



**HAL**  
open science

# Photographies de villes invisibles dans les romans de Thomas Pynchon

Clément Lévy

► **To cite this version:**

Clément Lévy. Photographies de villes invisibles dans les romans de Thomas Pynchon. Aurélie Choné. Villes invisibles et écriture de la modernité, Orizons, pp.247-258, 2012, 978-2-296-08812-2. hal-00957015

**HAL Id: hal-00957015**

**<https://hal.science/hal-00957015>**

Submitted on 12 Mar 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Photographie et villes invisibles chez Italo Calvino et Thomas Pynchon**  
**Aurélié Choné (éd.), *Villes invisibles et écriture de la modernité*, Paris, Orizons,**  
**2012, p. 247-258.**

Clément Lévy, EHIC, Université de Limoges

Il fait peu de doute que Calvino et Pynchon se sont mutuellement lus. Calvino, dans une interview donnée en 1984, se dit proche de la « neoavanguardia americana »<sup>1</sup>. Il précise qu'il a pour ami John Barth et qu'il a aussi lu Barthelme et Pynchon. Mais sur les lectures de Thomas Pynchon, on doit bien souvent formuler des hypothèses invérifiables, celui-ci ne laissant rien filtrer au sujet de sa vie privée. Cependant, il est très probable que Pynchon ait dû attendre 1978 et la parution de la traduction en anglais des *Città invisibili* (1972), pour lire ce recueil. Néanmoins, son intérêt pour les villes imaginaires est antérieur. Certaines sont décrites dans *Gravity's Rainbow* (1973), d'autres le seront dans ses œuvres ultérieures. Le goût pour les utopies urbaines a pu influencer les deux auteurs à peu près en même temps, dans les années 1960, et pour le vérifier, il faudrait mener une enquête sur la diffusion de livres comparables à l'anthologie éditée par Françoise Choay, *L'Urbanisme, Utopies et réalité*, qui a inspiré des lectures très fructueuses à Italo Calvino, alors qu'il travaillait à ses séries de textes sur la ville<sup>2</sup>.

Thomas Pynchon est un romancier américain connu pour écrire de volumineux romans, des romans qui mêlent les styles et les tonalités, et dont les intrigues présentent souvent un degré élevé de complexité. Cela fait intervenir en général des changements intempestifs de narrateurs, la concurrence d'autres récits fictifs qui parasitent la narration de façon impromptue, et l'abondance de références précises et parfois totalement parodiques à des domaines variés de l'histoire des sciences. Mais on ne le connaît pas pour insérer dans ses romans des documents photographiques, à la différence de W. G. Sebald, un auteur allemand (1944-2001) dont les romans sont accompagnés de photographies des lieux et des personnes mentionnées<sup>3</sup>.

Pourtant, Pynchon montre un fort intérêt pour la photographie et ses différentes techniques<sup>4</sup>, alors même qu'il est particulièrement connu pour éviter les photographes, refuser les interviews, et limiter ses apparitions médiatiques à de très brefs spectacles comiques et pleins d'autodérision. On ne l'a vu à la télévision que dans deux épisodes des *Simpsons*, où c'est bel et bien l'écrivain Thomas Pynchon qui se montre à l'écran, mais le visage dissimulé sous un sac en papier kraft, et représenté dans le style grotesque des personnages de ce dessin animé.

La photographie intéresse Thomas Pynchon, qui fait de nombreuses références à l'histoire des sciences dans ses œuvres, parce que c'est une technique contemporaine des innovations scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle et de leurs applications industrielles. Il mentionne souvent les différents types d'appareils, d'objectifs, et les divers modes de production de l'image dans ses romans, dès le premier, *V* (1963) jusqu'au dernier paru, *Inherent Vice* (2009).

