



HAL
open science

Lire les villes

Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel, Franc Schuerewegen

► **To cite this version:**

Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel, Franc Schuerewegen (Dir.). Lire les villes. Éditions Le Manuscrit, 2020, Exotopies, Ana Clara dos Santos; Maria de Jesus Cabral, 9782304048445. hal-03575981

HAL Id: hal-03575981

<https://hal.science/hal-03575981>

Submitted on 4 Mar 2022

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.

Copyright



Études réunies par Maria de Jesus Cabral,
Maria Hermínia Laurel
et Franc Schuerewegen

Lire les villes



Éditions
Le Manuscrit Savoirs
EXOTOPIES

LIRE LES VILLES

ISBN 9782304048445

© Juin 2020

ÉTUDES RÉUNIES PAR MARIA DE JESUS CABRAL,
MARIA HERMÍNIA LAUREL ET FRANC SCHUEREWEGEN

Lire les villes

Collection Exotopies

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

- Sous la direction de Maria de Jesus Cabral, Ana Clara Santos et Jean-Baptiste Dussert, *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, 2012.
- Sous la direction d'Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral, *Art et création chez Théophile Gautier*, 2013.
- Sous la direction d'Ana Clara Santos, Maria Celeste Natário, Maria de Jesus Cabral, Maria Luísa Malato et Renato Epifânio, *L'exil et le royaume : d'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, 2014.
- Sous la direction de Maria de Jesus Cabral et Gérard Danou, *Maux écrits, maux vécus. Traitements littéraires de la maladie*, 2015.
- Sous la direction de Fernando Gomes, Odete Jubilado, Margarida Reffóios, Carla Castro, *(Re)lire Albert Camus. Études interdisciplinaires*, 2016.
- Sous la direction d'Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral, *L'Étranger*, 2016.
- Sous la direction d'Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, *Résistances du local et apories du global. La littérature française et francophone à l'épreuve de la mondialisation*, 2016.
- Sous la direction de Laurence Malingret et Nuria Rodríguez Pedreira, *Voies de convergences dans l'espace ibéro-gallo-roman*, 2017.
- Sous la direction de José Domingues de Almeida, Dominique Faria, Maria de Fátima Outeirinho et António Monteiro. *Aviateurs écrivains – Témoins de l'histoire*, 2017.
- Sous la direction de Dominique Faria, Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral, *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction dans la Péninsule ibérique*, 2017.
- Jacopo Masi, *Ce sentiment qui nous rappelle*, 2018.
- Sous la direction de Cristina Álvares et Maria do Rosário Girão, *La Belle Époque revisitée*, 2018.
- Sous la direction de Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou, *Le Toucher, Prospections médicales, artistiques et littéraires*, 2019.
- Sous la direction de Dominique Faria, Alan Dobson, António Monteiro et Luís Nuno Rodrigues, *L'Aviation et son impact sur le temps et l'espace*, 2019.
- Sous la direction de José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho, *Tours verniens*, 2019.

« Exotopies »

Collection dirigée par
Ana Clara SANTOS
et Maria DE JESUS CABRAL

La collection « Exotopies » est issue de travaux de l'APEF (Association Portugaise d'Études Françaises) qui siège à l'université de Coimbra, au Portugal. Elle est née de la volonté de divulgation des activités scientifiques (colloques, journées de réflexion) menées par l'APEF et qui, à la croisée d'horizons disciplinaires, critiques et géographiques variés, contribuent à la vitalité des études en langue française selon une perspective transfrontalière. Privilégiant le patrimoine littéraire et artistique, cette collection se veut une interface scientifique ouverte à d'autres domaines de recherche – linguistique, traduction, didactique – dont ce patrimoine ne saurait être dissocié. Ayant pour objet les études françaises et le questionnement des frontières, cette collection propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'écriture, l'art et la langue. Elle promeut un regard comparatiste révélant le dialogue fécond que les langues et cultures entretiennent dans l'espace européen.

Comité scientifique

- Marta Teixeira ANACLETO
(Université de Coimbra, Portugal)
- Kelly BASÍLIO
(Université de Lisbonne, Portugal)
- Maria Graciete BESSE
(Université de Paris-Sorbonne/Paris IV)
- Cristina Robalo CORDEIRO
(Université de Coimbra, Portugal)
- Joëlle GLEIZE
(Université d'Aix-Marseille, France)
- Karen HADDAD
(Université Paris Ouest – Nanterre La Défense)
- Ute HEIDMANN
(Université de Lausanne, Suisse)
- Jean-Nicolas ILLOUZ
(Université de Paris 8, France)
- Francisco LAFARGA
(Université de Barcelone, Espagne)
- Maria Hermínia LAUREL
(Université d'Aveiro, Portugal)
- Maria de Fátima MARINHO
(Université de Porto, Portugal)
- Daniel-Henri PAGEAUX
(Université de Paris 3, France)
- Isabel PIRES DE LIMA
(Université de Porto, Portugal)
- Franc SCHUEREWEGEN
(Université d'Anvers, Belgique)
- Béryll SCHOLSSMAN
(Université de Boston, États-Unis)

Introduction

La ville est un *thème* en littérature mais aussi une *forme*. La question importante est alors de savoir, quand on étudie un texte, comment se fait l'interconnexion *entre le thème et la forme*. Barthes, entre autres, a ouvert la voie à une « sémiologie urbaine » : « plusieurs écrivains ont parlé de la ville en termes de signification » (Barthes, 1994 [1967]). Il reste alors à montrer que l'on peut habiter un texte *comme* on habite une ville. Le « vivre-ensemble », quand la problématique de l'urbanité littéraire est en cause, est aussi un « lire-ensemble ». Imaginer un texte, un récit, une fiction comme une autre sorte de tissu urbain, c'est attribuer à ce qu'on lit une lisibilité, c'est organiser l'espace du texte comme une page habitable. « Le vieux Paris n'est plus », écrit Baudelaire qui nous fait alors visiter de fascinantes ruines. Sur une autre page, Rimbaud prédit : « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes ». Les villes, clairement, font rêver poètes, écrivains, romanciers. A leur tour, ils font rêver leurs lecteurs. En lisant, en écrivant (Gracq), je vois surgir de vastes avenues, de fascinants boulevards, j'explore des ruelles, je m'arrête dans les impasses, je circule, au gré de mes

humeurs, entre utopie et dystopie. Villes réelles, lieux fictifs. La question du « référent », de sa place dans la lecture, se pose ici. On arrive alors sur les terres de la « géocritique » (Westphal). Comment se fait le passage de l'espace référentiel à l'espace littéraire ? Comment puis-je imaginer ici, dans le lieu où je lis, l'*ailleurs* ? A l'ère du numérique, nous avons à notre disposition de très performants outils de modélisation permettant de réaliser l'exercice de lecture avec un maximum de précision. Une concurrence s'installe, quand l'outil numérique intervient, entre deux dispositifs : le texte et la maquette. Le logiciel (voir *Story Map* par exemple) m'aide à simuler, à visualiser l'espace du roman, de la fiction. Les humanités numériques mettent en place les conditions pour un autre « tourisme littéraire ». Je me promène, en touriste et en explorateur, avec un œil sur mon écran, et l'autre sur la page imprimée, dans le Dublin de Joyce, le Paris de Balzac, le New York de Dos Passos, la Lisbonne de Pessoa. Mais sans doute tout acte de lecture est-il créateur d'espaces virtuels. Je lis, je relie, je poursuis « noir sur blanc » (Mallarmé) matériellement, les signes, immuables et mobiles grâce au *jeu* de la lecture. La langue elle-même, écrite, orale, poétique, parlée, n'est-elle pas un vaste et inépuisable espace à explorer ? Mallarmé nous a aidés à mieux comprendre les *spatialisations* des textes. Apollinaire a créé de nouvelles « zones » pour la poésie.

À une époque où la majorité de la population européenne vit dans des espaces urbains – les prévisions de l'Organisation des Nations Unies estiment qu'en 2050, 70% de la population mondiale habitera dans des villes¹ –, une réflexion approfondie sur l'urbanité et ses représentations littéraires, sur la ville comme nouveau territoire de lisibilité nous a semblé opportune. Notre monde est en proie à des troubles divers. Pour nous, qui luttons, dans nos vastes métropoles,

1 In Lipovestky, Gilles ; Serroy, Jean, *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008. Traduction en portugais par Victor Silva, Lisboa, Edições 70, 2016 : 213.

avec la question de l'identité, le mot d'ordre n'est-il pas devenu : *dites-moi quelle ville tu habites, et comment tu l'habites, et je te dirai qui tu es ?*

Le présent volume est issu du colloque « *Urbi et orbi. Lire les villes, vivre en littérature* » qui s'est tenu à l'université d'Aveiro en octobre 2019. L'événement était organisé dans le cadre des activités du groupe international de recherches *LEA!* (« Lire en Europe Aujourd'hui »). Les contributions que l'on va lire sont diverses et illustrent la richesse de la matière abordée. Nous invitons le lecteur à marcher avec nous sur les pas de, entre autres, Apollinaire, Baudelaire, Claudel, Jean-François Dauven, Sylvie Germain, Michel Houellebecq, Patrick Modiano, Selim Nassib, Monique Proulx, Claude Simon, et bien d'autres encore. La ville est l'avenir de l'homme. La ville sera littéraire ou ne sera pas.

Les éditeurs, MJC, MHL, FS

Références bibliographiques

BARTHES, Roland, « Sémiologie et urbanisme ». 1994 (1967), *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Tome II, 1966-1973, Paris, Seuil.

WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Habiter la fiction

Vincent JOUVE
Université de Reims

Je ne vais pas m'intéresser ici à la représentation de la ville dans le texte, mais au texte *comme ville*, au texte comme espace que le lecteur peut habiter. Par commodité, je vais me limiter au texte littéraire ; mais les réflexions que je présente pourraient valoir pour toute fiction, quel qu'en soit le support.

La notion d'« immersion »¹ est aujourd'hui à la mode : elle a supplanté l'idée de « participation »² et renvoie à la façon très particulière dont le destinataire (lecteur, spectateur, joueur) « habite » une fiction. Ce qui rend cette expérience singulière, c'est que le monde du lecteur et le monde de la fiction ne sont pas simplement deux mondes différents, mais

1 Elle a été popularisée par l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*

2 Dans le modèle de Michel Picard, qui appréhende la lecture sur le modèle du jeu, le lecteur-joueur est pris dans un incessant va-et-vient entre *participation* (au monde de l'histoire) et *distance critique* (par rapport à l'objet textuel). Voir *La Lecture comme jeu*.

deux mondes séparés par une barrière ontologique. Comment est-il possible d'habiter un monde qui n'existe pas ou, si l'on préfère, qui n'existe que comme ensemble de signes ?

L'explication classique : illusion référentielle et transparence réaliste

Selon la conception classique, l'immersion a besoin de s'appuyer sur un minimum de « référentialité ». En d'autres termes, elle est facilitée, quel que soit le support, par les procédés favorisant la transparence réaliste.

Ces procédés se ramènent pour l'essentiel à l'emploi d'un langage neutre et objectif qui semble se référer directement au réel. Ce langage « détonalisé » a pour conséquence l'effacement du narrateur (et, donc, la dissimulation du procès d'énonciation) : il donne l'impression que l'histoire se raconte toute seule.

À cet effet de réel global, on peut ajouter ce que Barthes appelle un « effet superlatif de réel »³. Entendons par là la référence, par le biais des noms propres, à des lieux existant dans le monde du lecteur : si un texte me parle de l'avenue des Champs-Élysées, de l'aéroport de Porto, ou (avant le 11 septembre 2001) des *Twin Towers* de New York, je n'ai aucun mal à m'y immerger car je me représente aussitôt les lieux auxquels il fait référence.

En vérité, il est fort peu de fictions qui s'en tiennent à un langage neutre et strictement référentiel pour la bonne et simple raison que la plupart des fictions ajoutent à la visée immersive une visée esthétique et que les deux objectifs sont passablement contradictoires. Pour le dire avec les termes de Jakobson, la fonction poétique, en approfondissant la dichotomie signe/objet⁴, mine la fonction référentielle.

3 La formule est utilisée à propos des personnages historiques (R. Barthes, 1970 : 108-109).

4 Rappelons que la fonction poétique du langage centre l'attention sur « le côté palpable des signes » (Jakobson, 1963 : 218).

Une fiction littéraire est en effet confrontée à une double exigence : favoriser l'immersion ; faire montre, en tant que littérature, d'une certaine qualité stylistique. Or, passé un certain seuil, le travail sur la forme entrave le processus d'immersion. En donnant à voir les mots au lieu du monde qu'ils décrivent, il entraîne un type de lecture que l'on peut considérer comme déviant. Barthes confesse ainsi : « J'ai une maladie : je vois le langage » (Barthes, 1975 : 164).

On peut se demander si le mal vient du lecteur ou du texte. Quoi qu'il en soit, un langage trop littéraire amoindrit par définition la force mimétique du récit : si c'est trop bien écrit, on n'y croit plus. Un cas exemplaire est celui de *Salammbo*. Lors de la parution du roman de Flaubert, le critique Armand de Pontmartin dressait le bilan suivant :

La première sensation que l'on éprouve en lisant *Salammbo*, c'est l'étonnement ; la seconde, c'est l'éblouissement ; la troisième, c'est l'ahurissement ; la quatrième et dernière, c'est l'ennui. [...]

Est-ce une histoire ? Ici, nous serions plus près d'une solution favorable à M. Flaubert. Toutes les fois qu'il veut bien mettre un frein à son exubérance descriptive, toutes les fois qu'il consent à raconter au lieu de peindre, on sent qu'il serait capable de parler le mâle langage de l'histoire ; mais que ces pages sont rares, et que ces vellétés de récit net, sobre, rigoureux, ont hâte de se perdre dans ce fouillis splendide ou horrible, comme des plantes saines étouffent au milieu d'une végétation luxuriante et sauvage ! (*Gazette de France*, 21 décembre 1862)

Ce dont témoigne *Salammbo*, c'est qu'un texte de fiction ne peut jamais être strictement référentiel, *a fortiori* s'il revendique une dimension littéraire.

Ce n'est donc pas la référentialité qui permet d'habiter les textes fictionnels.

Ceci est confirmé par le fait que, dans la plupart des cas, les pseudo-indications référentielles ne sont que des leurres qui fonctionnent à vide.

L'indétermination référentielle

Comme tout lecteur a pu le constater, les imprécisions, voire les incohérences référentielles abondent dans les fictions, y compris dans les romans réputés réalistes. Voici un célèbre passage de *L'Éducation sentimentale* que chacun reconnaîtra (c'est un article de François Vanoosthuyse⁵ qui a attiré mon attention sur cet extrait) :

Ce fut comme une apparition.

Elle était assise au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda. (Flaubert, 2002 : 47)

Je défie quiconque de se représenter clairement la scène sur le plan spatial. Dans la mesure où Frédéric passe devant Mme Arnoux et que leurs regards se croisent, on pourrait penser que le banc sur lequel Mme Arnoux est assise est perpendiculaire au chemin suivi par Frédéric. Mais la dernière phrase semble suggérer que ce n'est pas le cas : il semble que Frédéric marche du côté opposé à celui de Mme Arnoux, assise sur un banc adossé au bastingage. Autre bizarrerie : Frédéric attend d'être du même côté qu'elle pour la regarder alors qu'il a déjà été ébloui par ses yeux.

Mais – ô surprise – le texte fonctionne parfaitement sans qu'on ait besoin de situer clairement la position de Mme Arnoux : l'information importante est qu'elle est seule sur ce banc et que Frédéric ne voit qu'elle : sous l'effet

5 Voir Vanoosthuyse, 2013 : 223-246.

du coup de foudre, le reste du monde s'est dématérialisé. L'indétermination des indications spatiales ne gêne aucunement l'immersion.

Les repères temporels, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'ont guère plus d'importance que les repères spatiaux. Évoquons, à titre d'exemple, l'une des nombreuses incohérences temporelles que l'on trouve dans *La Recherche*. Au début de *La Prisonnière*, le narrateur évoque des élections pour la présidence du Jockey Club. Le duc de Guermantes, qui présente sa candidature, n'a pas que des amis :

On fit valoir que la duchesse était dreyfusarde (l'affaire Dreyfus était pourtant terminée depuis longtemps, mais vingt ans après on en parlait encore, et elle ne l'était que depuis deux ans), recevait les Rothschild, qu'on favorisait trop depuis quelque temps de grands potentats internationaux comme était le duc de Guermantes, à moitié allemand. La campagne trouva un terrain très favorable, les clubs jalou-sant toujours beaucoup les gens très en vue et détestant les grandes fortunes. (Proust, 1989 : 32)

Si l'on se fie aux indications historiques du roman, l'épisode se passe en 1908, deux ans après la réhabilitation de Dreyfus ; mais si l'on se fie à l'âge des personnages (qui ne peuvent en aucun cas être aussi vieux), l'épisode se passe en 1901, deux ans après la grâce accordée à Dreyfus. Tout au long de *La Recherche*, il y a ce même décalage entre la mention des événements historiques et l'âge des personnages. Mais, là encore, cela ne gêne aucunement l'immersion.

On serait tenté d'en déduire que ce n'est ni le réalisme ni la référentialité qui permettent d'habiter la fiction.

Pour ce qui est du réalisme, on n'a de fait aucune difficulté à s'immerger dans des textes aux repères spatio-temporels incertains, voire dans des univers merveilleux ou fantastiques. De toute façon, le rythme de la lecture (je veux parler de la lecture « ordinaire ») empêche les vérifications ; le vrai repère

du lecteur, c'est le plaisir; et si le texte, dans un souci de cohérence, le bombarde de données ennuyeuses, le résultat le plus sûr, c'est qu'il risque de décrocher.

Quant à la référentialité, il en faut juste un minimum, ce qui est nécessaire pour que le texte demeure lisible et ne tombe pas dans l'hermétisme. Un excès de précision peut même se révéler contre-productif en termes d'immersion : un lexique spécialisé, lorsqu'il est trop technique, rendra le texte opaque pour les non-initiés.

Mais, si l'immersion ne repose pas sur l'effet de réel, alors de quoi dépend-elle? L'hypothèse que je vais essayer de défendre est la suivante : si le monde de la fiction nous paraît vivant, ce n'est pas parce qu'il est réaliste, vraisemblable ou cohérent, mais parce qu'il est en grande partie une émanation de nous-mêmes et qu'aucun d'entre nous ne se considère (totalement) comme un être fictif.

*L'espace fictionnel comme espace intime :
de l'effet de réel à l'effet de vie*

Avant d'examiner ce paradoxe – comment un espace imaginé par un tiers (l'auteur) peut-il me renvoyer à mon intimité? – commençons par rappeler une loi psychologique banale : ce qui nous concerne a un degré d'importance supérieur à toute autre chose : on réagit aussitôt si on entend son nom cité dans une conversation.

Or, en tant que lecteur, je suis toujours profondément concerné par ce qui se passe dans un monde fictionnel dans la mesure où ce monde n'existe que parce que je lui prête ma vie intérieure; autrement dit, c'est de moi qu'il tire son existence. Je suis en effet présent au monde de la fiction selon la modalité double de l'être témoin et de l'être adjuvant : je ne me contente pas de regarder ce monde, je l'aide à naître et je le fais vivre, ce qui explique l'intimité très forte qui me lie à lui.

Penchons-nous, pour le montrer, sur le cas particulier des personnages, éléments fondamentaux de l'univers fictionnel. À proprement parler, les personnages de fiction n'ont aucune existence : c'est nous qui les faisons exister en inférant leurs états mentaux, autrement dit en leur prêtant notre vie intérieure. Dire qu'un personnage de fiction est triste ou joyeux n'a en effet aucun sens puisqu'il s'agit d'un être de papier (ou, dans le cas du cinéma, d'un acteur se bornant à mimer une émotion) : pour que cette tristesse ou cette joie acquière un semblant de consistance, il faut que nous projetions sur cet être de papier ce que nous savons, par expérience, de la tristesse ou de la joie. Lorsqu'on nous raconte une histoire, on ne peut en effet comprendre le comportement des personnages sans simuler leur état mental.

C'est ce qu'ont montré les psychologues Kahneman et Tversky dans un test souvent cité (Kahneman et Tversky, 1982). On proposait aux participants le scénario suivant : deux individus, A et B, se rendent à l'aéroport pour prendre l'avion. Ils manquent tous les deux leur vol, mais B ne rate son avion que pour une poignée de minutes alors que A est arrivé à l'aéroport longtemps après le décollage. À la question « qui de A ou B éprouve la plus grande frustration ? », 96 % des sujets répondent que c'est B. Selon Kahneman et Tversky, les sujets soumis au test ont tous répondu sur la base de ce qu'ils auraient ressenti dans la même situation. Ils en concluent qu'on ne peut donner du sens aux comportements d'autrui qu'en se mettant mentalement à sa place.

Or, quand on lit une histoire, on essaie de comprendre ce qui s'y passe, autrement dit de lui donner du sens. Pour ce faire, on ne peut faire autrement que de simuler les croyances et les désirs qui donnent vie aux êtres de fiction, sur la base d'indications textuelles (lorsque nous lisons un livre imprimé) ou de détails visuels (dans le cas d'un récit cinématographique). C'est la seule façon de comprendre

ce qui se passe dans l'univers fictionnel. Ce qu'on nomme l'aspect « créatif » et « personnel » de la lecture tient essentiellement à ce mécanisme. Précisons que la participation est sans doute plus poussée dans le récit textuel que dans le récit cinématographique : l'image est un écran plus compact que le texte.

Ce n'est donc pas l'effet de réel qui permet d'habiter la fiction mais ce que j'appellerai « l'effet de vie ». L'effet de vie ne tient pas à l'illusion référentielle (on peut parfaitement s'identifier à un personnage de dessin animé), mais au fait que nous construisons les personnages de la fiction par projection analogique, autrement dit en nous fondant sur l'empathie. Dans son acception la plus restreinte (que j'utilise ici), l'*empathie* désigne la capacité que l'on a de se mettre à la place des autres. Elle nous permet de comprendre les émotions d'autrui, sans forcément les ressentir. Si un ami a perdu un être cher que je ne connais pas, je peux concevoir ce qu'il ressent sans pour autant être moi-même affecté par ce deuil. Sachant par expérience (ou induction) ce qu'on ressent dans une situation de ce type, je n'ai aucun mal à me représenter sa douleur. L'empathie revient donc à comprendre ce que l'autre ressent tout en gardant une certaine extériorité.

Certains auteurs (comme Jacques Hochmann, 2012) font cependant une distinction entre l'« empathie sèche » et l'« empathie humide ». Si l'empathie sèche se caractérise par une distance dénuée de toute affectivité, l'empathie humide n'est pas exempte d'une certaine dose de contagion émotionnelle et conduit à ressentir en partie les émotions d'autrui. Cette distinction est pour nous très intéressante : dans la lecture, l'empathie humide est variable selon les lecteurs (certaines situations toucheront tel lecteur et pas tel autre); en revanche, l'empathie sèche (dans la mesure où elle est nécessaire à la compréhension) est valable pour tout lecteur : la lecture nous force à l'empathie parce que sans ce

recours à l'empathie, le monde du texte nous resterait opaque et nous ne pourrions l'habiter.

Pour le montrer, penchons-nous sur un passage des *Trois Mousquetaires*. Il s'agit de l'exécution nocturne de Milady en pleine nature. Le bourreau traverse la rivière avec la prisonnière tandis que d'Artagnan et ses amis assistent à la scène sur l'autre rive :

Milady, pendant le trajet, était parvenue à détacher la corde qui liait ses pieds : en arrivant sur le rivage, elle sauta légèrement à terre et prit la fuite.

Mais le sol était humide ; en arrivant au haut du talus, elle glissa et tomba sur ses genoux.

Une idée superstitieuse la frappa sans doute ; elle comprit que le Ciel lui refusait son secours et resta dans l'attitude où elle se trouvait, la tête inclinée et les mains jointes.

Alors on vit, de l'autre rive, le bourreau lever lentement ses deux bras, un rayon de lune se refléta sur la lame de sa large épée, les deux bras retombèrent ; on entendit le sifflement du cimeterre et le cri de la victime, puis une masse tronquée s'affaissa sous le coup. [...]

Arrivé au milieu de la Lys, il arrêta la barque, et suspendant son fardeau au-dessus de la rivière :

« Laissez passer la justice de Dieu ! » cria-t-il à haute voix.

Et il laissa tomber le cadavre au plus profond de l'eau, qui se referma sur lui. (Dumas, 1973 : 612)

Pour comprendre ce passage, je suis d'abord obligé d'adopter le point de vue de Milady : je dois, pour me représenter sa peur et son angoisse, imaginer ce qu'elle peut ressentir. Il me faut donc me mettre, en pensée, à la place d'une personne sans défense qui s'apprête à être décapitée la nuit en pleine forêt. Mais, très vite, il me faut aussi comprendre

le comportement du bourreau. Au-delà de la violence et de la cruauté de son geste (qu'une partie de moi-même peut prendre plaisir à contempler), j'essaie de me représenter les raisons qui le convainquent d'agir au nom de la justice et de la morale (tout bien pesé, ne débarrasse-t-il pas l'humanité d'une tueuse en série?). Le texte ne me demande pas d'adhérer à son raisonnement (de même qu'il ne me demandait pas de cautionner le comportement de Milady), mais je suis obligé de m'en faire une idée pour comprendre ce qui se passe. Il peut bien sûr arriver que tel ou tel lecteur se trouve en empathie humide avec Milady (la malheureuse va souffrir atrocement!), voire avec le bourreau (le brave homme fait ce qu'il croit être son devoir), mais cela n'a rien d'obligatoire; en revanche, *tous les lecteurs* sont obligés de passer par l'empathie sèche.

Lisant un récit, je suis donc contraint, si je veux comprendre l'histoire qu'il me raconte, de simuler les états mentaux de personnages extrêmement différents. Je suis ainsi conduit à actualiser des aspects de moi-même qui, sans cette expérience singulière, seraient restés, pour la plupart, à l'état virtuel. Autrement dit, habiter la fiction, c'est s'habiter soi-même. Plus précisément, c'est habiter des régions de soi méconnues car inexplorées. Une telle expérience a, tout à la fois, quelque chose d'intrigant, de jubilatoire et d'instructif. Que demander de plus à la lecture?

Références bibliographiques

BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*, Paris, Seuil, « Points ».

BARTHES, Roland. 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours ».

DUMAS, Alexandre. 1973. *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Le Livre de Poche.

FLAUBERT, Gustave. 2002. *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de poche, « Les classiques de poche ».

HOCHMANN, Jacques. 2012. *Une Histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob.

JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*, trad. française, Paris, Minuit.

KAHNEMAN, Daniel, TVERSKY, Amos. 1982. *Judgment under Uncertainty : Heuristics and Biases*, Cambridge, Cambridge University Press.

PICARD, Michel. 1986. *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit.

PONTMARTIN (DE), Armand. 1862. *Gazette de France*. <adresse URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salamambo/sal_pon.php>, consulté le 03/06/2018.

PROUST, Marcel. 1989. *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, « Folio ».

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.

VANOOSTHUYSE, François. 2013. « Les aléas de la deixis », in JOUVE, V. (coord.), *Nouveaux Regards sur le texte littéraire*, Reims, Epure.

La ville *tri-viale* : métro, ronds-points, kiosques

Nathalie ROELENS
Université du Luxembourg

« Pliez les réverbères comme des fétus de paille/
Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace/
Descendez les flics [...] »
Louis Aragon, *Front rouge*, 1931

Les avancées en sémiotique urbaine et en géocritique, toutes deux rattrapées par l'actualité, nous permettent de distinguer trois paradigmes de déplacement urbain tributaires de trois épistémologies respectives : (1) le *frontal* : l'urbanisme rectiligne qui privilégie les artères ou *rues tuyaux* visant à maximiser le flux et la *circulation* mimant l'écoulement sanguin : « Les poussées en avant, les avancées frontales l'emportant sur la latéralité et sur la perception de l'environnement proche » (Mongin, 2013 : 97) ; (2) le *latéral* : le paradigme de la *percolation*, propice à la redécouverte de l'environnement, du voisinage. Le métro serait paradoxalement la figure

souterraine de cette percolation : apparemment fluide, il implique des chicanes et les panneaux publicitaires captent l'attention vers les bords du champ de vision ; (3) le *trivial* : les gilets jaunes ont remis à l'honneur un troisième diagramme épistémologique, le trivial, du latin *trivialis*, de *trivium*, « place publique commune » par rapport au *forum*. À la croisée de trois voies officiait également la prostituée (d'où les connotations de *public*, *vulgaire*). Le rond-point serait la version giratoire du *trivium*, doté d'une dimension carnavalesque dans le sillage du mot *giostra*, tournoi ou rite vernaculaire de printemps. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que la locution latine *In girum imus nocte et consumimur igni* (« Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu »), qui donna son titre au film de Guy Debord en 1978, soit exhumée récemment par le sociologue Laurent Jeanpierre pour son essai sur les gilets jaunes, *In girum. Les leçons politiques des ronds-points* (Jeanpierre, 2019).

Cette triade recoupe en outre partiellement les trois modèles de l'échange communicationnel proposés par Michel Serres, dans *Le Parasite* : (1) celui de la monadologie de Leibniz : tout a un rapport avec tout par l'intermédiaire de Dieu (en l'occurrence l'urbaniste, l'aménageur) ; (2) celui en sablier d'Hermès, dieu des carrefours et de la traduction, système polythéiste ; (3) le modèle à trois branches du parasite, tantôt adjuvant, tantôt opposant. Dans *Le singe et le chat* de La Fontaine, le chat (l'esclave) se fait brûler la griffe pour que le singe (le maître) puisse manger mais un bruit nouveau les oblige à fuir ensemble. (Cf. Serres 1980 : 379). Les gilets jaunes viennent parasiter les Champs-Élysées, le capitalisme, tandis que les black blocs les obligent à fuir. Roger Caillois avait déjà montré que dans le mythe de Babel ce n'est pas la sanction divine qui vient semer la confusion des langues mais le dérèglement de la conduite des ouvriers qui étaient arrivés à un tel point de désordre qu'« il n'était plus important qu'ils se comprennent » (Caillois, 1978 : 113).

