

***La Tour de Peeters et Schuiten :*
ruine d'une utopie moderne**

Alice RICHIR
Université catholique de Louvain

Benoît Peeters et François Schuiten sont aujourd'hui considérés comme des figures emblématiques du monde de la bande dessinée. Depuis ses débuts, leur collaboration autour des *Cités Obscures* a connu un vif succès tant auprès de la critique que du public. *La Tour*, album en noir et blanc publié en 1987, est le quatrième volet d'une série qui en compte actuellement une vingtaine. Cette bande dessinée met en scène la déliquescence de l'idéologie véhiculée par la modernité. Le duo franco-belge combine avec talent texte et image pour créer une métropole fabuleuse dont le gigantisme évoque à la fois la mythique Babel et le gratte-ciel contemporain. Par analogie, l'architecture de la ville imaginaire (ses proportions démesurées, le caractère massif de ses matériaux, l'enchevêtrement de ses structures, l'organisation de ses différents niveaux, etc.) révèle les idéaux de rationalité, de technicité et d'institutionnalisation qui fondent le discours progressiste des XIX^e et XX^e siècles. Isolée du reste du monde des *Cités Obscures*, la Tour devient le lieu de réalisation et d'épanouissement de l'utopie moderne. Sa ruine

métaphorise l'ébranlement des certitudes ainsi que l'émergence des discours de la fin qui caractérisent notre société contemporaine. Pour le prouver, nous réaliserons dans les quelques lignes qui suivent une analyse du texte et de l'image, pour montrer tout d'abord comment la Tour s'affiche comme symbole de l'utopie moderne et, ensuite, en quoi son ébranlement évoque les discours contemporains de conjuration de cet héritage moderne. Enfin, nous envisagerons le foisonnement des références intertextuelles surgissant de toute part dans *La Tour* comme une réponse à ces discours consensuels de la fin. Commençons par résumer l'intrigue de l'album.

Giovanni Battista, mainteneur de la Tour, ne parvient plus à endiguer l'affaissement progressif du secteur qui lui a été attribué. Las d'attendre le passage de l'inspecteur, de plus en plus inquiet face à l'état de délabrement de la Tour, il décide de descendre vers la Base, pour en référer aux autorités. Incapable d'atteindre les profondeurs de la Tour, son périple le mène dans une communauté ignorante de l'état général de la structure comme du sort de ses autres habitants. Battista y rencontre Elias, marchand de rêve et de savoir et détenteur des secrets de la Tour, qui lui transmet toutes ses connaissances. Reconnaissant son impuissance face à l'ébranlement de l'édifice, Elias encourage Battista à poursuivre son voyage. Au gré de ses pérégrinations, l'ancien mainteneur, désormais accompagné de Milena, atteint le sommet de la Tour avant d'entreprendre une descente dans ses abysses. Le mystère est révélé : les dirigeants ont déserté la Tour, abandonnant sur leur passage toutes les richesses qu'ils ne pouvaient emporter. Toutefois, Giovanni et Milena ne peuvent plus rebrousser chemin. Ils sont contraints d'emprunter la seule issue qui

s'offre à eux, abandonnant les derniers habitants de la Tour à leur ignorance, pour rejoindre le monde extérieur dont ils avaient jusqu'à présent été isolés. Ils assistent, impuissants, à l'effondrement de la Tour, avant de rejoindre la bataille qui sévit autour d'eux pour vaincre un ennemi dont ils ne savent rien.

L'utopie moderne

La Tour telle que l'ont imaginée Schuiten et Peeters prend volontiers la forme d'une utopie : ville imaginaire, isolée géographiquement du reste du monde par ses hautes murailles, elle propose une nouvelle organisation de la vie quotidienne axée sur l'attribution du travail en fonction des compétences de chacun. Le pouvoir est dévolu à ceux qui en sont jugés dignes. Ainsi, nous apprenons de la bouche d'Elias et grâce aux tableaux qu'il montre à Battista que la Tour, construite « à l'image de l'univers » (p. 64), repose sur une structure hiérarchique empreinte de symboles. « La Base », localisée dans les profondeurs de la Tour, regroupe quelques vieillards à la barbe longue chargés du pouvoir exécutif. Au sommet séjournent « Les Pionniers ». Bien que leur fonction ne soit pas explicitée par Elias, les dessins de Schuiten nous laissent supposer que cette classe regroupait les bâtisseurs de la cité, chargés d'élever la Tour vers les cieux infinis. Entre ces deux extrêmes, des tâches de moindre ampleur sont affectées aux autres habitants de la métropole, en fonction de secteurs précisément délimités. Les mainteneurs, par exemple, sont chargés de l'entretien d'une zone, vivant à l'écart du reste de la population, tandis que d'autres fonctions se regroupent dans des agglomérations telle que celle où vivent Elias et Milena. Chacun s'occupe de la charge qui lui a été assignée, sans