Dans *Against the Day* (2006) est ainsi évoqué le Kodak Brownie, un petit appareil portable vendu en masse dès 1900. Il est utilisé par le photographe Merle Rideout, qui a connu l'usage de plaques sensibles et de trépied, avant le passage au film :

- 
- 1 « La néo-avant-garde américaine ». Calvino a tenu ces propos lors d'une interview, « La mia città è New York », publiée par Ugo Rubeo, dans *Mal d'America. Da mito a realtà*, Rome, Editori Riuniti, 1987, p. 155-162, in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, t. II, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, p. 2909.
  - 2 Mario Barenghi propose des parallèles éclairants dans « Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino », in Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falchetto (éds), *La visione dell'invisibile, Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milan, Mondadori, 2002, p. 74-95 et notamment p. 91-93.
  - 3 Les plus connus des romans de Sebald, *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)*, 1992), *Les Anneaux de Saturne (Die Ringe des Saturn)*, 1995), *Austerlitz*, 2001, sont des enquêtes sur le passé et l'histoire familiale de personnages probablement fictifs dont les vies ont été marquées par des épisodes sinistres de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.
  - 4 Un de mes articles traite spécifiquement de cette question : « As Far as Pynchon "Loves Cameras" », Sascha Pöhlmann (éd.), *Against the Grain, Reading Pynchon's Counternarratives*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 157-166.

As years went along, the film got faster, the exposure times shorter, the cameras lighter. Premo came out with a celluloid film pack allowing you to shoot twelve at a time, which sure beat glass plates, and Kodak started selling its “Brownie,” a little box camera that weighed practically nothing. Merle could bring it anywhere as long as he held everything steady in the frame, and by then—the old glass plate folding models having weighed in at three pounds plus plates—he had learned to breathe, calm as a sharpshooter<sup>5</sup>

Dans *V*, l'un des personnages secondaires, Teflon, utilise un petit appareil d'une marque allemande réputée, afin de surprendre ses colocataires Paola Maijstral et Benny Profance pendant leurs ébats amoureux :

Groan, went the bed. Before either of them knew it:

Click, went Teflon's Leica.

Profane did what was expected of him: came roaring off the bed, arm terminating in a fist. Teflon dodged it easily<sup>6</sup>.

Et dans la plupart des autres romans de Thomas Pynchon, la référence à la photographie est constante quand il s'agit de faire état de la précision d'une représentation figurée, matérielle ou mentale. C'est le cas dans *Inherent Vice*, lorsque un détective privé examine la collection de cravates pornographiques d'un mystérieux homme d'affaire : les jeunes femmes, prises dans des postures provocantes, sont représentées sur ces cravates de soie « in photographic detail »<sup>7</sup>. Mais dans un autre passage de ce roman qui se déroule au début des années 1970 et de la vogue du procédé Polaroid, le même personnage remarque tristement « how Polaroids have no negatives and the life of the prints is limited »<sup>8</sup>. La référence à la photographie et la sensibilité du personnage à l'impermanence des tirages instantanés renvoient sans doute à des réflexions personnelles de l'auteur, car le film photographique semble être dans ses œuvres un intermédiaire régulier, quoique paradoxal, pour ses descriptions.

Thomas Pynchon utilise la photographie comme médium de certaines descriptions. Il décrit des photographies (ou des images filmiques, qui ne sont que des photographies prises les unes après les autres, en continu, à 24 images par seconde) pour représenter des lieux ou des personnages. Mais le plus curieux est que cette représentation médiatisée contribue à la disparition de ce qui fait l'objet de la représentation. C'est particulièrement évident, et à des niveaux différents, dans *Gravity's Rainbow*, le plus acclamé des romans de Thomas Pynchon<sup>9</sup>.

Dans un passage de *Gravity's Rainbow*, la première apparition d'un personnage féminin qui joue un rôle important dans l'intrigue a lieu à travers la description d'une scène dans laquelle cette jeune femme, Katje Borgesius, est filmée devant une fenêtre donnant sur le paysage de Londres un jour de pluie, en 1944, à l'époque où les Nazis lancent des fusées V2 sur la ville. Tout d'abord, la pluie trouble la vision qu'on peut avoir du spectacle urbain : « Outside, the long rain in silicon and freezing descent smacks, desolate, slowly corrosive against the mediaeval windows, curtaining like