« Le métro c'est comme le flipper » (lire la ville)

Le roman de Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), offre une allégorie à la fois du déplacement urbain et de la lecture qui oscillent tous deux entre le paradigme frontal et latéral. L'utilisateur du métro, un Algérien qui débarque de son village natal en quête de travail dans la métropole, se voit pris dans les rets d'un réseau inextricable de voies, transbahuté dans un espace oppressant, où tout lui semble indéchiffrable. Aussi le cheminement vers la révélation, l'épiphanie qui, à en croire Roland Barthes, sous-tend à la fois l'herméneutique occidentale et le striptease – organisant le récit par énigmes et dévoilements avec un même empressement vers le déshabillage (cf. Barthes, 1971 : 161-162) –, se voit mis à mal, engorgé (pour rester dans l'isotopie liquide). En effet, au parcours accidenté, plein de « zones critiques » (Floch, 1990) correspond une phrase étranglée : tantôt la syntaxe-percolation avance hachurée, fonctionne par juxtaposition paratactique et métonymique, phrases tronquées par asyndètes ou aposiopèse (réticences) – « Le flipper c'est. » (Boudjedra, 1975 : 170) –, tantôt le style sans ponctuation mime l'errance vertigineuse de ce personnage dans cet « antre-piège », un filet dont les mailles se referment sur lui, « nodosités bouclées ou fourchues comme des signes du désespoir et du malaise qui va s'abattre sur le voyageur harcelé » (*Ibid.* : 212) jusqu'à sa mise à mort. Le jeu de « flipper » que Boudjedra érige en emblème du métro avec ses portillons et ses chicanes rend toute quête de destination ou de sens vaine, la pin-up de ce billard électrique qui au départ se nommait « bagatelle » est touchée mais non déflorée.

En outre, l'équation entre couloirs du métro et flipper se prolonge dans la partie invisible du dispositif, qui abrite dans ses entrailles des guichets en plexiglas, des câbles, des pompes d'incendie, semblables aux « arcanes des parcours

électriques des machines à sous (flippers) » (Vattin, 1976 : 71). Comme s'il incombait au romancier de faire remonter à la surface, telle « la hernie d'un ressort détraqué » (Barthes, 1957 : 57), le « junkspace » (l'espace-foutoir) d'ordinaire caché aux regards. De même, les plans du métro, de plus en plus stylisés, décharnés, dématérialisés en surface, dissimulent leur propre processus opératoire annonçant par-là les boîtes noires inintelligibles du numérique.

Afin de trouver une issue, la quête de l'Algérien glisse de la narration à la métalepse (au gré des réminiscences de son biotope d'origine et des affiches de femmes aguicheuses qu'il appréhende comme des marques d'hospitalité à son égard). La captation des consciences, l'envoûtement, la distraction programmée a beau être resémantisée par la « mentalité prélogique du personnage » (Vattin, 1976 : 72), le paradigme de la *percolation* cède le pas au *trivial* du tourner en rond. « Chicané », le protagoniste se voit vite « entravé », selon la terminologie de Jeanpierre qui appelle les gilets jaunes des « entravés » dont la mobilité spatiale ne recoupe plus aucune mobilité sociale (Jeanpierre, 2019).

In girum (pratiquer la ville)

L'occupation des ronds-points par les gilets jaunes inaugure un nouveau paradigme de pratique urbaine qui a été interrogé à chaud par Olivier Long dans son article « Le Dieu rond (Gille est jaune?) », paru suite à la mobilisation du samedi 17 novembre 2018. Long insiste sur l'aire de jeu partagée qui déconstruit la rondeur d'un pouvoir qui se fissure et tente en vain de « sphériser son monde » (Long 2018 : 3). Dans les termes de Peter Sloterdijk, l'immunité dont jouit la monosphère divine se voit mise à mal par l'écume subversive et onirique (Sloterdijk 2005 : 29). Ce mouvement doit toutefois rester *enjoné* pour éviter les dérapages des « factieux » prompts au vandalisme. Le devenir-black blocs des gilets jaunes avec

leurs cibles – l’Arc de Triomphe, les banques ou les kiosques –, s’écarte de *l’enjoyment* des goliards, moines *gyrovagues* ou autres *Gilles*, dont le Pierrot de Watteau : « ‘Gilles le niais’ est également dénommé ‘le Guilleret’, parce qu’il manifeste sa gaieté de manière un peu fracassante sur la scène du carnaval » et, qui plus est, des Gilles de Binche : « Le Gilles représentait dans la Belgique des années 1795 la figure de la révolte contre le régime politique français du Directoire. Ce dernier voulait simplement interdire à cette époque ‘le port du masque’. » (Long 2018 : 5) La désobéissance civile *se jouera de et déjouera* les paradigmes évitant toutefois de se brûler les ailes comme les papillons de nuit qui tournent autour de la chandelle – *In girum imus nocte ecce et consumimur igni* –, voire comme l’humanité attirée par la flamme : « Ne dirait-on pas que l’humanité, toute lucide et raisonnante qu’elle est [...], se comporte comme un essaim d’absurdes et misérables insectes invinciblement attirés par la flamme? » (Valéry, 1957 : 1128).

Les gilets jaunes comme pratique nous invitent en outre à considérer la ville comme un réceptacle de nouveaux rites qui viennent désémantiser toute logique d’aménagement urbain. Le rond-point se veut un lieu de vie, espace de rencontre et de solidarité transgénérationnelle qui participe d’une relocalisation de la politique étayée par une sociabilité électronique. La question se pose toutefois de savoir quelle communauté ils instaurent. Jeanpierre constate la rupture avec les légitimités traditionnelles et les habitudes éculées de la lutte, dès lors que le mouvement est privé de cohérence idéologique et de débouchés politiques. Qu’il s’agisse bien d’une *communauté*, nul n’en doutera car elle repose sur un lien organique et non sur l’intérêt comme le fait une *société* (Buber 2018). S’agit-il pour autant d’une *communauté éphémère*, surgissant de façon imprévisible, telle celle qu’institue le Christ dans la parabole de « La multiplication des pains » de l’Évangile? Une foule hétéroclite et affamée (« des brebis n’ayant pas de berger ») se voit convertie par un don en communauté

(enseignée et nourrie) dans un lieu désert disponible (Marc, VIII : 1-9). Les gilets jaunes éphémères, quoiqu'en voie de pérennisation, sont en revanche privés d'une figure christique. Il conviendrait d'invoquer enfin la *communauté qui vient* que Giorgio Agamben appelle de ses vœux, à savoir une communauté sans présupposés, formée par des singularités quelconques sans condition d'appartenance, sans identité, faite d'hommes qui ne revendiquent pas une identité (être français, rouge, musulman). Se prévalant de Spinoza, Agamben avance que l'avoir-lieu des singularités dans l'étendue « ne les unit pas dans l'essence, mais les disperse dans l'existence, [...] les rend aimables (quodlibétales) » (Agamben 1990 : 24-25). Agamben distingue d'ailleurs dans cette *communauté qui vient* une réelle opportunité pour relayer l'individualisme nihiliste de la petite-bourgeoisie planétaire dont la vie ressemble à « un film publicitaire d'où on aurait effacé toute trace du produit publicisé » (*Ibid.* : 65-66). Notre gesticulation joyeuse s'avère en tout cas ingouvernable et creuse le clivage entre l'État et le non-État (l'humanité) : « que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer. » (*Ibid.* : 88)

Or, suffit-il de qualifier les gilets jaunes de *communauté qui vient* pour comprendre leur soif d'*apaisement*? Plus d'une décennie avant ses réflexions sur « l'idiorythmie », forme existentielle de l'*apaisement*, Barthes lui avait donné une base sémiologique, en se référant en l'occurrence à la tautologie inhérente à la Mode écrite qui fonctionne comme opérateur « tranquilisant » :

Tout système qui comporte un nombre élevé de signifiés pour un nombre restreint de signifiants est générateur d'angoisse, puisque chaque signe peut être lu de plusieurs façons; au contraire, tout système inverse (à nombre élevé de signifiants et à nombre réduit de signifiés) est un système euphorisant; et plus une disproportion de ce genre s'accen-

tue, plus l'euphorie se renforce : c'est le cas de listes métaphoriques à signifié unique, qui fondent une poésie d'apaisement (dans les litanies par exemple). (Barthes 1967 : 286)

L'on comprend alors le tropisme ritualisant des mobilisations jaunes (tous les samedis, aux mêmes endroits, vêtus de même). Pour Frédérique Ildefonse, l'effet d'un rite est précisément l'apaisement : « Il y a un apaisement par la répétition. Il y a un apaisement par le fait que la question du sens ne se pose pas. » (Ildefonse 2012 : 56) Il n'empêche que, dès lors que dans notre cas une même surface jaune (enveloppe vestimentaire) couvre des revendications discordantes, l'angoisse ne s'apaise pas. Les gilets jaunes ont sans doute pâti de ne pas avoir d'objets de valeur qui circulent, ou de ne pas avoir été unis dans la prédation d'un bouc émissaire, susceptible de leur fournir l'apaisement au sens anthropologique.

Malgré eux, les gilets sont retombés dans la modalité du *vouloir*, mettant en sourdine leur *pouvoir*, leur puissance, seule façon d'échapper à la « démodalisation du monde » en vigueur, responsable du fait que « la catégorie du possible a[ît] été supprimée, toute puissance humaine destituée de fondement » (Agamben 1993 : 54). L'impasse dans laquelle s'engouffrent ces *entravés* est le fait qu'ils soient *entravés* au niveau modal, car incapables d'imposer leur *pouvoir* au détriment du *devoir* et du *vouloir* qui veut les asservir. Aussi l'*empowerment*, serait-il littéralement une *repotentialisation* au sens du *potestas*, de la modalité pragmatique du *pouvoir*.

Si l'occupation *jaune* veut éviter le risque d'érosion sémiotique et existentielle, il faut que ses membres se mesurent à l'aune d'autres « joueurs » qu'ils occupent le terrain ou non, telles les pierres d'un jeu de go, jeu sans compétition ni hasard, évoluant dans une aire de jeu totalement neutre, encline à l'*enjouement*. Les pierres adjacentes de même couleur sont dites « connectées » et forment une « chaîne », semblable

aux rondes enfantines, voire aux trois Grâces dans le *Printemps* de Botticelli, dont les mains sont diversement enlacées « parce que le bienfait forme chaîne » (Didi-Huberman, 2015 : 30). Dans le jeu de go, la capture proprement dite est généralement rare au cours d'une partie, mais c'est cette *possibilité de capture* qui guide les joueurs dans leur manière de former leurs territoires. Contre le dieu sphérique, les *rondes* enfantines ou émeutières nous enjoignent en tout cas à nous « hétérogénéiser » (Long, 2018).

L'avenir du kiosque (écrire la ville)

Au vu de l'étymologie, le *kiosque*, serait un autre lieu trivial qui vient du turc médiéval « *kiösk* », palais ou galerie, et de l'italien « *chiosco* », pavillon ouvert de multiples côtés dans l'art des jardins maniéristes. Vers 1848 surgit un emploi économique d'édicule de vente sur trottoir. Espèce de dernier retranchement de la convivialité, du moins à en croire Jean Rouaud qui, dans le roman éponyme *Kiosque* (2019) vante sa porosité aux flux de la vie communautaire, ce qui rend la ville « habitable », hantée de récits et de légendes, dans l'acception de Michel de Certeau (Certeau, 1980 : 160). Rouaud affectionne en effet « ce petit bain d'humanité » (Rouaud, 2019 : 39), « théâtre de poche » (*Ibid.* : 281), susceptible de « recueillir les confidences des habitués » (*Ibid.* : 146). Lieu de vie menacé toutefois, parasité par l'urbanisme rationaliste ou nostalgique. Nous avons montré ailleurs qu'en période de crise la ville soit se projette dans un avenir utopique et aseptisé (Roelens 2017) – en 2016, la maire de Paris Anne Hidalgo propose de remplacer les kiosques par de nouveaux modèles plus modernes et fonctionnels –, soit se vautre dans un passé mythique, ce que font manifestement les auteurs d'une pétition pour la sauvegarde des modèles romantiques montmartrois, ignorant qu'il s'agit déjà d'un vestige, la plupart ayant été remplacés dans les années 80. À en croire Rem Koolhaas : « Il y a toujours un quartier appelé

‘Faux-semblant’, où l’on préserve un minimum de passé : il est en général traversé par un vieux train, ou tramway, ou bus à deux étages [...] Faux-semblant – également appelé Remords. » (Koolhaas 2011 : 93). Rouaud se demande à cet égard « si ce retour au kiosque montmartrois ne serait pas une façon ironique de dire que la presse en a fini avec l’actualité, [...] elle n’était plus dorénavant qu’un élément de décor au même titre que les colonnes Morris » (Rouaud 2019 : 47). Les black blocs, en saccageant des kiosques à journaux, s’en prendraient dès lors à la fois à un emblème de Paris (même s’ils se trompent de cible) et à la presse comme organe du pouvoir.

L’arrachage du navet (poétique de la ville)

Apparemment libéré de toute hantise familiale, Rouaud peut enfin devenir écrivain et l’être sans complexes dans un récit qui narre les débuts de sa carrière, dans les années où il tenait un kiosque. Or, son obsession familiale le rattrapera, suscité par un magazine de couture, Burda, qui comprend des patrons de vêtements dans sa reliure, déclenchant une nouvelle remontée dans le temps : « Me revenaient les gestes de notre grand-père, un coussinet planté d’épingles à son bras, qui ajustait sur un mannequin de toile les découpes de papier sulfurisé » (*Ibid.* : 136). Les défunts continuent donc à le hanter dans un roman qui aurait dû se concentrer sur un son devenir-écrivain. Le kiosque, édicule public, espèce de *ready-made* littéraire, menacé par l’urbanisme opportuniste ou nostalgique, est pourtant l’occasion d’une réflexion esthétique sur comment écrire la ville ou comment écrire tout court, à une époque formaliste où le lyrisme est jugé désuet et le réalisme stigmatisé, mieux, selon une expression qui entrechoque Magritte et Gertrude Stein, à une époque où « on s’était longtemps persuadé qu’une pipe était une rose. » (*Ibid.* : 245).

L'« écriture-navet », c'est ainsi que Rouaud qualifie son réalisme « indécrottable », se voit toutefois légitimée en amont par Flaubert que son ami Bouilhet avait enjoint à devenir « terre à terre » après la réception désastreuse de sa *Tentation de Saint-Antoine*, et par Rimbaud qui quitte son lyrisme pour « étreindre la rugueuse réalité » (*Ibid.* : 263), et surtout s'adossant aux haikus de Bashô au Japon où « le navet est bien un navet, avec lequel, arraché, on montre le chemin au voyageur perdu dans le brouillard. » (*Ibid.* : 245) Ce parti pris d'écrire au plus près du bitume aura toutefois le double effet (vicieux) de lui faire ressasser son histoire personnelle et de privilégier le contenu sur le signifiant. Il n'empêche que certains « navets » gardent toute leur densité signifiante comme c'est le cas chez Primo Levi qui, dans son poème *Il superstite (Le rescapé)*, déjoue la binarité entre lyrisme et réalisme en mettant en scène des compagnons de détention mastiquant « *una rapa che non c'è* » (une absence de navet) (Levi 1990 : 76). Levi nous fait comprendre toute la richesse d'une écriture qui n'est ni transparente, ni opaque, qui ne sera pain bénit ni pour les réalistes, ni pour les nominalistes, mais pour un lecteur *littéraire*; le « navet » en dépit de sa carence ontologique non seulement existe au niveau du signifiant mais déjoue l'indicible, témoigne de l'horreur (continue à exister contrairement à « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé.) D'ailleurs Rouaud arrive lui-même à cette conclusion. Il a enfin compris qu'écrire et vivre devaient cohabiter sans imposer une esthétique exclusive. C'est du moins ce que lui enseigne une Marie-Madeleine et une Vierge du peintre primitif flamand Rogier Van der Weyden : « Le bon Rogier les sortait du carcan totalitaire du texte pour leur donner une vie hors champ, hors dogme. La leçon que j'en retirais c'est que la restitution du réel ne contraint pas nécessairement au réalisme » (Rouaud, 2019 : 272). Si d'aucuns ont tôt fait de réduire l'écriture et la lecture de la ville à des questions de référentialité et de réalisme, il

nous semble que ces considérations esthétiques ont toute leur place dans une réflexion sur la poétique de la ville.

La littérature a ce pouvoir de témoigner tout en transfigurant, d'être document et monument, et cet alliage déjoue tout cercle herméneutique (là aussi le sphérique se fissure). La ville est indissociable de ses pratiques, de ses représentations, du signifiant qui véhicule ses contours, pour angoissants qu'ils soient. L'herméneutique urbaine n'a rien à gagner à être apaisante, dès lors que la ville ne sera jamais entièrement lisible. Les soubresauts urbains récents nous ont enjoint les écrivains, romanciers ou essayistes de sortir de leur zone de confort et nous, à un effort d'interprétation accru, à un démêlé permanent avec ses signifiants. La ville triviale nous rappelle qu'« un écrivain doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position triviale par rapport à la pureté des doctrines » (Barthes, 1977 : 26).

Références bibliographiques

AGAMBEN, Giorgio. 1990. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil.

AGAMBEN, Giorgio. 1993. *Bartleby o della contingenza*, in *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.

BARTHES, Roland. 1957. « Le jouet », in *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland. 1967. *Système de la mode*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil.

BARTHES, Roland. 1977. *Leçon*, Paris, Seuil.

BOUDJEDRA, Rachid. 1975. *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Gallimard.

BUBER, Martin. 2018. « Comment une communauté peut-elle advenir » [1930], *Communauté*, Paris, L'éclat.

CAILLOIS, Roger. 1978. *Babel* [1946], Paris, Gallimard.

CERTEAU, Michel de. 1980. *L'Invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé désir*, Paris, Gallimard.

FLOCH, Jean-Marie. 1990. *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF.

ILDEFONSE, Frédéric. 2012. *Il y a des dieux*, Paris, PUF.

JEANPIERRE, Laurent. 2019. *In girum. Les Leçons politiques des ronds-points*, Paris, La Découverte.

KOOLHAAS, Rem. 2011. « La Ville générique » [1995], in *Junkspace*, Paris, Payot et Rivage.

LEVI, Primo. 1990. « Il superstite », in *Ad ora incerta* [1984]. Milano.

LONG, Olivier. 2018. « Le Dieu rond (Gille est jaune?) », *Lundimatin*, 166, 21 novembre.

MONGIN, Olivier, 2013, *La Ville des flux. L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*, Paris, Fayard.

ROELENS, Nathalie « Psychanalyse de Paris ». 2017. (avec Christabel Marrama), In *Aimer Paris. Regards exotopiques sur une ville capitale(e) de la modernité*, Porto, Libretos (dir. José Domingues de Almeida, Maria Hermínia Laurel et Maria de Jesus Cabral).

ROUAUD, Jean. 2019. *Kiosque*, Paris, Grasset.

SERRES, Michel. 1980. *Le Parasite*, Paris, Grasset.

SLOTERDIJK, Peter. 2005. *Écumes* (2003), Paris, Pluriel.

VALÉRY, Paul. 1957. « Réponse au remerciement du Maréchal Pétain à l'Académie Française » [1931], in *Œuvres*, t.I, Paris, Gallimard/Pléiade, pp.1098-1128.

VATTIN, Jean-Claude. 1976. « Un romancier d'accusation. Rachid Boudjedra », *Persée*, 22, pp. 69-98.

La lecture comme pratique de l'urbanité et du consentement pour un constructivisme du sens

Thomas VERCRUYSE
Université du Luxembourg – Institut IRMA

L'énoncé *Urbi et orbi*, dont on sait qu'il désigne la bénédiction que le Pape adresse à Rome et au monde entier, est rattaché à un cadre d'énonciation particulier qui est une profération dogmatique. La parole du chef de l'Église catholique ne peut se séparer du dogme, dogme qui contraint sa lecture des textes sacrés. La parole même du Pape est une parole sous autorité.

Je voudrais me demander comment notre façon de *vivre en littérature* négocie son rapport à l'autorité. Comment donc affranchir notre lecture du dogmatisme conditionne un rapport au texte relevant de l'urbanité. On peut définir l'urbanité à la fois comme « une qualité d'individus se comportant de manière polie avec autrui et le caractère

d'un espace »¹. On se demandera dans cette contribution comment ce vocable de la terminologie géographique, utilisé pour traiter des villes, peut être transposé à l'herméneutique, à la théorie de la lecture. En effet, peut-on parler de l'urbanité d'un espace sémantique, d'un texte ?

Je partirai d'une querelle célèbre, celle de Roland Barthes et de Raymond Picard, que je lirai comme une querelle sur l'urbanité. J'envisagerai ensuite comment une critique comme Hélène Merlin-Kadjman, à la suite de Barthes, traite le texte littéraire comme un objet transitionnel, relevant d'un espace intermédiaire entre réalité intérieure et réalité extérieure, entre le dedans et le dehors. H. Merlin-Kadjman veut définir la lecture comme une qualité de partage nécessaire « à la subjectivation de citoyens en démocratie » (Merlin-Kadjman, 2016 : 17-18), nécessaire donc à une définition haute de l'urbanité. *Vivre en littérature* permettrait un apprentissage de la sociabilité et de l'autonomie, un apprentissage de la subjectivation qui se défierait des sujétions de l'autorité. À ce titre, on verra que les analyses d'H. Merlin-Kadjman entrent d'une certaine façon dans les pas des analyses de Stanley Fish, plaidant pour un constructivisme du sens.

La controverse Barthes-Picard : une querelle sur l'urbanité

Dans *Sur Racine*, Roland Barthes établit une distinction, profonde et élégante, entre « sens fermé » et « sens tremblé ». Le « sens fermé » est un sens unique, clos et figé. Pour filer la métaphore du sens unique, il s'expose aux impasses du dogmatisme. Le « sens tremblé » relève *a contrario* du sens pluriel, ouvert et en mouvement. Il s'expose aux périls du pluralisme, du relativisme. Par cette dichotomie, Barthes répond par anticipation aux reproches de Raymond Picard, partisan des prestiges du sens fermé, défendus en Sorbonne,

1 <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/urbanite>.
Consulté le 18/01/2020.

pour lui opposer les vertiges du sens tremblé, plaidés depuis l'EPHE. La querelle mettant aux prises Picard et Barthes est une empoignade légendaire, de la « critique classique » et de la « nouvelle critique », où d'aucuns ont vu la résurgence de la querelle des « Anciens » et des « Modernes ». Je proposerai ici d'y lire une querelle sur l'urbanité.

On pourrait dire dans un premier temps que la Sorbonne, c'est, symboliquement, le *centre-ville*, le centre nerveux académique, quand l'EPHE, c'est la *banlieue*, la *périphérie* établie aux marges de l'académisme. Parler depuis une chaire du centre-ville académique, plaider pour la clôture du sens d'un texte n'est pas un geste spontané. Plaider pour la clôture du sens, c'est s'inscrire dans un paradigme et dans une lignée. Picard appartient à une histoire littéraire factuelle, chronologique et finalement positiviste. Si le positivisme est l'idéologie spontanée de la Sorbonne depuis le XIX^e siècle, les racines de la critique classique puisent bien plus en amont.

Dans *Arts et sciences du texte*, le linguiste François Rastier a fort bien retracé le partage dont la querelle entre Picard et Barthes constitue la réactivation. Depuis qu'Aristote a confié les énoncés décidables (dits *apophantiques*) à la dialectique devenue la logique, et délégué les autres énoncés à la rhétorique, deux problématiques s'opposeraient dans l'histoire des idées linguistiques. Elles poseraient deux définitions du langage, conçu soit comme moyen de *représentation* soit comme moyen de *communication*. La première appréhende le sens comme la relation entre un sujet et un objet, la seconde comme une relation entre sujets. Adossée à la tradition logique et grammaticale, la première met au premier plan le signe et la proposition et raisonne donc en termes de référence et de vérité, même fictionnelles. La conception dont hérite Picard reconduit les faits de langage aux lois de la raison ; elle se voue à la cognition, et le cognitivisme en est l'avatar contemporain.

L'autre problématique est de tradition rhétorique. Elle s'attache aux textes et aux discours dans leurs actes de production et d'interprétation. Se vouant à la communication, elle enquête sur les conditions historiques et les effets de cette communication. Rastier appelle la première tradition, où le langage est un moyen de représentation, la problématique du *signe*; ce serait celle de Picard. Il nomme la seconde, où le langage est un moyen de *communication*, la problématique du *texte*; ce serait celle de Barthes.

Ce partage évoluera pour engendrer respectivement deux herméneutiques : celle de la *clarté* et celle de l'*obscurité* (Rastier, 2001 : 7). Picard, qu'on rattachera donc ici à l'*herméneutique de la clarté*, considère qu'il existerait un sens littéral et un seul, que le critique compétent serait capable de reconnaître. Quand le sens littéral est rendu obscur, le travail interprétatif consiste à le rétablir, limitant l'activité interprétative à une élucidation :

Centrée sur la vision immédiate, la problématique de la clarté dépend évidemment d'une théorie de la révélation, au sens le plus large : elle procéderait soit de la bienveillance divine répandue sur l'écriture ; soit, depuis les Lumières, si bien nommées, elle serait le produit d'une représentation rationnelle de l'ordre naturel, et l'obscurité ne serait plus alors qu'une difficulté temporaire qui procède du préjugé et que dissipe la connaissance (*Ibid.* : 113).

Dans sa célèbre critique du « je respire », Picard reproche à Barthes de s'être fourvoyé dans l'élucidation et donc de manquer de connaissance. Le sorbonnard veut ainsi rétablir le sens littéral du xvii^e siècle : « Picard reproche à Barthes d'entendre le mot dans son sens physiologique alors qu'au xvii^e siècle son sens le plus courant est "avoir du répit, se relâcher après une épreuve". » (Samoyault, 2015 : 429) Picard conseille alors à Barthes aimablement, mais non sans condescendance, d'aller consulter des dictionnaires et des lexiques...

Cette consigne donnée à Barthes est très significative. Elle rattache son approche critique à l'ontologie de l'être, qui remonte à Parménide. Rastier rappelle que l'incarnation ordinaire de cette ontologie est le dictionnaire ou l'encyclopédie, qui passent pour « un inventaire du mobilier ontologique du monde. » (Rastier, *op.cit.* : 115) Pour Picard, le sens du texte, unique, est déjà là, il est à retrouver, à découvrir. Il suffit d'enlever le voile de l'obscurité qui est un voile d'ignorance ou d'obscurantisme. Le « jargon » de la nouvelle critique formerait, selon lui, une figure contemporaine de cet obscurantisme.

Dès les premières pages de *Critique et vérité*, Barthes se placera sous le patronage de Proust pour indiquer à quel point l'objection de Picard est malvenue :

Sur ce point, [...] je prierai Proust de répondre, rappelant ce qu'il écrivait à Paul Souday, qui l'avait accusé de faire des fautes de français : « Mon livre peut ne révéler aucun talent ; il présuppose du moins, il implique assez de culture pour qu'il n'y ait pas de vraisemblance morale à ce que je commette des fautes aussi grossières que celles que vous signalez ». (Barthes, II, 2002 : 764)

Quand Picard, « ramenant la critique à la bienséance et au bon goût » va reprocher à Barthes de faire preuve d'obsession sexuelle » (Samoyault, *op.cit.* : 426), Barthes lui retourne le reproche de manquer d'urbanité. Mais, comme on l'a déjà suggéré, leur opposition est plus profonde. Le sens du texte ressortit au domaine de la *révélation* pour Picard, révélation prodiguée par la lumière de l'évidence encyclopédique. Le sens du texte ressortit au domaine de la *crystallisation* pour Barthes : il s'enrichit des nuances que l'histoire de ses lectures apporte.

Barthes a recours à une métaphore éclairante pour définir les grandes œuvres : il les compare à des « fleuves ». Par cette analogie, on voit que Barthes et la nouvelle critique

s'intéressent moins à la *source* du fleuve, objet de la critique philologique type Picard, qu'à l'*estuaire*, lieu où l'œuvre se disperse dans la conscience du lecteur :

Ce privilège exorbitant accordé au lieu d'où est partie l'œuvre (personne ou Histoire), cette censure portée sur le lieu où elle va et se disperse (la lecture) déterminent une économie très particulière (quoique déjà ancienne) : l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur, pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain *sens* de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le vrai sens : d'où une morale critique du sens droit (et de sa faute, le « contresens ») : on cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend* (Barthes, III : 603).

On perçoit bien que cette théorie de la lecture s'accompagne de la désunion des notions d'*auteur* et d'*autorité* ; Barthes, qui déclare s'être toujours intéressé à la *responsabilité des formes* incite à passer du régime de l'autorité (*Ibid.*) au régime de la responsabilité qui est déléguée au lecteur. Les deux éthiques de la critique s'opposent d'après deux modèles, respectivement un modèle centripète et un modèle centrifuge :

Bien que certains auteurs nous aient eux-mêmes avertis que nous étions libres de lire leur texte à notre guise et qu'en somme ils se désintéressaient de notre choix (Valéry), nous percevons mal, encore, à quel point la logique de la lecture est différente des règles de la composition. Celles-ci, héritées de la rhétorique, passent toujours pour se rapporter à un modèle déductif c'est-à-dire rationnel : il s'agit, comme dans le syllogisme, de contraindre le lecteur à un sens ou à une issue : la composition canalise ; la lecture au contraire (ce texte que nous écrivons en nous quand nous lisons) disperse, dissémine ; ou du moins, devant une histoire (comme celle du sculpteur Sarrasine), nous voyons bien qu'une cer-

taine contrainte du cheminement (du « suspense ») lutte sans cesse en nous avec la force explosive du texte, son énergie digressive : à la logique de la raison (qui fait que cette histoire est lisible) s'entremêle une logique du symbole. Cette logique-là n'est pas déductive, mais associative : elle associe au texte matériel (à chacune de ses phrases) d'autres idées, d'autres images, d'autres significations. « Le texte, le texte seul », nous dit-on, mais le texte seul ça n'existe pas : il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte (*Ibid.*).

Quand Barthes écrit que Valéry se « désintéresse » du choix du lecteur, il le fait dans la droite ligne de ses déclarations d'après lesquelles un poème n'est jamais achevé mais, généralement, *abandonné*. On peut presque le prendre au pied de la lettre et dire qu'il défend une éthique de l'*oblation* du texte dont il confie le sens au lecteur. Ce geste d'oblation est solidaire de la pratique de la lecture que Barthes définit comme associative, donc métonymique. Cette conception métonymique de la lecture la fait dépendre de la qualité d'un espace, donc d'une urbanité.