chercher à percevoir l'ensemble de la mécanique sociale à laquelle il participe. C'est là, selon Jean Servier¹, le propre de l'utopie : sa structure offre une échappatoire aux difficultés sociales et économiques qui secouent le monde, un refuge dont les lois strictes régissent l'existence des hommes sans qu'ils aient à se préoccuper de sa finalité. La cité utopique se fait mère pourvoyeuse, capable de subvenir de manière autosuffisante à tous les besoins humains. Ce caractère est particulièrement bien rendu dans la succession des différents plans de l'album : les cases passent d'un lieu à l'autre au gré du cheminement de Giovanni Battista sans qu'il ne nous soit jamais possible d'appréhender l'espace dans sa totalité. Une perception globale de la Tour est refusée à notre œil de lecteur, réduit à l'ignorance des utopiens puisque personne, pas même Elias, ne possède les plans de la construction.

Par son isolement et sa structure, reflets de l'organisation de la société idéale qu'elle abrite, la Tour apparaît bien comme la représentation à la fois littéraire et picturale d'un rêve utopique. Cependant, rien ne nous a encore permis de qualifier cette utopie de moderne. Pour étayer cette hypothèse, nous identifierons plusieurs procédés qui, par la fréquence de leurs occurrences et leur combinaison, nous serviront d'arguments. Tout d'abord, notons combien rationalité et progrès technique sont mis au service de l'idéal de clarté poursuivi dans l'élaboration de la Tour. Les nombreux plans d'ensemble du premier chapitre de l'album-qui ne nous offrent toutefois jamais une vue de la totalité de l'édifice- témoignent du subtil enchevêtrement des structures

1

Jean, Servier, *L'utopie*, Paris, Puf, 1979, coll. Que sais-je ?.

qui composent la Tour. La légèreté de l'articulation des arches, colonnes, escaliers, corniches et passerelles contraste avec le caractère massif des matériaux et le gigantisme de la construction. En contre-plongée, les éléments architecturaux semblent se superposer infiniment les uns aux autres, tandis que les profondeurs de la Tour se perdent dans l'obscurité. Une virtuosité technique poursuivant le projet avorté de Babel :

La construction devait permettre de gravir les différents étages pour peu à peu s'approcher du Divin. Elle devait s'affiner et s'épurer à mesure que l'on montait, se délivrant de toute pesanteur se dépouillant de toute souillure. Ainsi atteindrait-on l'Âme de la Tour, véritable but de l'édifice. (p. 64)

Outre la maîtrise invraisemblable des pratiques architecturales, l'idéal de technicité apparaît également dans les diverses machines imaginaires qui peuplent l'album. Parmi celles-ci, nous retiendrons l'engin volant construit par Giovanni Battista au début de son périple. Sur le modèle d'un mécanisme utilisé autrefois dans la Tour pour acheminer les pierres, le mainteneur élabore un dispositif assez complexe de voiles pyramidales, à partir de quelques bouts de tissus et branches de bambous (pp. 32-37). Son appareil lui permet de se déplacer dans la cité sans avoir recours aux escaliers sur le point de s'effondrer. Tel Icare, il emprunte la voie des airs pour échapper au labyrinthe. Nous retrouvons des outils plus sophistiqués dans l'atelier d'Elias, détenteur du savoir et des secrets de la Tour. Compas, globes, télescopes et autres rouages extraordinaires dont nous ne percevons pas l'utilité avoisinent les hautes étagères de livres (pp. 50-51). A travers