---

5 Thomas Pynchon, *Against the Day*, New York, The Penguin Press, 2006, p. 72. « Au fil des ans, la pellicule se déroula plus rapidement, les temps d'exposition raccourcirent, les appareils se firent plus légers. La firme Premo sortit une pellicule en celluloid permettant de prendre douze clichés à la fois, remisant loin derrière les plaques de verre, et Kodak commença à commercialiser son “Brownie”, un petit appareil photo cubique qui ne pesait presque rien. Merle pouvait l'emporter partout tant que rien ne bougeait dans le cadre, mais entre-temps – les vieux modèles pliants ayant avoisiné les trois livres plus les plaques de verre – il avait appris à respirer, aussi calme qu'un tireur d'élite », *Contre-jour*, traduit par Claro, Paris, Éditions du Seuil, « Points Signatures », 2009, p. 104.

6 Thomas Pynchon, *V* (1963), New York, Harper & Row, 1986, p. 19. « Un râle, émit le lit. Et avant que l'un ou l'autre ait compris ce qui leur arrivait, “Clic”, émit le Leica de Teflon. La réaction de Profane fut ce qu'on pouvait espérer : il bondit du lit avec un rugissement de colère, brandissant son poing au bout du bras. Teflon esquaiva facilement. », *V*, traduit par Minnie Danzas, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1985, p. 18.

7 Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, New York, The Penguin Press, 2009, p. 63. « [...] avec une précision photographique » (nous traduisons).

8 *Ibid.*, p. 43. « [...] que les Polaroids n'ont pas de négatifs et à quel point la durée de vie des tirages est limitée » (nous traduisons).

9 Finaliste pour le prix Pulitzer (dans la catégorie « Fiction ») en 1973, ce roman reçut le National Book Award en 1974.

smoke the river's far shore »<sup>10</sup>. La pluie forme un rideau de silicone, les gouttes gelées glissent contre la vitre et la rive opposée de la Tamise semble disparaître.

The cameraman is pleased at the unexpected effect of so much flowing crepe, particularly when Katje passes before a window and the rainlight coming through changes it for a few brief unshutterings to murky glass, charcoal-saturated, antique and weather-worn, frock, face, hair, hands, slender calves all gone to glass and glazing, for the celluloid instant poised—the translucent guardian of a rainfall shaken through all day by rocket blasts near and far, downward, dark and ruinous behind her the ground which, for the frames' passage, defines her<sup>11</sup>.

Les variations de couleur de sa robe de crêpe qui sont ici décrites sont vues à travers l'œil de la caméra et sont provoquée par la « lumière de pluie ». Mais ces couleurs changeantes créent l'impression d'une modification de la matière même dont est fait ce vêtement et la femme qu'il dissimule et dévoile en même temps : son visage et ses membres semblent faits de verre sale et ils brillent, pour un « instant de celluloid ». Cette longue phrase déséquilibrée pousse le personnage dans l'arrière-plan : « gardienne translucide d'une averse, secouée tout le jours par des fusées qui explosent ici, là-bas », elle se confond avec la ville « sombre, en ruine derrière elle », ce « fond sur lequel elle se découpe pendant le mouvement de caméra ».

La critique Anne Battesti, commentant ce passage, écrit :

S'il est difficile de faire la part entre la fabrication et la grâce, entre le vif et le spectral, c'est que les formes et les substances fuient les unes dans les autres. Exsangue ou fabuleux, le corps de Katje est soustrait autant qu'offert au regard, en fragments désincarnés que la lumière transfigure en ajoutant du voile. L'opacité et la transparence semblent venir ensemble. Par la syntaxe, par les analogies et jusqu'à la métamorphose, l'image projetée sur le film se trouble quelque peu et c'est ainsi qu'elle peut ravir<sup>12</sup>.

Ce ravissement du lecteur est produit par la description insistante de la disparition du corps décrit à la faveur de l'enregistrement de son image sur un négatif photographique. La prise de vue est donc un rapt, le vol d'une image.

