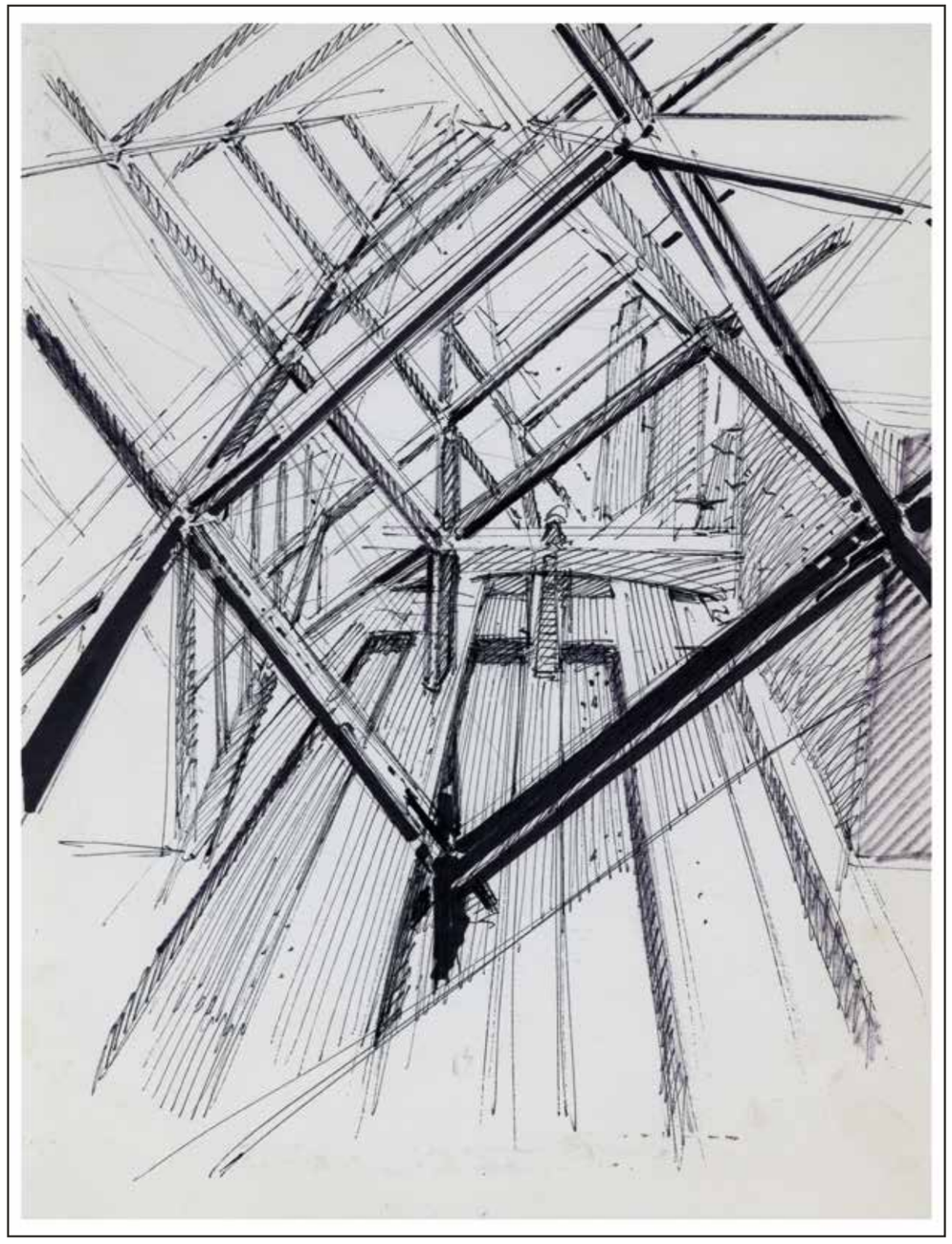
« ON POURRAIT CROIRE QUE J'AI TOUCHÉ AU DESSIN. MAIS JE NE ME L'AUTORISERAIS JAMAIS ! »