la personne d'Elias, le dispositif technique se fait bien vecteur d'accès à la connaissance. Il permet au savant d'appréhender le monde et l'univers (les instruments de mesure et d'observation) ou en offre la représentation (la carte, le planisphère), perspective à laquelle seule la Tour résiste. Enfin, autre trace de la prédominance accordée à la technique dans cette cité utopique : les différentes machines que Giovanni et Milena croisent sur leur route et dont ils ne parviennent pas à comprendre l'usage. Parmi celles-ci, un gigantesque engrenage est gardé par un homme armé (p. 84). A nouveau, le point de vue de l'image ne nous permet pas de percevoir la mécanique dans son ensemble. Écrasés par son ampleur, les hommes apparaissent comme de frêles et minuscules créatures. Ni le gardien ni notre couple d'aventuriers ne peuvent deviner la fonction de la machine, mais sa magnificence dénonce une fois de plus l'omniprésence de la technique dans la cité imaginaire. Les complexes assemblages mécaniques que Milena et Giovanni découvrent à la fin de leur périple (p. 97) assument la même fonction : à nouveau incapables d'en discerner le fonctionnement, nos deux aventuriers ne peuvent que s'en remettre aveuglément au dispositif technique. Ils montent dans une nacelle et entament une descente abyssale vers la seule issue de la Tour, sans pouvoir contrôler le mécanisme. Fruits du perfectionnement de la science, ces machines viennent incarner la foi inconditionnelle dans le progrès qui anima pendant près de trois siècles la modernité.

Comme leur nom l'indique, Giovanni Battista et Elias sont les apôtres de cette croyance aveugle. Jean-Baptiste et Élie, respectivement évoqués dans le Nouveau et l'Ancien Testaments, sont deux grands prophètes chargés de perpétuer

la foi et de préparer le peuple à la venue du Christ. Plusieurs passages des Évangiles rapprochent d'ailleurs ces deux figures bibliques : « Et lui [Jean-Baptiste], si vous voulez m'en croire, il est cet Élie qui doit revenir » (Mt 11,14)². Dans une cité qui s'efforce d'égaliser le Divin, les deux prophètes sont mis au service du culte du progrès autour duquel gravite le système de la Tour. Giovanni Battista, que la fonction de mainteneur contraint au célibat, travaille sans relâche à la restauration de sa zone (devrions-nous dire de sa paroisse ?) dont les arcs, les voûtes et les colonnes évoquent sans peine l'architecture de quelque temple aux dimensions démesurées. Nous ne nous étonnons pas de le voir vivre à l'écart du reste de la population, dans une modeste mesure jouxtant un mur de la Tour, ou enterrer un homme tout en recommandant son âme à Dieu (p. 29). Tel un prêtre, Battista conserve les symboles de la modernité et perpétue ainsi la foi dans le progrès. Quant à Elias, « médecin des corps et des âmes » (p. 42), il a pour tâche de répandre la bonne parole auprès des habitants de la Tour. Comme il l'explique à Battista, il « leur indique la composition de la Base [...] leur donne la date de la fondation de la Tour [...] prédi[t] le jour de son achèvement. » Il est le prophète, c'est-à-dire celui qui révèle par la parole : « Parler, parler, je ne sais rien faire d'autre. » (p. 52) C'est lui qui instruit Giovanni Battista et l'encourage à reprendre son périple pour découvrir les mystères de la Tour en lui dévoilant

2 Rodolfo, Felices Luna, « Jean-Baptiste est-il Élie ? », in *À la découverte du monde biblique*, chronique du 14 septembre 2001, disponible sur la Toile : http://www.interbible.org/interBible/decouverte/comprendre/2001_cfb_010914.htm, consulté le 17 juin 2011.

un chemin capable de le mener hors de la zone dans laquelle ils se trouvent (p. 75). Avec ingéniosité, Peeters et Schuiten utilisent des références bibliques pour faire apparaître cette nouvelle forme de culte, qui remplace peu à peu la religion chrétienne à la tête de l'organisation de la société.

Ces références aux discours dominants de l'idéologie moderne ne sont pas les seules. Outre la rétrogradation du pouvoir religieux et l'apologie de la science comme source de Vérité, *La Tour* met en scène diverses allusions au contexte historique des XIXe et XXe siècles. Par exemple, le tableau représentant les Pionniers est une réinterprétation par Schuiten de *La liberté guidant le peuple* de Delacroix : la jeune femme portant un drapeau au premier plan se présente les seins nus, à l'image de la Marianne du peintre romantique (p. 52). La présence de ce tableau établit un parallèle tacite entre les objectifs poursuivis par la Révolution française de 1789 et la construction de la Tour. À l'origine, le projet repose sur une subversion de l'ordre établi. Comme toute utopie, la cité imaginaire est érigée pour donner vie à une nouvelle organisation de la société, reflétée dans son architecture. En effet, la répartition des différentes classes dans la Tour répond au changement de paradigme apparu à l'aube de la modernité : contrairement au système monarchique, le pouvoir est confié à un groupe qui sert de fondation à l'ensemble de l'édifice social, tandis que le sommet est occupé par la classe ouvrière (les Pionniers) qui est chargée de développer le régime jusqu'à son apogée. Le peuple joue, quant à lui, le rôle de charpente afin de stabiliser la structure. D'autres indices de ce rapprochement entre l'idéologie de la Tour et l'époque moderne apparaissent ponctuellement dans l'album : les soldats que rejoignent Milena et Giovanni à la fin du récit