Un autre passage de *Gravity's Rainbow* permet d'enrichir et de nuancer cette interprétation. Dans ce roman dont l'un des personnages principaux est le missile, des bombes volantes nazies aux armes atomiques de la Guerre froide, évoquées à la toute fin du récit, des villes de fantaisie sont parfois évoquées et décrites. Raketten-Stadt, Fusée-ville, rassemble les angoisses des personnages les plus sympathiques (ou paranoïaques), car c'est aussi une représentation symbolique du « rocket-state », l'État gouverné par l'influence que les industriels de l'armement exercent sur les dirigeants. Mais cette ville est décrite comme s'il s'agissait d'une photographie : « it resembles a Daguerreotype taken of the early Raketten-Stadt by a forgotten photographer in 1856 »<sup>13</sup>. Une photographie apparemment anachronique, puisqu'elle aurait été prise longtemps avant les débuts réels de la recherche sur la propulsion des fusées.

Cette ville imaginaire est évoquée à l'occasion d'un raccourci très rapide à travers l'histoire des missiles, depuis les laboratoires nazis de Peenemünde où Wernher von Braun développa les V2, dans l'île brumeuse d'Usedom (en Poméranie), jusqu'à la Californie solaire des bases militaires et des

---

10 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Penguin Books, « Penguin Great Books of the 20th Century », 2000, p. 95. « Dehors, la grande pluie résonne dans sa descente glacée de silicone, elle claque, désolée, lentement corrosive contre les fenêtres médiévales, encadrant de ses rideaux, comme d'une fumée, la lointaine rive du fleuve » (nous traduisons).

11 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 96 Traduction par Anne Battesti : « Le cameraman apprécie l'effet inattendu d'un tel flot de crêpe, surtout quand Katje passe devant une fenêtre et que la lumière de pluie qui la traverse en fait brièvement un verre trouble, charbonneux et saturé, antique sous la patine du temps qu'il fait, robe, visage, mains, minces mollets rendus vitreux et vernissés, figés pour cet instant de celluloid – gardienne translucide d'une pluie secouée tout le jour par les fusées explosant ici et là-bas, piquant au sol, sombre et délabré le fond qui derrière elle, au passage de la prise, la découpe. », in Anne Battesti, *Thomas Pynchon, L'Approche et l'esquive*, Paris, Belin, « Voix américaines », 2004, p. 70.

12 Anne Battesti, *Thomas Pynchon, L'Approche et l'esquive*, Paris, Belin, « Voix américaines », 2004, p. 71.

13 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 740. « Cela ressemble à un daguerréotype de la Raketten-Stadt des débuts, pris par un photographe oublié en 1856 » (nous traduisons).

usines Boeing<sup>14</sup>. Le narrateur compare cette vision éphémère et changeante au daguerréotype imaginaire de Raketten-Stadt, décrite alors dans son organisation parfaite : « the ceremonial City, fourfold as expected, an eerie precision to all lines and shadings architectural and human, built in mandalic form »<sup>15</sup>. Mais la précision des lignes, des formes et de leur identification contraste avec l'incessant mouvement qui anime cette image.

there seems to be building, or demolition, under way in various parts of the City, for nothing here remains the same, we can see the sweat in individual drops on the workers' dark necks as they struggle down in the bonedamp cellars . . . a bag of cement has broken, and its separate motes hang in the light . . . the City will always be changing, new tire-treads in the dust, new cigarette wrappers in the garbage . . . engineering changes to the Rocket create new routes of supply, new living arrangements, reflected in traffic densities as viewed from this unusual height<sup>16</sup>

