Obscurs chapitres

Benoît Peeters

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/8632>

DOI: 10.4000/narratologie.8632

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Benoît Peeters, « Obscurs chapitres », *Cahiers de Narratologie* [Online], 34 | 2018, Online since 07 January 2019, connection on 03 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/8632> ; DOI : 10.4000/narratologie.8632

This text was automatically generated on 3 May 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Obscurs chapitres

Benoît Peeters

AUTHOR'S NOTE

Cet article reprend le propos d'une conférence donnée par Benoît Peeters à l'Université de Lausanne le jeudi 11 mai 2017 dans le cadre du colloque organisé par Anaïs Goudmand et Raphaël Baroni « Les avatars du chapitre en bande dessinée ». Cette version, retravaillée par l'auteur, est basée sur une transcription réalisée par Jean Cornu, grâce au soutien de la Faculté de Lettres de l'UNIL.

- 1 Dans son article, Thierry Groensteen a évoqué l'importance du chapitrage dans le magazine (*A suivre*), notamment à travers l'exemple de Tardi. Ma propre réflexion aura un caractère moins théorique. Il s'agira avant tout d'un témoignage d'auteur. J'évoquerai ma pratique de scénariste et celle de mon complice François Schuiten autour de la question du chapitrage ; je tenterai de comprendre l'impact qu'elle a pu avoir sur le développement des *Cités obscures*.
- 2 (*A suivre*), dès son titre, affichait une ambition feuilletonnante et revendiquait le découpage en chapitres. Et dans l'éditorial du premier numéro, daté de février 1978, Jean-Paul Mougin, le rédacteur en chef, parlait de « roman en bande dessinée ». Tout cela rencontrait parfaitement les aspirations du jeune homme que j'étais. La littérature était mon univers d'origine. J'avais publié un premier roman, j'en achevais un second. Et ce numéro inaugural de (*A suivre*), dont Pratt et le duo Tardi/Forest étaient les vedettes et où la littérature était très présente, avait tout pour me séduire. C'était un moment où je n'avais jamais songé à écrire pour la bande dessinée. (*A suivre*) a donc été l'un des déclencheurs de cette envie, l'autre étant les retrouvailles avec mon ami d'enfance François Schuiten, quelques mois plus tard. À cette époque, François publiait essentiellement dans *Métal Hurlant*, mais dès que nous avons envisagé de réaliser une histoire ensemble, c'est à (*A suivre*) que nous l'avons destinée. Peut-être le fait d'avoir une nouvelle collaboration, après celles avec son frère Luc et avec son ancien professeur

Claude Renard, était-il déterminant du côté de François. Mais ce qui est sûr, c'est que de mon côté, je me sentais plus proche de (A suivre) et de Casterman que de *Métal Hurlant*.

- 3 Nous avions donc le désir de proposer un projet qui corresponde au style de (A suivre), et ce fut, en 1982, une première histoire intitulée *Les Murailles de Samaris*. Une histoire qui n'entrait pourtant pas dans la catégorie la plus prestigieuse, celle des « Romans (A suivre) ». Vous vous souvenez peut-être que « Romans (A suivre) » était le titre d'une collection destinée à accueillir de longs récits en noir et blanc, tels que *Corto Maltese en Sibérie*, *Ici même* ou *Silence*. C'était le cœur du projet de (A suivre), un projet à la fois esthétique et économique, puisqu'à cette époque, imprimer en noir et blanc était beaucoup moins coûteux qu'en couleur. Mais après deux années vouées exclusivement au noir et blanc, comme il n'y avait pas assez d'auteurs capables de se lancer dans un récit de 120 ou 150 pages, la couleur avait fait son entrée dans (A suivre). Les auteurs avaient désormais le choix entre l'ampleur du roman en noir et blanc, à la pagination libre, et le formatage classique de l'album de 48 pages pour les récits en couleurs – cette nouvelle collection s'appelait « Un auteur (A suivre) ». Pour une première histoire, avec un jeune dessinateur et un jeune coloriste qui testaient leur collaboration, c'était bien évidemment de ce côté-là que l'accueil semblait le plus facile.
- 4 Mener à bien une histoire comme *Les Murailles de Samaris*, qui était au fond une longue nouvelle davantage qu'un roman, nous apparaissait comme un défi suffisant. Nous avons proposé un découpage en quatre chapitres sans lui accorder une attention particulière. Ce qui nous importait, c'était de faire bonne figure au milieu de nos prestigieux aînés. Et ce qui nous impressionnait beaucoup, c'était de réaliser la couverture d'un numéro. Ce qui nous arriva pour le deuxième chapitre, en juillet 1982.