portent les uniformes bleus et rouges ainsi que le fusil de l'armée française entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, le couple croise également sur sa route le modèle de la première machine à vapeur, etc.

Enfin, le fait que la Tour soit l'une des cités imaginaires du monde d'Urbicande renforce également son caractère moderne. En effet, Schuiten et Peeters ont imaginé l'univers des *Cités Obscures* comme un espace-temps indéterminé, sans communes mesures avec le monde que nous connaissons. Chaque album se focalise sur une ou plusieurs villes imaginaires, mais leur appartenance à un univers commun est fréquemment évoquée, soit par des allusions aux rapports qu'entretiennent les cités entre elles, soit par la présence d'éléments picturaux certifiant leur existence. Ainsi, dans la Tour, les villes de Xhystos et de Samaris figurent sur un planisphère en forme de dodécaèdre (p. 51). L'apparence incongrue de l'ensemble des outils d'Elias vise à renforcer l'impression d'étrangeté et de dépaysement qui saisit le lecteur découvrant les *Cités Obscures* de Peeters et Schuiten. Or, par un effet de contraste qui n'en est que plus saisissant, l'ensemble des albums fourmille d'allusions à l'histoire de notre société occidentale et aux discours dominants qu'elle a vu tour à tour émerger. Le développement rapide et incontrôlé d'une technique devenue souveraine, tel qu'il se poursuit de nos jours d'une manière de plus en plus aliénante, en fait incontestablement partie. Dans les *Cités Obscures*, l'architecture est une image fantasmagorique de celle des grandes villes qui se sont développées verticalement à partir du début du XXe siècle (telles que New York ou Tokyo) : les gratte-ciel sont omniprésents et reliés entre eux par des réseaux horizontaux de routes futuristes, la métropole atteint

des hauteurs démesurées tandis que l'être humain est réduit à la taille d'une fourmi indiscernable, le sol sur lequel repose la ville n'apparaît que très rarement. Nous trouvons la représentation de cette cité monumentale dans l'un des tableaux de l'atelier d'Elias (p. 60). Schuiten y réinterprète d'ailleurs le *Historical Monument of the American Republic* peint à la fin du XIXe par Erastus Salisbury Field. De plus, notre volonté de voir dans la Tour une représentation de l'utopie moderne est également confortée par l'attention qu'accordent Peeters et Schuiten aux discours de leur époque : la ville imaginaire leur assure une distance au travers de laquelle ils peuvent faire émerger de manière insolite des problématiques contemporaines. La valeur de cet éclairage fictionnel apparaît de façon tout à fait explicite dans un album comme *Brüsel* : la cité imaginaire fonctionne comme une analogie de Bruxelles, mettant en scène le passé architectural désormais oublié de la capitale européenne ainsi que les dangers d'une urbanisation galopante. Effectivement, Peeters et Schuiten ne font pas l'apologie de l'idéologie moderne. Si l'utopie s'élève jusqu'aux cieux, c'est pour se désagréger aussitôt pierre par pierre et finir par disparaître brusquement dans les entrailles de la Terre (p. 106).

La ruine

Dès l'incipit de l'album, la Tour est placée sous le signe de la ruine. La première planche représente un pan de mur délabré, envahi par la végétation, ravaudé en plusieurs endroits et supportant une plaque de pierre elle-même usée par le temps. Quelques blocs s'étant détachés de la muraille gisent sur le sol, tandis qu'une dalle plus massive nous exhibe ses fissures à l'avant-plan. Giovanni Battista a beau être le plus

ancien mainteneur de la Tour, exerçant fidèlement depuis plus de trente ans ce métier, il ne parvient plus à endiguer l'effondrement de l'édifice. Mû par la nécessité d'avertir les autorités de l'état de délabrement de son secteur, il décide de se rendre à la Base. Partout où le mènent ses pérégrinations, il ne découvre que ruine et désolation. Tous les éléments mis au service de l'utopie moderne que nous avons repérés dans les paragraphes précédents, sont laissés à l'abandon. Leur iniquité symbolise l'échec et la dégénérescence de l'utopie moderne.