La lecture comme apprentissage de l'urbanité

À la suite de Barthes, H. Merlin-Kadjman conçoit la lecture comme émancipation de l'autorité et apprentissage de la responsabilité. Elle rappelle que Barthes rapproche souvent la littérature d'un objet transitionnel. Ce concept du psychanalyste Winnicott figure un objet intermédiaire appartenant à un espace lui-même intermédiaire entre l'indistinction première du nourrisson et du sein de sa mère et la perception accomplie de l'extériorité du monde. H. Merlin-Kadjman s'intéresse aux scènes de lecture, aux moments de partage langagier où « l'individu n'est jamais premier » (Merlin-Kadjman, *op.cit.* : 15), n'est jamais seul, tout comme Barthes insistait sur le fait que le texte n'est jamais

seul. L'individu est avant tout « *relié* », il n'est jamais placé *devant* le langage pas plus qu'il n'est placé *devant* le texte. La lecture ne peut être décrite d'après le rapport sujet-objet : le sens ne se caractérise pas par l'*objectivité*, fidèle à la norme d'une autorité, mais par la *sociabilité*.

Hélène Merlin se demande donc quel usage de la lecture il s'agit de promouvoir « dans et pour des sociétés démocratiques, c'est-à-dire fondées sur ce qu'on appelle le respect de l'individu, la valorisation de son autonomie et de sa liberté (de conscience, de sentiment), non moins que sur les valeurs de la solidarité sociale et de la citoyenneté » (*Ibid.* : 17) donc d'une urbanité maximisée.

Elle assume un héritage nuancé de la « nouvelle critique » dans la mesure où elle revient sur un mot d'ordre de cette approche, qui valait aussi comme un impératif méthodologique et donc comme une intimation dogmatique : l'idée d'autotélicité systématique selon laquelle le texte ne renvoie qu'à lui-même, idée qui entraînait un dégrisement nécessaire. Il fallait renoncer à l'illusion référentielle. Cette position a encouragé une distance épistémologique et favorisé des affects de rupture et de rejet, opposés à la « réaction affective et morale immédiate » qui est souvent celle de l'élève. Il s'agirait de trouver la distance juste, l'eumétrie ou juste milieu entre le recul épistémologique, qui risque de jeter le soupçon sur toute empathie, et la réaction affective, épidermique et viscérale que l'on doit reconduire à un protocole d'interprétation sans en perdre toute la teneur émotive. C'est en effet une souveraineté de mauvais aloi que celle qui s'exerce sur nos élèves ou nos étudiants lorsque nous leur demandons de nier leur réaction spontanée (*Ibid.* : 50).

Si l'on exerce sans dialogue et sans urbanité cette autorité sur les étudiants, les élèves, leur désir d'empathie, de « sentir avec », va se porter sur d'autres objets culturels que le texte littéraire, notamment les séries américaines. Et c'est déjà assez

largement le cas ! Mais le texte littéraire n'est pas sans armes, à condition d'adopter une autre stratégie interprétative : « L'enjeu n'est rien moins que celui du partage : le rejet de l'illusion référentielle constitue un refus du consentement » (*Ibid.* : 54). Si l'on analyse ce concept de « consentement », qu'elle emprunte au philosophe Patrice Loraux, on peut dire que le consentement est donc un « sentir avec », une « attribution commune du sens », un « consensus du sensible » ou un « partage du sensible » pour reprendre l'expression de Jacques Rancière qui lui a consacré un ouvrage. Selon Rancière, la particularité du partage littéraire serait la mise en commun de l'égalité et de la mortalité de chacun sans avoir pour visée le dépassement, l'assomption de tous dans un collectif supérieur qui, transcendant, serait coupé de la base des affects ou des affects de base.

Ainsi compris, le partage n'est pas forcément une division, c'est une part commune, une intersection, une confluence. Il est évidemment contraire à la confiscation du sens propre au dogmatisme qui, lui, appartient au registre de la spoliation intellectuelle et sensible. Une telle spoliation peut entraîner de la part des élèves un refus d'investir le texte littéraire ou de s'y investir puisque le sens qu'ils y attribuent ne leur est pas retourné. H. Merlin-Kadjman a des mots justes pour décrire ce va-et-vient nécessaire : « Le partage, c'est la part que nous prenons au monde et que le monde nous a donnée et à chacun en particulier. Il n'y a pas de partage sans cette oscillation, cette respiration entre le particulier et le général (l'individuel et le collectif), la division et la réunion (comme le symbole). » (*Ibid.* : 55)

La pratique du consentement donne alors lieu à une morphogenèse du sens, à un constructivisme où le partage définit la prise de forme réciproque entre le corps du texte (son sens) et le corps des interprètes (le moi collectif). Pour le dire autrement, avec Stanley Fish, l'interprétation n'est pas l'art

d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*) » : « tous les objets sont faits et non trouvés » (Fish, 2007 : 68). Telle est la limite de la métaphore heideggerienne de la vérité comme dévoilement, qui décrit son herméneutique. Il ne faut sans doute pas se contenter d'abandonner la métaphore, mais renoncer à la quête de LA vérité, car le sens d'un texte n'est pas à dévoiler mais à produire. Il n'est pas, insistons-y, soumis à des conditions de *vérité* (il ne fait pas l'objet d'une *reconnaissance*) mais, de *félicité* : il fait l'objet d'une *production* qui peut rater, quand le sens ne prend pas : « it does not make sense ».

Au fond, le sens se fait en nous et avec vous, il n'est pas déjà là, séparé, à reconnaître. C'est ici que l'on peut introduire la distinction pratiquée par Fish entre *démonstration* et *persuasion*, protocoles qui ne reposent pas sur le même type de *fitness*, d'adéquation cognitive :

Dans le modèle de la démonstration, notre tâche est d'être adéquat à la description d'objets qui existent indépendamment de nos activités ; [...] quoi que nous fassions, les objets de notre attention conservent leur séparation ontologique et continuent à être ce qu'ils étaient avant qu'on les aborde. Dans le domaine de la persuasion, en revanche, nos activités sont directement constitutives de ces objets, des termes dans lesquels ils peuvent être décrits et des standards au moyen desquels ils peuvent être évalués. (*Ibid.* : 95)

L'herméneutique de la lecture appartient bien au registre de la *persuasion*, car le sens est inhérent à notre activité interprétative. Il convient donc d'abandonner le modèle de la démonstration, et ses présupposés « essentialistes » (*Ibid.* : 96) d'après lesquels « la littérature est un monolithe dont les caractéristiques sont découvertes et évaluées au moyen d'un unique ensemble d'opérations » (*Ibid.*). L'essentialisme du modèle démonstratif repose ici sur un *universalisme*, en l'occurrence l'*isonomie* postulée des normes d'évaluation de

l'objet littéraire. De ce point de vue, il faut opposer le sens qui vaut *urbi*, produit par dans la salle de classe, et le sens *orbi*, transcendant, universaliste. Or cet universalisme doit s'effacer devant la ramification circonstanciée des normes ; cette attitude circonstanciée restaure, dans le même geste, la place du critique dont le travail n'est pas annexe à l'existence de l'œuvre. La critique, l'interprétation n'est pas une activité discrète, indépendante du texte, mais constitutive de son avènement comme œuvre. Le critique participe ainsi à la coproduction du texte, comme l'être vivant participe à la coproduction de son milieu, comme l'embryon participe à la coproduction de sa matrice :

Le critique n'est plus l'humble serviteur de textes dont la gloire existe indépendamment de tout ce qu'il peut faire ; c'est ce qu'il fait, à l'intérieur des contraintes incluses dans l'institution littéraire, qui *fait naître* les textes et les rend disponibles à l'analyse et à l'évaluation. La pratique de la critique littéraire n'est pas une chose dont on doit s'excuser ; elle est absolument essentielle, non seulement à la perpétuation, mais à la production même des objets de son attention. (*Ibid.* : 97. Nous soulignons)

Le *faire naître* est à saisir au plus près de la métaphore embryologique. L'argumentaire de Fish doit, je crois, se comprendre d'après cette analogie où, de même qu'il faut congédier l'idée de programme génétique pour rendre raison de la production des formes de l'individu, il faut renoncer à recourir à des normes posées *a priori*, en amont des circonstances d'interprétation car le sens est cocréé par son environnement, qu'il marque de son empreinte en retour. Par conséquent, on ne saurait trop insister sur « le pouvoir des circonstances sociales et institutionnelles, capables d'établir des normes de comportement, non en dépit, mais à cause de l'absence de normes transcendantales. » (*Ibid.* : 101)

On connaît le modèle célèbre de la maïeutique, qui est socratique. Socrate fait accoucher du sens, mais il n'accouche pas lui-même. On pourrait lui préférer un autre modèle : celui de la parturiente, de la femelle en gestation. La femelle en gestation serait la communauté interprétative, la salle de classe, l'espace *urbi* dans l'enceinte duquel s'accomplit la gestation commune du sens. Dans ce modèle, l'enseignant ne s'excepte pas de l'enfantement du sens, pas plus qu'il ne l'impose autoritairement. Le moment de l'interprétation est un moment d'urbanité, d'accord intersubjectif. On filera donc ici la métaphore embryologique en comparant les échanges physiologiques entre la parturiente et l'embryon et ceux qui donnent naissance au sens : le sens du texte, délivré en commun, modifie ceux qui en accouchent ensemble. Il n'a pas été produit par quelqu'un comme le menuisier qui fabrique une chaise. Il n'est pas, du moins pas essentiellement, le dépôt d'une intention. Toutefois, le consentement nous donne à contempler l'énigme d'une harmonie non dirigée par un quelconque chef d'orchestre mais qui existe néanmoins. Si elle ne suit pas un dessein entièrement prescrit en amont, cette harmonie sémantique suit bien sûr certaines lignes, celles qu'Umberto Eco appelait *les nervures du marbre* et qui définissent *les limites de l'interprétation* (Eco, 1994) la cohérence interne de l'œuvre interprétée. À l'appui de ce concept, Eco fournit un exemple : on ne peut pas lire *L'imitation de Jésus-Christ* comme s'il avait été écrit par Louis-Ferdinand Céline. Ces « nervures du marbre », cette cohérence interne fourniraient, métaphoriquement, le cadastre à partir duquel, le devenir-ville du sens, l'urbanité de sa lecture se déploierait.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. 2002. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, T. I à V.
- ECO, Umberto. 1994. *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Hachette, « Livre de poche »
- FISH, Stanley. 2007. *Quand lire, c'est faire ?*, Paris, Les prairies ordinaires.
- MERLIN-KADJMAN, Hélène. 2016. *Lire dans la gueule du loup – essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard.
- RANCIERE, Jacques. 2002. *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique.
- RASTIER, François. 2001. *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf, « Formes sémiotiques ».
- SAMOYAUULT, Tiphaine. 2015. *Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- WINNICOTT, Donald Woods. 2010. *Les Objets transitionnels*, Paris, Payot.

Les villes italiennes entre enfer et paradis (XIII^e-XIV^e siècles)

Emanuele ARIOLI

Université Polytechnique Hauts-de-France

À la suite de l'évolution démographique et urbaine des XI^e-XIII^e siècles, la ville devient un véritable chronotope de la littérature médiévale. Dans l'imaginaire de l'époque, elle est souvent conçue selon deux paradigmes d'inspiration biblique qui s'opposent : Babylone, la ville maudite, et Jérusalem, la ville sainte¹. Ces perceptions antithétiques de l'espace urbain, objet d'admiration ou de réprobation, structurent quelques récits de vision ou de voyage dans l'au-delà, dont le plus

1 Dans la *Genèse*, les habitants de la ville de Babylone érigent la tour de Babel et sont punis par Dieu, puis les villes de Sodome et Gomorrhe sont détruites par le soufre et le feu. Dans l'*Apocalypse*, la « grande prostituée » porte le nom de Babylone et cette ville est mentionnée comme le symbole du mal et de la tromperie. L'*Apocalypse* oppose à cette ville une cité divine, la Jérusalem céleste, demeure de Dieu et des âmes bienheureuses, lieu parfait qui n'est plus un espace naturel, comme les Champs Élysées de la mythologie classique ou comme l'Éden de la *Genèse*. Voir Le Goff 1978.

célèbre est la *Divine Comédie* de Dante². La ville, lieu utopique ou dystopique par excellence, permet alors de représenter l'enfer ou le paradis, dans lesquels l'auteur entraîne le lecteur.

En traitant de deux précurseurs de Dante qui ont écrit au XIII^e siècle dans la langue vulgaire de leurs villes – Bonvesin da la Riva (*Libro delle tre scritture*) et Giacomino da Verona (*De Babilonia civitate infernali* et *De Jerusalem celesti*) – et en abordant la *Divine Comédie*, nous nous interrogerons sur la représentation de l'enfer et du paradis comme espaces urbains dans l'Italie des communes. Aussi observerons-nous comment l'imaginaire de la ville détermine la structure des voyages dans l'au-delà et de quelle manière les auteurs s'inspirent de leurs villes réelles – Milan, Vérone et Florence – pour créer des villes fictives, infernales ou paradisiaques.

Bonvesin da la Riva : le paradis, une Milan céleste ?

Bonvesin da la Riva est considéré comme le plus grand écrivain lombard du XIII^e siècle. Membre de l'ordre des Humiliés, il naquit vers 1240 et il écrivit le *Libro delle tre scritture* (*Livre des trois écritures*), en milanais, vers 1274. Cette œuvre est constituée de trois poèmes en quatrains d'alexandrins monorimes : le *De scriptura nigra*, qui décrit les peines de l'enfer, le *De scriptura rubra*, qui relate la passion de Jésus-Christ et le *De scriptura aurea*, qui raconte les joies du paradis.

Le *De scriptura nigra* expose en 908 vers les douze peines de l'enfer : le feu, la puanteur, le gel, les bêtes nuisibles, la peur provoquée par les diables, le bruit infernal, les supplices infligés par les démons, la faim et la soif, la rugosité des vêtements, les maladies, la tristesse d'avoir perdu le paradis et le désespoir pour la damnation éternelle. Cette description – pourtant minutieuse – des souffrances des damnés ne donne aucune information sur l'aspect de l'enfer, si ce n'est qu'on y

2 Pour la tradition de ce genre littéraire dans la littérature médiévale, voir surtout Morgan 1990, Carozzi 1994 et Pomel 2001.

trouve des montagnes et des abîmes et que Belzebuth en est le prince.

En revanche, le *De scriptura aurea*, qui expose en 752 vers les douze joies du paradis, dessine clairement un espace urbain. La première joie est la beauté : la ville éternelle est pourvue de places et de quartiers lumineux, ornés avec grâce, de palais aux chambres peintes d'azur et décorées d'or, selon la mode de l'époque. L'auteur a donc étoffé la description très succincte de la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse*, en insistant également sur les prés, les vergers, les fleurs parfumées et les oiseaux qui chantent : les éléments constitutifs du *locus amoenus* et du jardin édénique trouvent également leur place dans cet espace urbain idéal³.

D'autres joies du paradis font référence à un bonheur tout matériel. La troisième joie est la richesse : l'homme juste a de l'or, de l'argent et des pierres précieuses en abondance ; il est entouré de jeunes hommes et femmes qui jouent pour lui de la musique ; il est tellement riche qu'il peut obtenir tout de suite ce qu'il désire. La huitième joie est la nourriture : pas de bouchées amères, tout est bien assaisonné, parfumé, savoureux ; le pain est très blanc, les vins délicats, à table on trouve aussi des dattes et des fruits délicieux. La neuvième joie est donnée par les vêtements précieux, resplendissants et clairs, tissés avec du fil d'or.

La ville céleste n'est plus abstraite comme celle qui est décrite dans l'*Apocalypse*, mais offre, de manière hyperbolique, l'opulence et la beauté des villes terrestres. Bonvesin vante

3 Dans les œuvres antérieures de la littérature latine médiévale, le paradis comprend souvent les éléments constitutifs du *locus amoenus*, jardin d'éternel printemps, mais prend parfois les formes d'un lieu construit, image cénobitique de la cité de Dieu. Certains textes littéraires font une distinction nette entre un paradis terrestre, dérivé de la *Genèse*, et un paradis céleste, dérivé de l'*Apocalypse* ; d'autres mélangent les éléments au sein d'un même lieu mi-naturel, mi-construit. Pour la tradition littéraire du *locus amoenus*, voir Curtius 1956 : 226-247.

alors la qualité des sièges, des assiettes, des nappes, des calices et ainsi de suite. Même les objets les plus insignifiants de la ville céleste – écrit Bonvesin – vaudraient tout l’or et l’argent de la terre⁴. En dressant une liste d’objets remarquables par leur exécution, l’auteur les rapporte aussi à leur valeur marchande.

L’ivresse de l’énumération et le ton de louange rappellent le *De Magnalibus Mediolani* (*Les merveilles de Milan*) de Bonvesin, œuvre latine écrite vers 1288, une *laus civitatis* (louange de la ville) de Milan, qui exalte surtout sa productivité et son faste⁵. L’auteur y compte les églises, les maisons, les fourneaux, les pêcheurs, les boulangers, les bouchers, les copistes ; il exalte l’abondance de grain, de fruits, de poissons. Milan aussi excelle par sa beauté et par sa richesse. Le paradis pour Bonvesin n’est pas bien loin de la réalité de sa ville : il est le reflet eschatologique d’une Milan marchande et opulente.

Giacomino da Verona : la ville entre enfer et paradis

À la différence de Bonvesin da la Riva, qui place la ville du côté du paradis, Giacomino da Verona construit deux espaces urbains antithétiques dans ses deux poèmes : le *De Babilonia civitate infernali* de 340 vers et le *De Jerusalem celesti* de 280 vers⁶. Il choisit lui aussi le *sermo humilis*, la langue vulgaire locale, celle de Vérone.

Là où la Babylone infernale se caractérise par la puanteur, les cris de douleur, les flammes, la présence d’animaux monstrueux, la Jérusalem céleste se distingue par les parfums,

4 « Une bouchée de ce pain éternel vaut plus que tout l’or et l’argent du monde. La saveur du vin céleste est telle que le nôtre en comparaison ressemblerait à un poison mortel » (nous traduisons). « Plu val un boconcello de quel pan eternal / Ka no fa tut l’argento ni l’oro temporal : / Tant è de grand savor lo vin celestial / Ke ’l nostro apress a quello parrav venin mortal » (v. 512-515 ; Contini 1941 : 175 ; Leonardi 2014).

5 Voir Chiesa 2009.

6 Selon Esther Isopel May, le premier daterait de 1230 environ, le second de 1265 environ (May 1930 : 24-29).

les musiques mélodieuses et les chœurs angéliques. Le *De Jerusalem celesti* commence par une citation presque littérale de l'*Apocalypse*, puis s'en détache pour faire l'éloge des rues et des places, des maisons précieuses, des chambres peintes en bleu d'outremer, mais il loue aussi des éléments naturels, tels que les rivières, les sources, les arbres, le chant des rossignols.

Giacomino da Verona revêt le réel de raffinement jusqu'à donner à la cité de Dieu les tons de l'univers courtois. Le Christ est représenté comme un seigneur féodal qui offre des chevaux parés de pierres précieuses à une dame, la Vierge Marie, alors que les anges sont assimilés à des chevaliers :

« Et pour honorer sa haute personne
– de cette noble dame qui, du ciel, porte la couronne –
il [le Christ] lui donne de si riches destriers et palefrois
qu'il n'en existe de pareils sur terre.
Les destriers sont rouges, blancs les palefrois
et courent plus vite que les cerfs et les vents d'outremer :
les étriers et les selles, les arçons et les freins
sont d'or et d'émeraudes, resplendissants, clairs et fins.
Et pour compléter ce qui convient à un grand baron,
la dame lui donne un blanc gonfanon
qui représente son triomphe, dans les tentations,
sur Satan, ce perfide lion.
Voici les chevaliers dont je vous ai parlé avant,
qui devant le Christ entonnent un doux chant ⁷» (v. 253-266 ;
nous traduisons).

7 « E per honor ancora de l'alta soa persona / quella nobel pulcella ke en cel porta corona / destrer e palafreni tanto richi ge dona, / ke tal ne sia en terra per nexun dir se sona : / ké li destreri è russi, bianci è li palafriani / e corro plui ke cervi né venti ultramarini, / e li strevi e le selle, li arçoni et an' li frini / è d'or e de smeraldo, splendenti, clari e fini. / E per complir ben ço k'adexo a gran baron, / la donna si ge dona un blanco confanon / lo qual porta figura k'en le tentatïon / ii à vençù Sathàn, quel perfido lion. / Quisti è li cavaleri ke v'è cuitai davanço, / ke en conspectu de Cristo canta lo dolçe canto » (Contini 1960 : I, 637).

On peut supposer que Giacomino da Verona est influencé par l'imaginaire politique de sa ville : à Vérone, la famille Della Scala avait pris le pouvoir en 1262 et Mastino I^{er} avait commencé la transition entre la commune et la *signoria*. Comme des études d'histoire de l'art l'ont montré, la famille Della Scala s'est habilement servie d'un code figuratif courtois pour faire sa propagande ; à Vérone, l'imaginaire courtois était d'ailleurs largement nourri par la littérature courtoise française⁸. Giacomino da Verona projette dans l'au-delà une image de sa ville conforme aux derniers changements politiques : le paradis se trouverait à la rencontre entre l'espace urbain et la cour seigneuriale.

Giacomino da Verona, qui était franciscain⁹, exprime aussi une nouvelle sensibilité religieuse : la ville n'est pas uniquement le lieu de la tentation, mais aussi celui de l'amour du prochain. Les ordres mineurs, tout nouvellement créés, ne s'isolent pas dans des monastères, mais s'installent au cœur même du tissu urbain. La ville peut être à la fois l'enfer ou le paradis et c'est aux ordres mineurs de la convertir et de la sanctifier à travers la prédication.

Dante : l'enfer de la ville

Quant à la *Divine Comédie* de Dante, c'est plutôt en enfer qu'on trouve les éléments caractéristiques de la ville : la porte monumentale d'accès à l'enfer (*Enf.* III 1-11) ; le cimetière de tombes brûlantes de la ville de Dité, entourée de remparts (sixième cercle de l'enfer, réservé aux hérétiques, *Enf.* IX-XI) ; les ponts de Malesfosses (« Malebolge », *Enf.* XVIII-XXX) et enfin les tours que le voyageur croit voir à l'entrée de Cocyte. Ces dernières se révèlent être des géants, immergés jusqu'à la ceinture dans un puits : ils dressent leurs corps comme des

8 Voir l'étude fondatrice de Schlosser 1895.

9 Au v. 335 du *De Babilonia infernali*, on lit « Iacomino da Verona de l'Orden de Minori » (May : 17-22).

tours (« torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti » *Enf.* XXXI 19-44). Parmi eux se trouve Nimrod, fondateur de la tour de Babel (*Genèse* 10, 9-10; 11, 1-9) et premier roi de Babylone. Dante fait ainsi allusion à la ville maudite, sans la mentionner explicitement : la représentation de l'enfer lui fait écho.

Dans le *Paradis*, Dante critique durement sa ville natale, nouvelle Babylone. Cacciaguida, trisaïeul du poète, s'adresse à lui en évoquant Florence quand elle était encore contenue dans ses premiers murs et loue les mœurs des anciens habitants : « Florence à l'intérieur de l'antique enceinte, / d'où elle entend sonner tierce et none encore, / demeurait dans sa paix, sobre et pudique » (*Par.* XV 97-99¹⁰). De son temps, ajoute-t-il, la ville ne s'était pas encore mêlée des gens provenant des campagnes : « Mais la population, qui s'est mélangée/de Campi, de Certald' et de Fegghine, / jusqu'au dernier artisan était pure » (*Par.* XVI 49-51¹¹). Dante regarde avec méfiance la croissance démographique et surtout l'urbanisation des paysans¹². Le mélange géographique et social aurait conduit

10 Par la suite Florence s'entoura d'une deuxième enceinte en 1173, au temps de Cacciaguida, et d'une troisième à partir de 1284. Nous citons la traduction française de Jean-Charles Vegliante (2007 : III, 199). « Fiorenza dentro da la cerchia antica, / ond' ella toglie ancora e terza e nona, / si stava in pace, sobria e pudica » (pour le texte critique italien, voir Chiavacci Leonardi 1991 : III, 429 *sqq.*).

11 Traduction de Vegliante 2007 : III, 209. « Ma la cittadinanza, ch'è or mista / di Campi, di Certaldo e di Fegghine / pura vediesi ne l'ultimo artista ». Cacciaguida ajoute : « Sempre la confusion de le persone/principio fu del mal de la cittade, / come del vostro il cibo che s'appone; / e cieco toro più avaccio cade / che cieco agnello; e molte volte taglia / più e meglio una che le cinque spade » (*Par.* XVI 67-72). « C'est toujours par la confusion des personnes / qu'ont commencé les maux de votre cité / comme les vôtres du trop d'aliment; / un taureau aveuglé tombe plus vite / qu'un agneau aveuglé; et bien des fois coupe / plus et mieux une, que cinq épées ensemble » (Vegliante 2007 : III, 211).

12 Dans le troisième giron du septième cercle de l'enfer, en présence de trois Florentins, Dante s'écrit contre « la gente nuova e i sùbiti guadagni »

au désordre moral et à la ruine. La ville est alors vouée à la déchéance de Babylone, Sodome ou Gomorrhe.

En revanche, dans le paradis de Dante, la ville ne trouve pas de place. Tout d'abord, le paradis terrestre, qui se trouve sur le sommet de la montagne du purgatoire, est un jardin splendide et fleuri, que des rivières arrosent (*Purg.* XXVIII-XXXIII¹³). Dans le paradis céleste, tous les bienheureux contemplent Dieu dans l'Empirée : c'est là qu'ils siègent, mais avec un degré différent de béatitude. Toutefois, afin que l'expérience soit plus compréhensible pour le voyageur, les âmes lui apparaissent réparties en neuf cieus mobiles (*Par.* IV 28-42). Le paradis est un lieu immatériel, fait de lumière, mais où les métaphores naturelles se multiplient. La cour céleste est comme un jardin (*Par.* XXIII 71, XXXI 97, XXXII 39), les saints sont assis dans la Rose Candide (*Par.* XXX-XXXIII); les sièges sont comme des pétales (*Par.* XXXII 15 et 23), les bienheureux comme des abeilles (*Par.* XXXI 7). Il est vrai que saint Bernard, en parlant de la Rose Candide, dit à Dante : « Regarde jusqu'ou s'étend notre cité » (« Vedi nostra città quant'ella gira », *Par.* XXX 130). Mais la « cité » se réfère à la *civitas* – ensemble des habitants – plutôt qu'à l'*urbs*. Pour Dante, victime des factions florentines puis exilé de Florence, la vie urbaine, c'est l'enfer. La cité de Dieu, lieu harmonique de paix éternelle, abandonne alors le modèle de la ville pour se revêtir des pétales d'une rose.

*

(« les nouveaux habitants et les gains trop soudains »; *Enf.* XVI 73) : il vise surtout ceux qui, venant de la campagne, ont ensuite exercé la profession de banquiers ou d'usuriers.

13 Au sujet de la « naissance » du purgatoire, absent des textes de Bonvesin da la Riva et de Giacomino da Verona, voir Le Goff 1981. L'Église impose l'existence du purgatoire seulement dans la seconde moitié du XIII^e siècle : le pape Innocent IV rédige une première lettre à ce sujet en 1254, mais la reconnaissance officielle remonte au deuxième concile de Lyon (1274).

L'essor des villes marque profondément la littérature médiévale et laisse des traces même dans les récits de visions et de voyages dans l'au-delà. Dans les textes précédents de ce genre – par exemple *La Vision de Tondale*, *Le Purgatoire de Saint Patrice*, *Le Voyage de Saint Brendan* – tous issus du milieu monastique, le paradis, avec ses murailles et ses éléments naturels, s'apparentait plutôt à un monastère, monde clos, loin de la tentation du *saeculum*. Au XIII^e siècle, c'est la ville – espace ambivalent – qui est privilégiée pour représenter soit l'enfer, soit le paradis, soit les deux.

Bonvesin da la Riva, poète laïque milanais, fier de sa ville au point de consacrer un traité à ses louanges, adhère avec enthousiasme au modèle urbain qu'il retient pour décrire le paradis. Giacomino da Verona dépeint une Babylone infernale et une Jérusalem céleste : la ville est tout aussi le lieu du péché que celui de la charité. Alors que Milan et Vérone jouissent momentanément d'une relative concorde interne – Milan sous l'hégémonie de la famille Della Torre puis des Visconti, Vérone avec la montée au pouvoir de la famille Della Scala – Florence est au contraire déchirée par de terribles luttes intestines. Pour Dante, la ville est définitivement du côté de l'enfer.

Dans l'imaginaire de l'Italie des communes, la ville semble pouvoir basculer tout à coup du paradis à l'enfer, comme dans les fresques allégoriques d'Ambrogio Lorenzetti, exécutées entre 1337 et 1340, dans le Palazzo Pubblico de Sienne. L'une de ces fresques représente les effets d'un bon gouvernement sur la ville : la vie se déroule paisiblement, les habitants se consacrent à l'artisanat, au commerce et à la construction ; ils jouent, chantent ou dansent. L'autre fresque représente les effets d'un mauvais gouvernement sur la ville. Les palais s'écroulent, la ville est incendiée et assiégée par des armées. Le seul artisan exerçant son métier est le forgeron qui produit des armes. La violence, la misère et la destruction règnent dans

cette ville gouvernée par la Tyrannie. C'est principalement cette vision dystopique de la ville que retiendra la fin du Moyen Âge : la ville sera alors considérée comme un enfer plutôt qu'un paradis.

Références bibliographiques

CAROZZI, Claude. 1994. *Le Voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine V^e-XIII^e siècle*, Rome, École française de Rome.

CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria. 1991-1996. Dante Alighieri, *Commedia*, éd. A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 vol.

CHIESA, Paolo. 2009. Bonvesin da la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, éd. P. Chiesa, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori.

CONTINI, Gianfranco. 1941. *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, éd. G. Contini, Roma, Società Filologica Romana.

CONTINI, Gianfranco. 1960. *Poeti del Duecento*, éd. G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, t. I, pp. 625-652 (édition des textes de Giacomino da Verona).

CURTJUS, Ernst Robert. 1956 (éd. or. 1948). *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, tr. Jean Bréjoux, Paris, PUF.

FRUGONI, Chiara. 1983. *Una lontana città: sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, Einaudi.