Figure 1 : couverture du n° 54.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 5 Entrer dans (*A suivre*), c'était alors travailler en priorité pour le mensuel, le livre n'étant qu'une lointaine perspective (il s'écoulait un an après la fin de la prépublication avant que l'album ne soit édité). Les réactions suscitées par les premiers chapitres, auprès des lecteurs mais plus encore de nos confrères, étaient pour nous quelque chose de fondamental, un paramètre majeur de notre travail. Et nous avons vite regretté de ne pas avoir suffisamment réfléchi à la segmentation en chapitres des *Murailles de Samaris*.
- 6 Lorsque nous avons envisagé un deuxième récit, nous avons tout de suite senti qu'il allait prendre plus d'ampleur, et donc s'inscrire dans la collection « Romans (*A suivre*) ». Il y avait bien sûr quelque chose d'étrange et de paradoxal à changer de collection au moment même où nous définissions *Les Cités obscures* comme une potentielle série. Mais la règle ne souffrait pas d'exception : chez Casterman au début des années 1980, c'était 48 pages et la couleur, ou la liberté et le noir et blanc. Pour notre deuxième histoire, le problème devenait de donner de l'ampleur au récit plutôt que de le restreindre, même si nous savions que nous n'atteindrions pas les mêmes paginations que Comès, Pratt ou Tardi/Forest. Et comme le temps de travail de François Schuiten était très long – une semaine par page – toutes les astuces permettant d'ajouter des pages étaient les bienvenues.
- 7 Nous avons donc conçu chaque chapitre de *La Fièvre d'Urbicande* comme une petite unité narrative, un chapitre à part entière, avec un point d'orgue très marqué. Malheureusement, nous subissions aussi une présentation qui ne nous correspondait pas tout à fait ; c'était le graphiste en charge du mensuel qui réalisait les pages d'ouverture des chapitres. Nous n'avions pas grand-chose à dire, ni pour le petit résumé proposé, ni pour l'image d'introduction : il choisissait lui-même un détail, prélevé dans une des cases. Ce qui nous désolait encore plus, c'est que, comme cette présentation tombait sur une page de droite – ce qui est assez logique dans l'éditorialisation d'un magazine –, l'organisation de nos doubles pages, ces jeux de vis-à-vis minutieusement étudiés, tombaient systématiquement à plat. S'il y avait donc d'un côté le plaisir d'être lus dans le magazine alors que nous n'avions pas encore terminé l'histoire, et d'avoir de premiers échos pour la plupart encourageants, il y avait le regret que l'organisation de l'histoire soit quelque peu malmenée. Le magazine avait ses contraintes, qui n'étaient pas exactement les nôtres.