Lorsque Giovanni, investi de sa mission divine (mettre en garde le pouvoir contre l'effondrement du système), s'évertue par exemple à construire une machine volante, celle-ci se brise et précipite le mainteneur au fond d'un gouffre (p. 37). Dans sa chute, il échappe de peu à la mort. À l'image de la végétation qui gagne progressivement du terrain sur la pierre, la Nature affirme sa suprématie sur la construction humaine. Un coup de vent fait perdre à Giovanni le contrôle de son engin volant, auquel il s'accroche désespérément comme à un parachute, subissant les lois naturelles de l'univers. « Bon sang, ça remonte. Je suis pris dans un courant d'air chaud ! » (p. 36) s'exclame-t-il avant que les voiles ne se détachent et ne le livrent à la loi de la pesanteur. Comme souvent chez Peeters et Schuiten, la Nature finit par reprendre le dessus sur la ville, exprimant sa puissance par la ruine de celle-ci ou par la mise en place d'une architecture profondément organique³. À côté des quelques machines abandonnées que Milena et Giovanni découvrent durant leur périple, le gigantesque mécanisme qui se dresse devant eux

3 À l'image de l'urbanisme tel que le conçoit l'architecte Luc Schuiten, le frère du dessinateur des *Cités Obscures*. À ce propos, consulter *Végétal City* et *Archiborescence*, Bruxelles, Mardaga, 2009 et 2010.

lorsqu'ils atteignent les niveaux supérieurs de la Tour est sans doute le symbole le plus explicite de la décadence de la technique. Bien qu'il soit en état de marche et qu'il s'agisse même du « seul appareil en état dans [l]e secteur » (p. 84), ni Giovanni ou Milena ni même le gardien de cet engin ne peuvent en comprendre le fonctionnement ou l'utilité. Persuadé que la machine dont il a la charge devra bientôt « resservir » (p. 84), le veilleur refuse de suivre Giovanni et Milena qui tentent de le convaincre de l'état de délabrement et d'abandon de la Tour. L'aveuglement de ce personnage, qui n'existe qu'au travers de sa fonction de gardien, révèle le caractère aliénant du dispositif technique lorsque celui-ci vient régir la vie des hommes. Rouage exemplaire de la mécanique sociale, le gardien est toutefois incapable d'exister en dehors de celle-ci. Lorsqu'il affirme être « la conscience de la Tour »⁴ (p. 85), nous comprenons à quel point ce personnage est devenu indissociable d'un système qui tourne désormais à vide. En effet, les autorités ayant désertés la Tour, celle-ci n'est plus qu'une coque creuse, un échafaudage dépouillé de toute finalité. Le cœur de la Tour, comme le découvrent finalement Giovanni et Milena, est d'ailleurs constitué d'un puits ténébreux que le couple devra traverser pour atteindre la sortie. L'aveuglement du gardien incarne la vacuité de l'ensemble du mécanisme, articulé autour d'un squelette creux, clos sur lui-même et dépourvu de dessein.

Le caractère aliénant du dispositif social apparaît d'ailleurs symboliquement dès l'incipit du récit. La symétrie qui unit la structure architecturale de la Tour à son

4 Conscience vient du latin *conscientia*. Ce vocable évoque une connaissance intime de soi-même ainsi qu'un sentiment moral du monde (*Le Nouveau Litté*, 2006).

organisation sociale a pour conséquence de projeter sur la seconde les caractéristiques de la première. Ainsi, l'étiollement de la société est symbolisé par une représentation inversée de la cité idéale, rêvée comme un parangon de clarté, de pureté et de transcendance. Si les éléments architecturaux de l'édifice lui confèrent bien une certaine majesté, celle-ci vise davantage l'oppression de l'être humain que son élévation spirituelle. Comme nous l'avons déjà remarqué, les plans d'ensemble de *La Tour* réduisent les hommes à des silhouettes indistinctes, perdues dans l'immensité de la construction. Il leur est impossible d'accéder à une connaissance de l'ensemble de l'édifice. Giovanni Battista lui prête plus volontiers une forme circulaire, davantage conforme à la perfection à laquelle aspire la construction, puisque cette configuration « contient symboliquement la représentation de l'univers et de toutes choses créées, du végétal à l'humain »⁵ :

Et voilà ! C'est la plus célèbre *des représentations*⁶ de la Tour. Qu'en pensez-vous, Giovanni ?