HEERS, Jacques. 1990. *La Ville au Moyen Âge en Occident : paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard.

LE GOFF, Jacques. 1978. « Babylone ou Jérusalem : la ville dans l'imaginaire collectif au Moyen Âge », *Critique*, 373-374, pp. 554-559.

LE GOFF, Jacques. 1981. *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard.

LEONARDI, Matteo. 2014. Bonvesin da la Riva, *Libro delle tre scritture*, éd. M. Leonardi, Ravenna, Longo.

MAY, Esther Isopel. 1930. *The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of Fra Giacomino da Verona*, Florence, Le Monnier.

MORGAN, Alison. 1990. *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press.

POMEL, Fabienne. 2001. *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion.

SCHLOSSER, Julius von. 1895. « Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 16, pp. 144-230.

VEGLIANTE, Jean-Charles. 2007. Dante Alighieri, *La Comédie*, tr. J.-C. Vegliante, Paris, Imprimerie Nationale.

The Women of London & Paris : sérialité, genre et géographie

Isabelle HAUTBOUT
Université de Picardie Jules Verne

La révolution industrielle née en Angleterre dès le milieu du XVIII^e siècle a entraîné un formidable développement non seulement urbain mais aussi littéraire, donnant naissance à la littérature urbaine, que le photographe Anthony Buendía, à l'occasion de la création de la collection « Littérature urbaine » par l'association Appendices (à Nîmes, en 2008) définit comme un « champ d'écritures [...] imprégné d'"urbanité" dans ses styles littéraires mais aussi dans son mode d'inspiration, de conception, de fabrication, de diffusion, d'utilisation ». L'accent n'est donc pas mis ici, comme souvent, sur un ancrage thématique dans des réalités quotidiennes urbaines et contemporaines (Horvath, 2007) mais sur une forme spécifique. C'est tout à fait pertinent pour aborder la production romanesque sérielle fleurissant dès les années 1830 en Angleterre, en particulier à Londres : des périodiques à un penny, donc accessibles aux masses

laborieuses, spécialisés dans la fiction populaire sensationnelle, volontiers sanglante, d'où l'appellation de *penny blood* puis, dans les années 1860, de *penny dreadful*¹. Dans un essai sur la fiction de l'époque destinée aux ouvriers, Louis James insiste sur la filiation directe entre ces publications et la nouvelle vie urbaine².

Après une œuvre monumentale de George William McArthur Reynolds, *The Mysteries of London*, d'abord publiée de 1844 à 1846³, les publications dérivées ont pullulé, se spécialisant progressivement à destination d'un public plus jeune, essentiellement masculin, comme *The Wild Boys of London* ou *of Paris*, publié en 1866⁴. Mais avant cela, on trouve quelques titres centrés sur des femmes. J'en ai choisi deux, *The Women of London* et *The Women of Paris*, publiés par le même auteur (toutefois anonyme) chez l'éditeur George Vickers en 1863-1864, de façon à pouvoir étudier quels changements amènent ou non les variations génériques (du masculin au féminin) et géographiques (de Londres à Paris) dans une production romanesque sérielle. Je commencerai par une présentation générale des œuvres, *penny dreadfuls* centrés sur des femmes, avant de comparer les parcours des deux héroïnes, très différents sur les plans géographique, social et moral, pour enfin caractériser le rapport au romanesque de ces deux exemples de littérature urbaine.

Des femmes au centre de penny dreadfuls

Matériellement, la réimpression des *Women of London* est bien celle d'un *penny dreadful* : huit pages hebdomadaires de

1 Voir Springhall, 1998 : chap. 2 (« Penny Dreadful? Panic [I] : Their Readers, Publishing and Content »).

2 « note how directly these periodicals were the expression of the new life of the towns » (James, 1973 : 20).

3 Jusqu'à 250000 ventes hebdomadaires.

4 Anonymement, à la Newsagents' Publishing Company, London.

texte assez grossièrement imprimé et bien tassé, en deux colonnes, s'ouvrant avec une illustration occupant les trois quarts supérieurs de la première page, sans coïncidence avec le découpage en chapitres. C'est plus difficile à dire pour les *Women of Paris*, dont le *reprint* est celui d'une parution ultérieure en volume⁵, mais d'autres traits caractéristiques, de composition et d'écriture, se retrouvent dans les deux titres, à commencer par une saturation événementielle visible dès les longs sommaires (5 à 6 lignes) des courts chapitres (d'environ 2 pages) se refermant souvent sur un *cliffhanger*. Le narrateur souligne volontiers l'intérêt des rebondissements qui se multiplient au fil de paragraphes également très courts, privilégiant des formulations simples et directes, sans crainte, cependant, des redondances emphatiques, comme dans cet exemple :

C'était plus qu'étrange, plus qu'extraordinaire, plus que merveilleux.

C'était miraculeux⁶. (*WL* : 169)

Cultivant sans cesse le contact avec le lecteur, il commente aussi les réalités de la société industrielle, dans la lignée de Sue et Reynolds : « C'est un fait étrange de la civilisation du XIX^e siècle que, au milieu de la profusion, des hommes et des femmes meurent de faim⁷. » (*WP* : 253)

5 Par Scholar Select, qui semble reproduire une édition de 1884 conservée à la Bodleian Library d'Oxford et attribue le roman à Samuel Bracebridge Hemming, créateur de Jack Harkaway en 1871, héros très populaire pendant un quart de siècle. La réédition des *Women of London* est due à la British Library.

6 « It was more than strange – more than wonderful – more than marvellous. / It was miraculous. » Je traduis toutes les citations extraites des deux romans.

7 « It is a strange fact in the civilisation of the nineteenth century that, in the midst of plenty, men and women starve. »

En dépit de ces traits formels définitoires du roman urbain populaire de l'époque victorienne, les deux récits présentent la particularité d'être organisés assez linéairement autour des protagonistes femmes. L'héroïne des *Women of London* se prénomme Agnès. Dès le premier numéro, elle perd son emploi d'ouvrière textile et sa mère, dans deux disputes consécutives, mais rencontre Marmaduke Wilson, qu'elle épouse avant d'apprendre qu'il est un malfaiteur recherché par la police. Marmaduke sera déporté au bagne (après plusieurs péripéties impliquant des personnages secondaires) et Agnès retrouvera la famille de son vrai père, qui l'introduira dans le milieu mondain où elle épousera Lord Marchmont après avoir secrètement accouché en Écosse. Victime d'un soupirant français adepte de Mesmer, Agnès devra quitter son deuxième mari. Elle retrouvera son ancienne collègue Charlotte, qui l'initiera à la vie nocturne des cafés mais elle devra aussi fuir des ennemis qui parfois la retiendront captive. Elle sera finalement libérée par Lord Marchmont avant le retour de Marmaduke, qui parviendra à récupérer sa femme. À la fin du roman, le couple retrouve son fils qu'il croyait mort et ouvre un des meilleurs pubs de Londres.

Dans *The Women of Paris*, le proxénète et malfaiteur Gobin, un nain bossu, repère une jeune beauté tenancière de café, Marie, et entreprend d'en faire la maîtresse du plus grand libertin de Paris, le marquis de Santon-Complin. Il la retient longtemps captive, sans succès, jusqu'à ce que le fiancé de Marie, un simple soldat, découvre la cachette et que son frère l'en libère. Mais bientôt, la ruine de la famille pousse la mère de Marie à la vendre, ce dont la jeune femme s'accommode finalement fort bien. Le roman s'achève sur la vengeance du fiancé qui tue la mère, le proxénète et ses victimes devenues bourreaux, ainsi que le marquis. Il finit sur l'échafaud où Marie le reconnaît avant d'être défigurée à vie par la ruade d'un cheval.

Les *women of Paris* sont donc essentiellement des prostituées, dont l'histoire de Marie aboutit à rejoindre la masse. On observe plus de variété dans *The Women of London*, où l'expression éponyme désigne aussi le personnage secondaire de Charlotte, figure libre, en partie inclassable : dès le premier chapitre, elle se rebelle contre une patronne qui fait souffrir ses ouvrières sous-payées et la frappe ; elle utilise l'argot, boit de l'alcool, fume et revendique de mener une vie de plaisirs, sans payer quoi que ce soit (mais en se le faisant offrir par des hommes) ni se soucier de ce qui est respectable ou non. Elle choque Agnès mais c'est une amie fidèle et débrouillarde, qui met en évidence la marge de progression de l'héroïne vers une posture de femme moderne, qu'elle facilite en partie.

Mobilités géographique, sociale et morale : épreuves d'une femme de Londres et chute d'une femme de Paris

Cette question de l'évolution des héroïnes est importante car elle implique une certaine conception des femmes, dont témoigne notamment leur parcours urbain. Dans la plupart des fictions urbaines de l'époque, les personnages féminins, en nombre assez limité, surtout au premier plan, occupent souvent la même posture de fille ou d'orpheline, de fiancée, d'épouse ou de mère ; d'objet de convoitise ou de victime ; d'ange ou de prostituée⁸. Se limiter à des rôles passifs et stéréotypés n'est cependant guère envisageable dans un récit donnant davantage de place au personnel féminin sans renoncer à captiver un large lectorat. C'est surtout manifeste dans *The Women of London*, où quelques femmes explicitent, sur le mode du regret, les limites de leur condition, ne leur permettant pas de devenir célèbre, ou même de subsister en

8 Margaret Dalziel note ainsi une formidable impression d'uniformité (1957 : p. 99), que Melissa Hope Ditmore relève dans toute la littérature victorienne (2006 : vol. 2, p. 357, art. « Penny dreadfuls »).

dehors d'un foyer patriarcal, faute d'avoir reçu une éducation permettant d'exercer un métier⁹.

Agnès évolue, quant à elle, au gré d'épreuves¹⁰, de rencontres et de déplacements au fil desquels elle va peu à peu s'approprier la capitale anglaise, non seulement pour y chercher des lieux de refuge, ce qui constitue un important moteur de l'action, mais aussi pour y trouver du plaisir – celui du luxe comme de la découverte aventureuse. Principalement ancrée dans le centre de Londres, dont les quartiers de Soho, Saint-Gilles, Holborn sont régulièrement cités, de même que Regent's Park, the Haymarket ou the Strand – sans guère de détails mais assez souvent pour assurer une impression d'ancrage dans la réalité urbaine – elle se déplace toutefois à la périphérie de la mégalopole, le long de la Tamise, et même en dehors de la ville (notamment à Brighton) ou du pays (en Écosse, au Danemark). Cette mobilité entraîne un apprentissage contrasté, au contact des cercles mondains et des bas-fonds urbains. Après avoir connu la misère, la jeune femme désire explicitement s'élever socialement pour y échapper. Le narrateur souligne ironiquement – davantage vis-à-vis de la société, inégalitaire, que de son héroïne – le changement moral que va entraîner le déplacement géographique et social d'Agnès, qui va tendre à renier son milieu d'origine une fois trouvée une nouvelle famille : « elle fit la découverte bien naturelle qu'être une lady est bien mieux qu'être une couturière... De même, qu'habiter une belle maison à May-fair, entourée de tout le luxe possible, était préférable au misérable logement de Jabez Clarke à St Giles¹¹. » (*WL* : 39). À l'inverse, quand Agnès sera chassée

9 Voir Charlotte p. 130 et Myriam Moss p. 96.

10 Mises en valeur dans le sous-titre : « Disclosing the trials and temptations of a woman's life in London ».

11 « She had made the very natural discovery that to be a lady is much better than being a sempstress. [...] *Item*, that living in a nice house in May-fair, with every luxury around her, was to be preferred to Jabez Clarke's miserable tenement in St Giles's ».

par son deuxième époux, elle devra poursuivre l'apprentissage de la rue et de l'aventureuse vie urbaine commencé avec son premier mari. On la voit alors apprendre à ne plus avoir peur, à s'orienter (jusqu'à guider d'autres personnages), mais peut-être surtout à ne mépriser aucun milieu, sur l'injonction de Charlotte et à rebours d'un mépris social abandonnant certains quartiers à la misère. « Je déteste qu'une femme qui n'a rien de spécial », dit Charlotte, « décrète que certains endroits ne sont pas assez bien pour elle¹² » (*WL* : 124).

Le traitement de l'espace est nettement différent dans *The Women of Paris*, peut-être parce que l'auteur connaissait moins bien cette ville, tout comme son public très certainement. Dès le début, la description de Paris est fondée sur des références plus que sur l'observation : « C'était une géhenne, une vallée des ombres de la mort, un jardin du péché, plein de maisons où voleurs et prostituées pouvaient trouver un foyer et un logement accueillant¹³. » (*WP* : 6) D'emblée, la capitale française apparaît comme un lieu de réclusion et de perdition, occasionnellement opposé, selon un schéma classique, à la campagne où la pureté s'origine et peut se retrouver. L'héroïne va très peu circuler, depuis le cabaret familial près de Neuilly, d'où on l'arrache pour la transporter rue d'Enfer, dans la Cité – berceau des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue – puis, après quelques courses passage de l'Opéra, rue d'Assas, d'où elle ne s'échappera que pour être rattrapée par la misère rue du Temple. D'autres lieux sont mentionnés une fois qu'elle mène une vie de demi-mondaine, mais de façon très allusive. Tout au long du roman, Marie est largement statique et passive. Vainement déterminée à résister, elle attend d'être secourue par son frère ou son fiancé, qu'on ne voit cependant

12 « I hate a woman who's nothing particular herself, to go saying places are not good enough for her, and all such as that. »

13 « It was a Gehenna, a valley of the shadow of death, a guilt garden, full of houses where thieves and prostitutes could find a home and a congenial dwelling ».

pas explorer Paris pour la trouver. Mais quoique présentée comme inéluctable et précipitée par une ruine financière, sa chute est jugée d'un point de vue moral, au regard de ses nouvelles dispositions ambitieuses et cyniques, par l'ancien fiancé de Marie, sans réelle contradiction du narrateur, qui n'épouse pas la cause des femmes de Paris dans le roman qu'il leur consacre¹⁴.

Vie urbaine et romanesque

La divergence des parcours d'Agnès et de Marie marque une différence de conception de la femme mais aussi d'esthétique. Les deux ouvrages sont présentés (en première page) comme des *romances*, terme désignant le roman d'aventures ou sentimental, tel qu'opposé au *roman*, conçu comme à la fois plus réaliste et plus digne¹⁵. Mais malgré cette appartenance générique commune, les deux œuvres ne sont pas semblablement romanesques au sens, dérivé, de regorgeant de personnages, d'aventures, de sentiments et de traits d'écriture saisissants¹⁶.

The Women of Paris semble montrer que tous les modèles romanesques ne peuvent pas s'épanouir dans la capitale française. L'intégrité morale que Marie défend d'abord avec passion est dévalorisée par le marquis comme un ensemble de clichés littéraires, qui gagneraient à céder le pas aux réalités urbaines du monde contemporain : il demande à sa « petite reine de tragédie¹⁷ » (*WP* : 123) s'il ne lui est jamais venu à l'esprit qu'il serait plus avantageux de l'aimer

14 Les possibles germes d'une émancipation féministe, que son ancien fiancé trouve dans le journal de Marie p. 283, n'apparaissent toutefois pas sous cet angle.

15 Voir Arcuri & Reffait, 2011.

16 Voir les travaux fondateurs de Jean-Marie Schaeffer, synthétisés en 2004.

17 « My little tragic queen ».

lui qu'un homme du rang (*WP* : 119). Dans la perspective transactionnelle qui est la sienne, les femmes sont réduites à des objets de consommation, classés en types tels que doux ou féroce (*WP* : 63). À cette réduction s'adjoint un désir de multiplication, marqué par la répétition quand est évoquée la tâche de son complice proxénète : « De nouveaux visages, de nouveaux visages, voilà ce que voulaient ses clients¹⁸ » (*WP* : 119). La logique est assez clairement sérielle, et dénoncée comme telle par Marie, qui dit refuser d'intégrer une cohorte de femmes perdues pour n'être qu'un divertissement éphémère (*WP* : 195). Quand elle cessera toutefois d'être une fille étrange (*WP* : 265) pour céder au mercantilisme généralisé¹⁹, il semblera que, dans l'impossibilité d'être une héroïne de romance sentimentale, Marie devienne une figure de série, seul destin possible dans l'univers urbain capitaliste, duquel *The Women of Paris* ne semble pas relever sans réticence ni amertume. On le vérifie encore quand le fiancé de Marie, qui ne s'est pas défait des schémas romantiques²⁰, va faire basculer le roman par sa vengeance meurtrière, qui fait l'objet des derniers chapitres, dans une sorte de *Newgate novel* (tel que publié dans les années 1820-1840 et inspiré de criminels célèbres), dont le déchaînement de violence place enfin *The Women of Paris* au niveau des autres *penny dreadfuls* de l'époque, regorgeant d'horreurs inconcevables dont la presse quotidienne est cependant remplie. Comme pour mieux suggérer que son personnage rejoint lui aussi, à sa manière, le régime de la sérialité – meurtrière et éditoriale –, le narrateur mentionne qu'il alimente les faits divers (*WP* : 314).

À l'inverse de Paris, Londres ne cesse en revanche d'apparaître comme une capitale romanesque, comblant

18 « New faces, new faces, were what his patrons were calling out for ».

19 Illustré par le personnage secondaire d'Ernest, qui profite ouvertement de sa maîtresse.

20 Il jure de venger l'ange devenu démon (*WP* : 284).

Agnès dont Charlotte juge que les aventures ont tout d'une romance (*WL* : 184). Certes – et c'est une des originalités de *The Women of London* –, cela ne tient pas au sentiment amoureux, que l'héroïne ne partage guère avec les hommes qui l'aiment, mais Agnès a d'autres désirs, en particulier d'aventure, que Londres lui permet pleinement d'assouvir. En tant que capitale géographique, bien sûr, centre d'incessants mouvements depuis et vers de nombreuses périphéries, mais aussi en tant que capitale d'une société contrastée, dont le roman représente et révèle quelques strates et coulisses à travers des tranches de vie ancrées, même superficiellement, dans les réalités contemporaines. Enfin et surtout, en tant que capitale d'un imaginaire imprégné d'orientalisme, de romantisme et de gothique, transposés dans le milieu urbain moderne, en particulier dans des bas-fonds où Agnès découvre la splendeur d'un intérieur digne des *Mille et une nuits* (*WL* : 83-85) puis l'horreur d'un repère de vivisecteurs vampiriques (*WL* : 133), avant de s'enfuir avec un nouveau Quasimodo pour qui elle est aussi un ange gardien (*WL* : 143)... Au regard de ces aventures lors desquelles Agnès fait souvent preuve d'un courage exceptionnel, la plaçant dans des postures habituellement réservées aux héros masculins, le dénouement domestique et patriarcal, qui la peint brochant des mouchoirs auprès de son enfant retrouvé et de son premier mari, « seigneur et maître » revenu réclamer avec succès « la possession de [sa] personne »²¹ (*WL* : 172,173), paraît davantage décevant qu'heureux. Comparativement, les aventures romanesques surmontées par l'héroïne laissent presque le souvenir d'un rêve féministe...

J'espère ainsi avoir montré – à défaut de pouvoir vraiment comparer la représentation littéraire de deux capitales par le même auteur, ni de conclure sur les conséquences d'une

21 « Lord and master »; « the possession of your person ».

féménisation du personnel romanesque dans une production sérielle – que la ville, en littérature, peut être bien plus qu'un décor ou qu'un thème, et impliquer une *forme* au sein de laquelle le traitement de l'espace participe d'une esthétique et d'une idéologie spécifiques.

Références bibliographiques

ARCURI, Carlo Umberto & REFFAIT, Christophe (dir.). 2011. *Romance, Romanesques* n° 4, Amiens, Encrage Université.

BUENDÍA, Anthony. 2008. « Présentation de la collection », Appendices, <http://appendices.free.fr/appendices/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=51&Itemid=66> [28/10/19].

DALZIEL, Margaret. 1957. *Popular Fiction 100 years ago. An Unexplored Tract of Literary History*, London, Cohen & West.

HOPE DITMORE, Melissa. 2006. *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work*, Greenwood Publishing Group.

HORVATH, Christina. 2007. *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle. <<https://books.openedition.org/psn/2044?lang=fr>> [28/10/19].

JAMES, Louis. 1973. *Fiction for the Working Man 1830-1850. A Study of the Literature Produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England*, Harmondsworth, Penguin University Books.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 2004. « La catégorie du romanesque », in, DECLERCQ, Gilles & MURAT, Michel, *Le Romanesque Paris*, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 291-302.

SPRINGHALL, John. 1998. *Youth, Popular Culture and Moral Panics. Penny Gaffs to Gansta-Rap 1830-1996*, London, MacMillan Press LTD.

The Women of London (WL). 1863. London, George Vickers.

The Women of Paris (WP). 1864. London, George Vickers.

**Lire la ville et l'univers par excellence :
la cathédrale gothique à la frontière
du public et de l'intime**

Anikó ÁDÁM

Université Catholique Pázmány Péter – Budapest

Les réflexions qui suivent visent à redéfinir les conceptions actuelles qui inspirent les rénovations récentes des églises gothiques; éloignées du sacré, elles font partie organique de la ville comme exposition; multipliées en images photographiques, elles continuent à agir sur l'imaginaire collectif des touristes mondialisés qui se dirigent en masse vers elles. Aujourd'hui la cathédrale devient le symbole même de la mouvance, et l'art français médiéval un art de consommation de masse. Nous invitent à un mouvement spirituel vertical et à un mouvement physique horizontal, elle empêche l'univocité de toute fixation. La cathédrale gothique incarne la dimension universelle et physique du monde, mais symbolise aussi l'espace qui se constitue au travers des réalités et des possibilités plurielles et dynamiques de l'être humain.

Dans ce parcours, je vais suivre un fil plutôt chronologique, étant donné que l'architecture en général – et l'architecture gothique en particulier – est trop pleine de réminiscences historiques du passé révolu. J'entends considérer la cathédrale d'abord comme espace de culte et public au Moyen Âge, pour ensuite la revisiter brièvement à l'époque romantique où la cathédrale et les monuments gothiques, poétisés et métaphorisés – grâce à leurs abondantes représentations littéraires et plastiques – deviennent des lieux esthétiques à part entière.

Aujourd'hui, j'envisage cet espace changeant comme symbole et comme hétérotopie d'après les définitions de Michel Foucault (Foucault, 1984 : 46-49) : comme une rupture avec le temps réel, isolant et ouvert à la fois, en rapport avec les autres espaces de la société ; espace d'illusion, espace de perfection. La cathédrale serait pareille aux bibliothèques et aux musées qui, par leur accumulation d'objets et de livres de tous les temps, constituent un « lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps » – j'ajoute : un *no man's land* qui – poursuit Foucault – « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (Foucault, 1984 : 46-49).

La cathédrale a toujours été un espace qui assurait la transition entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le public et le sacré, entre l'ouvert et le clos, le social et l'idéal, le collectif et le particulier, le symbolique et le concret, le réel et l'imaginaire, le pratique et l'esthétique, entre la violence extérieure et la sérénité intérieure. Pendant la dizaine de siècles qu'a duré le Moyen Âge, ce sont justement ces églises et cathédrales qui, dans une vision syncrétique, assurent le passage possible à travers ces zones d'expérience. Les sociétés médiévales dévoilent un espace indéfiniment ouvert : « Il y avait donc toujours polymorphie ou polyvalence des espaces, distinction

des espaces et du vide, de l'extérieur, de l'indéfini. Et Foucault de poursuivre :

Il faut [...] remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace. [...] C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet entrecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval : espace de localisation. [...] De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation (Foucault, 1984 : 46-49).

Le style gothique se fonde justement sur cette intuition, sur cette interpénétration du sensible et du spirituel. Dans le style gothique, les connaissances restent loin de la nature réelle des choses¹. Cela s'exprime dans les grands systèmes scolastiques. Dans l'architecture gothique l'aménagement de l'espace s'inspire directement de la réflexion scolastique.

Dans la cathédrale, la vue panoptique, appliquée par le pouvoir dans l'architecture des sociétés modernes, n'est pas horizontale mais verticale, conformément à la réflexion ascendante de la lumière et de la pensée scolastique. La prémisse en architecture gothique, c'est le désir de vivre la transcendance. Dans l'espace arrangé par la raison, l'ordre gothique devient une expérience réellement vécue. L'ordre gothique n'utilise pas la métaphore, il n'utilise pas non plus des procédés magiques, il remanie les conditions de la perception pour que l'illusion de la réalité, par la force de l'expérience

1 Dans nos réflexions suivantes, nous adoptons la conception d'Erwin Panofsky (1967). Selon l'auteur, le parallèle entre l'architecture gothique et la pensée scolastique ne serait pas forcé, au contraire, c'est un rapport direct et naturel.

vécue, devienne concevable par la raison. Le moyen le plus efficace pour atteindre ce but est la répartition de l'espace.

Les romantiques considèrent la cathédrale gothique comme une œuvre d'art totale : l'art de construire y est inséparable des arts plastiques et des arts décoratifs. L'art total à notre époque du « présentisme instantané » devient – jusqu'à l'occultation des notions traditionnelles stylistiques et génériques – l'hybridation d'ordres architecturaux et d'arts différents. Actuellement, à propos des cathédrales et de monuments historiques restaurés, nous devrions faire face à la fois à l'Histoire et à la mémoire, au présent que l'on ne veut pas voir passer et au passé qui revient hanter le présent. La nouvelle Histoire du contemporain, inscrite dans cette tension, est plus que jamais marquée par l'instabilité et l'inachèvement.

L'esthétisation arrache de la dimension temporelle les objets et les monuments, les spatialise d'une certaine façon, mais paradoxalement ne les fixe pas dans l'espace, puisque l'esthétique, au sens propre du terme (beauté artificielle qui a le destin de faire face à l'écoulement du temps destructeur), ne peut pas se stabiliser, reste toujours mouvante. L'esthétisation maintient plutôt l'objet dans le temps.

Sans entrer dans les détails du problème, les questions se posent d'une manière spontanée : comment distinguer les concepts si proches d'espace et de lieu ? Et lequel de ces concepts serait applicable à la cathédrale ? La cathédrale, est-elle espace ou lieu ? Selon Marie Claire Ropars-Wuillemier : « combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu [...] plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation. [...] les espaces sont des lieux, mais l'espace est hors lieu » (Ropars-Wuillemier, 2002 : 23).

La démarche de focalisation qui entraîne délimitation et singularisation déterminerait le lieu, point de cristallisation de l'espace. L'espace dit et vu devient singulier, perçu comme

essence et abstraction pure. Le lieu joue des frontières, détermine et caractérise des territoires. L'espace est regardé et est exploré par les mouvements du sujet. Le lieu donne corps à l'espace, il en est la manifestation tangible. La cathédrale peut être conçue alors dans l'ambiguïté de l'espace et du lieu ; elle est l'espace par excellence, le plus abstrait possible par la symbolisation d'une idée théologique, mais parcourue et contemplée, elle devient un lieu concret, voire archétypal.

La première vague d'esthétisation des cathédrales est perçue à travers son apparition massive dans des textes littéraires au XIX^e siècle. L'écriture des lieux est la création de nouveaux lieux, à l'issue d'un triple processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. La vénération des écrivains pour la cathédrale est exemplaire de ces effets de représentation esthétisée, voire médiatisée, processus lors duquel les regards convergents de l'esthète, du peintre ou du photographe transforment une expérience visuelle en création artistique. Avec la métaphore, l'écriture propose du monument une vision nouvelle qui ne correspondrait pas avec l'architecture concrète. À l'issue de cette démarche d'intériorisation, les lieux font corps avec le scripteur-contemplateur : parler du lieu revient à parler de soi. Parler de la cathédrale, représenter la cathédrale devient une question identitaire. Quand l'espace est impossible à percevoir sous sa forme concrète de lieu, le réalisme ne marche pas et cède la place à une perception mystique, intériorisée, symbolique, psychogène. L'esthétisation fait trembler le lieu, elle le déstabilise parce qu'elle néglige son caractère clos. C'est ainsi que la cathédrale cesse d'être un lieu tout en étant placée dans un espace esthétique, dans une sorte de musée urbain.

Marcel Proust, l'écrivain de l'expérience esthétique par excellence, écrit dans *La Recherche* : « Venise était l'école de Giorgione, la demeure du Titien, le plus complet musée de l'architecture domestique au Moyen Age. » (Proust, 1992 :

187). Toujours chez Proust, la mémoire fonctionne comme musée : la mémoire du narrateur « ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, reperce et restitue ce qui est aujourd'hui perdu. » (Proust, 1992 : 164) ; « Les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. » (Proust, 1992 : 420).

Alors, dans les textes littéraires, décrire une cathédrale c'est décrire un objet d'art. En parler dans un texte n'est pas une *ekphrasis* ; l'*ekphrasis* rend compte du traitement artistique déjà effectué. Les procédés utilisés pour décrire l'édifice sont révélateurs du contenu sémantique qui lui est associé. L'édifice ne s'offre pas seulement au regard, il peut se visiter, être parcouru et exige la participation du corps au cours de cette expérience esthétique, puisque la cathédrale n'est pas seulement un objet d'art, mais un espace. Dans la préface de sa traduction de la *Bible d'Amiens*, Proust adopte les prescriptions de John Ruskin qui propose de considérer la cathédrale dans son milieu, qui offre au promeneur une découverte progressive : « Ruskin ne séparait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elles surgirent. » (Proust, 1905 : 64).

On voit bien que la création veut mémoriser, immortaliser son objet et le fixer dans le temps. La cathédrale devient un lieu en représentation au XIX^e siècle. Elle n'est plus seulement gothique, elle est convoquée pour ses valeurs religieuses, sociales et idéologiques. La dimension symbolique prime alors sur l'apparence formelle : « La cathédrale est donc un lieu au sens large de lieu architectural, lieu cultuel et culturel où se cristallisent les débats esthétiques, idéologiques, voire politiques. » (Prugnaud, 2004 : 122).

La cathédrale, comme l'avait prédit Victor Hugo, cesse d'être un espace public d'après l'acception de Hannah Arendt, chez qui le mot « public » signifie « d'abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous,

jouit de la plus grande publicité possible. » (Arendt, 1983 : 259). Par ailleurs, le mot « public » désigne selon Arendt « le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement » (Arendt, 1983 : 92). Le monde ainsi conçu n'est pas identique à la planète Terre ou à la nature, mais il est l'ensemble des productions humaines, des affaires et des relations entre les hommes. Dans ce sens, si la cathédrale comme lieu n'est plus un espace public, elle peut être pourtant considérée comme faisant partie d'un espace public, commun à tous, production humaine et objet fabriqué.