le rose et le parme. Ça installe une ambiance immédiate. C'est une manière d'exprimer le temps qui passe, puisque cette fin de journée ne peut pas être la même que celle de la case finale de la page précédente. Dans la case trois, il faut « habiller » les gens, mettre de la couleur sur chaque pièce de vêtement. Les choses se compliquent quand on y regarde de plus près. En noir et blanc, cette case est très sombre, le ciel est parcouru de hachures. Je comprends le travail de François sur les ombres, mais il serait impossible de le conserver tel quel en couleur. Les hachures qui barrent le ciel n'ont pas disparu dans ma version, mais elles sont devenues presque invisibles. Je n'enlève rien, mais j'estompe par la couleur. Le ciel est donc clarifié, ce qui rend l'image lisible. Cette case étant très chargée et très noire, il faut lui donner des logiques d'espace et de la lumière sans en trahir l'ambiance. À partir de là, j'analyse tout ce que je vois et j'extrapole. À gauche, la rampe est noyée dans l'ombre. Et certains personnages sont presque entièrement noirs. Mais il n'y aucune ombre portée. Je choisis donc d'ajouter une ombre portée sur l'escalier, dégageant dans le même temps la rampe qui était noyée d'encre. Pourquoi ? Pour suggérer, avec cette diagonale plus foncée, qu'il existe, hors-champ, une gigantesque structure – le Réseau – qui pèse sur la ville.

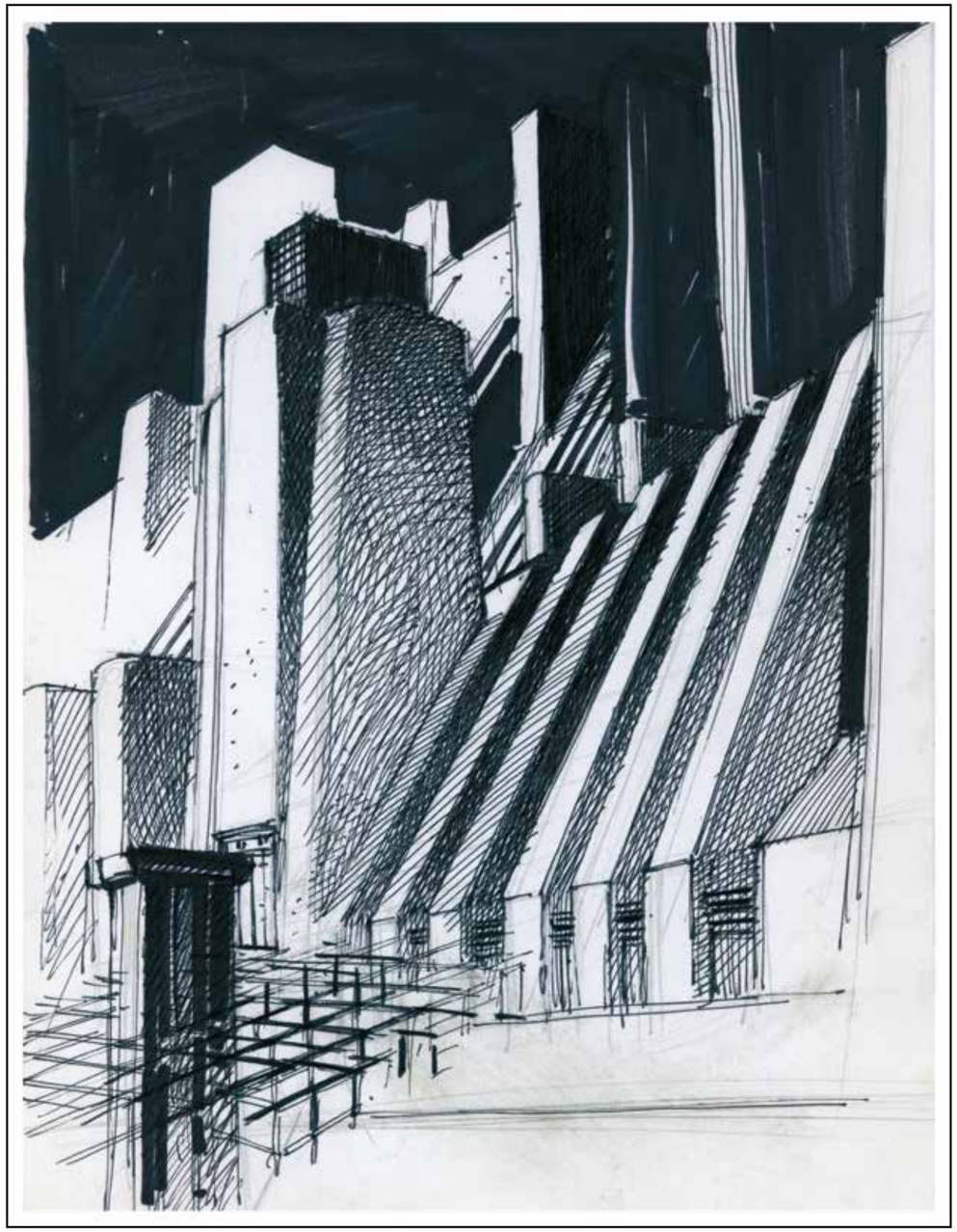
C'est la même démarche qui me pousse, dans la case suivante, à atténuer considérablement les hachures très présentes sur l'affiche du Réseau pendue au plafond du bureau de Robick. On pourrait croire que j'ai touché au dessin. Mais je ne me l'autoriserais jamais !