Je... Je crois que la Tour n'a pas cette forme. Il me semble qu'elle doit être ronde. (p. 53)

De plus, sous la rigueur apparente de sa structure, la Tour se révèle rapidement être un vrai labyrinthe. Giovanni Battista, qui connaît son secteur dans ses moindres recoins, est perdu lorsqu'il quitte celui-ci. Il emprunte des escaliers qui ne mènent nulle part, monte alors qu'il souhaite descendre, est emporté par les vents loin de l'endroit où il souhaitait aller.

5 Marie-Madeleine, Fontaine, « Barthélémy Aneau, *Alector* », in *Travaux de Littérature*, « Architectes et architecture dans la littérature française. Colloque international organisé par l'Adirel les 23-25 octobre 1997 », XII, 1999, p. 282.

6 Nous soulignons.

Les profondeurs de la Tour semblent être des abîmes sans fond tandis que son sommet demeure indiscernable. L'absence de perspective causée par l'enchevêtrement des éléments architecturaux et la taille de ceux-ci empêche le regard **d'embrasser** le moindre horizon.

Et puis ces murs de cloisons sont absurdes. Impossible de comprendre ce qui se passe à cent mètres d'ici. (p. 18)

Le strict aménagement apparent de la cité se mue en désordre labyrinthique, et la perplexité des hommes face aux mystères de la Tour révèle leur interrogation quant au sens de la vie. En ce qui concerne l'idéal de transparence, il est démenti par l'absence de communication au sein de la cité. Seul dans son secteur, Giovanni Battista passe la première partie de l'album à converser seul, s'inventant un dialogue avec les différentes autorités de la Tour :

Oui, il n'y a pas à dire, je dois descendre... Ah, je les entends d'ici : « Giovanni vous êtes mainteneur, vous n'avez pas à quitter votre poste. Il fallait attendre le passage de l'Inspecteur et non vous substituer à lui. » (p. 20)

Il a tenté à divers reprises de prendre contact avec celles-ci, mais toutes ces lettres sont demeurées sans réponse :

Je ne demandais pas grand-chose. Je ne suis pas exigeant. Un simple billet. Quelques lignes. « Patience, nous arrivons » ou « le prochain passage de l'Inspecteur aura lieu le... » (*Ibid*)

C'est sans surprise que nous découvrirons plus loin que l'interruption du courrier est due à une défaillance technique. Le conduit servant à l'acheminement des messages est brisé et

Battista y retrouve toutes les lettres qu'il envoie depuis des années aux autorités (p. 30). L'isolement qui touche le mainteneur s'étend d'ailleurs sur toute la cité, comme le découvre Giovanni lors de son voyage : les gens qu'il rencontre n'ont jamais connaissance que des éléments qui concernent leur propre zone. Ils sont ignorants de ce qui se passe dans le reste de la Tour. Même Elias, qui possède pourtant une bibliothèque impressionnante, avoue son ignorance. Quant à l'idéal de clarté présidant la construction, il est contrebalancé par l'omniprésence de l'obscurité à l'intérieur de la ville. Habitué à vivre dans l'ombre de la construction, Giovanni Battista se plaint : « Il y a trop de lumière ici. C'est malsain... » (p. 17) Le dessin en noir et blanc de Schuiten rend particulièrement bien compte de cette obscurité, représentant les lieux dans une large déclinaison de gris où filtrent, ici et là, quelques rayons de lumière. La Tour fait bien partie des *Cités Obscures* de Peeters et Schuiten. Une fois la lumière faite sur ces mystères, elle ne peut plus que s'écrouler dans un brouhaha assourdissant.

Autrefois aveuglé par sa foi dans l'ordre social établi au même titre que le gardien de l'immense machine, Giovanni Battista abandonne sa fonction pour partir à la recherche de la Vérité de la Tour. Sa quête lui en révèle le caractère illusoire : ses bâtisseurs ne sont jamais parvenus à s'approcher du Divin. Comme le devine Elias, « la distance entre le ciel et nous est si grande que notre Tour, si haute soit elle, ne nous en rapproche pas le moins du monde... » (p. 65) Après un voyage des plus éprouvants vers les hauteurs de la Tour, à la recherche des Pionniers, Battista et Milena atteignent ses derniers niveaux. Lorsque l'ancien mainteneur dépasse la nappe de nuages qui le sépare du sommet, il se retrouve seul face au soleil, accroché

désespérément à l'ultime pierre de l'édifice pour ne pas basculer dans l'immensité des cieux (p. 90).