Selon Philippe Hamon, « on définit souvent le XIX^e siècle comme le siècle de l'histoire, une histoire monumentale et patrimoniale à instaurer. » (Hamon, 1989 : 9). L'architecture va devenir au XIX^e siècle une sorte d'obsession. L'exposition, architecturale et littéraire à la fois, n'est pas sans évoquer une sorte de point de vue encyclopédique sur le monde (exposer les connaissances et les objets étiquetés) :

L'exposition comme phénomène architectural, comme engouement collectif et comme moment descriptif particulier dans les textes, est donc ambiguë, elle est à la fois le lieu (architectural et rhétorique) d'une rationalité, mais aussi d'un éclectisme, à la fois d'un bric-à-brac et d'une organisation (Hamon, 1989 : 15).

Cette obsession transforme les villes en musée, en une sorte d'exposition urbaine au XIX^e siècle où les bâtiments, les monuments, surtout les monuments gothiques restaurés deviennent des lieux de mémoire, symboles de l'identité nationale. Cette muséification s'effectue notamment à travers une autre stratégie d'esthétisation de la cathédrale, celle de la restauration. À lire Eugène Viollet-le-Duc :

Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le réta-

blir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui.

Un bric-à-brac et une organisation, l'imagination créative se met en marche au cours du travail de restauration et nous voyons s'ériger des édifices qui témoignent plutôt de la fantaisie des artistes restaurateurs que d'une réalité historique ou artistique quelconque à remémorer. Et le grand architecte français de poursuivre :

En effet, sans parler des restaurations faites dans les siècles précédents, et qui n'étaient que des substitutions, on avait déjà, dès le commencement du siècle, essayé de donner une idée des arts antérieurs par des compositions passablement fantastiques, mais qui avaient la prétention de reproduire des formes anciennes. M. Lenoir, dans le Musée des monuments français, composé par lui, avait tenté de réunir tous les fragments sauvés de la destruction, dans un ordre chronologique. Mais il faut dire que l'imagination du célèbre conservateur était intervenue dans ce travail plutôt que le savoir et la critique (Viollet-Le-Duc, 1854-1868).

Les meilleures preuves de ce que la restauration créative esthétisante du XIX^e siècle s'efforce de répertorier, donc de muséifier les monuments historiques, sont les propos de Viollet-le-Duc sur la photographie appréciée pour sa valeur d'enregistrement, comme une sorte de prolongement et complément prophétique de la mémoire de l'architecte restaurateur :

La photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs opérations. Dans les restau-

rations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même (Viollet-Le-Duc, 1854–1868).

Par les nouvelles technologies d'enregistrement le passé devient plus concret, s'offre directement aux sens. La photographie donne la certitude, mais pas la vérité : « Ce n'est ni l'Art ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la photographie. » – nous enseigne Roland Barthes (Choay, 1999 : 18) ; la photographie peut jouer sur les deux tableaux de la mémoire : appuyer une histoire et faire revivre un passé.

Le débat de l'époque oscillant entre placer et classer les objets archéologiques dans des musées ou les laisser à leur place, n'a pas de sens dans cette conception de la restauration. L'édifice, tout en restant à sa place, sort de son contexte par le travail esthétisant de la restauration.

Actuellement, la cathédrale entre dans la catégorie du patrimoine et, comme telle, subit tous les effets néfastes et bénéfiques de la mondialisation. Avec les autres monuments historiques, depuis 1960, elle souffre de l'inflation du patrimoine bâti – comme l'expose Françoise Choay dans *L'Allégorie du patrimoine* (Choay, 1999) – ; ni les valeurs traditionnelles, ni la logique économique ne bloquent les excès : le culte se transforme en fétichisme, l'ancienneté devient une valeur primordiale.

En guise d'illustration, nous nous permettrons de citer un seul exemple d'une exposition de photos intitulée *Les Cathédrales en héritage : un défi pour les métiers du patrimoine* dont le texte d'annonce met en lumière le triple jeu esthétique, économique et politique de l'affaire : le 18 septembre 2009, à la veille des Journées européennes du patrimoine, la Galerie d'Orléans dans les jardins du Palais-Royal à Paris a accueilli une grande exposition photographique sur les chantiers

de restauration des cathédrales françaises. Il s'agissait de quarante-quatre panneaux et de vingt-huit cathédrales :

Cet investissement de l'État joue également un rôle majeur dans le développement économique de chaque région en termes d'emplois directs ou indirects liés notamment au tourisme culturel. Si la France est la première destination touristique au monde, elle le doit pour une part essentielle à la richesse de son patrimoine².

On se rend compte du paradoxe du champ sémantique du patrimoine bâti en cours de construction : le monument signifie tout artefact édifié par une communauté d'individus ; signifie un mode sensible de présence ; vise à préserver l'identité d'une communauté ethnique ou religieuse, nationale, tribale, familiale ; s'offre comme une défense contre le traumatisme de l'existence ; le monument assure et rassure en échappant au temps ; il est garant des origines ; c'est son rapport avec le temps vécu et avec la mémoire (sa fonction anthropologique) qui constitue son essence.

C'est le destin des cathédrales devenues des objets d'art, des sortes de musées ou d'expositions, figées dans le temps, décontextualisées, arrachées à leur espace naturel par l'effet esthétisant du travail de restauration et du regard des touristes. Elles font partie du réseau de l'industrie touristique qui transforme leur dimension spatiale en allégorie picturale, en miroir où l'homme, semblable à un Narcisse moderne, se contemple. Même si les cathédrales comme objets d'art fétiches sont des bâtiments réels, elles sont illusives, moyens de défense efficaces, aident à suspendre le cours du temps et de l'Histoire et à combler le vide causé par l'absence de la durée.

² Article « Les cathédrales en héritage: un défi pour les métiers du patrimoine » sur <https://www.culture.gouv.fr/> [consulté le 01.06.2020]

Références bibliographiques

ARENDE, Hana. 1983. *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy. *Cité par* OLAY Csaba. ARENDE, Hana. 2012. « Le politique et l'espace public chez Hannah Arendt », *VERBUM*, 2012/2.

CHOAY, Françoise. 1999. *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.

FOUCAULT, Michel. 1984. « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'Études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre.

HAMON, Philippe. 1989. *Expositions, Littérature et Architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti.

PANOFSKY, Erwin. 1967. *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit.

PROUST, Marcel. 1992. « Albertine disparue », in *À La Recherche du temps perdu*, Paris, Garnier-Flammarion.

PROUST, Marcel. 1905. « Préface de la traduction », in *La Bible d'Amiens*, Paris, Mercure de France.

PRUGNAUD, Joëlle. 2004. « La cathédrale : un lieu en représentation au tournant du XIX^e siècle », in *Poétique des lieux*, Études rassemblées par Auraix-Jonchière, Pascale et Montandon, Alain, CRLMC, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

ROPARS-WUILLEMIER, Marie Claire. 2002. *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. 1854–1868. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle – Tome 8, « Restauration »*. http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l'architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_a_u_XVIe_si%C3%A8cle/Restauration [consulté 10.10. 2019].

Claudiel, villes, lectures

Claude PÉREZ
Université d'Aix-Marseille, CIELAM

« Car la liberté ce n'est pas de signifier indifféremment plusieurs choses,
mais d'être enfin pleinement celle-là qu'on signifie
et qui indique toutes les autres »

Paul Claudel

1.

« Lire les villes. » Comment comprendre la phrase qui sert de sous-titre à ce colloque ? Il y a plusieurs façons de le faire. J'en mentionnerai deux.

La première consiste à considérer que *lire les villes* est un raccourci pour *lire les livres qui parlent des villes*. C'est une invitation à une enquête thématique. Ce n'est pas la voie que j'ai choisie.

La seconde interprétation consiste à prendre le syntagme au pied de la lettre : à postuler qu'on peut lire les villes, qu'une ville peut être lue, comme un livre, comme un texte.

Qu'une ville est une espèce de texte. Ce postulat, c'est celui de Claudel, telle qu'il s'énonce un peu partout dans son œuvre, mais particulièrement dans quelques-uns des poèmes en prose de *Connaissance de l'Est*, et par exemple dans celui qui s'intitule « Villes », que voici :

De même qu'il y a des livres sur les ruches, sur les cités de nids, sur la constitution des colonies de madrépores, pourquoi n'étudie-t-on pas les villes humaines ?

Paris, capitale du Royaume, dans son développement égal et concentrique, multiplie, en l'élargissant, l'image de l'île où il fut d'abord enfermé. Londres, juxtaposition d'organes, emmagasine et fabrique. New York est une gare terminus, on a bâti des maisons entre les *tracks*, un *pier* de débarquement, une jetée flanquée de *wharfs* et d'entrepôts ; comme la langue qui prend et divise les aliments, comme la luette au fond de la gorge placée entre les deux voies, New York entre ses deux rivières, celle du Nord et celle de l'Est, a, d'un côté, sur Long Island, disposé ses docks et ses soutes ; de l'autre, par Jersey City et les douze lignes de chemin de fer qui alignent leurs dépôts sur l'*embankment* de l'Hudson, elle reçoit et expédie les marchandises de tout le continent et l'Ouest ; la pointe active de la cité, tout entière composée de banques, de bourses et de bureaux, est comme l'extrémité de cette langue qui, pour ne plus continuer que la figure, se porte incessamment d'un point à l'autre. Boston est composée de deux parties : la nouvelle ville, pédantesque, avare, telle qu'un homme qui, exhibant sa richesse et sa vertu, les garde pour lui, comme si les rues, par le froid, se faisaient plus muettes et plus longues pour écouter avec plus de haine les pas du piéton qui les suit, ouvrant de tous côtés des avenues, grince des dents à la bise ; le monticule de la vieille ville, telle qu'un colimaçon, contient tous les replis du trafic, de la débauche et de l'hypocrisie. Les rues des villes chinoises sont faites pour un peuple habitué à marcher en file : dans le rang interminable et qui ne commence pas, chaque individu prend sa place : entre les maisons, pareilles à des caisses

défoncées d'un côté dont les habitants dorment pêle-mêle avec les marchandises, on a ménagé ces interstices.

N'y aurait-il pas des points spéciaux à étudier ? la géométrie des rues, la mesure des angles, le calcul des carrefours ? la disposition des axes ? tout ce qui est mouvement ne leur est-il pas parallèle ? tout ce qui est repos ou plaisir, perpendiculaire ?

Livre.

(Claudel, 1967 : 38)

Chacune des villes nommées dans cette page est rapportée à une matrice et à une seule, même si plusieurs métaphores peuvent prendre en charge successivement une même forme : pour New York par exemple, l'image de la langue en mouvement relaie celle de la gare terminus, mais ces deux images évoquent l'une et l'autre des *voies* de circulation multiples et parallèles qui trient et qui acheminent (ou expédient). Lire ces villes, c'est donc déceler le simple derrière le multiple, le profus, le confus, la structure derrière le chaos des phénomènes, le constant derrière le divers, le substantiel derrière le contingent.

Le dernier paragraphe pousse cette opération jusqu'à envisager une géométrisation assez radicale. Quant au dernier mot : « Livre », tout seul sur sa ligne après un blanc, je me bornerai à y voir la suggestion d'une analogie : une ville est un livre ; comme un livre, elle peut être lue.

2.

Une question qui peut venir à l'esprit, une question que nous souffle inévitablement notre manie historienne, c'est de savoir où Claudel est allé pêcher une idée pareille, qui après tout ne va pas de soi, l'idée qu'une ville (mais il dirait la même chose d'une campagne, d'un paysage quel qu'il soit) peut être lue.

À cette question, l'érudition peut proposer une grande variété de réponses. Je me contenterai d'en mentionner deux.

La première, qui est très vaste, c'est que Claudel ne fait rien d'autre que reprendre, adopter et adapter, une métaphore très ancienne, celle du « livre du monde ». Curtius, le philologue allemand, a tenté de faire l'histoire de cette métaphore depuis la fin de l'antiquité où elle serait selon lui apparue. Hans Blumenberg, un autre allemand, philosophe celui-là, a écrit tout un livre, *La lisibilité du monde*, sur la figure du monde-livre qu'il appelle une « métaphore absolue » c'est-à-dire une métaphore qui (comme l'idée esthétique de Kant) ne peut pas être résorbée dans la conceptualité, mais qui est modélisante, qui révèle ou qui organise une vision du monde.

Une seconde réponse possible, plus restreinte, ce serait de dire que Claudel a pris cette idée chez Mallarmé. Mallarmé a été son « maître », comme il dit, entre 1887 et 1893, et en 1896, l'année où il écrit ce poème, ils sont toujours en relations épistolaires. Claudel s'est souvent expliqué sur son rapport à Mallarmé. Une des constantes, une chose qu'il a répétée chaque fois qu'il a été interrogé sur ce sujet, c'est que le principal enseignement qu'il a reçu de son « maître », dans les conversations qu'il a eues avec lui, c'est celui-ci : le poète est celui qui se place en face des choses avec une question, toujours la même, une question très simple : « Qu'est-ce que ça veut dire ? ». Je passe sur les raisons qu'on pourrait avoir d'objecter : après tout, Claudel en savait plus long que nous sur Mallarmé, il avait bénéficié de son enseignement oral, exotérique, et non pas seulement de son enseignement écrit. Ceci dit, la question se trouve bel et bien, sous une forme un peu différente, dans le corpus mallarméen écrit. Elle se trouve précisément dans une prose de 1886, intitulée « Ballets », où Mallarmé invite le client des « lieux de danse » « à se demander devant tout pas, chaque attitude si étrange,

ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. « *Que peut signifier ceci ?* », ou mieux, d'inspiration, le lire » (Mallarmé, 2003 : 174).

Claudiel lit les villes, leur agencement, leur disposition, de la même manière que Mallarmé a lu (en 1886, dix petites années plus tôt) les attitudes et les mouvements de la Cornalba ou de Mlle Mauri. Mallarmé avait vu dans le ballet un « poème dégagé de tout appareil du scribe » (*ibid.* 171) ; Claudiel voit les villes de la même façon. Il pose à « la disposition des axes » et à la « géométrie des rues » la même question, ou à peu près, que Mallarmé avait posée aux « pointes et taquetés ». La formulation prêtée à Mallarmé par Claudiel dans ses *Mémoires improvisés* et ailleurs est extrêmement proche de celle qu'on lit dans *Ballets*. Extrêmement proche, mais, il est vrai, pas identique. « Que peut signifier ceci ? » n'est pas exactement : « Qu'est-ce que ça veut dire ? ». Le *ceci* n'est pas le *ça*, l'abréviation familière du pronom neutre installe un ton différent de celui de *Ballets*. Et surtout, la modalité potentielle du questionnement mallarméen diffère carrément de ce que l'interrogation claudélienne comporte de direct, et même de brutal, et de pas distingué ; et « veut dire », ce n'est pas tout à fait « signifier ».

3.

On dira que j'appuie un peu lourdement sur ces différences ; c'est que le commentaire de Claudiel, dans les *Mémoires improvisés*, invite à appuyer. Lorsqu'Amrouche, le journaliste, lui rappelle la formule de Valéry (autre ancien client de la rue de Rome) définissant la poésie comme un effort pour exprimer « ce qu'il semble que veulent dire les choses », Claudiel répond que Valéry, en effet, « se figurait qu'il était devant un spectacle qui n'a pas beaucoup de sens » ; mais lui, Claudiel, il est « persuadé qu'elles ont un sens, un sens comme celui du Sphinx : « Devine ou je te dévore », enfin... » (Claudiel, 1969 : 84). « *Comme celui du Sphinx* » : ce membre de phrase est

étonnant. Il est même renversant : il renverse les positions. Car enfin qui pose la question ? On avait cru comprendre que c'était le poète, qui interrogeait, qui cherchait un sens, qui lisait. Mais si les choses, et aussi les villes, les arbres, les bêtes... sont des sphinx, comme il ressort du texte que je viens de citer, alors ce sont elles qui posent la question, ce sont elles qui demandent, *sous peine de dévoration*, à être libérées du sens qui est en elles et qu'elles ne connaissent pas, à être délivrées de leur propre opacité. L'herméneutique de Claudel exige une bagarre, un affrontement, un *agôn*. Quelques pages plus haut, dans les *Mémoires improvisés*, on a pu lire :

Ce mot de « veut dire » est extrêmement frappant en français, parce que « veut dire » ça exprime une certaine volonté. Cet arbre comme le banyan ou ce spectacle tel que je vois a une espèce de volonté secrète, de volonté latente qui nous pose une question somme toute – et à cette question nous sommes sommés de répondre : « Qu'est-ce que ça veut dire ? » (*Ibid.* : 79).

Si la question de Claudel vient de Mallarmé, on voit bien qu'il se l'approprie, qu'il lui imprime une valeur, un *pathos*, qui sont absents du texte *Ballets*. On voit bien que chez lui l'interprétation n'est intéressante que si elle est un *drame*, c'est-à-dire un sacrifice.

4.

Pour m'expliquer sur ce point, et pour donner à percevoir l'importance de ce motif, il me faut faire un détour par un texte peu connu de Claudel, écrit en 1938. Ce texte est une préface à un commentaire du *Livre de Ruth* par un abbé Tardif de Moidrey (1828-1879). C'est en même temps un essai sur la manière d'interpréter l'Écriture.

Pour le dire brièvement, ce texte est une machine de guerre contre la lecture historique de la Bible, qui, du vivant de Claudel, avait la faveur d'une majorité de commentateurs,

ecclésiastiques ou non. Je rappelle que traditionnellement, avant que les modernes ne parlent du « sens véritable » de l'Écriture, les Pères de l'Église et leurs successeurs médiévaux avaient considéré que l'Écriture sainte pouvait et devait être lue non pas d'une seule manière, mais de plusieurs. La polysémie, qui est cœur des études littéraires (et dont certains diraient peut-être qu'elle distingue « la littérature » du reste) était à leurs yeux ce qui distinguait les saintes Écritures des autres. Il existait alors une doctrine, et même plusieurs, *des sens multiples* de l'Écriture. Certains prétendaient les compter, certains comptaient quatre, d'autres sept. Il était aussi de tradition de comparer les sens multiples de l'écriture à la robe aux mille couleurs de la fiancée royale, ou aux ocelles de la queue du paon, qui sont, comme on sait, innombrables (Lubac, 1959).

La préface de Claudel ne reprend pas les distinguos traditionnels entre sens moral, sens accommodative (qui *accommode* un texte à un nouvel objet), sens allégorique etc. Il se contente d'opposer la lecture historique, littérale et la lecture figurative, en prenant violemment position contre la première, défendue par les positivistes de l'école de Jérusalem, tenants de la méthode historico-critique, qui va par exemple distinguer les deux Isaïe, ou les trois récits amalgamés pour former ce que nous appelons la Genèse; et il fait au contraire l'apologie de la seconde, celle que lui-même pratique dans ses propres commentaires. *Omnia in figuris*, tout est parabole, tout doit être lu en figures.

5.

J'ouvre ici une parenthèse. Dans le face à face du *discursif* et du *figural* que des philosophes, les historiens d'art, les théoriciens de la littérature mettent en scène depuis des années à la suite de J.-F. Lyotard, et de son *Discours, figures* (1971), Claudel est sans cesse donné (et par Lyotard lui-même

en ouverture de son livre) comme le parangon de ceux qui *réduisent* le visible au lisible : et il l'est notamment parce qu'il réactive la métaphore du monde livre. On l'accuse d'oublier, d'écraser, tout ce qui du visible et du sensible se refuse à être énoncé. Excès de confiance dans le langage, dans la possibilité de dire, de mettre des noms sur les choses, surdité, a-t-on dit, à ce qui échappe à la prise verbale, « mainmise de la parole sur l'Ineffable » (Claudel, 1969 : XV). L'accusation n'est pas privée d'arguments : et les philosophes qui aiment que A soit A, et pas à la fois A et B, sont dans leur rôle en la portant. Ils auraient tout de même pu s'interroger sur l'omniprésence de la notion de *figure* dans l'œuvre de Claudel ; ils auraient pu prendre garde à la remarque de Gabriel Bounoure rappelant qu'autour des « pieux solidement fixés de la définition » ne cesse de se déployer « la fantaisie vive et circulante » (Bounoure, 1931 : 631). Et Lyotard, précisément, qui dans un autre livre, oppose Hegel et Husserl au motif que le premier ferait du monde un grand texte offert au décryptage de la raison, alors que le second y décèlerait plutôt une énigme indéchiffrable, aurait pu se douter que Claudel n'était pas du côté de Hegel, et que son monde, comme celui de la phénoménologie, est antéprédicatif : « tout discours l'implique, mais le manque » (Lyotard, 1954 : 43). Si la phénoménologie est un « combat du langage contre lui-même pour atteindre l'originnaire » (*ibid.*), alors il est tout à fait évident que le projet de Claudel et celui de la phénoménologie se rejoignent. Merleau-Ponty s'en était aperçu.

Fin de la parenthèse.

6.

Ce principe, en tout cas, *omnia in figuris*, on voit avec « Villes » qu'il s'applique de la même façon quant au lieu de lire l'Écriture on lit « le grand livre du monde » : « lire » Paris ou New York, cela ne veut pas dire qu'on va « réduire » un

fragment du monde à du « discours »; cela veut dire qu'on va identifier la ou les figures (celle du cercle, celle de la gare, celle de la langue...) qui subsume leur forme et qui (plus encore) donne la clé de leur *formation*, de leur développement. Grand penseur romantique (que ça lui plaise ou non) Claudel n'échappe pas à la pensée de l'histoire. Et en tout cas le sens ici, comme il l'a souvent dit, et comme le français (à l'inverse d'autres langues) permet en effet de le dire, le sens c'est (et ce n'est rien d'autre qu') une *direction*, c'est-à-dire quelque chose qui ne va pas sans un mouvement, quelque chose qui ne peut durer qu'en passant. Et ceci me ramène à la question du sacrifice.

Afin de mettre en lumière la nature sacrificielle de l'interprétation, je citerai un passage du *Sens figuré de l'écriture* qui commente les injonctions du début du Lévitique (I, 3) relatives aux sacrifices d'animaux. Voici d'abord le passage du Lévitique commenté par Claudel :

Alors le taureau sera immolé devant le Seigneur, et les fils d'Aaron, les prêtres, apporteront le sang. Ils en aspergeront chaque côté de l'autel qui est à l'entrée de la tente de la Rencontre.

L'animal offert en holocauste sera ensuite écorché et découpé en quartiers.

Alors les fils d'Aaron, les prêtres, poseront le feu sur l'autel et mettront du bois sur le feu.

Puis les fils d'Aaron, les prêtres, mettront les quartiers, avec la tête et avec la graisse, au-dessus du bois placé sur le feu de l'autel.

On lavera dans l'eau les entrailles et les pattes. Le prêtre fera fumer le tout à l'autel. C'est un holocauste, une nourriture offerte, en agréable odeur pour le Seigneur (Lévitique, I, 3).

Claudiel commente ces prescriptions, et naturellement il les commente non pas du tout selon le sens historique (connaître les pratiques sacrificielles des anciens Hébreux, ça ne l'intéresse pas plus que ça) mais de manière figurative, ou si l'on préfère allégorique. Et le parti qu'il prend, c'est de considérer que ces versets parlent – par figures – de la lecture. Comment lire? Eh bien, comme ça : en n'hésitant pas, je le cite, « par le moyen du couteau et du scalpel à pénétrer à l'intérieur, à négocier les articulations, à trancher les charnières [...] à appliquer notre *intelligence* ». Ne parle-t-on pas, écrit-il, des *membres* d'une phrase, comme des membres d'un animal? Et « qu'est-ce que couper les membres, si ce n'est cette opération qui consiste à distinguer, à passer de l'application particulière au sens général ». « Il ne suffit pas d'effleurer, il faut appliquer le couteau de la critique ». Qu'est-ce que la lecture? C'est, je cite toujours, « une boucherie spirituelle » (Claudiel, 1954 : 27-28).

Voilà qui nous change des paisibles « contrats de lecture », chers à l'université.

7.

Bien, mais me dira-t-on, quel rapport avec le poème de *Connaissance de l'Est* que vous avez cité en commençant? Ce que vous venez d'exposer, c'est une théorie, ou plutôt d'ailleurs une dramaturgie, de l'interprétation; elle a le mérite d'être vigoureuse et joyeusement mal pensante, mais quel rapport entre cette théorisation dramatisante et le poème sur les villes, qui est (en apparence tout au moins) plus paisible?

Il est plus paisible, en effet. On ne voit pas le sang couler par ruisseaux dans les rues. Je crois pourtant qu'il y a un rapport, ou des rapports. Le premier, c'est le modèle organique : les villes sont des corps, elles poussent comme des corps, Londres est une juxtaposition d'organes, New

York une langue, Boston un colimaçon. Mais ce n'est pas tout.

Lire Paris, ou Shanghai, ou Boston, ce n'est pas les décrire comme le feraient par exemple Zola, ou Loti, qui dans cette affaire tiennent le rôle de repoussoirs. Ce n'est pas énumérer leurs qualités, leurs spécificités, leurs singularités pittoresques. C'est le contraire : c'est supprimer, élaguer, sacrifier, ces qualités secondes en faveur de ce que je pourrais appeler avec Alain Badiou, philosophe maoïste et grand admirateur (grand plagiaire aussi) de Claudél, *le générique*. *Le générique*, tel que l'expose Badiou dans une remarquable étude sur Beckett, c'est la « réduction de la complexité de l'expérience à quelques fonctions majeures, le traitement par l'écriture de cela seul qui constitue une détermination essentielle », ce qui impose de supprimer, Claudél dirait de sacrifier, « tout ce qui fait figure d'ornementation circonstancielle, tout ce qui est divertissement latéral » afin de détacher, écrit Badiou, et je souligne ce verbe qui résonne parfaitement avec la pensée de Claudél, « de *détacher* les rares fonctions auxquelles l'écriture peut et doit se tenir » (Badiou, 1992 : 330-1).

L'écriture pour l'un, la lecture pour l'autre, est ce qui sacrifie une multiplicité innombrable de traits, en faveur de ce que Badiou appelle le générique et que Claudél appelle, lui, « l'esprit ». Tout le pittoresque chinois, toute la couleur locale est radicalement, féroce­ment élagué au profit d'une image, et d'une seule, l'image du « rang », du peuple qui « marche en file ». Et tout de suite après, le passage au générique se manifeste de manière radicale par le passage au géométrique « la géométrie des rues, la mesure des angles, le calcul des carrefours ? la disposition des axes ? ». Le corps de Paris, ou de Boston ou de Shanghai, est convoqué : il est convoqué pour être détruit, sacrifié, ou dans les mots de Claudél « consommé ». Le poème est un sacrifice, plus précisément

il est une eucharistie : passage à l'esprit, dissolution dans l'expression.

8.

L'intelligence, dit Claudel, « est ce qui consomme les choses, ce qui les réduit à *l'esprit* » c'est-à-dire à cela qui est « des choses l'image comprenante, et consommante, l'hostie intelligible en qui elles sont consommées » (Claudel, 1967 : 188). Et afin d'insister sur cette dimension de consommation, je citerai un autre poème du même recueil, qui s'appelle « Tombes-Rumeurs ». Il est assez long, je cite seulement la fin :

Les villes chinoises n'ont ni usines, ni voitures : le seul bruit qui y soit entendu quand vient le soir et que le fracas des métiers cesse, est celui de la voix humaine. C'est cela que je viens écouter, car quelqu'un, perdant son intérêt dans le sens des paroles que l'on profère devant lui, peut leur prêter une oreille plus subtile. Près d'un million d'habitants vivent là : j'écoute cette multitude parler sous le lac de l'air. C'est une clameur à la fois torrentielle et pétillante, sillonnée de brusques forte, tels qu'un papier qu'on déchire. Je crois même distinguer parfois une note et des modulations, de même qu'on accorde un tambour, en posant son doigt aux places justes. La ville à divers moments de la journée fait-elle une rumeur différente? Je me propose de le vérifier. – En ce moment, c'est le soir : on fait une immense publication des nouvelles de la journée. Chacun croit qu'il parle seul : il s'agit de rixes, de nourriture, de faits de ménage, de famille, de métier, de commerce, de politique. Mais sa parole ne périt pas : elle porte, de l'innombrable addition de la voix collective où elle participe. Dépouillée de la chose qu'elle signifie, elle ne subsiste plus que par les éléments inintelligibles du son qui la convoie, l'émission, l'intonation, l'accent. Or, comme il y a un mélange entre les sons, se fait-il une communication entre les sens, et quelle est la grammaire de ce discours commun? Hôte des morts, j'écoute longtemps ce murmure, le bruit que fait la vie, de loin (*Ibid.* : 41).

Je cite ce passage pour deux raisons : le premier, c'est qu'on y voit très clairement (et d'une façon qui ne répond à l'idée qu'on se fait d'habitude de Claudel) que le poème ne donne pas, ou en tout cas ne donne pas uniquement, « le tintamarre et la prodigalité du monde » comme le disait Merleau-Ponty, dans l'éloge funèbre qu'il a fait de Claudel en 1955. Ou s'il les donne, il le fait depuis les tombes, depuis l'outre-tombe, comme disait un certain vicomte. S'il capte le bruit de la vie, c'est le bruit qu'elle fait « de loin » pour un qui est « l'hôte des morts ».

L'autre raison, c'est que la lecture, l'interprétation, le sens, c'est bien joli, mais il y a autre chose. Il y a mieux : « car quelqu'un, perdant son intérêt dans le sens des paroles que l'on profère devant lui, peut leur prêter une oreille plus subtile ». Et plus bas : « Dépouillée de la chose qu'elle signifie, [la parole] ne subsiste plus que par les éléments inintelligibles du son qui la convoie, l'émission, l'intonation, l'accent ». L'accent plutôt que le sens, l'inintelligible plutôt que la chose signifiée. La musique, peut-être ? Quelque chose en tout cas qui échappe au « discours ».

Je terminerai en citant la dernière des *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1928). Deux interlocuteurs y échangent des idées, jusqu'au moment l'un d'eux fait retour sur l'usage qu'il en fait, lui, de ces idées, et sur la fonction qu'elles remplissent : « Moi-même de temps en temps j'aime à vous lancer une idée pour voir ce que vous en ferez. C'est ce que les Américains appellent « jeter un chat dans l'éventail électrique ». Et plus bas, le même : « Je vous connais bien, vous et votre absence absolue de sincérité ! Une idée, pour vous, c'est quelque chose comme le manteau que Joseph laissa entre les mains de la femme de Putiphar, et qui permit au fonctionnaire de Pharaon de vaquer aux ordres de son maître. » (Claudel, 1965 : 791).