Ne rien lâcher !

Une fois le travail terminé et validé par François Schuiten et Benoît Peeters, reste une étape importante dans cette mise en couleur : l'adéquation entre les intentions sur l'écran d'ordinateur et la couleur sur la feuille imprimée. « *Un livre comme celui-là, on ne peut pas le lâcher dans la nature, il faut l'accompagner jusqu'au bout* », explique Schuiten. C'est ce qui s'est passé. Imprimé à Liège, en Belgique, le livre a été scruté de près par Jack Durieux lors de sa fabrication. « *Le Munken que nous avons utilisé est un papier qui rabat quelque peu les couleurs. Il y avait donc des ajustements à faire. Nous avons finalement réussi à obtenir le rendu exact de ce que l'ordinateur nous avait laissé espérer ! Je suis très impatient de voir les lectrices et les lecteurs s'emparer du livre, maintenant ! C'est une aventure qu'on ne fait qu'une fois dans sa vie et je ne regrette pas une seconde de m'y être lancé* », conclut le graphiste.



Recherche de François Schuiten pour la structure du Réseau (1983)



Recherche de François Schuiten
pour la ville d'Urbicande (1983)

LE THÉÂTRE DE L'ARCHITECTURE

Extraits d'un entretien avec François Schuiten et Benoît Peeters paru dans *(A Suivre)* n°68, en septembre 1983, en même temps que le premier chapitre de *La Fièvre d'Urbicande*.

Benoît Peeters : Le décor pour nous n'est pas un élément secondaire : c'est à partir de lui que l'ensemble du récit s'organise. Dans la plupart des bandes dessinées, le centre et moteur du récit est un personnage que l'on retrouve album après album. Tout différent est le projet des *Cités obscures*, dont *La Fièvre d'Urbicande* constitue le second volet. Ici, c'est en effet une ville qui donne à chaque histoire son unité.

François Schuiten : La ville doit créer l'atmosphère ; elle doit aussi indiquer le ton général.

B.P. : On ne cherche pas une ville qui soit avant tout belle ou spectaculaire, mais on prend le cadre le plus propice au développement de la trame narrative qui nous intéresse.

F.S. : On travaille donc à partir de projets futuristes, mais de projets futuristes conçus dans le passé. Il y a eu des plans de villes de l'avenir imaginés vers 1900 ; il y en a eu d'autres vers 1925. Il est possible de prendre appui sur ces représentations.

B.P. : Une chose qui est toujours amusante dans ces projets futuristes, d'ailleurs, c'est qu'ils renseignent beaucoup plus sur l'époque à laquelle ils ont été faits que sur celle qu'ils prétendaient décrire.

F.S. : Je crois d'ailleurs que ce n'est pas un hasard que l'on ait pris le style 1900, l'Art nouveau, comme point de départ de notre première histoire. C'est un style qui pousse vraiment à imaginer une ville entière, parce que les architectes de l'époque s'étaient efforcés de concevoir tous les objets envisageables. Ils ne s'intéressaient pas qu'aux façades ou à l'aspect intérieur des habitations, ils concevaient aussi des costumes, dessinaient la vaisselle, créaient des meubles, etc. Ils avaient une vision globale et voulaient investir tous les niveaux de la réalité depuis les plus vastes ensembles jusqu'aux plus petits détails. Le style qui a suivi, l'Art déco et tout ce mouvement monumentaliste que nous décrivons dans *La Fièvre d'Urbicande*, est un courant un peu similaire de ce point de vue. Là aussi, les vêtements, les couverts, les moindres éléments de décoration se trouvaient prévus. Il y a dans ces deux styles la même façon d'envelopper le monde.