Figure 2 : couverture du n° 68.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 8 La logique du chapitre s'est imposée fortement à nous en construisant *La Fièvre d'Urbicande*. Très vite par exemple, nous avons décidé que cette histoire, dont le cœur est une structure cubique en expansion, serait construite en six chapitres. Six, comme les six faces d'un cube. Même si le lecteur n'en a pas forcément conscience, c'est un élément qui a compté pour nous. Dès cette deuxième histoire, le chapitre est donc devenu un élément essentiel, plastiquement et narrativement. Et au moment où nous avons composé le livre, nous avons renforcé cet aspect en nous le réappropriant. Par-delà les pages de bande dessinée au sens strict, nous voulions concevoir le volume de part en part, en essayant de le maîtriser dans ses moindres détails.
- 9 L'album commence par une longue lettre que le personnage principal, Eugen Robick, adresse aux dirigeants de la ville d'Urbicande. Cette lettre illustrée, à la typographie très particulière, nous place d'emblée dans le style monumental et sévère qu'affectionne notre urbatecte. Elle met toute l'histoire en perspective. De telles pages, qui à nos yeux et à ceux de nos lecteurs font partie intégrante de l'histoire, n'auraient pas été concevables dans (*A suivre*). Jean-Paul Mougins se méfiait des pages qui n'obéissaient pas à la logique de la pure bande dessinée. C'est comme s'il craignait que les auteurs n'essaient de « l'escroquer » avec de grandes illustrations ou de longs textes. Chaque page publiée dans (*A suivre*) étant payée, il fallait que ce soit de la « vraie » bande dessinée. Et si un auteur cédait à une forme d'esthétisme, par exemple avec un dessin occupant une page entière, il disait : « Bon, on gardera cette image pour le livre, on ne la passe pas dans le journal ».
- 10 En préparant l'album, nous redevenions les maîtres du jeu. Nous pouvions organiser le livre à notre guise, de la première à la dernière page. C'est comme si le lecteur avait dans les mains le journal de bord d'Eugen Robick, le héros-narrateur de l'histoire. Pour ouvrir chacun des chapitres, nous avons créé une série de pages sur fond noir qui, mises

ensemble, forment une série. Nous y présentons sous forme métaphorique la croissance de cette structure cubique, devenue réseau, qui envahit peu à peu la ville. C'est une manière de souligner l'unité narrative des chapitres, mais aussi de faire de ces pages d'ouverture une sorte de récit en soi, une version quasi abstraite de l'histoire, qui la résume sous une forme immédiatement intelligible.

Figure 3 : La Fièvre d'Urbicande, ouverture du chapitre 1.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 11 Nous nous sommes donc servis dans un premier temps du découpage en chapitres à la manière des feuilletonistes, en terminant chaque épisode sur un temps fort ou un point d'interrogation, mais, dans un second temps, au moment où nous composons le livre, nous accentuons cette logique et lui donnons une nouvelle portée. Les chapitres qui, lors de la publication dans (*A suivre*), marquent les césures temporelles, deviennent dans l'album une manière de renforcer la spatialisation. En réalité, rien ne nous impose d'avoir une structure chapitrale aussi forte. Mais ce principe nous permet d'accentuer les échos et les symétries qui abondent dans cette histoire. La première et la dernière planche sont par exemple construites selon le même dispositif, de manière totalement symétrique. On commence sur une page de droite, avec une sorte de mouvement de caméra imaginaire qui nous conduit de l'objet énigmatique posé sur le bureau jusqu'à la pièce dans son ensemble. Et la dernière planche de la bande dessinée, sur une page de gauche, reprend le même mouvement dans l'autre sens, partant du plan large pour s'achever sur le simulacre de cube que l'urbatecte essaie de sculpter. Ce sont des jeux qui étaient présent dès la publication dans (*A suivre*), mais qui prennent tout leur sens et toute leur force à l'intérieur du livre.
- 12 Forts de cette expérience, nous abordons *La Tour*, qui s'annonce comme un récit encore plus long, situé dans un univers beaucoup plus archaïque, avec une conscience nette de l'intérêt du découpage en chapitres. D'emblée, le chapitre devient une clé d'organisation

de l'histoire et du futur album. Parmi les nombreux documents et dessins originaux que nous avons donnés récemment à la BNF (la Bibliothèque Nationale de France), il y avait un cahier de scénario dont ils ont scanné quelques pages. Et sur l'une de ces pages, on trouve cette indication, « Chapitre 5 », dont je ne me souvenais pas.