Elias avait raison, ils se sont foutus de nous ! Tous ces efforts pour en arriver à ces quelques pierres, à cet escalier branlant... (p. 90)

La vanité du projet lui saute aux yeux. Sur le modèle de la mythique Babel, dont Schuiten expose d'ailleurs une représentation inspirée du célèbre tableau de Pieter Bruegel dans la galerie d'Elias (p. 54), les hommes se sont crus capables d'égaliser les cieux. Toutefois, le dispositif technique, aussi grandiose soit-il, demeure impuissant face aux mystères de l'existence. Au contraire, la démesure de l'entreprise finit par se retourner contre ses protagonistes. Ceux-ci ne parviennent plus à maîtriser la complexité d'un projet dicté par leur orgueil et leur sentiment de toute-puissance. Ils ne peuvent plus que fuir l'utopie qu'ils ont bâtie parce qu'ils la croyaient capable de répondre aux questionnements existentiels qui interrogent l'origine et le sens du monde. Dès lors que le caractère illusoire d'une telle entreprise est révélé, le système, abandonné par ceux qui croyaient en lui, ne peut plus que s'effondrer. La conscientisation de cet échec annule toute perspective d'avenir, puisque la démystification de l'utopie moderne dépouille l'être humain de toute certitude. Les cicatrices dont elle marque les consciences portent en elles la mort de Dieu⁷ et les discours de la fin qui caractérisent la dernière moitié du XXe siècle (fin des idéologies, fin de

7 Les hommes, se croyant à l'égal de Dieu, ont fait de la Raison et du Progrès leurs nouvelles divinités. Leur orgueil démesuré s'est efforcé de combler les mystères de l'existence. Désormais, le ciel est vide, comme le constate Battista.

l'histoire, fin de la littérature)⁸. Voilà ce que leur quête vers le sommet de la Tour apprend à Milena et Giovanni Battista. Désormais lucide quant au devenir de leur cité, le couple ne peut que fuir celle-ci.

À leur quête ascendante succède donc un voyage vers les profondeurs de la Tour. Tandis que la démystification de l'utopie a lieu au sommet de l'édifice dans la lumière la plus éclatante, l'issue se situe au plus obscure de la cité. Pour l'atteindre, Giovanni et Milena doivent d'abord emprunter un étroit escalier, qui longe de manière ellipsoïdale les contours du cœur creux de la Tour (p. 94). Alors qu'ils descendent celui-ci, ils circulent entre de nombreux encadrements abandonnés le long du chemin. Leur imposante taille (environ deux à trois fois la hauteur d'un être humain) laisse deviner les dimensions des toiles qu'ils abritaient autrefois. « Les tableaux devaient être trop importants. Ils n'auront pas voulu s'en séparer. » note Giovanni Battista (p. 95). Les œuvres d'art étaient utilisées par Elias pour guérir les malades rappelle un peu plus tard Milena. Leur importance est confirmée par le petit bout de peinture retrouvé par Battista quelques mètres avant la sortie. À sa vue, l'ancien mainteneur éprouve une curieuse sensation de bien-être :

Incroyable... Je n'espérais plus en revoir. C'est drôle je me sens mieux depuis que j'ai retrouvé cette image. Tout à coup, je reprends confiance. (p. 103)

Le poids des tableaux est encore accentué par la multitude d'objets qui jonche le chemin vers la sortie. Si les fuyards ont conservé les toiles, ils n'ont toutefois pas hésité à sacrifier