L'idée, le sens, c'est le manteau que Joseph laisse entre les mains du lecteur, ici convoqué sarcastiquement sous les traits d'une épouse infidèle et lubrique. Qu'elle s'amuse avec

ça; qu'il s'amuse avec ça. Qu'ils s'amuse avec ça tous deux. Pendant ce temps, et grâce à cela, Joseph, libéré de leurs assiduités encombrantes, Joseph qui est évidemment dans cette affaire le *good guy*, l'image tout à la fois du Christ et de l'écrivain, pendant ce temps Joseph s'occupe d'autre chose : autre chose qui demande « une oreille plus subtile » et qui seul mérite qu'on y passe du temps.

Références bibliographiques

BADIOU, Alain. 1992. *Conditions*, Paris : Seuil.

BOUNOURE, Gabriel. 1931. « Note sur *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, de Paul Claudel », *La Nouvelle Revue Française*.

CLAUDEL, Paul. 1954. *Du Sens figuré de l'Écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. XXI, Paris, Gallimard.

CLAUDEL, Paul. 1965. *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

CLAUDEL, Paul. 1967. *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « La Pléiade »

CLAUDEL, Paul. 1969. *Journal*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

CLAUDEL, Paul. 1969. *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard.

LUBAC, Henri de. 1959. *Exégèse médiévale*, Paris, Aubier.

LYOTARD, Jean-François. 1954. *La Phénoménologie*, Paris, PUF.

MALLARMÉ, Stéphane. 2003. *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Lire Paris : paysages urbains, mirages humains

Maria do Rosário GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS
Universidade do Minho

Lire une ville – ayant un lourd poids littéraire comme Paris – présuppose savoir dévoiler un palimpseste, dont les couches successives renvoient à différentes étapes temporelles, à des coordonnées spatiales distinctes et à de multiples approches critiques. Dans ce sens, on peut convoquer deux modèles urbanistes (Choay, 1979) : le progressisme, visant à l'ouverture, au géométrisme et au prototype standard, et le culturalisme, prônant la circonscription, l'irrégularité et l'asymétrie. D'une part, le culte de la modernité, de l'industrialisme et de la ville-spectacle (Le Corbusier) ; d'autre part, l'anti-industriel et le passéisme (Camille Sitte). De même, on peut évoquer, dans une perspective sémiologique, soit les dimensions de la ville (symbolique, paradigmatique et syntagmatique), soit son parler, son langage et son écriture. On peut, encore, faire appel à une approche culturelle, tantôt sous le mode dictionnariste (Hillairet, 1982), tantôt à la manière du *Métronome* (Lòrant

Deutsch, 2009), battant la mesure socio-historique sur le rythme des arrêts du métro.

Étant donné que l'urbanisme est un art diachronique, il convient de définir le concept de forme et de lisibilité urbaines. D'après Henri Lefebvre (2012 : 97), la forme citadine revêt une double dimension : mentale et sociale. À son tour, Aldo Rossi (2016 : 72) envisage la forme comme une donnée concrète et l'identifie à un temps donné : d'où l'existence de « plusieurs temps dans la forme d'une ville ». Ce point de vue est partagé par Kevin Lynch (2017 : 17), pour qui la lisibilité de la ville – toujours inachevée et envisagée par la conscience qui la perçoit – est synonyme de visibilité et d'« imagibilité ».

À l'instar d'une page imprimée, pouvant être comprise, du point de vue visuel, comme un ensemble de symboles identifiables, la ville lisible détient des éléments reconnaissables, fixes ou permanents, susceptibles d'être intégrés dans une structure cohérente et commune à ses habitants. Cette image mentale doit être analysée à partir de trois composantes (*Ibid.* : 15-16) : la première renvoie à l'identification d'un objet ; la deuxième s'apparente à la relation bilatérale entre le contemplateur et son environnement ; la troisième réside dans la signification poétique et émotionnelle que l'objet observé détient pour le sujet observateur. En outre, le contenu d'une image peut être classé en cinq types de morphèmes et sémantèmes : les chemins, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repère. Cela revient à dire que le « paysage urbain » – concept forgé par Gordon Cullen (1996) – devra s'adapter aux images mentales de ses citoyens, provenant des sensations, des expériences et des souvenirs emmagasinés par la mémoire. Le cas de Baudelaire semble exemplaire, car il transforme Paris en un univers onirique : en vérité, la vie parisienne « est féconde en sujets poétiques et merveilleux » (1979 : 261), imbibée d'une « Ivresse religieuse » et d'un « Panthéisme » débouchant sur l'unanimité – « Moi c'est

tous; tous c'est moi. » (*Ibid.* : 623) – qui traverse la trilogie poétique dédiée à Victor Hugo (« Le Cygne », « Les sept vieillards » et « Les petites vieilles »). De prime abord, il faut rehausser la réflexion sur la forme d'une ville : d'une part, « Paris change! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! [...] tout pour moi devient allégorie » (1979 : 97). Ensuite, cette immutabilité ou, plutôt, cette intériorisation d'une absence présentifiée cristallise le motif de la perte débouchant sur le thème de l'exil dans l'espace (un ailleurs fantasmagorique) et dans le temps (celui des méandres de la mémoire) : tel est le cas du cygne nostalgique de son lac natal, d'Andromaque survivant dans une Troie sans Hector, de la négresse rêveuse des cocotiers africains, des matelots d'Ulysse oubliés dans une île quelconque et des petites vieilles symbolisant une jeunesse perdue à jamais.

En outre, le thème de l'œuvre d'art et le motif du livre s'avèrent récurrents sous la plume des studieux de Paris : Aldo Rossi (2016 : 42) met en valeur le caractère artistique des faits urbains, par leur originalité et qualité ; Henri Lefebvre affirme que la ville s'approche d'une œuvre d'art, plutôt que d'un produit matériel quelconque (2012 : 56) ; Walter Benjamin définit Paris comme « la grande salle de lecture que traverse la Seine » (1998 : 97) ; Roland Barthes envisage la cité comme un discours, ce discours étant un langage, comme une écriture, l'usager de la ville s'avérant « une sorte de lecteur qui [...] prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret » (1985 : 268) ; Michel Butor transforme la ville en texte ou, plutôt, en accumulateur de textes, en genre littéraire, susceptible d'être comparé au roman (1982 : 35-37) ; Patrick Pécherot fait l'éloge de la ligne droite, qui a une nature utilitaire, et l'applique à la physionomie cartographique de la ville : « Une rue tracée au cordeau touche à l'essentiel comme un texte nettoyé de sa graisse » (2012 : 11) ; quant à Lorant Deutsch, il avoue que Paris, « si anonyme, si impersonnel,

si démesurément grand », lui est apparu alors « comme une sorte de livre ouvert... » (2009 : 9).

Dans ce contexte, il est légitime de considérer Victor Hugo comme le précurseur philosophique de la lisibilité de la Ville-Lumière. Feuilletant *Notre-Dame de Paris*, on se rend compte que Claude Frolo, à partir de la cathédrale, apprend Coictier à lire « l'une après l'autre les lettres de marbre de l'alphabet, les pages de granit du livre. » (1999 : 172). À cette lecture architectonique, que le syntagme métaphorique « chronique de pierre » exprime (*Ibid.* : 132), s'ajoute la musique qui se dégage de la construction symétrique : « il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette façade [...] vaste symphonie en pierre » (*Ibid.* : 106-107). Obsédé par le thème de la ville et séduit par sa forme médiévale, Hugo développe une philosophie de l'architecture urbaine et lance les bases d'une conception moderne du monument comme écriture-partition, tout en partant des paroles sibyllines de l'archidiacre « Ceci tuera cela ». Ainsi, il affirme que l'architecture, ce grand livre de l'Humanité jusqu'au xv^e siècle, a cessé d'appartenir « au sacerdoce, à la religion, à Rome » pour être au service de l'imagination, de la science et du peuple (*Ibid.* : 178) : les premiers monuments étant de simples quartiers, chaque pierre correspondait à une lettre ; au fil du temps, on a superposé les pierres, créé des mots et accouplé les syllabes granitiques afin d'écrire des livres (*Ibid.* : 175). À l'origine de cette révolution se trouve le renouvellement du mode d'expression : différemment de l'architecture, l'imprimerie s'avère commode et bon marché, dévore l'édifice et suce son dernier élan vital, en le desséchant et en l'atrophiant. C'est alors que s'opère un renversement de la situation : l'architecture « subira la loi de la littérature qui la recevait d'elle autrefois » (*Ibid.* : 187). En guise de conclusion, il faut « admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture », sans nier, toutefois, « la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie. » (*Ibid.* : 187). La question

principale, pour Frolo/Hugo, entre le livre de pierre et le livre de papier n'est autre que l'interférence de différents systèmes de représentation, qui se doit, peut-être, à sa nostalgie du Paris du xv^e siècle, qu'il compare avec le Paris de la Monarchie de Juillet. Le premier étant un « Paris de pierre », le deuxième, ainsi que ceux qui s'en suivront, sera un « Paris de plâtre ». À partir de la prémisse qui postule l'adéquation d'un édifice à sa destination et l'appropriation d'un monument à un climat donné, Hugo s'empresse de dénoncer la polyvalence désadaptée ou la désadaptation polyvalente qui caractérise les constructions modernes. Les exemples prolifèrent sous une plume que l'humour adoucit, mais que l'ironie aiguise : le palais de la Légion d'honneur est un « morceau de pâtisserie fort distingué » (*Ibid.* : 134) ; le dôme de la Halle au blé semble « une casquette de jockey anglais sur une grande échelle » et les tours Saint-Sulpice s'élèvent comme « deux grosses clarinettes » (*Ibid.* : 134-135). Quant au toit de la Bourse, il est « presque plat comme en Orient, ce qui fait que l'hiver, quand il neige, on balaye le toit, et il est certain qu'un toit est fait pour être balayé. » (*Ibid.* : 135). L'apothéose finale défie musicalement le lecteur : les tintements des églises et les vibrations des cloches « constituent un opéra » (*Ibid.* : 137), la ville s'apparentant à un orchestre et à une symphonie « qui fait le bruit d'une tempête. » (*Ibid.* : 138).

C'est à partir du modèle culturaliste hugolien que « le vieux Paris », cette invention du xix^e siècle, cesse d'être un repoussoir pour déclencher, selon Ruth Fiori, la naissance d'une conscience patrimoniale. S'il est indéniable que Paris est en chantier depuis le début du siècle, on ne peut pas oublier le rôle crucial de Napoléon III et de Haussmann, responsables de sa transformation radicale, de sa déstabilisation accélérée et de l'anéantissement de son âme (dans une perspective organiciste). L'empereur, faisant foi aux *Mémoires* du baron, ne voulait que du fer, matériau incombustible, substitut idéal de l'ardoise et du bois. Quant à Haussmann, et d'après Le

Corbusier, « plus il taillait, plus il gagnait de l'argent » (*apud* Choay, 1979 : 37).

Les Paris de Huit-Cents

À partir de la perspective gestaltiste-structurale de Kevin Lynch, ainsi que des lectures des artistes et des écrivains, il semble légitime de considérer, au long de Huit-Cents, l'existence de trois Paris.

Premièrement, le « vieux Paris », qui est tantôt celui de l'île de la Cité (le dédale de rues étroites et tortueuses, l'ensemble de bâtisses insalubres et de constructions vétustes), tantôt celui des hôtels particuliers et des faubourgs aristocrates. Deux exemples sont à cet égard significatifs : la Cour des Miracles et le Faubourg de Saint-Germain. Le premier, site pluriel, médiéval et populaire, était une « vaste place, irrégulière et mal pavée » (Hugo, 1999 : 82), un « cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin » (*Ibid.* : 84) et un « centre stratégique de la canaille parisienne » (D'Orves, 2015 : 49). Le deuxième, fief de la vieille aristocratie dès la Restauration, parsemé de demeures nobles et d'hôtels illustres, n'était « ni un quartier, ni une secte, ni une institution » (Balzac, 1977 : 923-924). Englouti par le percement du boulevard homonyme, il s'est vite transmuté en « chronotope » mythique, étant à Paris ce que la Cour y représentait autrefois et ce que Versailles symbolisait au XVIII^e siècle (*Ibid.*). Plutôt symbolique que fonctionnel et matériel, il devient un lieu de mémoire, né de l'interaction de la mémoire, qui dicte, et de l'Histoire, qui écrit cette dictée mémorielle (Nora, 1997). Ni mort ni vie, il n'est qu'un vestige, le fruit d'une conscience commémorative et d'une pratique rituelle : faisant suite à l'éventration des Halles, voire de tout un pan de l'imaginaire parisien, préservé par l'écriture zolienne et recréé dans le film *Irma, la Douce*, le pavillon n° 8, celui de la volaille, s'érige à Nogent-sur-Marne en tant qu'hommage aux fantômes parisiens.

Deuxièmement, et après les expropriations (récurrentes dans *Au bonheur des Dames*), on constate l'entrée en scène d'un Paris de transition qui a cessé d'être le vieux Paris, sans être encore le Paris nouveau. L'un des témoins du phénomène spéculatif est Aristide Saccard au moment où il surprend « la transformation de Paris, le plan de ces démolitions, de ces voies nouvelles et de ces quartiers improvisés » (Zola, 1991 : 368) au sein d'une capitale abîmée dans un « nuage de poussière et de plâtre » (*Ibid.* : 416-417).

Troisièmement, et en ce qui concerne le Paris haussmannien et post-haussmannien, Zola le fait parcourir par quelques-uns de ses « êtres de papier », qui se réjouissent de sa modernité : « Ils couraient souvent la ville en voiture [...]. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes » (1985 : 496-497). De plus, en contemplant la façade latérale de Saint-Eustache et en exclamant, presque dans le sillage hugolien, « Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre », le peintre fictionnel Claude Lantier (ou Claude Monet? ou Paul Cézanne?) nous donne à voir, moyennant l'hypotypose – les voitures qui arrivent, les cris des charretiers, les coups de fouet (1985 : 614) – et l'ekphrasis, une « série » de Monet : « À chaque heure, les jours de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires du midi jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule » (*Ibid.* : 730). Sûr d'avoir trouvé le thème de son œuvre à venir, il cherche le point de vue idéal pour structurer l'ensemble, tracer les plans successifs et choisir les couleurs : « les rouges, les bleus, les violets » (*Ibid.* : 782). Le livre tuera-t-il la pierre? Le fer tuera-t-il la pierre? La peinture et le livre tueront-ils la pierre et le fer? Le motif (les Halles) se multiplie en différentes lignes/pages et en esquisses/toiles distinctes, comme des instantanés photographiques, ondoyant, grâce à des métaphores liquides, sous des variations chromatiques : « Il força son compagnon

à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer [...] le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés » (*Ibid.* : 626-627). Se prêtant à plusieurs représentations métaphoriques et organicistes, le vétuste marché central est anthropomorphisé et se métamorphose en géant, colosse et titan moderne : « la grande voix des Halles grondait [...] C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, (...) » (*Ibid.* : 621 et 631).

Un autre exemple de « série » surgit dans *L'Œuvre*, sous le pinceau de l'artiste de la fiction : « À toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui [...] Il voulut la voir sous le soleil levant [...] à midi, sous le soleil frappant d'aplomb [...] sous le soleil à son déclin, se laissant reprendre par la nuit [...] devant ces vingt Cités différentes » (1982 : 231-232). Quelques brefs commentaires, contraignants à cause de leur brièveté, s'imposent d'ores et déjà : en écho au balzacien Rastignac – « À nous deux, maintenant ! » – Claude s'exclame « Ah ! ce Paris... Il est à nous » (*Ibid.* : 75) ; le syntagme « soleil levant » puise dans le tableau éponyme « Impression : soleil levant » ; les « vingt Cités différentes » surgissent comme une réminiscence des meules, des nymphéas, de la gare et du Parlement de Londres et « le soleil se brisait en poussière » renvoie au travail de Chevreul portant sur la décomposition de la lumière par le prisme.

En fait, on constate la contamination de la ville par le roman, du roman de la ville par la peinture et de la peinture par la ville-roman. Quelques fragments de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, en particulier la vue de Paris par Frédéric Moreau, soit du navire Ville-de-Montereau, soit du haut de son balcon, corroborent cette intermédialité : « À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa [...] l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame » (1999 : 8, 31). La vision

de masse, la description panoramique et la vue en plongée paraissent annoncer le tableau de Caillebotte, influencé par la photographie, intitulé « Jeune homme à la fenêtre » : par le mouvement dominant/déambulatoire du regard descripteur, par les oppositions (haut/bas, en face/le dos tourné), par la contemplation des édifices haussmanniens, coiffés de gris, et par l'isolement du personnage.

Sous Napoléon III et Haussmann les trottoirs s'élargissent, les réverbères prolifèrent et les passages, villes en miniature dotées de galeries vitrées et d'un commerce luxueux, se révèlent d'une importance cruciale pour le flâneur et la foule : tandis que le flâneur, pour Baudelaire, saisit les choses au vol, se détachant de la masse urbaine, la foule est envisagée par Hugo comme un objet de contemplation emblématisé par l'océan. Dans cette conjoncture, on peut considérer Baudelaire un vrai flâneur, au sein d'une foule (inspirée de celle de Poe) procédant à la réconciliation de la solitude et de la multitude en tant que « termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond » (1979 : 155). Il faut souligner, encore, l'exaspération d'Edmond Goncourt face à l'omniprésence de la foule, accourant à la « rigolade » de l'Exposition de 1889 – « La foule dans la rue [...], dans les restaurants [...] dans les spectacles... Cette Exposition me fait prendre la foule en horreur. » (1989 : 334) –, ainsi qu'au gigantisme irréel de La Tour Eiffel : « Ma conviction est que la Tour Eiffel, à la façon d'un paratonnerre qui attire sur lui la foudre, fait tomber sur Paris tous les orages qui se promenaient dans l'air et qui passaient au-dessus autrefois... » (*Ibid.* : 429).

À vrai dire, Paris est un palimpseste, non seulement à cause des mutations continues de la société, mais aussi de la succession de plusieurs régimes politiques sous le Second Empire, puisque la capitale « est entrée dans ce siècle qui est le nôtre sous la forme que Haussmann lui a donnée. » (Benjamin, 1982 : 124). Il est, également, un palimpseste en

raison de l'éventail richissime d'approches théoriques qui s'offrent à son lecteur : urbaniste, organiciste, philosophique, gestaltiste-structurale, intermédiaire et sémiologique. Ce sont, toutefois, les lectures des écrivains et des poètes (natifs et étrangers) qui rehaussent la syntaxe et la sémantique de la Ville-Lumière, au point d'inviter au déchiffrement des signes que les rues et leurs coins émettent : « Vous savez, vous, que la rue existe pour ceux qui la vivent. Par leur présence, leur passage, leur empreinte [...] Le temps d'une cigarette, d'un coup d'œil, d'un sandwich. Le coin de rue naît du geste. Simple, évident, quotidien. » (2012 : 110).

Références bibliographiques

BALZAC, Honoré de. 1977. *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

BARTHES, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

BAUDELAIRE, Charles. 1979. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale ».

BENJAMIN, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

BENJAMIN, Walter. 1998. *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois.

BUTOR, Michel. 1982. « La ville comme texte », *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 33-42.

CHOAY, Françoise. 1979. *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, « Essais ».

D'ORVES, Nicolas d'Estienne. 2015. *Dictionnaire amoureux de Paris*, Paris, Plon.

DEUTSCH, Lòrant. 2009. *Métronome. L'Histoire de France au rythme du métro parisien*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.

FIORI, Ruth. 2015. « Propos recueillis par Jean-François Mondet », *Cahiers Science & Vie*, N° 153, pp. 12-14.

FLAUBERT, Gustave. 1991. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale ».

GONCOURT, Edmond et Jules. *Journal : mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », volume III.

HILLAIRET, Jacques. 1982. *Connaissance du vieux Paris*, Paris, Éditions Princesse.

HUGO, Victor. 1999. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

LEFEBVRE, Henri. 2012. *O Direito à Cidade*, Lisboa, Livraria Letra Livre.

LYNCH, Kevin. 2017. *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

PÉCHEROT, Patrick. 2012. *Petit Éloge des coins de rue*, Paris, Gallimard.

ROSSI, Aldo. 2016. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

ZOLA, Émile. 1982. *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. IV.

ZOLA, Émile. 1985. *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. V.

**Navigations scripturales
dans un Paris submergé.
Le cas du docteur Faustroll
et de son équipage selon Alfred Jarry**

Nicolas PIEDADE
Université de Limoges, EHIC

Lire Jarry est une tâche délicate. Pourtant, à l'occasion de la nouvelle édition des œuvres complètes de l'écrivain, Alain Chevrier déclare au sujet du roman des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* qu'au-delà de sa qualité de « récit de voyage, roman d'aventures esthétiques et intellectuelles, quête initiatique, ce livre est lui-même un navire dans lequel le lecteur, une fois embarqué, peut naviguer » (Jarry, 2013 : 11). À défaut d'être sereinement habitable par la lecture, l'écriture de Jarry est au moins navigable, l'art nécessaire pour y parvenir étant peut-être celui de perdre pied en renonçant à nos repères habituels de lecture.

Publié de manière posthume en 1911, écrit en 1897 et 1898, le roman se joue des codes de la fiction en posant

à la lecture un voyage fantaisiste à bord d'une nef traversant Paris. La ville apparaît alors sous la forme d'une géographie littéraire abstraite et morcelée, composée d'îles façonnées autour de la manière des artistes marquants de la fin du XIX^e siècle. Naviguant autour des limites du sens, l'itinéraire scriptural du docteur Faustroll habite avant tout un espace possible, constitué aux limites du romanesque. Nous sommes ainsi menés à nous demander en quoi l'itinéraire nautique du docteur permet de renouveler l'approche poétique de la ville et, à travers elle, de faire déborder les surfaces du littéraire en direction d'explorations inédites du monde par le verbe.

Afin de baliser notre propre navigation, nous interrogeons en premier lieu l'inversion grotesque sur laquelle se fonde l'exploration du tissu urbain parisien, avant de nous intéresser au débordement et à la reconfiguration fragmentaire de la description qu'elle porte. Nous sommes ainsi amenés à questionner la mise en tension de l'affaiblissement et de la saturation référentielle de la représentation de l'espace parisien.

Une herméneutique nautique

« Selon mon habitude invariable, nous ne naviguerons pas sur l'eau, mais sur la terre ferme » (*Ibid.* : 66), tels sont les mots que le docteur Faustroll adresse à l'huissier Panmuphle, embarqué à son insu dans un périple mené de « Paris à Paris par mer ». Aussi fidèle au docteur cette pratique soit-elle, on ne peut s'empêcher d'y déceler une singularité qui met au défi la perception que l'on peut avoir de l'espace traversé par l'équipage. Paradoxal, ce voyage ne l'est qu'au regard d'une conception linéaire de la narration, guidée par des critères de rationalité et de logique. L'aspect tautologique du voyage de Paris à Paris amène ces repères à leurs limites. C'est en réalité la nature du support accueillant ce voyage qui nous permet d'échapper au piège infécond de la redondance. Il déplace

l'itinéraire sur un autre plan, « par mer », excluant de fait la réalité empirique de la plus élémentaire des géographies. La syntaxe spatiale de l'itinéraire apparaît dès lors dans sa dimension autre, émancipée des normes positives de description.

La figure du batelier incarne pleinement l'ambivalence de ce déplacement. C'est en effet en restant immobile sur sa barque que le navigateur fait avancer à la fois l'embarcation et le récit, renonçant à son propre mouvement dans l'effort même qui en assure la production, évoquant de manière lointaine les paradoxes de Zénon. C'est à ce rôle que le docteur prépose l'huissier Panmuphle, converti par force en disciple dans un instant de faiblesse éthylique. Devenu narrateur, l'huissier décrit la déambulation de la nef au chapitre XI :

Je tirai les rames reculant sans savoir où, louchant entre deux files de fils mouillés d'horizontalité grise, croisant des formes surgies derrière moi que les avirons tranchants fauchaient aux jambes ; d'autres formes lointaines imitaient le sens de notre route. Nous nous insérions entre les foules d'hommes ainsi que dans un brouillard dense, et le signe acoustique de notre progression était l'acuité de la soie déchirée.

Entre les lointaines, qui nous suivaient, et les proches, qui nous croisaient, de troisièmes figures verticales, plus stationnaires, étaient observables (Jarry, 2013 : 85).

Guidée par un regard subjectif, l'écriture de Jarry déploie ici toute son ambiguïté. Mobilité et immobilité apparaissent alors dans leur interdépendance, comme deux faces d'un même élan, celui d'un imaginaire totalitaire qui transforme le réel au seuil même de sa formulation par l'écriture. Dos à la proue, Panmuphle traverse l'espace d'une rue et se fait le foyer phénoménologique d'une spatialité inversée. La foule est faite flots, réduite à l'état d'indétermination d'une simple forme sans contours, malmenée par la violence faite au réel

de ces avirons impossibles qui percent le tissu urbain. Le tourbillon faisant cortège à l'embarcation ne se définit alors plus que par son mouvement, favorable ou inverse à celui de l'équipage. Initialement indéterminée, la foule est assimilée par zeugme au « brouillard dense » qui la surplombe. Qu'ils soient faits « formes », « foules », ou « figures », les individus se révèlent amalgamés au cœur d'une syntaxe elliptique qui densifie considérablement la description. Dès lors, seuls les verbes associés aux « figures », respectivement « suivre » et « croiser », se dotent d'une fonction dénotative suffisante pour discriminer les catégories de ces formes, réduites à leur situation spatiale et à leurs mouvements.

Cette indétermination se fait aussi l'indice d'un procédé plus large de prolifération des potentialités sémantiques du passage, à l'image des « deux files de fils mouillés d'horizontalité grise » qui font loucher le narrateur. On peut premièrement y lire une référence à la matérialité de l'embarcation, au tissage de sa structure ou encore aux guides du gouvernail dirigés à distance par le docteur. On peut aussi considérer ici l'évocation d'éléments urbains comme des fils de téléphones ou encore la chaussée elle-même, dont l'horizontalité se déploie sous les yeux du narrateur. De même, il est possible de comprendre ce passage comme une dénotation périphrastique de la foule entourant la nef. En effet, « l'horizontalité grise » peut parfaitement être perçue comme une résultante de l'état alternatif de conscience du personnage, observant la suite défilante des passants, saisie dans une sorte de picturalité blafarde que l'adjectif « mouillés » caractérise. Les contours des êtres s'y trouvent alors comme brouillés, rendus liquides dans l'évanescence de leur mouvement, contaminant les formes individuelles au profit de l'uniformité chromatique d'un « gris » fait paysage.

En ce sens, les strates sémantiques que nous soulevons ne s'excluent pas, et participent même à une caractérisation

plus large de l'expérience de Panmuphle. En quelques mots, la rue se peuple d'une foule, se dote d'une teinte, est animée par un mouvement, et subit un glissement métaphorique transformant ce même élan en un flot accueillant le voyage des personnages. On remarque alors à quel point ces phénomènes de densification sémantiques tordent la langue au profit d'associations qui dédoublent le réel et permettent une configuration synthétique de l'espace autour de l'itinéraire des actants. Un tel procédé gagne à être considéré en rapport au champ du grotesque, qui, selon Rémi Astruc, « procède par dédoublement du monde, [...] ce qui a pour conséquence d'obliger le lecteur à opérer un décentrement de sa perception, un déplacement de son sens, pour pénétrer la "para-logique" de ce monde grotesque » (Astruc, 2010 : 53). La subjectivité de Panmuphle, aux perceptions altérées, s'ancre en effet sur un semblable principe paralogique. Seulement, outre cette figure du batelier ivre, ce sont les conditions mêmes du récit de Jarry qui s'inscrivent dans un principe de dédoublement du monde.

Cette défamiliarisation radicale se trouve au cœur même du savoir véhiculé par le docteur, maître en 'Pataphysique, science dédiée à l'étude des solutions imaginaires, des exceptions et des virtualités, en somme une science de la fiction. Le voyage de l'équipage, dans sa formulation paradoxale, constitue alors un déplacement des plans de l'expérience en direction de virtualités nouvelles, par nature inaccessibles à une simple exploration référentielle. Dans la droite ligne du principe grotesque, l'herméneutique nautique développée par le docteur doit ainsi être perçue dans le potentiel de décentrement qu'elle véhicule.

Paris, monstre narratif, monstre toponymique

Comme le remarque Karl Pollin, « [e]n mobilisant la puissance positive du simulacre, la pataphysique génère

des effets de sens inédits et révèle une zone trouble dans laquelle le réel et le possible [...] ne parviennent plus à être différenciés » (Pollin, 2013 : 25). La vision qui en découle s'inscrit alors par nature dans l'espace rendu vacant par l'indétermination propre à cette « zone trouble », où les catégories épistémologiques traditionnelles achoppent. À cet égard, on voit bien que la ville ne se lit pas à travers une tentative d'épuisement minutieux de son contenu, comme le supposerait une entreprise de description réaliste, mais bien par une superposition de strates de sens.

Panmuphle étant liminairement sommé d'expulser le docteur de son domicile, les premières pages du texte s'ouvrent sur d'intéressants pastiches d'actes d'huissier. L'environnement urbain y est alors décrit dans un langage réduit à sa stricte portée référentielle, contaminé par l'aridité de la procédure :

J'ai, René-Isidore Panmuphle, [...] Fait Commandement de par la Loi et Justice, à Monsieur Faustroll, docteur, locataire de divers lieux dépendant de ladite maison, demeurant Paris, 100 bis, rue Richer (Jarry, 2013 : 48).