Figure 4 : La Tour, scénario manuscrit.
© Schuiten-Peeters

- 13 L'amusant, c'est que nous sommes alors à un stade très embryonnaire du récit... Nous sommes encore dans une phase de recherches et de tâtonnements. Il n'y a pas de dialogues, pas d'indications de découpage, mais on sent que, pour nous, les chapitres sont déjà pensés comme des unités narratives à part entière. Et dans l'album, la césure entre les chapitres 4 et 5 se produit exactement à l'endroit indiqué dans ces notes.
- 14 À cette époque, comme nous sommes un peu plus choyés par les responsables de (A suivre), nous commençons à jouer davantage avec les possibilités de la publication dans un mensuel et à créer du matériel spécifique. Par exemple, un mois avant la publication, nous publions une sorte de bande annonce, ou plutôt de lever de rideau. Et surtout, nous jouons avec les attentes du lecteur. Certains de ces dispositifs, qui ont eu beaucoup d'impact dans (A suivre), jouent un rôle bien moindre dans l'album. Il faut se souvenir qu'en 1986 il y avait encore une frontière nette entre les récits en couleur, généralement courts, et les récits plus longs en noir et blanc. Et donc, quand *La Tour* commence à paraître, le lecteur est convaincu, dès le chapitre 1, qu'il s'agit d'un roman noir et blanc qui respectera les mêmes codes jusqu'à son terme. Or, à la fin du chapitre 3, survient une étrangeté que l'on pourrait prendre pour un incident technique (après tout, dans les magazines, les incidents techniques ne sont pas rares) : au bas d'une page de droite – cette fois-là, nous avons obtenu que ce soit bien une page de droite –, il y a un petit fragment de couleur qui pourrait apparaître comme une erreur.

Figure 5 : *La Tour*, première apparition de la couleur.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 15 Quand vous découvrez cette case aujourd'hui, l'effet de surprise est amoindri. Généralement, vous avez vaguement feuilleté l'album avant de le lire et donc entrevu la présence de la couleur. Il est rare qu'un lecteur de bande dessinée aborde un livre sans avoir ce premier rapport embryonnaire, ce feuilletage plus ou moins attentif. Contrairement à un texte, un livre de bande dessinée « parle directement aux yeux », comme l'avait compris d'emblée Rodolphe Töpffer. Mais lorsque ce troisième chapitre est paru dans (*A suivre*), l'horizon d'attente du lecteur était vraiment que l'histoire se poursuive en noir et blanc jusqu'à la fin, tout comme *La Fièvre d'Urbicande*. L'effet de surprise a donc pleinement joué son rôle. Puis on tournait la page, on comprenait qu'on avait affaire à des tableaux, à des images de cette tour si vaste que ceux qui l'habitaient avaient bien du mal à se la représenter. Cette irruption de la couleur était pour nous une manière de se réapproprier les codes du journal et de la maison d'édition. C'était une sorte de jeu avec cette séparation rigoureuse entre les collections qu'il y avait encore à cette époque.
- 16 Une anecdote au passage : pour convaincre les responsables de Casterman d'accepter cette introduction de la couleur dans un récit en noir et blanc, chose techniquement difficile à l'époque, je leur avais dit qu'il n'y aurait que seize pages avec de la couleur dans tout l'album. Seize pages, soit la longueur d'un cahier d'imprimerie, ou plus exactement de deux demi-cahiers répartis à des endroits stratégiques. Le surcoût serait donc modique. L'idée avait été acceptée et toute l'organisation du récit tenait compte de ce calcul assez savant. Mais au moment de la mise en machine, l'imprimeur a trouvé que c'était trop compliqué et a préféré tout imprimer sur une machine couleur. Cet agencement, qui me permettait de placer encore une page en couleurs au début du chapitre 4, a donc perdu sa justification. Sauf qu'il correspond à un principe d'économie,

non plus d'économie financière, mais d'économie narrative, qui ne nous déplaît pas. Nous n'avons jamais pensé que l'histoire aurait été meilleure avec cinq ou dix pages supplémentaires en couleur. Mais si l'on s'intéresse aux processus génétiques, il est sans doute amusant de savoir que la répartition de ces pages obéissait avant tout à des raisons techniques.