Ainsi, le mandala bien ordonné est devenu un réseau de flux de personnes et de marchandises, dont le moindre détail est visible : les ouvriers au travail, le matériel des chantiers se répartissent sans cesse dans des lieux nouveaux : « La Cité sera toujours en train de changer, nouvelles traces de pneus dans la poussière, nouveaux emballages de cigarettes dans les ordures ». Mais ce mouvement qui traduit l'activité de cette ville peut expliquer la référence au daguerréotype. Les photographies obtenues selon cette technique apparaissent à la surface d'une plaque de métal poli, et pour les voir correctement il est nécessaire de faire bouger l'image sous une source lumineuse, ce qui peut donner l'illusion d'un mouvement. La description de cette photo qui s'anime est aussi la description d'une ville imaginaire, « vue de cette altitude peu habituelle », c'est-à-dire vue peut-être depuis l'espace (le texte, comme parfois chez Pynchon, ne dit pas tout et la situation narrative est ici incertaine), mais en tout cas avec une précision – ou un « piqué » selon l'expression des photographes – remarquable. C'est une ville façonnée par les ingénieurs qui édifient des fusées pour détruire d'autres villes. La confusion urbaine à laquelle aboutit cette description de ces « nouvelles routes d'approvisionnement, nouveaux modes de vies » a une tonalité inquiétante, car ce motif apparaît à de nombreuses reprises dans le roman, pour désigner la soumission de toute la société allemande aux projets mortifères de l'idéologie nazie. Derrière cet entrelacs aux détails parfois très précisément décrits, Raketten-Stadt disparaît et devient une ville invisible pour deux raisons : parce qu'elle est entièrement fictive, et surtout parce qu'elle est masquée par la description qui en est faite.

La photographie de ville qui sert ainsi de prétexte à la description de lieux imaginaires leur donne certes des caractéristiques visuelles, mais le procédé technologique évoqué ici, un mode de représentation photographique ancien et difficile à percevoir pour qui n'y est pas habitué, fait disparaître la description en arrière-plan. Par le moyen de ce daguerréotype, Thomas Pynchon produit certes une image brillante et lisse, changeante, que l'on conserve précieusement dans un écrin de velours, et que l'observateur doit manipuler avec soin pour pouvoir la contempler. Mais il empêche aussi que cette ville si mystérieuse soit jamais décrite.

Chez Thomas Pynchon, diverses techniques photographiques sont donc souvent évoquées et parfois décrites avec précision à l'occasion de descriptions dont le référent est escamoté au profit de l'image

---

14 Pynchon a été employé par Boeing à Seattle comme rédacteur technique entre 1960 et 1962, et a suivi le développement d'un programme de missiles nucléaires intercontinentaux. « 1960 : Moves to Seattle to work for Boeing Aircraft as a technical writer and engineering aide in nuclear missile programs », Paul Royster, « Thomas Pynchon, A Brief Chronology », *Faculty Publications, UNL Libraries*, Lincoln (Nebr.), University of Nebraska - Lincoln, 2005, p. 3. En ligne : <<http://digitalcommons.unl.edu/libraryscience/2/>>.

15 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 740. « [L]a Ville cérémoniale, quadruple comme prévu, avec cette étrange précision des lignes, des ombres architecturales et des silhouettes humaines. Cité bâtie sur le plan d'un mandala [...] », *L'Arc-en-ciel de la gravité*, traduit par Michel Doury, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1988, p. 725.

16 *Ibid.* « On dirait que l'on construit, que l'on démolit un peu partout dans la Cité, car rien ici ne reste pareil, on peut voir les gouttes de sueur une par une sur les nuques sombres des ouvriers qui luttent dans des caves humides... Un sac de ciment s'est éventré, et la poussière reste suspendue dans l'air... La Cité sera toujours en train de changer, nouvelles traces de pneus dans la poussière, nouveaux emballages de cigarettes dans les ordures... Les changements dans la construction de la Fusée créent de nouvelles routes d'approvisionnement, de nouveaux modes de vie... Tout cela se reflète dans les différentes densités de trafic vues de cette hauteur inaccoutumée », *L'Arc-en-ciel de la gravité*, p. 724 (traduction modifiée).

produite. Dans *Gravity's Rainbow*, le portrait filmé de Katje éclipse cette dernière qui se fond dans le paysage londonien devant lequel elle se tient, et l'image d'une ville imaginaire, Raketten-Stadt, se révèle indescriptible du fait de sa substance hybride et improbable : fictive et daguerréotypique.

On retrouve ce type d'indécision dans le livre qui donne son origine à l'expression « ville invisible ». Dans son recueil de courts récits poétiques, *Le città invisibili*, Italo Calvino imagine comment le voyageur Marco Polo décrit à son hôte l'empereur des Tartares les villes de son empire. Cependant, le récit de ses voyages est lacunaire, bien plus que dans le livre où le personnage historique de Marco Polo relate ses voyages en Orient<sup>17</sup>. En outre, les villes dont il parle sont désignées par des prénoms de femmes et semblent le plus souvent faire davantage référence à des villes imaginaires qu'à des lieux réels. La description de Fillide rappelle le daguerréotype pynchonien car c'est l'image évanescence d'une ville dont la forme semble inconstante.