Les codes de la langue administrative se limitent ici à une portée purement dénotative, accumulant les référents de manière descriptive. Il s'agit d'un langage normé, à visée totalisante et fonctionnelle. Comme le précise Patricia Waugh, « [l]e langage du réalisme est généralement métonymique : les descriptions sont présentées comme une sélection d'un tout qui est le monde réel »¹ (Waugh, 1984 : 87). Dans cet extrait, cette portée métonymique se trouve représentée à l'excès. C'est ce que l'on peut observer à travers des accumulations comme « Paris, 100 bis, rue Richer », où la juxtaposition des vocables entraîne une réduction de la focale allant d'un ensemble, Paris, à l'un de ses fragments, « rue Richer », à

¹ Nous traduisons : « *The language of realism is generally metonymic : descriptions are presented as a selection from a whole which is the real world* ».

nouveau ramenée à l'une de ses parties, le « 100 bis ». Ainsi réduit à l'accumulation de formules conventionnées au sein du sociolecte juridique, le réel s'épuise dans une vaine fonctionnalité géographique formant une image de surface de la ville, vidée de potentialités poétiques. En tant que tel, le langage de l'huissier est impropre à porter une véritable expérience de la ville. Ses tours stylistiques, figés et conventionnés, font d'ailleurs l'objet d'une dévalorisation systématique, opérée par le biais de jeux verbaux proches du bas corporel. À titre d'exemple, la graphie adoptée pour mentionner le IX^e arrondissement de Paris adopte la forme « Q^e arrondissement » (Jarry, 2013 : 49), qui joue de l'analogie visuelle du 9 et de la lettre « q », gonflée dans sa forme majuscule. Apparaît alors à la lecture une équivoque savoureuse dans la mise en relation de l'homophone anatomique de la lettre « q » avec la notion « d'arrondissement », qui ne manque pas d'évoquer par syllepse certaines rondeurs corporelles tout aussi suggestives. Cet exemple de géographie potache témoigne d'une réappropriation littéraire, vivante, de l'espace purement dénotatif décrit par l'huissier. Le grotesque gonfle en somme la formulation d'un réel devenu liste, parodie de la dénotation réaliste dans sa capacité à baliser, voire épuiser, la description.

Sous la plume de Jarry, la norme d'écriture liée au genre juridique est rendue caduque par la saturation de ses traits stylistiques – accumulations, asyndètes, périphrases – de même que par l'abondance des références potaches qui relativisent sa portée. On assiste bien ici à un phénomène de réinvestissement textuel dans le sens de la subversion, selon la définition que lui donne Dominique Maingueneau de « texte second vis[ant] à disqualifier le texte ou le genre qu'il reprend » (Maingueneau, 1991 : 155).

En adoptant à l'excès la portée métonymique de la description, le pastiche produit par Jarry investit les contours de la démarche réaliste, qu'il sape de l'intérieur. Après son passage par la cave du docteur, inondée « de vins et d'alcools

librement mêlés » (Jarry, 2013 : 60), l'huissier abandonne son écriture normée au profit des prouesses rhétoriques qui portent la transcription du voyage de l'équipage. L'espace devient alors navigable au-delà des limites du langage, et c'est le paradoxe lui-même, celui d'un Paris inondé, celui des inversions et des débordements grotesques, qui permet de délivrer le verbe de ses impératifs référentiels.

La ville imaginaire, espace habitable pour l'écriture

Support d'une redéfinition du rapport du langage au sens, la représentation de l'environnement urbain se caractérise par l'évanescence de ses descriptions, qui n'émergent que par touches au milieu des tableaux syncrétiques des îles. La section accueillant le voyage de Paris à Paris par mer pose en effet un problème majeur d'un point de vue narratif, puisqu'elle se structure essentiellement par juxtaposition elliptique de ses épisodes, qui n'apparaissent que très faiblement liés entre eux. Au mieux peut-on reconstituer le fil ténu de certaines portions du parcours effectué, à l'occasion de rares notations référentielles, comme au début du chapitre xv, qui débute par l'expression « Au sortir de la vallée » (*Ibid.* : 98). Or, il faut remonter au début du chapitre xiv pour retrouver l'évocation d'un espace dégagé, qui n'est d'ailleurs désigné comme tel qu'à travers une mention imprécise et déjà figurée : « La descente s'épanouit subitement au triangle d'une place » (*Ibid.* : 95). Le référent urbain « place » subit à cette occasion un nouveau glissement sémantique, l'espace dégagé qu'il suggère s'amalgamant par métaphore au paysage ouvert d'une vallée. Comme le remarque Henri Béhar, « chez Jarry, tout fragment renvoie à un autre fragment qui le complète » (Béhar, 1977 : 199). Cet exemple constitue un cas d'élargissement des possibilités signifiantes du référent « place » qui, plus que d'évoquer sourdement un lieu réel, s'ancre au sein de la géographie déplacée, revivifiée, décrite par Panmuphle. C'est

bien avant tout d'effets de langages que naît la cartographie pataphysique du docteur.

Espace lacunaire, fragmenté, la ville se présente à la lecture sous l'aspect d'une spatialité composée d'interstices. La description fait en effet l'objet de multiples procédés de diffraction du sens, qui reconfigurent la représentation au sein d'un régime de potentialité. Loin d'être enfermée dans un rôle contextuel, la surface urbaine devient chez Jarry un outil d'embrayage symbolique depuis lequel se déploie tout un système de signification. Son statut interstitiel la remodèle ainsi en une étendue labile, poreuse. Dans le *Faustroll*, la représentation du voyage de Paris à Paris par mer correspond ainsi à ce que Bertrand Westphal définit comme un « brouillage hétérotopique ». Comme il le précise, « lorsqu'un tel brouillage se produit, la connexion entre réel et fiction se fait précaire. Le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol. On estimera que le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible » (Westphal, 2007 : 172).

L'espace traversé, remarquable au premier abord par sa vacuité et l'aspect fuyant de ses contours, libère ainsi la narration de la contingence du lieu. Si l'on suit toujours Bertrand Westphal, seul le lieu peut être conçu comme un support d'habitation, d'humanisation, en fournissant la stabilité nécessaire au repos, qui procure son sens à un cadre (*Ibid.* : 15). L'espace, par essence mobile, aux contours indéfinis, apparaît alors comme un champ ouvert de virtualités à conquérir. Or, comme Vincent Gélinas-Lemaire le remarque, « doté de cette identité propre qui le détache de l'espace abstrait, le lieu y perd sa part d'intangible, de multiplicité, de liberté aussi » (Gélinas-Lemaire, 2019 : 58). Libéré de la nécessité de faire lieu, de représenter un espace uni et fixe, le Paris submergé du roman récupère tout le potentiel créatif de cette virtualité, abstraite dans sa fragmentarité, dans sa dimension interstitielle. Telle qu'elle

est décrite par l'écriture conventionnée de l'huissier, la ville reste figée en tant que lieu, c'est-à-dire réduite à de simples données géographiques. Saturée par les stéréotypes de la rhétorique procédurière, la représentation de l'espace urbain est alors condamnée à l'accumulation vide des signifiants.

Morcelé, brouillé dans ses contours, l'espace pataphysique abandonne quant à lui la fixité du lieu. C'est par glissement, par contiguïté, que l'espace fait sens au sein du roman, et non par rapport d'inclusion comme l'appellerait une logique métonymique, qui par nature hiérarchise les éléments du réel. La porosité des épisodes, ni véritablement imbriqués, ni totalement indépendants, aménage une syntaxe narrative et référentielle où les combinaisons s'offrent dans toute leur disponibilité. L'itinéraire de Panmuphle, apprenti pataphysicien, décentre alors la perception d'un monde fait constellation, et l'offre aux prodiges sémantiques d'une rhétorique renouvelée. Dès lors, aucun fragment n'est plus hermétique à l'autre, et le sens circule au sein d'une lecture devenue navigation, exploration incertaine de territoires qui restent à réécrire, donc à redécouvrir par la littérature.

Le déplacement grotesque opéré par la navigation de Paris à Paris par mer témoigne d'une poétique bien décidée à contester les modèles narratifs traditionnels et à défamiliariser l'approche de la ville, élevée au statut de véritable monstre toponymique. Les frontières du lieu se trouvent alors repoussées, et transformées à travers un espace faisant cohabiter référence réelle et imaginaire au sein d'un support fragmenté. La matière littéraire n'y est plus le produit d'un rapport vertical exercé par l'auteur sur le lecteur. Le sens y circule comme par infiltration, comme par contamination des niveaux de significations, qu'il revient à la lecture d'organiser et de réguler. Alfred Jarry introduit ainsi avec son *Faustroll* une manière inédite de penser les structures spatiales de la narration, offrant à la littérature de nouvelles possibilités de représenter et de penser la ville, et, à travers elle, d'habiter le réel.

Références bibliographiques

ASTRUC, Rémi. 2010. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes ».

BÉHAR, Henri. 1977. « Du mufle et de l'algotisme chez Jarry », *Romantisme*, 17-18, pp. 185-201.

GÉLINAS-LEMAIRE, Vincent. 2019. *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature ».

JARRY, Alfred. 2013. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, in : *Œuvres complètes III*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », pp. 45-220.

MAINGUENEAU, Dominique. 1991. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, « Hachette Université ».

POLLIN, Karl. 2013. *Alfred Jarry. L'Expérimentation du singulier*, Amsterdam – New York, Rodopi, « Faux Titre ».

WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge.

WESTPHAL Bertrand. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxes ».

***Le Pont Mirabeau* : un poème générateur de patrimonialisation**

David BÉDOURET

Géode - UMR CNRS 5602, INSPÉ Toulouse Occitanie Pyrénées

Sandrine BÉDOURET-LARRABURU

ALTER-EA7504, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans *Le Cygne* (Baudelaire, 1968 [1857] : 97), Charles Baudelaire se plaint que « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) ». En effet, les aménagements successifs au cours du XIX^e siècle transforment la capitale et modifient la place de la Seine. Cette dernière était le centre de gravité de la vie parisienne mais elle devient « un fleuve étranger à sa ville » (Backouche, 2016 : 333). Ce fleuve habité se transforme en fleuve navigué. La Seine n'est plus un espace vécu, mais un simple axe de circulation pour les bateaux et une contrainte pour la circulation terrestre toutefois facilitée par le doublement du nombre de ponts. Ainsi, les ponts prennent la place de la Seine, mise à distance, comme lieux de vie et comme incarnations de la modernité.

Dans ce contexte, nous proposons de nous focaliser sur les ponts, comme espaces symboliques, et plus particulièrement sur le pont Mirabeau. Celui-ci a été construit, entre 1893 et 1896, pour relier le quai Javel sur la rive gauche au quai d'Auteuil sur la rive droite. Il constitue un symbole de modernité quand Guillaume Apollinaire le chante dans *Alcools* (Apollinaire, 1965 [1913] : 45-46). Le poème va donner une nouvelle dimension à l'objet, au point que les premiers vers d'Apollinaire ont été gravés sur une plaque côté Paris 16^e.

Ce poème lyrique trouve sa forme propre pour exprimer le désespoir amoureux face au temps qui passe; il va alors informer les poèmes des générations futures, et dans un même temps il va transformer l'identité de ce pont. Un double questionnement se pose alors à nous : comment l'objet géographique peut-il devenir un objet poétique? Comment la représentation poétique peut-elle produire de l'imaginaire géographique? Ainsi nous chercherons à mettre en évidence les effets patrimogènes (Di Méo, 2007) du poème qui, devenant lui-même patrimoine, transforme l'imaginaire du pont et facilite sa patrimonialisation.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur le pont Mirabeau comme objet géographique et comme objet poétique, assurant le lien entre modernité et tradition. Puis, nous nous intéresserons au processus de patrimonialisation : le poème source d'inspiration pour les poètes devient un modèle. Cette patrimonialisation du poème engendre alors une modification de l'imaginaire géographique qui favorise celle du pont.

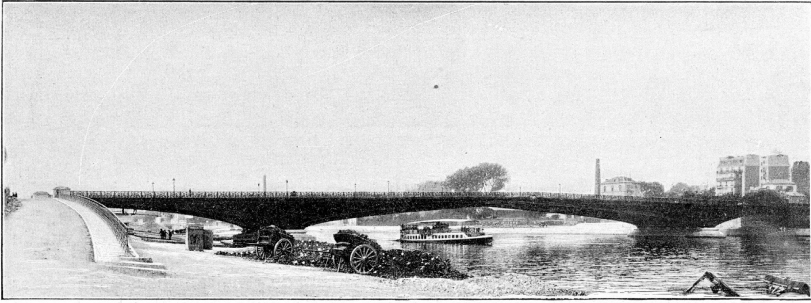
Sur la Seine, un pont

Le pont Mirabeau a d'abord une fonction économique et pratique avant de devenir un poème emblématique d'*Alcools*, un des plus connus du patrimoine littéraire français.

Une infrastructure nécessaire et une prouesse technique

Dans un contexte de croissance et d'étalement urbain, en particulier vers l'Ouest et la rive droite de la Seine, la traversée de cette dernière se complexifie. Ainsi, en 1877, des pétitions réclament l'édification d'un pont entre le pont Grenelle et celui du Point-du-jour (pont de Garigliano) mais il faudra attendre le 12 janvier 1893 un décret du président de la République Sadi Carnot pour lancer l'édification d'un nouveau pont à 500 mètres en aval du pont Grenelle (fig.1). Cette construction s'inscrit dans le projet d'établissement d'une rocade allant du quai de Tolbiac au quai de Javel. Et il doit faciliter le trafic fluvial à cet endroit où la Seine est la plus profonde (5,70 m).

Le pont est donc une infrastructure pour fluidifier les flux terrestres et fluviaux, de plus en plus denses, mais les techniques traditionnelles semblent insuffisantes pour répondre à cet enjeu. L'ingénieur Paul Rabel et les deux architectes Jean Résal et Amédée Alby vont alors innover et utiliser des structures métalliques qui permettent la mise en place d'une arche large laissant passer les bateaux à gros gabarit et la flotte de bateaux omnibus en plein développement. La construction du pont Mirabeau est une expérimentation réussie qui a permis d'acquérir des savoir-faire qui seront réutilisés pour la construction du pont Alexandre III.



Le pont Mirabeau.

Fig.1 : Le pont Mirabeau pris en photographie
par Clément Maurice en 1897

Le pont symbole du dynamisme de Paris, fille de la Seine et du commerce

Au-delà de la prouesse technique ce nouveau lieu vient renforcer l'image de Paris comme capitale de la modernité du fait de l'ajout en 1897 des sculptures réalisées par Jean-Antoine Injalbert. Sur les deux piles du pont, on retrouve tant du côté de la rive gauche que de la rive droite des bateaux. Celui de la rive droite descend la Seine. Celui de la rive gauche la remonte. Sur ces deux bateaux, sont également placées des statues. Ainsi, sur la rive droite, descendant la Seine, on voit fièrement la Ville de Paris, poussée au loin par la Navigation. De l'autre côté, l'Abondance, qui va vers la ville, est poussée par le Commerce. Cette charge symbolique, cet imaginaire, va pourtant se transformer sous l'action improbable d'un poète.

L'appropriation de l'objet par le poète

Le poème d'Apollinaire est connu : il est écrit en 1911 (Décaudin, 1993 : 36), après la rupture du poète avec Marie Laurencin. Ce dernier empruntait le pont Mirabeau pour rentrer chez lui à Auteuil (Baladier, 2018).

Ce poème reprend les éléments d'une chanson médiévale pour évoquer les amours malheureuses. Au présent de vérité générale, Apollinaire oppose la permanence du fleuve : « sous le pont Mirabeau coule la Seine », « passent les jours, passent les semaines » à l'instabilité de l'amour au présent d'énonciation « l'amour s'en va ». Parallèlement, le poète réactive la pensée d'Héraclite : on ne se baigne jamais dans le même fleuve ; ce qui lui permet de comparer l'amour et l'eau : « L'amour s'en va comme cette eau courante ». La comparaison permet de lire aussi : sous le pont Mirabeau coule notre amour. Le pont relie une rive à l'autre alors que dans l'imaginaire lyrique, il devrait relier les amoureux. Ainsi « le pont de nos bras » assure le lien. Pourtant le déplacement favorisé est le déplacement perpendiculaire : le pont ne relie pas, il constitue un point d'observation de ce qui passe : « des éternels regards l'onde si lasse », voire dépasse les protagonistes. Par hypallage, l'onde devient lasse à la place des regards des Parisiens qui passent « éternellement » d'une rive à l'autre. Le pont devient le point fixe, d'où l'on voit s'écouler la Seine, l'amour et le temps, troisième thème élégiaque du poème.

Cette dialectique du fixe et du mouvement apparaît aussi dans la forme du poème. Le refrain, qui l'apparente à une chanson populaire, revient à 4 reprises : « Vienne la nuit sonne l'heure/ Les jours s'en vont je demeure ». Il sépare les quatre quatrains ; ce distique est composé d'heptasyllabes, alors que les quatrains sont composés de décasyllabes. On lit dans la claudication de ce vers impair l'inscription d'un manque, alors que la rime féminine domine le poème. Le pont Mirabeau fait aussi le pont entre « le monde ancien » et le « monde moderne », pour reprendre des expressions d'Apollinaire. Le premier poème d'*Alcools* « Zone » inscrit le recueil dans la modernité. Il est écrit en vers libres et commence ainsi :

À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

« Le Pont Mirabeau », deuxième poème du recueil (Décaudin, 1993 : 38-39) fait partie « du troupeau des ponts ». S'il relie la rive gauche à la rive droite, il relie aussi ce monde ancien, monde des bergères à la modernité. Pour Benoît de Cornulier, la métrique de ce poème relève du monde ancien du fait de sa complexité (tercet+refrain). Mais le poème est aussi résolument moderne : d'abord par la disparition de la ponctuation; ensuite par la découpe du deuxième « décasyllabe » en vers plus courts : 4-6. « Dans le strict cadre métrique de sa forme globale et de la longueur régulière des 10-voyelles, ces vers présentent une variété rythmique interne qui n'est ni traditionnelle, ni conforme à un style métrique de chant » (Cornulier, 2012). Le poème est composé de rythmes : 6-4 « Sous le pont Mirabeau/coule la Seine », de rythmes 4-6 (deuxième vers coupé laissant la rime masculine orpheline), de rythmes 5-5 : « Les mains dans les mains/restons face à face ». « En l'absence probable d'une accoutumance culturelle à ce mélange, l'intrusion d'un unique 5-5 était, dans *Le Pont Mirabeau*, une véritable rupture de la continuité métrique en 4-6 et un trait de liberté moderne » (*ibid.*).

Le pont Mirabeau est un pont « neuf » au moment où Apollinaire écrit son poème mais c'est aussi un espace du quotidien, comme en témoigne ce vers : « Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied ». Par conséquent, le pont Mirabeau est un lieu concret « un lieu ordinaire » que le poète a transfiguré. Par le poème, il est devenu un lieu à visiter, un lieu mémorial et suscite un imaginaire que d'autres poètes ont investi.

« *Le Pont Mirabeau* », une patrimonialisation poétique
et spatiale

Une source d'inspiration

« Le Pont Mirabeau » n'a pas manqué d'inspirer les poètes de la génération suivante. Notamment Raymond Queneau et Jacques Roubaud pour qui Paris et les bords de Seine ont constitué des motifs poétiques récurrents. Raymond Queneau avait 16 ans quand Apollinaire est décédé. En tant que surréaliste, il a lu et relu *Alcools* et son influence est sensible dans plusieurs poèmes qui évoquent des ponts.

Dans *Tuileries de mes peines* (Queneau, 1948 : 95), Raymond Queneau réactive la rime Seine/peine et il s'amuse de vers approximativement semblables alors que, fondateur de l'Oulipo, il aime les nombres ; ses poèmes en vers sont généralement rigoureusement comptés. Le lecteur retrouve alors les nombres qui font la modernité et la musicalité du *Pont Mirabeau* : 4/5/6 qui reproduisent les rythmes des hémistiches de décasyllabes.

Tuileries de mes peines 6 syll
Tuileries de mes soucis 7 syll
Morte est la Seine 4 syll
Mort est Paris 4 syll

Un meussieu promène 5 syll
Dame fort jolie 5 syll
Morte est la Seine 4 syll
Mort est Paris 4 syll

Le vers le plus long se trouve au centre du poème, au début de la quatrième strophe : « Plus loin le pont d'Iéna ne mène ». L'enjambement crée un effet de suspens, mais le pont d'Iéna ne mène « nulle part C'est fini ». La rupture est consommée et l'intertexte avec « Le Pont Mirabeau » aide à construire cette lecture de la déception amoureuse. Si Apollinaire jouait du

mouvement de la Seine, Queneau semble jouer de sa fixité : le polyptote sur *mort* dans la dernière strophe : mourir/Mort/morte fige Paris comme ville des amours mortes. Le traitement des rimes en [i] est enfin intéressant dans ce poème : rime masculine, dans *soucis/Paris*, elle s'avère être féminine dans « *jolie, hiéroglyphies, amie* » ; ainsi, Queneau reprend une des subversions qu'Apollinaire a introduites dans la versification française. L'apocope du « r » de mourir, à la dernière strophe rappelle la chanson populaire, dont Queneau, compositeur, était friand.

On retrouve des procédés similaires dans « Une fleur mauve » (Queneau, 1948 : 134-135) : des vers courts, des rimes plus ou moins régulières. La fleur mauve déclenche un ressenti sur la ville de Paris. On imagine le poète en promenade. Et à Paris, les ponts s'imposent dans le paysage :

près de la Concorde
près du pont
l'un des ponts
les ponts sur la Seine
les ponts tout le jour
les ponts de la nuit
meurtre et flétrissure
les chats fous jetés
dans l'eau qui blêmit

Le pont est le lieu d'observation de la misère parisienne ; le fleuve charrie les cadavres par exemple et l'intertexte du « Pont Mirabeau » sourd en fin de poème :

tant d'heures tant d'infortunes
tant de lustres et tant de lunes
sur ce vieux Paris
et que je soupire
que le cœur est las
que le cœur est là
près de cet air mauve
et ce vert-de-gris
des ferrures fauves
des ponts à Paris

« Le cœur las », « le cœur là » font résonner « des éternels regards l'onde si lasse ». La perspective du promeneur s'avère bel et bien bouchée, dans la capitale vieillie. Si le poète reprend les mêmes mots à la rime en début et en fin de poème, leur détermination a bougé :

Première strophe :

Une fleur mauve
Et du vert de gris
Un ciel fauve
Et l'odeur de Paris

Dernière strophe :

près de cet air mauve
et ce vert de gris
des ferrures fauves
des ponts à Paris

Les éléments de nature « ciel, fleur, odeur » ont disparu au profit des ferrures des ponts de Paris. Ces ponts ne semblent plus faire lien mais obstruer l'avenir, plongeant Paris dans « du vert de gris » voire dans des vers gris, que le point de vue, du Pont Mirabeau, a teintés de mélancolie.

La nostalgie des amours perdues entoure alors les ponts de la Seine, et plus particulièrement le pont Mirabeau, sous l'influence d'Apollinaire.

Patrimonialisation par hypertextualité

Au-delà de l'influence que le poème a pu avoir sur ses lecteurs, il a généré un phénomène de patrimonialisation peu commun : il constitue un hypotexte (Genette, 1982 : 13) très

fort dans la création contemporaine et il a permis l'entrée d'un lieu géographique dans la mémoire collective.

Ainsi Jacques Roubaud a-t-il composé plusieurs « Pont Mirabeau » dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* (1999 : 236-237) puis dans *Octogone* (2014 : 174-175) :

« Sous le pont Mirabeau coule la Seine »

« Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne? »

Ce poème est composé de deux citations dont les guillemets soulignent le fonctionnement. Le premier vers est issu du « Pont Mirabeau » d'Apollinaire et le second de « Colloque sentimental » de Paul Verlaine, poèmes de rupture amoureuse. On peut donc oublier que sous le Pont Mirabeau coule la Seine, mais pas que ce poème constitue un symbole des amours perdues du fait de la rime Seine/peine qui marque définitivement le paysage. Peut-être alors suffit-il de changer les rimes? C'est ce que propose J. Roubaud juste à côté de ce « Pont Mirabeau » :

Sous le pont Mirabeau coule l'Y-onne
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la ponne¹.

Dans *Octogone*, Jacques Roubaud propose un nouveau « Pont Mirabeau ». Le deuxième couplet² d'Apollinaire est inscrit en épigraphe. La thématique est très proche : le sujet poétique évoque ses amours mortes avec l'Allemande Margret. Le pont Mirabeau s'inscrit comme un lieu mémoriel :

1 La ponne est une grande cuve utilisée en France jusqu'au XIX^e siècle.

2 Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse.

Quand on a dix-huit ans et que le temps est beau
Avec son amoureuse on va pont Mirabeau
Le ciel a pris du bleu, les oiseaux leurs pipeaux

Et le pont est érigé au niveau de monument historique
au même titre que « La Tour Eiffel et le Sacré-Cœur ». Les
amoureux reproduisent sur le pont son image :

Nous sommes face à face et nos mains font le pont
La Seine est bien dessous, mais l'eau point ne voyons
Tant la pierre est opaque. Quelle déception !

Ce qui reprend d'ailleurs de manière très concrète
l'épigraphe.

Par ailleurs, Jacques Roubaud modifie la chanson
d'Apollinaire. En apparence, le poète joue des mêmes
combinaisons : 4 refrains et 3 couplets. Au niveau métrique,
il choisit l'alexandrin sur trois vers d'une seule rime ; une
seule rime comme dans la première version d'Apollinaire.
La rime des trois premiers couplets est masculine, celle du
refrain, féminine, et la dernière est féminine étale/pâle puis
masculine « mal ». Roubaud introduit du masculin par rapport
à Apollinaire. Le refrain « *Tombe le soir le fleuve traîne/ Regarde en
bas, c'est la Seine* » contient un vers de 8 et un vers de 7 à moins
d'apocoper à la manière d'Apollinaire le premier vers et de ne
pas compter le [ø] de *fleuve*³ ; l'heptasyllabe, base du refrain du
« Pont Mirabeau » a servi de mesure à Roubaud.

Pourtant si « Le ciel a pris du bleu, les oiseaux leurs
pipeaux », la force incantatoire du pont agit :

Nous revenons penauds. Le fleuve est gris, lent, pâle.
Margret est silencieuse. Le silence s'étale.
Les histoires d'amour, souvent finissent mal.

3 Ou de *le*.

Et par une ellipse magistrale, le poète nous fait comprendre que la rupture est consommée, l'histoire d'amour contaminée par le fleuve, gris, lent, pâle.

Enfin, nous terminerons par ce poème de Valérie Rouzeau (2018 : 97) nourri d'*Alcools* :

Le chemin du peuplier va-t-il rester dans ta mémoire –
Serais-tu la Ville de Paris
Tu pucerais tes arbres pour mieux les calculer
Charmes de ton âge d'or tilleuls de ton âge dur
Combien de cous coupés
Et où coule ta peine qu'il toujours t'en souvienn
Avec toutes les pépites de ton cœur tamisé.

Ce poème construit une carte postale poétique de la ville de Paris. Elle fonctionne sur un dialogisme puissant où les vers d'Apollinaire résonnent avec ceux de Valérie Rouzeau : l'expression « cou coupé » est directement empruntée à *Zone*, « Et où coule ta peine qu'il toujours t'en souvienn » au *Pont Mirabeau*. Ce poème s'avère intéressant dans ces choix énonciatifs. Qui est « Tu » ? La ville de Paris ? à qui répondent les autres villes dans *Vendémiaire*, dernier poème d'*Alcools* où le « je » renvoie tantôt au sujet poétique « j'entendis une voix » et tantôt à Paris, « j'ai soif, villes de France ». Valérie Rouzeau retravaille cette ambigüité énonciative : elle reprend le dialogue avec la ville de Paris, et implicitement en engage un avec l'œuvre d'Apollinaire. Ce poème montre aussi combien ce recueil peut modifier la perception d'une ville : Paris est appréhendée par le filtre poétique de la lecture d'*Alcools*. La chanson du poète engage du territoire et ce territoire poétisé modifie le regard des lecteurs.

Par conséquent, cette patrimonialisation a constitué un moteur à la création poétique contemporaine. Jacques Roubaud paraît obsédé du pont Mirabeau au point d'en réécrire régulièrement ; là encore, le lieu transmué par l'art devient un lieu poétique, « un lieu commun », dirait

Baudelaire, servant d'hypotexte à la création contemporaine. De la même manière, Valérie Rouzeau, construit une vision de Paris à travers sa lecture d'*Alcools* et cette lecture lui permet de réinvestir le champ poétique. Nul doute que ce lieu poétique n'alimente la patrimonialisation du Pont Mirabeau, devenu symbole, malgré lui non plus de modernité mais des amours perdues et d'une sourde peine charriée par La Seine.

Un imaginaire transformé et une patrimonialisation par le poème

« Le Pont Mirabeau », poème, est devenu un référent sémiotique et symbolique et un patrimoine immatériel de référence (fig.2). Ce faisant, il a contribué à fabriquer un nouvel imaginaire géographique : de pont de la modernité, il est devenu pont de la mélancolie et des amours perdues. Nous assistons à un processus de recomposition et de recréation d'un lieu (Dupuy, Puyo, 2015) par le poème. Ce dernier offre un nouveau regard sur le pont qui se diffuse et se normalise jusqu'à modifier la représentation que s'en font les touristes (Stock, 2016) et les artistes (Pénet, 2004).

De nos jours, cet imaginaire donne une nouvelle dimension à ce pont, alors qu'il se trouve excentré, étouffé par la circulation et le bruit, il est devenu une attraction touristique non pas pour ses statues mais bien par son incarnation du poème car les touristes viennent chercher les ambiances romantiques et sombres dépeintes par Apollinaire et ses successeurs. Il sera d'ailleurs classé monument historique en 1975.

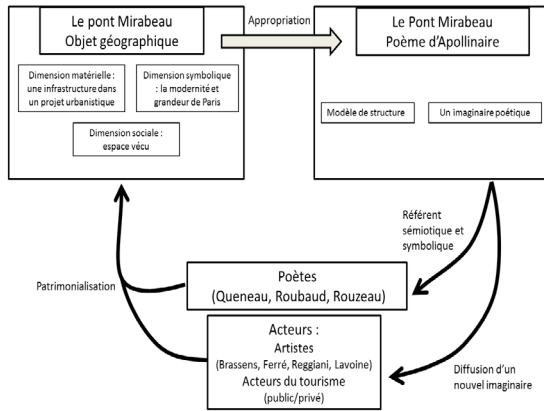


Fig.2 Double processus de patrimonialisation

Par conséquent l'approche interdisciplinaire combinant géographie et poésie permet de mettre en évidence les effets patrimonogènes du « Pont Mirabeau » et la boucle de rétroaction sur laquelle repose ce processus de patrimonialisation. En effet la reconnaissance du poème donne une nouvelle dimension au pont, qui en accédant au statut de patrimoine historique confirme et renforce le poème d'Apollinaire comme patrimoine culturel immatériel sans en avoir la reconnaissance institutionnelle⁴. Dans ce cadre, l'imaginaire est au cœur de l'expérience poétique et géographique : le pont Mirabeau est un lieu chargé de souvenirs collectifs activés par le poème qui entretient la création poétique contemporaine.