- 17 Pour le reste, le découpage en chapitres a sans doute encore plus d'importance dans *La Tour* que dans *La Fièvre d'Urbicande*. Juste après la couverture, la page de titre a des allures de parchemin ; et elle propose un sous-titre : « La Tour. Histoire véridique de l'homme qui la traversa ». Tout au long de l'histoire, les têtes de chapitres obéissent à la même logique. Elles appartiennent à l'univers diégétique, un peu comme si le personnage rencontrait les jalons de sa propre histoire au fur et à mesure qu'il s'aventure dans cet espace démesuré. Ces titres ajoutent aussi une dimension humoristique à cette histoire de tonalité plutôt grave. Le premier chapitre s'intitule par exemple : « Où Giovanni Battista, mainteneur de son état, comprend qu'il a trop mangé d'œufs ».

Figure 6 : *La Tour*, ouverture du chapitre 1.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 18 Ce sont des résumés un peu parodiques, inspirés des romans d'autrefois, mais qui ne nous aident pas à deviner le contenu du récit. Ainsi du chapitre 2 : « Où l'on découvre qu'à trop vouloir descendre on finit parfois par monter », indication qui ne se comprend qu'une fois achevée la lecture du chapitre. Même chose pour le troisième : « D'Elias Auréolus Palingénus, de la jeune Milena et de quelques curieux tableaux », tableaux dont nous ne révélons évidemment pas en quoi ils sont curieux. Je ne vous cite pas tous les titres, pour ne pas éventer quelques secrets. Mais il est certain que l'ensemble de ces pages liminaires joue un rôle essentiel, tant dans la narration que dans l'organisation visuelle.
- 19 Il y a toujours eu, chez François comme chez moi, un très vif amour du livre dans sa matérialité, avec sa couverture, ses pages de garde, ses illustrations hors-texte, ses culs-

de-lampe. Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, dans les éditions Hetzel, en sont bien sûr l'un des exemples les plus célèbres. Les grands romans verniens perdent d'ailleurs beaucoup de leur puissance de fascination lorsqu'on les sépare de leurs gravures et de leurs reliures. *La Fièvre d'Urbicande* et *La Tour*, dans leur organisation matérielle, ne cessent de jouer avec l'idée de livre et de la mettre en abyme. Je me souviens que nous nous sommes toujours beaucoup amusés en préparant ce qu'on appelle des « chemins de fer », c'est-à-dire des représentations de l'ensemble de l'album avec ses chapitres, ses pages d'ouverture et de fermeture, etc., comme s'il s'agissait d'un tableau que l'on appréhende en un coup d'œil. Même si le lecteur lit d'abord la bande dessinée de façon linéaire, pour connaître la suite de l'histoire, nous sommes persuadés que cette spatialisation est un paramètre essentiel. C'est comme une invitation à la relecture.

Figure 7 : *La Tour*, une des dernières pages de l'album.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 20 Je vais évoquer plus rapidement les albums suivants. Mais il est clair qu'histoire après histoire, le découpage en chapitres a continué à jouer un rôle majeur. Cherchant de nouveaux dispositifs, nous les avons conçus à chaque fois comme de vraies unités narratives, invitant bien sûr à lire la suite, mais fonctionnant aussi comme des objets en soi. Dès la fin des années 1980, beaucoup de lecteurs se sont mis à lire (*A suivre*) de façon plus irrégulière. Le magazine perdait de l'importance par rapport aux albums ; des albums dont la parution arrivait désormais peu de temps après la prépublication. Certains de ceux qui appréciaient nos histoires ont commencé à nous dire : « Je regarde un chapitre ou deux, mais je préfère lire vraiment l'histoire dans l'album ». Il s'agissait donc que chaque chapitre ait sa propre force, sa propre séduction. Et que la structuration en chapitres contribue à renforcer la cohérence du futur livre.
- 21 Dans *Brüssel*, les pages d'introduction des chapitres prennent la forme de pseudo-publicités. En ouverture du chapitre 1, nous apprenons que « Le plastique c'est chic ». Et

nous retrouvons immédiatement ce slogan dès la première planche de bande dessinée. Notre héros, fleuriste, vient de se convertir à la modernité, c'est-à-dire aux fleurs en plastique. Et le slogan se prolonge sous forme d'affiche, à l'intérieur de sa boutique : « Le plastique c'est beau, le plastique c'est chic, le plastique c'est pratique ». Plus loin, un autre personnage, un vieux médecin qui promeut l'électrothérapie, affirme avec conviction : « L'électricité, c'est la santé ». Cette série de pages, réalisées spécifiquement pour le livre, est une manière ironique de souligner, au-delà de l'intrigue, quelques motifs sous-jacents.