À Fillide, la variété des éléments architecturaux semble le principe organisateur de cette ville :

Giunto a Fillide, ti compiacci d'osservare quanti ponti diversi uno dall'altro attraversano i canali: ponti a schiena d'asino, coperti, su pilastri, su barche, sospesi, con i parapetti traforati; quante varietà di finestre s'affacciano sulle vie: a bifora, moresche, lanceolate, a sesto acuto, sormontate da lunette o da rosoni [...]

La variété des formes des éléments urbains, ainsi que mille autres détails, empêchent le voyageur de parvenir à une vue d'ensemble : « In ogni suo punto la città offre sorprese alla vista: un cespo di capperi che sporge dalle mura della fortezza, le statue di tre regine su una mensola, una cupola a cipolla con tre cipolline infilzate sulla guglia »<sup>18</sup>. Ces détails variés de l'architecture, des monuments ou de la végétation disparaissent cependant aux yeux de celui qui ne se contente pas comme le personnage du voyageur Marco Polo, de visiter la ville à toute hâte :

Ti accade invece di fermarti a Fillide e passarvi il resto dei tuoi giorni. Preso la città sbiadisce ai tuoi occhi, si cancellano i rosoni, le statue sulle mensole, le cupole. Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, distingui zone di sole e zone d'ombra, qua una porta, là una scala, una panca dove puoi posare il cesto, una cunetta dove il piede inciampa se non ci badi. Tutto il resto della città è invisibile<sup>19</sup>.

Tous les détails qui charmaient le voyageur de passage ont disparu, et dans cet extrait du recueil sont mis en relation pour la seule fois l'adjectif « invisible » et le nom « città ». Fillide est une ville surprenante pour le seul voyageur de passage, mais les habitants de Fillide n'y voient que ce qui les intéresse de la manière la plus immédiate, suivant leurs trajets quotidiens. Ainsi, « Milioni d'occhi s'alzano su finestre ponti capperi ed è come scorressero su una pagina bianca »<sup>20</sup>. Fillide est partiellement invisible, parce que le regard de ses habitants est guidé par leurs habitudes là où celui des voyageurs est guidé par la curiosité. Chaque regard est sélectif, et l'image que l'on obtient en ajoutant ces regards les uns aux autres est incomplète : « Fillide è uno spazio in cui si tracciano

---

17 *Le Devisement du monde*, paru dans les dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle et vraisemblablement dicté par Polo à Rustichello, un auteur de romans de chevalerie, a connu aussitôt un immense succès. V. l'édition de sa première traduction en français : Marco Polo, *La Description du monde*, édition et traduction par Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998.

Italo Calvino, *Le città invisibili* (1972), Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 91. « Arrivé à Phyllide, tu prends plaisir à observer combien sont différents les uns des autres les ponts qui enjambent les canaux : ponts en dos d'âne, ponts couverts, sur pilotis, ponts de bateaux, ponts suspendus, avec des parapets ajourés ; quelle variété de fenêtres ouvre sur les rues : à meneaux, mauresques, lancéolées, ogivales, surmontées de lunettes ou de rosaces », *Les Villes invisibles*, traduit par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 108.

18 Italo Calvino, *Le città invisibili*, p. 91. « À tout endroit, la ville offre des surprises au regard : une touffe de câpriens qui sort du mur de la forteresse, les statues de trois reines sur une console, une coupole en forme de bulbe avec trois petits bulbes enfilés dans la flèche », *Les Villes invisibles*, p. 108.