étoffes, nourriture et même bijoux dans leur fuite. Giovanni et Milena, tentés eux aussi d'emporter toutes ces merveilles, doivent également les abandonner pour quitter la ville imaginaire. C'est dépouillés de toutes leurs possessions matérielles qu'ils s'extraient de l'isolement de la Tour, jetés soudainement dans un monde dont ils ne savent rien, immédiatement contraints d'endosser un uniforme et de participer à une guerre dont ils ne saisissent pas les enjeux. Le contraste entre la Tour et l'univers dans lequel ils viennent de pénétrer est rendu par un brusque retour à la couleur. Ce changement tisse également un parallèle entre le monde extérieur et les tableaux, qui étaient jusqu'ici les seules taches de couleurs présentes dans le paysage noir et blanc de la Tour. L'album se clôture sur une représentation d'un Giovanni Battista vieilli et dorénavant en couleurs, tenant dans sa main un livre blanc. Ce détail ainsi que le texte qui encadre le tableau font de Battista le narrateur de l'histoire de la Tour. Le fait qu'il soit représenté dans un cadre et la statue de Milena qui figure à l'arrière-plan nous indique que le couple a désormais rejoint le monde des tableaux. Les voilà figés dans la représentation d'un passé mythique, nous révélant, par analogie, l'enjeu de l'album.

Références à l'histoire et intertextualité

L'importance accordée tout au long de l'histoire à ces tableaux qui sont toujours des réinterprétations de grandes œuvres de la tradition artistique occidentale souligne la place prépondérante de l'intertextualité dans *La Tour*. Schuiten et Peeters y multiplient les références à notre patrimoine culturel. Alors que la Bible est détournée et les grands mythes de notre civilisation rejoués (Babel, Icare, la quête épique, etc.), la

fiction contrefait certains épisodes-clefs de l'Histoire occidentale des deux derniers siècles. Le détournement de l'utopie elle-même procède d'un jeu de subversion des codes littéraires classiques. Les clins d'œil intertextuels se poursuivent jusque dans le titre des ouvrages de l'atelier d'Elias : nous reconnaissons entre autres ici *Magnus magisterium* de Jacob Boehme, là *Secreta creationis* de Paracelse (p. 59). Enfin, tandis que nous avons déjà cité Delacroix, Bruegel et Field, nous devinons encore dans les dessins de Schuiten la *Carcere Oscura de Piranesi* (p. 16) ou *La Nuit de Pise* de Magritte (p. 90). Selon nous, cette attention constante portée à l'intertextualité n'est pas innocente. Elle vient démentir la fin de l'Histoire censée caractérisé l'essoufflement de l'idéologie moderne à la fin du XXe siècle, symbolisée par la méconnaissance des utopiens de leur propre histoire, qu'ils cherchent en vain à reconstruire dans l'atelier d'Elias. Certes la Tour s'effondre, mais le monde des hommes demeure. Après leur régression à travers les profondeurs obscures de la cité, Giovanni et Milena sont emportés dans cette guerre que les bâtisseurs de la Tour avaient rêvé bien auparavant de fuir. La disparition de la ville imaginaire marque un retour à l'origine (le temps précédant la construction de la Tour). Plutôt que le temps linéaire de la modernité, circonscrit par une genèse (la date de fondation de la Tour) et par la perspective du progrès, l'album met en scène un temps cyclique. Son caractère répétitif transparait une nouvelle fois dans les tableaux : le visage peint sur le morceau de toile que Battista ramasse juste avant sa sortie de la Tour est celui de l'homme qu'il tue deux pages plus loin (pp. 103 et 105). La ville imaginaire sert donc à Peeters et Schuiten de lieu de réinterprétations de notre patrimoine culturel

occidental. C'est la raison pour laquelle les *re-présentations* revêtent dans *La Tour* un caractère crucial. Le jeu auquel ils se livrent avec leurs lecteurs propose une alternative au discours consensuel de la fin très présent dans les dernières années du XXe siècle, mis ici en scène par l'effondrement de la Tour. Leur réponse entrevoit le futur comme un lieu de réinvention de notre patrimoine historique, dans ce qu'il a de sublime comme dans ce qu'il a de terrifiant. La couverture de l'album nous invite à notre tour à *re-prendre* la quête de Milena et Giovanni : tandis que le couple se tient face à nous à l'extérieur de la Tour, le point de vue de l'image nous place au seuil de la sortie, dont l'encadrement se devine dans le cadre. Un pas de plus et nous aurons également rejoint le monde des tableaux.

Résumé : Cet article est consacré à la mise en scène de la déliquescence de l'idéologie moderne dans la bande dessinée *La Tour* de Benoît Peeters et François Schuiten. L'architecture de la ville imaginaire y révèle, par analogie, l'organisation sociale et le culte du progrès propres à la modernité. Sa ruine métaphorise les discours consensuels de la fin qui sanctionnent les dernières années du XXe siècle et contre lesquels Peeters et Schuiten luttent par un jeu constant de références intertextuelles.