Figure 8 : *Brûsel*, ouverture du chapitre 3.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 22 Même si cette logique de la construction en chapitres continuait à nous intéresser, elle pouvait conduire à de vraies difficultés. Avec *L'Enfant penchée*, nous avons conçu un récit à plusieurs foyers, en accompagnant trois groupes de personnages : la jeune Mary et sa famille, des savants dans un observatoire, le peintre Augustin Desombres. Ces trois récits vont mettre très longtemps à se rejoindre. La longueur des chapitres est très variable, elle est parfois d'une dizaine de pages, d'autres fois de trois ou cinq pages seulement. Et chaque chapitre s'ouvre cette fois par une vraie page de bande dessinée, mais qui n'est composée que d'une seule image, indiquant la date et le lieu.

Figure 9 : *L'enfant penchée*, ouverture du chapitre 1.
© Schuiten-Peeters/Casterman

- 23 Or, cette fragmentation qui dans un livre se perçoit parfaitement – le lecteur recompose mentalement l'histoire – pose de grosses difficultés lorsqu'il y a un mois d'attente entre deux chapitres. Et avec *L'Enfant penchée* et ses trois foyers narratifs, il fallait attendre trois mois pour retrouver les personnages. Voire davantage pour ceux qui suivaient le magazine de façon irrégulière. Beaucoup de lecteurs se sont donc sentis perdus (comme ils l'avaient été, pour d'autres raisons, dans le long récit policier de Tardi, *120 rue de la Gare*, d'après Léo Malet). Ils ont eu l'impression que cette histoire était incompréhensible, que nous nous étions égarés, d'autant qu'une partie était traitée sous une forme proche du roman-photo, ce qui déconcertait les purs amateurs de BD.
- 24 La parution de *L'Enfant penchée*, qui comporte une vingtaine de chapitres, s'est étalée dans (*A suivre*) sur une période beaucoup trop longue. Nous avons nous-mêmes l'impression que le récit se traînait. Et nous nous rendions compte que notre système de chapitres, qui a toute sa pertinence dans le livre, ne correspondait plus au rythme du journal. *L'Enfant penchée* est certes un roman graphique, mais il ne se prête plus du tout à une publication sous forme de feuilleton. Ce n'est pas un vrai récit... à suivre.
- 25 À cette époque de toute manière, et je ne crois pas que nous y soyons pour grand-chose, le mensuel se vend de moins en moins. Un nombre toujours croissant de lecteurs préfère désormais attendre l'album. Éditorialement comme économiquement, le mensuel a perdu beaucoup de sa pertinence. Il fait d'ailleurs découvrir moins de nouveaux talents. L'aventure de (*A suivre*) se termine donc en décembre 1997, avec une couverture de Tardi qui fait écho à celle du premier numéro. Une page se tourne, pour l'éditeur comme pour les auteurs.
- 26 Le premier récit que nous réalisons après la disparition de ce mensuel qui avait tant compté pour nous, *L'Ombre d'un homme*, est, comme par hasard – même si nous n'y avons

pas pensé sur le moment – un récit continu, sans division en chapitres. Il existe donc un lien, au moins inconscient, entre l'arrêt du magazine, qui nous prive d'un rythme de parution assez excitant et d'un premier contact avec le lecteur, et l'abandon du chapitrage. Chose curieuse, nous avons réalisé voici quelques années une deuxième version de *L'Ombre d'un homme*, fortement revue et avec une nouvelle fin, et cette nouvelle édition est composée de trois longs chapitres. Il est très probable que la disparition de (*A suivre*) nous a troublés dans notre manière de développer une histoire encore plus que nous ne l'avons imaginé à la fin des années 1990.