19 Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 91. « Qu'il t'arrive au contraire de t'arrêter à Phyllide et d'y passer le reste de tes jours. Très vite, la ville se ternit à tes yeux, les rosaces, les statues sur leurs consoles, les coupoles s'effacent. Comme tous les habitants de Phyllide, tu suis des lignes en zigzags d'une rue à l'autre, tu distingues les zones de soleil et les zones d'ombre, ici une porte, là un escalier, un banc où tu peux poser ton panier, un fossé où le pied se prend si tu n'y prends pas garde. Tout le reste de la ville demeure invisible. », *Les Villes invisibles*, p. 108-109.

20 Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 92. « Des millions d'yeux se lèvent sur des fenêtres, des ponts, des câpriens comme s'ils parcouraient une page blanche. », *Les Villes invisibles*, p. 109.

percorsi tra punti sospesi nel vuoto »<sup>21</sup>. Par une série d'équivalences excessives, le texte présente ce qui ne saute pas aux yeux comme la part invisible de la ville, et assimile l'invisible au vide. Comme le texte se clôt sur une généralisation à propos des villes qui comme Fillide, échappent aux regards qu'on leur porte, on peut y voir un exemple du rapport de l'homme à l'espace urbain dans le contexte de crise de la représentation qui caractérise l'époque contemporaine.

Calvino l'a commenté dans le texte d'une conférence intitulée « Visibilité » où il étudie la prédominance de l'image au XX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Son inquiétude au sujet de l'avenir porte précisément sur les images mentales, c'est-à-dire absentes, ou invisibles : « Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? »<sup>23</sup>. Face au trop-plein d'images, Calvino craint que l'imaginaire de chacun se réduise et que la créativité en pâtisse. Si Fillide est donc partiellement vide ou invisible, elle ouvre aussi la voie à la rêverie du voyageur, ce que le narrateur des *Villes invisibles* fait aussi remarquer : « I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro, sepolto e cancellato: se tra due portici uno continua a sembrarti più gaio è perché è quello in cui passava trent'anni fa una ragazza dalle larghe maniche ricamate »<sup>24</sup>. Cette ville permet donc la remémoration d'une image émouvante, justement parce qu'elle n'impose pas d'image durable dans l'esprit de ses habitants.

Or, dans *Les Villes invisibles*, Calvino invente aussi des villes qui recherchent le regard du passant, loin de le fuir. À Maurilia, on fait admirer au voyageur des cartes postales représentant la ville telle qu'elle était autrefois, et à Fedora, un musée expose des boules de verre contenant les maquettes de toutes les Fedora possibles. Dans les deux cas, ces représentations de la ville conduisent à la déception de l'observateur : parce que la ville actuelle de Maurilia et toutes ses déclinaisons anciennes font peser le doute sur la possibilité qu'une ville garde la même identité au cours du temps, et pour Fedora, parce que les versions possibles de la ville contribuent à remettre en cause le degré d'actualisation de la ville réelle. Ainsi la représentation qu'on exhibe rend la ville représentée moins réelle.

Thomas Pynchon a lui aussi étudié cette conséquence paradoxale de la représentation de la ville, on l'a vu. Et il a ajouté aux descriptions de Katje Borgesius et de Raketten-Stadt une analyse de la photographie, certes, très liée à un contexte particulier, mais qui rend raison de la méfiance de l'écrivain envers ce médium. Dans *Vineland* (1990), certains personnages du roman ont participé à l'agitation anarchiste et contestataire de la fin des années 1960 en Californie, et ont cherché, en marge d'une éphémère commune libre, à filmer ce mouvement étudiant et surtout la répression qu'il subit. Un des slogans de leur collectif affirme : « A camera is a gun. An image taken is a death performed. »<sup>25</sup> Par leurs films ils luttent contre les entraves à la liberté d'expression, et font de leurs caméras des armes politiques. Mais au-delà de cet usage polémique de l'image, Thomas Pynchon

---

21 Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 91. Tr. : « Phyllide est un espace où l'on trace des parcours entre des points suspendus dans le vide. », *Les Villes invisibles*, p. 109.

22 Calvino devait présenter cette conférence aux étudiants de l'université Harvard en 1985-1986, mais il est mort avant de pouvoir faire ce voyage, et les *Lezioni americane* (1988) sont une édition posthume des six conférences prévues.