B.P. : Or, ce qui est très important pour nous, à partir du moment où on ne se situe ni dans le réalisme ni dans la science-fiction, c'est de donner une présence aussi forte que possible à l'univers qu'on développe. Des styles comme ceux-là, avec leur côté englobant, sont donc des points de départ idéaux pour nous.

F.S. : À ce point de vue, le style de la ville d'Urbicande est un mélange assez curieux. Je suis parti de plusieurs tendances, souvent très différentes les unes des autres et notamment de travaux réalisés entre 1925 et 1930 par les étudiants de l'École des Beaux-Arts de Paris : dans ces dessins, ce qui est très étonnant, c'est l'effet de dramatisation obtenu par les rendus : tout est théâtral et grandiloquent ; même une petite maison au milieu de la campagne apparaît comme une cathédrale en plein orage.

Une autre influence qui est certainement importante, c'est celle des architectures fascistes, nazies et staliniennes. Ces différents styles sont d'abord partis du futurisme, donc d'un aspect volontairement moderne, puis ils ont évolué

vers le néo-classicisme, mais toujours en conservant le côté monumental. D'un pays à l'autre, on retrouve cette volonté d'obtenir les plus vastes perspectives, les avenues les plus larges, les façades les plus élevées. Le leitmotiv qui court à travers tout cela, c'est l'idée de mise en scène. On veut que l'architecture en impose, que l'individu se sente écrasé.

B.P. : On peut d'ailleurs dire que tout ce style architectural est au moins doublement un style de pouvoir. D'abord, c'est très souvent une architecture qui a été conçue ou soutenue par les pouvoirs politiques, de manière à donner une image aussi forte que possible de leur régime et en quelque sorte à asseoir leur autorité dans la pierre. On sait par exemple à quel point Hitler était passionné par les problèmes d'architecture et d'urbanisme. Il pensait que les monuments étaient ce qui pourrait le mieux donner idée d'un régime dans l'avenir.

F.S. : Tout cela est en même temps le signe d'une incroyable confiance en l'architecture.

B.P. : Oui, il y a l'idée que l'architecture est l'art total, l'art par excellence. Cette architecture monumentale qui est donc architecture de pouvoir à un premier niveau, parce qu'elle correspond à l'image qu'un régime politique veut donner de lui-même, est aussi architecture de pouvoir à un second niveau, peut-être moins évident. C'est qu'elle a toujours un caractère extrêmement coercitif. L'urbaniste a décidé qu'un certain agencement de l'espace était le plus rationnel. À l'occupant ensuite, de se conformer à ses vues. L'habitant n'est qu'un élément parmi d'autres ; il doit s'intégrer tant bien que mal dans le lieu où il habite, mais surtout il doit respecter un édifice qui a été conçu en fonction de grands principes. On retrouve cette conception quasi dictatoriale de l'espace chez beaucoup d'architectes du xxe siècle, y compris chez ceux qui a priori semblent très loin d'une vision fasciste de la ville. Ainsi, dans les grands projets de Le Corbusier, on voit que tout doit s'aligner sur une norme établie par l'urbaniste sur sa table à dessin ou en déplaçant des maquettes. Il y a cet exemple fameux de la Cité-jardin de Pessac, construite à partir d'un modèle extrêmement rigide et supposé parfait. Si l'on compare les photos prises au moment de l'inauguration avec celles qui ont été réalisées une trentaine d'années plus tard, on s'aperçoit que les transformations apportées par les habitants

Case 1 de la planche 4 mise en couleur au pastel par François Schuiten, pour le pavillon belge de la Biennale de Venise (1986)

pour rendre cet espace vivable en ont fait quelque chose de complètement incohérent. C'est un style qui ne permet aucune intervention de l'occupant sur les lieux.

F.S. : (…) La maison devient une œuvre d'art, une sculpture, mais aussi une forme de cauchemar.

B.P. : Ce qui est étonnant, c'est que ce genre d'espace, qui dans la réalité est assez invivable, est immédiatement inducteur de récit dans une fiction

F.S. : Oui, ce sont des styles qui provoquent la narration, qui favorisent la mise en scène. Je crois que c'est à cause de cette théâtralité dont on parlait tout à l'heure. Dans un décor comme celui-là, les choses rebondissent immédiatement. Il est impossible qu'il ne se passe rien. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que dans les deux premières histoires des *Cités obscures*, les personnages entretiennent un lien très fort avec le pouvoir. Ils sont dominés par le décor, dominés aussi par une autorité politique par rapport à laquelle ils vont devoir réagir.