- 27 Pour le livre suivant, *La Frontière invisible*, le dernier récit dont je dirai quelques mots, nous avons par contre opté pour une structure en chapitres extrêmement marquée. L'histoire se compose de douze chapitres introduits chacun par une grande image, beaucoup moins réaliste que la bande dessinée proprement dite. Cet ensemble a d'ailleurs donné à Casterman l'idée de publier un calendrier, avant même la parution de *La Frontière invisible* si je me souviens bien. Et le plus intéressant, c'est que ce calendrier devient une sorte de récit en soi, à la tonalité plus fantastique que l'album : on pourrait proposer ces douze images dans un atelier d'écriture, en demandant de construire une nouvelle histoire en s'appuyant sur elles...

Figure 10 : *La Frontière invisible* : ouverture du chapitre 1.
© Schuiten-Peeters, Casterman

- 28 Livre après livre, nous avons tenté de trouver un principe un peu différent pour les ouvertures de chapitres. Dans *La Fièvre d'Urbicande*, elles ont un caractère quasi abstrait. Dans *L'Enfant penchée*, ces grandes images sont vraiment prises dans la narration et comportent au moins un phylactère. Dans *La Frontière invisible*, elles occupent une position de surplomb par rapport au chapitre, avec un contenu nettement métaphorique.
- 29 Concevoir de telles pages, c'est aussi, pour François Schuiten, une manière de retrouver le plaisir de la grande image, proscrit par Jean-Paul Mougin et l'écriture traditionnelle de la

bande dessinée. C'est un petit cadeau qu'il s'offre et nous offre, comme s'il multipliait les couvertures. Mais ces jeux sur la structure de l'album laissent entrevoir des possibilités plus expérimentales, dans l'esprit de l'Oubapo. On pourrait ainsi imaginer une bande dessinée conceptuelle, uniquement constituée d'ouvertures de chapitres : l'histoire n'existerait qu'en pointillés.

ABSTRACTS

This article deals with the importance of the division into chapters in the first albums of Schuiten and Peeters' series "Les Cités obscures" pre-published in the monthly (*A suivre*). From "Les Murailles de Samaris" to "L'Enfant penchée", these narratives were largely designed with this constraint in mind. And this paratext was amplified during the album editions. The impact of the magazine's disappearance on the construction of two later stories, "L'ombre d'un homme" and "La Frontière invisible" is also discussed : although they appeared directly in book form, the division into chapters continues to play a role.

Cet article évoque l'importance de la division en chapitres dans les premiers récits de la série de Schuiten et Peeters « Les Cités obscures » publiés dans le mensuel (*A suivre*). Des « Murailles de Samaris » à « L'Enfant penchée », ils ont été largement conçus en fonction de cette contrainte. Et ce paratexte a été amplifié lors des éditions en album. Il est aussi question de l'incidence de la disparition du magazine sur la construction de deux histoires ultérieures, « L'Ombre d'un homme » et « La Frontière invisible » : bien qu'ils soient parus directement sous forme de livres, la division en chapitres continue d'y jouer un rôle.

INDEX

Keywords: *Obscure Cities*, graphic novel, serial, comic book, « (*A suivre*) »

Mots-clés: Cités obscures, roman graphique, feuilleton, album, « (*A suivre*) »

AUTHOR

BENOÎT PEETERS

Benoît Peeters est né à Paris en 1956. Il est professeur associé au CNAM à Paris et visiting professor à Lancaster University. Co-auteur des albums des « Cités obscures » avec le dessinateur François Schuiten, il a publié de nombreux autres ouvrages, parmi lesquels *Lire la bande dessinée* (Flammarion), *Lire Tintin. Les Bijoux ravis* (Les Impressions Nouvelles) et *L'homme qui dessine, entretiens avec Jirô Taniguchi* (Casterman). Il est aussi le biographe d'Hergé, Jacques Derrida et Paul Valéry.