23 Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 103. « Le pouvoir d'évoquer des images *in absentia* continuera-t-il à se développer dans une humanité toujours plus inondée d'un déluge d'images préfabriquées ? » (nous traduisons).

24 Italo Calvino, *Le città invisibili*, p. 92. Tr. : « Tu cours après non pas ce qui se trouve au-dehors mais au-dedans de tes yeux, enseveli, effacé : si un portique continue de te paraître plus joli qu'un autre, c'est parce que c'est celui où passait voici trente ans une jeune fille aux manches larges et brodées [...] », *Les Villes invisibles*, p. 109.

25 Thomas Pynchon, *Vineland* (1990), Londres, Vintage, 1991, p. 197. « Une caméra, c'est une arme. Une prise de vue, c'est une mise à mort. » (nous traduisons).

semble exprimer une inquiétude largement répandue au sujet des pouvoirs de l'image<sup>26</sup>. Pour lui, la technique photographique et les autres moyens de reproduction et de transmission des informations visuelles sont les instruments d'un pouvoir oppresseur que le philosophe Paul Virilio dénonce également dans *L'Espace critique* (1984). Dans cet essai sur la ville, l'espace et l'image, Paul Virilio dit son sentiment d'impuissance devant la prolifération des systèmes de surveillance et de diffusion des images en direct. Cela crée une nouvelle dimension de l'espace, « l'espace-vitesse »<sup>27</sup>, dans laquelle la surveillance généralisée pourrait nous rendre aveugles au monde qui nous entoure.

Dans le motif de la ville difficile à décrire ou à photographier, on peut donc identifier plusieurs questions que se posent les théoriciens et les romanciers à une époque où les médias ont de plus en plus recours à l'image. Leurs inquiétudes portent sur le pouvoir de l'image, dans son rapport au réel et son influence sur l'imaginaire de chacun, et sur le contrôle des images, par le sens qu'on leur donne et la maîtrise de leur diffusion.

Les villes invisibles sont donc parfois invisibles en raison de la méfiance des écrivains vis-à-vis de la représentation, en particulier de la représentation photographique. Les auteurs mis ici en relation, Thomas Pynchon et Italo Calvino, ont proposé des textes énigmatiques, souvent inquiets, qui témoignent aussi de leur intérêt pour la technique qui est supposée produire les images les plus fidèles de notre monde. Mais la photographie crée des zones aveugles, que le regard n'atteint pas, et où s'exerce un pouvoir menaçant.

La part invisible des villes fictives entrevues ici est certes un échec à les représenter de façon satisfaisante, mais elle contribue aussi à stimuler et à enrichir l'imaginaire des lecteurs, que ce soit vers un Orient médiéval de fantaisie ou vers une cité moderne et meurtrière.

#### Textes cités

Barthes, Roland, 1980. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Cahiers du cinéma Gallimard ».

Battesti, Anne, 2004. *Thomas Pynchon, L'Approche et l'esquive*, Paris, Belin, « Voix américaines ».

Calvino, Italo, 1993. *Le città invisibili* (1972), Milan, Mondadori, « Oscar ». *Les Villes invisibles*, tr. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, « Points », 1996.

—, 1993. *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milan, Mondadori, « Oscar ».

Pynchon, Thomas, 2009. *Inherent Vice*, New York, The Penguin Press.

—, 2006. *Against the Day*, New York, The Penguin Press. *Contre-jour*, tr. Claro, Paris, Éditions du Seuil, « Points Signatures », 2009.

—, 2000. *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Penguin Books, « Great Novels of the 20th Century ». *L'Arc-en-ciel de la gravité*, tr. Michel Doury, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1988.

—, 1991. *Vineland* (1990), Londres, Vintage.

—, 1996. *The Crying of Lot 49* (1966), Londres, Vintage.

—, 1986. *V.* (1963), New York, Harper & Row. *V.*, tr. Minnie Danzas, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1985.

Virilio, Paul, 1984. *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois.

---

26 On retrouve cette inquiétude dans *La Chambre claire* (1980), où Roland Barthes écrit que les reporters-photographes sont des « agents de la Mort » (p. 144), ce qu'il justifie par la nature même de l'image photographique.

27 Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 130.