À partir d'un système aussi contraignant que celui d'Urbicande, ce qui est intéressant, c'est d'imaginer ce qui va pouvoir mettre en cause cette gigantesque machine célibataire. Quel est l'élément suffisamment puissant pour perturber ce système qui pensait avoir tout prévu ? On ne peut jamais tout prévoir et rien n'est inattaquable. Ce qui compte, c'est de trouver où est la faille. La question que pose *La Fièvre d'Urbicande* devient donc : quelle serait la forme d'agression la plus à même de contester efficacement un univers comme celui-là ?

François Schuiten est né à Bruxelles le 26 avril 1956, dans une famille où l'architecture tient une grande place.

Il réalise deux albums avec Claude Renard : *Aux médianes de Cymbiola* et *Le Rail*. Avec son frère Luc, il élabore le cycle des *Terres creuses*. Depuis 1980, il travaille avec Benoît Peeters à la série *Les Cités Obscures*. Ses albums ont été traduits en une quinzaine de langues et ont obtenu de nombreux prix, dont le prix du meilleur album au festival d'Angoulême pour *La Fièvre d'Urbicande*, en 1985. Il a réalisé de nombreuses illustrations, affiches et timbres-poste partout en Europe.

François Schuiten a également conçu les stations de métro « Arts et Métiers » à Paris et « Porte de Hal » à Bruxelles, et scénographié divers spectacles d'opéra et de danse. Il a participé à la conception des films *Taxandria*, *Les Quarxs*, *Mr Nobody* et *Mars et Avril*. Il a conçu des pavillons pour plusieurs expositions universelles : le pavillon du Luxembourg à Séville en 1992, le parc thématique des utopies à Hanovre en 2000 – qui a accueilli cinq millions de visiteurs –, et le pavillon belge à l'Exposition mondiale de Aïchi (Japon) en 2005.

En 2002, il a obtenu le grand prix d'Angoulême pour l'ensemble de son œuvre.

Il a publié son premier livre en solo, *La Douce*, en 2012 et a conçu un musée du train, le Train World, qui a ouvert ses portes à Bruxelles en 2015.

Il travaille actuellement sur plusieurs projets scénographiques dont le parvis de la gare d'Amiens et le Cnit de la Défense à Paris.

Né à Braine-l'Alleud en 1970, Jack Durieux exerce son métier de graphiste et d'illustrateur depuis sa sortie de l'atelier de communication graphique de la Cambre à Bruxelles en 1995.

Il a travaillé pendant près de vingt ans pour diverses agences de publicité et de communication institutionnelle, et pour l'édition, en tant que concepteur et directeur artistique. Il a également créé de nombreuses maquettes de séries et collections ainsi que des livres d'art avec différentes maisons d'édition (Dargaud, Lombard, Kana, Huginn & Muninn, Les Impressions Nouvelles, Dupuis et Champaka-Dupuis). En 2014 il co-fonde Nautilus Art Prints, maison d'édition spécialisée dans la création d'affiches de cinéma alternatives imprimées en sérigraphies pour laquelle il s'occupe, entre autres choses, de la direction artistique. Il conçoit et dessine également depuis quelques années, pour le compte d'éditeurs américains, ses propres affiches de cinéma alternatives.

Depuis 1998, il donne des cours de graphisme, de typographie et de dessin au College of Advertising and Design à Bruxelles ainsi qu'aux Hautes Écoles Albert Jacquard à Namur.

Benoît Peeters est né à Paris en 1956. Son premier roman, *Omnibus*, est paru aux éditions de Minuit en 1976. Depuis lors, Benoît Peeters a multiplié les travaux dans les domaines du scénario, de la critique, de l'édition et de la conception d'expositions.

Une longue complicité avec le dessinateur François Schuiten lui a permis de construire avec lui le cycle des *Cités obscures*. Quinze albums sont parus à ce jour ; ils ont obtenu de nombreux prix et ont été traduits dans une quinzaine de langues. Passionné par le récit sous toutes ses formes, Benoît Peeters a collaboré avec d'autres dessinateurs (comme Aurélia Aurita et Frédéric Boilet), une photographe (Marie-Françoise Plissart) et le cinéaste Raoul Ruiz.

Spécialiste d'Hergé, il a publié trois ouvrages qui sont devenus des classiques : *Le Monde d'Hergé*, *Hergé fils de Tintin* et *Lire Tintin, les bijoux ravis*. Théoricien et critique aux intérêts éclectiques, il est l'auteur de nombreux essais sur la bande dessinée, le scénario et l'écriture en collaboration, mais aussi sur Paul Valéry, Raoul Ruiz, Jirô Taniguchi et Chris Ware. Il a publié aux éditions Flammarion la première biographie du philosophe Jacques Derrida, et tout récemment *Sándor Ferenczi, l'enfant terrible de la psychanalyse*.

casterman

CONTACTS PRESSE

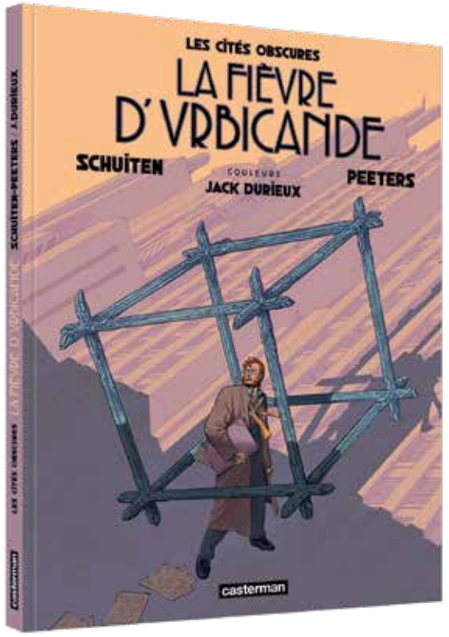
FRANCE / SUISSE Angèle Pacary • +33 (0)6 11 43 45 82 • angele.pacary@casterman.com

BELGIQUE Valérie Constant - apropos • +32 (0)473 855 790 • v.constant@aproposrp.com

CANADA Simone Sauren • +1 514 277 8807 • ssauren@flammarion.qc.ca

CONTACT LIBRAIRES & SALONS

Marie-Thérèse Vieira • +33 (0)1 55 28 12 40 • mt.vieira@casterman.com

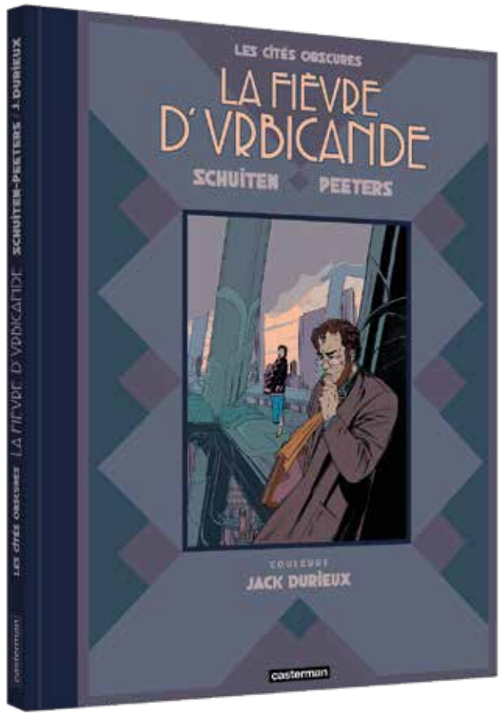


LA FIÈVRE D'URBICANDE

24 X 32 CM – 104 PAGES COULEURS

COUVERTURE CARTONNÉE – 24 €

En librairie le 28 octobre 2020



LA FIÈVRE D'URBICANDE LUXE

30,4 X 40,6 CM – 112 PAGES COULEURS

COUVERTURE CARTONNÉE – 165 €

En librairie le 21 octobre 2020

EXPOSITION LA FIÈVRE D'URBICANDE

FRANÇOIS SCHUITEN & BENOÎT PEETERS

Présentation de l'original noir et blanc de la couverture, de projets de couverture de 1985, d'originaux à l'encre de Chine, de divers dessins, esquisses et crayonnés préparatoires, et d'impressions en tirage limité aux encres pigmentaires issues de la version colorisée de l'album.

AVANT-PREMIÈRE

en présence des artistes

Jeudi 22 octobre 2020 de 11h à 20h

EXPOSITION

du vendredi 23 octobre

au samedi 14 novembre 2020

HUBERTY & BREYNE

36, AVENUE MATIGNON - 75008 PARIS

© 2020 Casterman /
F. Schuiten – B. Peeters – J. Durieux
Photos © Bénédicte Maindiaux
9782203225992