4 De l'UNESCO, par exemple.

Références bibliographiques

Recueils poétiques :

APOLLINAIRE, Guillaume. 1965. *Alcools*, [1913], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

BAUDELAIRE, Charles. 1968. *Les Fleurs du Mal*, [1857], *Œuvres complètes*, éd. A. Ruff, Paris, Le Seuil.

QUENEAU, Raymond. 1948. *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard.

ROUBAUD, Jacques. 1999. *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard.

ROUBAUD, Jacques. 2014. *Octogone*, Paris, Gallimard.

ROUZEAU, Valérie. 2018. *Sens averse*, Paris, La Table ronde.

Autres références :

BACKOUCHE, Isabelle. 2016. *La Trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850)*, Paris, EHESS, « En temps et lieux ».

BALADIER, Franck. 2018. *Le Paris d'Apollinaire*, Paris, Éditions Alexandrines.

BÉDOURET-LARRABURU, Sandrine et BÉDOURET, David. 2018. « Le poème : habiter la métropole parisienne », *Pratiques*, n° 178-180. <https://journals.openedition.org/pratiques/5461> [12/01/2020].

CORNULIER, Benoît de. 2012. « Sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools*. À propos de *Zone*, *Le Pont Mirabeau*, *Palais*, *Rosemonde* », *Fabula/Les colloques*, Problèmes d'*Alcools*. <http://www.fabula.org/colloques/document1669.php>. [20/09/2019].

DÉCAUDIN, Michel. 1993. *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard.

DI MEO, Guy. 2007. « Processus de patrimonialisation et construction des territoires ». *Colloque "Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser", Sep 2007, Poitiers-Châtellerault, France.* pp.87-109. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00281934>. [12/01/2020].

DUPUY, Lionel et PUYO, Jean-Yves. 2015. *De L'Imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Pau, PUPPA.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

PÉNET, Martin. 2004. « La chanson de la Seine ». *Sociétés & Représentations*, vol. 17, n° 1, pp. 51-66.

STOCK, Mathis. 2016. « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexion à partir des théories de la pratique ». *Annales de géographie*, vol. 704, n° 4, pp.424-441.

Nantes ou Bruxelles : qu'importe !?

La ville, carrefour du singulier et de l'universel

Alain TROUVÉ
Université de Reims

Si la ville est à lire comme un texte enchevêtrant les symboles, linguistiques et architecturaux, on peut par l'analogie passer mentalement d'une ville à une autre, affirmant avec certains dépliants touristiques qu'Aveiro est la Venise du Nord et projetant sur l'une, un peu moins connue, tous les souvenirs livresques ou filmographiques liés à l'autre. Il y aurait en définitive partout du texte plus ou moins interchangeable, ce qui serait une version de l'universalité urbaine dont certains aspects de la mondialisation constituent une préfiguration pas forcément réjouissante.

Pourtant les villes ne sont pas appréhendées de façon uniforme par tous les écrivains-lecteurs. Breton voit Nantes à travers le souvenir de Rimbaud. Gracq, quant à lui, associe aux réminiscences littéraires le regard plus objectif de l'historien géographe, attentif à la singularité des villes.

Cette singularité touche à la catégorie du réel, catégorie fuyante et néanmoins agissante en littérature comme dans la vie sociale. On distinguera, pour une première approche, le réel des historiens géographes, celui des phénoménologues et le réel au sens lacanien : « ce qui résiste à la symbolisation » et à la conceptualisation verbale.

Selon les discours socialement codés et peut-être, dans une certaine mesure, selon les genres littéraires, formes relativement stables issues de l'interaction des textes et des lectorats, le curseur n'est pas placé au même point entre ces deux pôles du singulier et de l'universel.

Gracq et Breton à Nantes : l'attention de l'essai et du roman au réel singulier

Visions littéraires de Nantes

Tous deux ont vécu à Nantes. Breton en 1915-1916, en tant qu'infirmier militaire. Gracq y a passé le temps de ses études secondaires (1921-1928) : il y revient dans *La Forme d'une ville* (Gracq, 1985), texte de la maturité, évocation à mi-chemin entre l'essai et l'autobiographie. Il cite dans ce livre un Entretien donné par Breton en 1952, mais pour s'en démarquer :

À travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement : ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer ; à son propos, je ne suis jamais repassé par cette sorte d'« état second » depuis lors. L'assez long chemin qui me mène, chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des *Illuminations* : ici, la maison du général dans « Enfance », là ce « pont de bois arqué », plus loin, certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits : tout cela s'engouffrait dans le petit cours d'eau bordant le parc qui

ne faisait plus qu'un avec la «rivière de cassis». Je ne peux donner une idée plus raisonnable de ces choses¹. (*La Forme d'une ville* : 802)

Gracq, comme Breton, se souvient aussi de Rimbaud :

« Boulevard sans mouvement ni commerce », cette notation d'un des poèmes des *Illuminations* auxquels je reviens de préférence, ranime en moi le souvenir d'un quartier de Nantes que ne traverse aucun boulevard, mais que touche pourtant la torpeur cossue, l'atmosphère de sieste florale, le bâillement distingué propre en été aux beaux quartiers poussés à l'ombre des résidences officielles (le texte de Rimbaud est daté de *Bruxelles*² – *Boulevard du Régent*). (*La Forme d'une ville* : 784)

Néanmoins, selon lui, notre image d'une ville résulte de l'interaction entre des facteurs géographiques locaux et des représentations littéraires. Il évoque ainsi l'« atmosphère, que je me fabriquais certes plus qu'à moitié, mais dont la disposition des lieux n'était pas innocente » (815). Or cette disposition est soumise à des fluctuations.

La ville, la mobilité et le temps

La mobilité tient à la fois à la ville et au regard porté sur elle. Du surréalisme au réalisme, ou si l'on veut, de la poésie telle que Breton la conçoit au roman dont il prononce l'interdiction dans le *Manifeste du surréalisme*, l'attention aux changements objectifs va croissant.

1 On peut retrouver cette citation dans les *Œuvres complètes* d'André Breton, III : 441-442.

2 La mémoire littéraire de Gracq est ici un peu approximative. Le poème est titré « Bruxelles », la référence géographique ne vient pas en indication secondaire ; cette pièce n'appartient pas au recueil *Illuminations* mais à l'ensemble « Vers et proses », selon l'édition de la Pléiade. Mais cela n'altère pas la portée du propos.

Pour Gracq la ville de Nantes serait emblématique de la mobilité, une ville ouverte, en mouvement, tournant le dos à son environnement rural. « La relation de Nantes à son arrière-pays » diffère de celles de Bordeaux et de Rouen, en osmose avec ce dernier. *La Forme d'une ville* oppose Bordeaux, la Girondine, à Nantes, la Montagnarde.

Commentant un article du journal annonçant le retour du tramway à Nantes, Gracq précise son rapport au passé de la ville et prend le contre-pied de Proust :

Nouvelle propre à me confirmer dans l'idée, qui ne me quitte pas tout au long de ces pages, d'un temps réversible, d'un pouvoir de résurrection propre à ce passé de Nantes, où les pavés inégaux qui étaient alors ceux des rues ne cautionnent pas, n'étaient pas *l'édifice immense du souvenir*, mais où ces années d'anticipation exaltée entretiennent avec celles d'aujourd'hui et de demain un dialogue libre. (781)

L'écriture de la ville n'a pas chez lui pour fonction de restituer un fragment de passé perdu : elle opère un va-et-vient entre le passé, le présent et l'avenir.

Il semble que le roman, dès lors qu'il souscrit plus ou moins à un projet réaliste, soit la catégorie générique la plus apte à traiter de la ville dans sa singularité et sa fluctuation temporelle. Cette remarque vaut en partie pour Gracq, après sa « conversion réaliste » qui coïncide avec le passage du *Rivage des Syrtes* à *Un Balcon en forêt*. Afin d'écrire ce livre dont le cadre principal n'est pas urbain mais qui marque une nouvelle modalité narrative, Gracq a pris le train pour « aller voir l'Ardenne ». Le Paris d'Hugo (*Notre-Dame de Paris*), de Zola (*Au Bonheur des Dames*, *Le Ventre de Paris*), celui d'Aragon (*Aurélien*) manifestent le souci de cet ancrage référentiel. Le toponyme et son équivalent humain, le patronyme, jouent ici un rôle de premier plan. Michel Arrivé avait en ce sens affirmé naguère : « Je tiens qu'en littérature, la géographie, c'est la toponymie » (Arrivé, 2013 : 47).

Pour une différenciation relative, on pourrait alors opposer un usage prétexte du toponyme (la poésie) et un usage massif

(le roman). Plus près de nous, dans *Comme une rivière bleue* (2017), Michèle Audin fait revivre les derniers mois de la Commune de Paris à partir d'archives. Son roman se signale par l'abondance des noms de rues et des noms historiques de protagonistes tirés de l'oubli par ce livre.

Il y aurait ainsi une proximité plus grande du genre romanesque avec le réel urbain des historiens géographes. Néanmoins cette proposition peut être partiellement renversée.

La cité et l'échelonnement de la parole poétique :
Breton, Alechinsky, Rimbaud, Baudelaire, Aragon, Bonnefoy

Le rêve de l'absolu poétique

Pour comprendre comment s'opère la différenciation au sein d'une même forme générique, il nous faut repartir de la ville imaginaire gouvernée par l'analogie poétique. Une tendance de fond du surréalisme, principalement incarnée par André Breton, prétend insérer le réel dans l'imaginaire poétique qui le transcenderait.

Ce rêve culmine dans *L'Amour fou*, un livre de 1937, fortement marqué par la lecture de Hegel dans lequel Breton entrevoit la possibilité de dépasser par la dialectique de l'écriture la contradiction entre l'objectif et le subjectif, les sensations et l'intellect, pour atteindre un absolu de connaissance nommé « point sublime³ ». La ville et la femme sont les figures d'une mythologie moderne qui articule le collectif et le singulier : Breton rêve de déchiffrer ses poèmes automatiques en leur appliquant le « discours concerté⁴ », éclairé par les nouvelles sciences humaines, freudisme et

3 Breton a introduit une première fois cette idée dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, en 1930. Voir à ce sujet le commentaire de José Pierre (Notes, OC, I, pp. 1594-1595).

4 Expression employée par Gracq pour distinguer, face à la poésie à caractère automatique, l'autre mode d'écriture de Breton (Voir son *André Breton*, in Julien Gracq, OC, II, p. 495).

marxisme. Un poème de 1923, « Tournesol », lui apparaît alors comme la préfiguration de la rencontre amoureuse de sa seconde femme, Jacqueline Lamba, près de la tour Saint Jacques, en 1934. Le désir amoureux et le désir de connaissance se fondent dans cet absolu que l'écrit poétique d'un genre nouveau atteindrait. La métaphore du « cristal » est l'expression de la transparence absolue recherchée dans l'écriture⁵.

Un artiste de l'après-guerre, Pierre Alechinsky, fortement marqué par l'influence de Breton, nous paraît encore condenser l'usage prétexte du toponyme lorsqu'il joue dans un petit livre traitant des ressorts de la création artistique sur l'anagramme *verrerie/réverie* (Alechinsky, 1997).

Cette prédominance du rêve poétique sur la réalité, réduisant le toponyme à un prétexte, trouve une de ses racines dans certains textes des *Illuminations* évoquant des « Villes » purement imaginaires : « Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements ? » (Rimbaud, 2009 : 302).

De l'absolu au relatif : Baudelaire

Une certaine idée de l'absolu hante également *Les Fleurs du mal* sous le nom de l'« Idéal », mais elle se heurte à la dialectique interne du recueil et peut-être au mouvement intime de l'écriture. Ainsi le sonnet « Correspondances », parfois réduit au programme de l'analogie universelle, « horizontale » et « verticale », dans ses affinités avec la doctrine swedenborgienne, place-t-il en son cœur une « ténébreuse et profonde unité », en quelque sorte inaccessible au déchiffrement verbal.

5 Nous avons montré dans *Le Roman de la lecture* (2004) que l'écriture poétique de Breton excède cette visée. Voir notre chapitre « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton » (*Ibid.*, pp. 161-178).

Baudelaire instille dans la poésie l'idée de mobilité du roman réaliste. Un siècle plus tard, Aragon a souligné le réalisme des *Tableaux parisiens* (Aragon, 1957 : 17-28), exemplifié dans les fameux vers du poème « Le Cygne » : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ».

Yves Bonnefoy est allé plus loin, érigeant ce même poème, « Le Cygne », en figure verbale de l'hétérogénéité des consciences, contre le principe d'une subjectivité individuelle englobant la totalité du réel. Commentant la phrase introductive, « Andromaque, je pense à vous ! », Bonnefoy en souligne le matérialisme implicite et observe : « Baudelaire ne crée pas cette Andromaque, il "pense" à elle, et cela signifie qu'il y a de l'être hors de la conscience et que ce simple fait vaut bien plus, dans sa donnée hasardeuse, que la demeure d'esprit » (Bonnefoy, 1992 : 115). Or la ville est sans doute le lieu où se perçoit le mieux l'hétérogénéité des consciences.

Complexité énonciative de Rimbaud

Retour à la singularité des villes

Nous ne voudrions pas pour autant réduire l'écriture poétique de Rimbaud au déploiement d'une conscience illuminée, insensible au réel. Il se montre ici et là attentif au particulier de l'histoire dont la ville est le théâtre ; témoin ce premier quatrain de « L'orgie parisienne », écho de La Semaine sanglante :

Ô lâches, la voilà ! Dégorgez dans les gares !
Le soleil essuya de ses poumons ardents
Les boulevards qu'un soir comblèrent les barbares.
Voilà la Cité belle, assise à l'occident ! (Rimbaud, 2009 : 127)

L'attention portée au réel peut se lire obliquement dans la complexité énonciative d'*Une Saison en enfer* dont le poème « Adieu » marque un moment autocritique. Contre l'image du

« poète voyant », naguère cultivée, Rimbaud déclare à présent : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » (Rimbaud, 2009 : 279). La parole poétique pose donc un problème d'interprétation. Contre le « rimbaldisme » d'un Rolland de Renéville (1929) le même Aragon souligne cette contradiction interne dans une Préface de 1930 pour une édition anglaise d'*Une saison en enfer* (Aragon, 1998).

« Étreindre la réalité » : ce serait, s'agissant de la ville, s'accorder aux perceptions venues d'un espace géographique particulier, à défaut d'atteindre le cœur des choses. Accomplir, en somme, le programme d'une écriture poétique de la ville, dans une perspective phénoménologique. Ici une certaine écriture poétique retrouve peut-être toute sa puissance évocatrice mais à la faveur d'un transfert de genre.

Mutations génériques et réalisme urbain paradoxal des néo-romanciers : Michel Butor, Claude Simon

Deux des figures du Nouveau Roman des années 1960, Michel Butor et Claude Simon, nous paraissent illustrer cette saisie poétique, sur un mode négatif, de la perception engendrée par la ville nouvelle, états-unienne en l'occurrence. Leur critique commune du réalisme romanesque conçu sur le modèle du XIX^e siècle ne signifie pas la fin de l'intérêt de l'écrivain pour le réel. Elle va à un moment donné recourir à la forme mixte d'un essai-poème pour dire la perte de repères face au vertige ressenti dans la ville du Nouveau Monde.

Michel Butor : un explorateur de formes

Butor fut comme Gracq, mais de façon plus épisodique, un historien-géographe de profession. Son écriture se cherche d'abord dans la contestation de formes narratives canoniques. *L'Emploi du temps* (1956) se passe à Bleston, une ville imaginaire

faite de différentes villes avec une forte couleur anglaise. Ce Nouveau roman se présente comme un pseudo roman policier, dont le détective, Jacques Revel, se perdra dans les labyrinthes de l'écriture au lieu d'arriver à une élucidation. Dans *Mobile* (1962), Butor invente une forme inédite pour donner à voir ou entrevoir certains aspects concrets de la ville états-unienne. Le livre est postérieur au premier voyage de l'auteur aux USA (1959). Il s'insère dans la série « Le Génie du lieu » (Cordoue, Istanbul, Salonique, Delphes) dont le titre programme suggère qu'un lieu particulier peut féconder l'écriture littéraire.

L'urbanisme nord-américain est approché par différence avec la ville européenne comme producteur du vertige de la désorientation. La mise en page atypique contraint le lecteur à faire pivoter le livre à 90 degrés pour qu'il puisse lire ou déchiffrer les inscriptions parfois éparpillées sur la page à la manière du « Coup de dés » mallarméen. Le jeu sur les italiques et les caractères romains (majuscules et minuscules) accentue un effet de brouillage qu'amplifie un traitement inédit des toponymes.

La reprise, d'un État à l'autre, du même nom de ville, souvent formé à partir de noms de villes européennes tend en effet à effacer l'effet d'ancrage référentiel du toponyme. On relève ainsi plusieurs Cordoue : en Alabama, en Alaska. Le nom attendu de New York est quant à lui enfoui dans un réseau de mots dont la disposition renverse l'échelle supposée des grandeurs :

Berlin, Connecticut, Nouvelle-Angleterre

La banlieue de New York City (Butor, 1962 : 43)

L'effet catalogue et nomenclature, la suppression de toute syntaxe à l'échelle de la macrostructure, de toute implication énonciative d'une première personne, empêchent de suivre un fil directeur. Le brouillage lié à l'homonymie, l'emploi

du blanc et la disposition discontinue des caractères sur la page déroutent et rendent difficile une lecture linéaire qui ne semble même pas souhaitée. Sont ainsi juxtaposés sur un mode tantôt objectif, tantôt subjectif, des noms de villes, d'États, des notations visuelles et des fragments poétiques, des bouts de journaux ou de notices, de dépliants touristiques, des fragments de mythologie, d'Histoire de l'Amérique du Nord, remontant en deçà de la Conquête et suggérant un immense patchwork géographique et culturel.

Cette hétérogénéité maximale se retrouve dans l'évocation de l'Empire State Building disséminée au fil des quelque 200 pages sur lesquelles s'éparpille la référence à New York City :

« 655 fenêtres à laver deux fois par mois » (Butor, 1962 : 313)

« 60 000 tonnes d'acier, assez pour faire une voie ferrée de New York à Baltimore » (id., 388)

« 35 000 visiteurs par jour » (id., 407)

Soulignons enfin l'ancrage non fictif de l'écriture, annoncé par le sous-titre de *Mobile*, « Étude pour une représentation des États-Unis » et figuré par la carte des USA, avec ses cinquante et un États, en prélude au texte proprement dit.

Claude Simon : de l'anti-réaliste au réaliste paradoxal

Orion aveugle de Claude Simon (1970) n'est pas moins déroutant. Après s'être illustré dans l'antiroman balzacien, Simon, répondant au cahier des charges de l'éditeur Skira qui demande aux artistes de s'expliquer sur leur conception de la création par mots et images, s'acquitte du contrat par un brouillage générique mêlant les réflexions d'un essayiste à une forme narrative complexe, accompagnée d'une iconographie

non moins étonnante. Sans être directement nommée, la ville de New York paraît fournir le cadre de plusieurs des narrations qui s'enchevêtrent au fil de 101 pages. Les phrases revenues à des proportions classiques permettent de délimiter 7 à 9 séries narratives, mais la disposition en un paragraphe unique crée un effet de fondu enchaîné.

Orion aveugle traite du mécanisme de création par le détour de la mythologie. Orion, le géant aveugle, est guidé par un enfant vers la lumière. L'écriture est elle aussi une marche à l'aveugle dans la forêt des signes. Chaque mot est en effet un carrefour de sens comme le montre la succession cacophonique de motifs narratifs : un homme qui sort de chez le médecin, un homme qui se fraye un chemin dans une ville ressemblant à Manhattan, un congrès dans une ville d'Amérique du Sud, l'histoire d'Orion, etc.

Deux traits de la cité états-unienne sont exemplifiés poétiquement par l'écriture et la peinture : la déambulation à l'horizontale dans les couloirs rectilignes des rues correspond à la marche à l'infini dans la linéarité d'un texte uniforme ; la verticalité des gratte-ciel est rendue par l'iconographie, conjuguant la perte de perspective et l'empilement de formes géométriques.

La peinture baroque d'hier et d'aujourd'hui vient ainsi suppléer l'écriture pour traduire la perte de repères du Nouveau Monde : Nicolas Poussin (1594-1665) côtoie Robert Rauschenberg (1925-2008) et quelques autres artistes de l'avant-garde états-unienne. Chez Poussin qui peint en 1658 un *Paysage avec Orion aveugle*, Simon donne à voir déjà le brouillage de la perspective :

Quoique les règles de la perspective soient apparemment observées pour suggérer au spectateur la sensation de profondeur, le peintre s'est contradictoirement attaché à multiplier les artifices qui ont pour résultat de détruire cet effet (Simon, 1970 : 127)

La fin du réalisme traditionnel ne signifie pas la fin de l'approche poétique du réel. L'emblématique *Charlène* de Robert Rauschenberg (1954), dont deux fragments sont reproduits, expose le regard à l'hétérogénéité maximale par l'organisation de la toile en cases de taille inégale et à contenus disparates. Les compositions de Louise Nevelson, *Cathédrale du ciel* (1958) et de Georges Brecht, *Repository* (1961) sont encore convoquées pour suggérer quelque chose du gratte-ciel qui empile des espaces géométriquement délimités, à l'intérieur desquels on imagine des collections d'objets et de formes. L'audace maximale de ce texte qui recourut à l'icônographie pour approcher le verbalement indicible s'émoussa quelque peu lorsque le livre fut repris en 1971 sous un autre titre, *Les Corps conducteurs*⁶, et sans les images, et conservé sous cette forme dans l'édition Pléiade des *Œuvres*.

À noter que Simon, comme Butor, n'écrivit *Orion* qu'après avoir vu les États-Unis, expérience marquante, comme l'indique un entretien accordé à *La Tribune de Genève* en 1970 qui évoque « un choc physique devant la verticalité de la ville, ces plans, ces cubes, ce style extraordinairement net et heurté », avant d'ajouter : « Il s'est agi pour moi d'un événement aussi important pour ma sensibilité que certains faits de mon passé lié à la guerre.⁷ »

Si la pratique propre à chaque écrivain ne correspond pas mécaniquement à un genre, il semble que, de la poésie

6 À noter que le récit retrouve alors sur sa couverture l'étiquette « roman ». Certes il s'agit d'un roman à la manière de Claude Simon, mais ce glissement s'effectue au prix de la réduction de différents facteurs d'hétérogénéité : suppression de la préface manuscrite à valeur plus théorique (elle sera publiée séparément dans l'Édition de La Pléiade) et établissement de connexions entre certains des plans narratifs disjoints dans *Orion*.

7 Propos rapporté dans le *Dictionnaire Claude Simon*. 2013. Coord. Michel Bertrand, Paris, Honoré Champion, I, p. 732.

au roman puis au discours de l'essayiste, de l'historien et du géographe, l'attention portée à la singularité de la ville aille croissant, contre une certaine pensée de l'intemporel à laquelle de nombreuses formes de l'expression poétique se montrent plus sensibles, hantées qu'elles sont par un modèle unifiant de l'analogie universelle. La catégorie du temps joue un rôle central dans cette gradation. Paradoxalement, la poésie peut néanmoins rendre mieux certains aspects de la singularité urbaine, surtout lorsqu'elle migre dans un texte transgénérique. Le réel urbain y serait alors à lire comme trou dans l'espace symbolique des mots.

Mais l'appréciation du degré de réalisme d'une évocation est aussi un fait de lecture et d'interprétation.

Références bibliographiques

ALECHINSKY, Pierre. 1997. *Rue de la Verrierie*, Paris, L'Échoppe.

ARAGON, Louis. 1998 [1930]. Préface de l'édition anglaise d'*Une Saison en enfer. Chroniques, 1918-1932*, Paris, Stock.

ARAGON, Louis. 14 mars 1957. « Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer », *Les Lettres françaises*. 1981. *L'Œuvre poétique, XIII, 1957-1962*, Paris, Livre Club Diderot, pp. 17-28.

ARRIVÉ, Michel. 2013. « Toponymie et littérature », in GLADIEU, M.-M., POTTIER, J.-M., TROUVÉ, A. (dir.), *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 7, « Les Référents du littéraire », Reims, Épure, pp. 47-61.

BONNEFOY, Yves. 1959. « L'acte et le lieu de la poésie », in *Les Lettres nouvelles*, n° 1 et n° 2. 1992. *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

BRETON, André. 1988 [1930]. *Second Manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

BRETON, André. 1992 [1937]. *L'Amour fou, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

BRETON, André. 1999 [1952]. « Entretien, 1952 », *Entretiens, 1913-1952, Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

BUTOR, Michel. 1962. *Mobile*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire ».

GRACQ, Julien. 1985. *La Forme d'une ville, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

RENÉVILLE, Rolland de. 1929. *Rimbaud le voyant*, Paris, Au Sans Pareil.

RIMBAUD a, Arthur. 2009 [1873]. *Une Saison en enfer. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

RIMBAUD b, Arthur. 2009 [1874]. *Illuminations. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

SIMON, Claude, 1970. *Orion aveugle*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création ».

SIMON, Claude, 1971. *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit. 2013. *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

TROUVÉ, Alain. 2004. *Le Roman de la lecture*. Liège, Mardaga, « Philosophie et langage ».

Ou bien c'était la faute de ces Russes.
Ne pas écrire la ville chez Claude Simon

Karen HADDAD
Université de Paris Nanterre

Aujourd'hui, en regardant en arrière, tout cela semble si lointain, un peu ridicule même, comme ces cartes de géographie dans les Atlas des anciens programmes, avec leurs pays aux teintes fanées, leurs frontières absurdes (Simon, 1955).

Claude Simon n'est pas un écrivain de la ville au sens d'un Modiano ou d'un Dos Passos, mais des villes, on en voit beaucoup dans son œuvre. Certaines ne sont que des noms, au dos de cartes postales : Le Caire, Singapour, Colombo... ce sont les cartes postales envoyées des quatre coins du monde par le personnage du père, qu'on retrouve dans *Histoire*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes*... Mais le fils a aussi beaucoup voyagé : Barcelone, Berlin, Moscou, New York, Chicago, New Delhi... certaines de ces villes sont décrites sans être nommées, certaines sont nommées ou retrouvent leur nom plus tard (surtout dans *Le Jardin des plantes* qui

est à bien des égards un bilan et un journal des voyages de l'écrivain); d'autres encore sont désignées, de façon fixe, par ce procédé récurrent chez l'écrivain qu'est la périphrase allusive, comme cette fameuse « ville du Midi de la France » que les biographes, avec l'aval de l'auteur lui-même d'ailleurs, n'ont aucun mal à identifier avec Perpignan. Il serait passionnant de tracer une cartographie de ces différentes villes et de leurs modes d'existence fictionnels, mais je me contenterai ici de quelques remarques, autour d'une ou deux villes russes, ou plus exactement du processus d'effacement dont elles font l'objet dans l'œuvre.

C'est un séjour en URSS qui inspire à l'écrivain cette réflexion sur la transformation de la notion de « ville » pour l'écrivain (et peut-être pour beaucoup d'Européens de la fin du xx^e siècle) :

[...] (la ville – c'est-à-dire non pas une agglomération lentement constituée au cours du temps, par bourgeolements successifs, à partir d'un carrefour de routes, d'un marché, d'une citadelle, d'un lieu d'échanges ou de prière, avec, au centre, d'étroites ruelles, un bazar, des vestiges de remparts, mais quelque chose comme sorti du néant ou d'un passé – caravansérail, mosquée, forteresse ou masures – néantisé à coups de bulldozers pour édifier à sa place ce que les architectes diplômés des écoles d'architecture et les urbanistes diplômés des écoles d'urbanisme appellent aujourd'hui une ville, comme il en pousse (en sort des chaînes de fabrication) une à peu près toutes les vingt-quatre heures à la surface de la terre, celle-là ni plus ni moins laide, ni plus ni moins absurde que Lagos, Mexico ou dans le département du Val-de-Marne [...] quelque chose de déjà mort avant d'être né, préfabriqué en vitesse (béton, colonnes, placages de marbre et arbres compris) [...] (Simon, 1987, p. 57-59).

Ces lignes se trouvent dans *L'Invitation*, satire politique virulente du séjour fait par l'écrivain en 1986, dans une URSS à l'aube de la *perestroïka*, en compagnie d'autres prix Nobel,

pour répondre à l'invitation de Mikhaïl Gorbatchev. La périphrase allusive y est étendue à un point rarement atteint – quasiment aucun nom propre ou toponyme n'y apparaît – donnant une efficacité redoutable à la visée satirique. La ville en question quant à elle, Frounze, ville kirghize édifiée en effet sur les ruines d'une ancienne forteresse, peut être identifiée par le dossier de presse qui accompagne la sortie du livre, et sera nommée plus tard, dans *Le Jardin des Plantes*, qui revient sur ce séjour. Cependant, cette réflexion rageuse sur la « forme d'une ville » n'est pas limitée à ce récit, dont la violence pourrait paraître dictée par les circonstances. L'opposition entre patrimoine urbain et surgissement hétéroclite de constructions standardisées est tout aussi frappante ailleurs chez Simon, que ce soit sur le même mode ironique et violent, ou celui plus mélancolique, mais non dépourvu d'acrimonie, de la déploration baudelairienne. Je prendrai un exemple de ce dernier mode dans *L'Acacia*, lorsque le « vieil homme » qu'est devenu le narrateur, de retour dans la « ville du midi de la France » (toujours anonyme) de son enfance, constate un phénomène similaire de destruction des éléments urbains anciens et d'uniformisation artificielle – on est alors en 1982 :

[...] la vieille ville (avec ses étroites rues maintenant encombrées d'autos, empuanties de gaz, les rez-de-chaussée de ses vieux hôtels éventrés pour faire place à des vitrines illuminées, peuplées de clinquants mannequins, comme les palmiers en quelque sorte factices, importés eux aussi, accordés au clinquant de fausse Riviera, aux clinquantes musiques de conserve qui s'échappaient des portes, aux clinquants vendeurs ou vendeuses sortis tout habillés de boîtes de conserve garnies de surplus américains [...]) (Simon, 1989 : 204).

La destruction du centre ancien – dont les caractéristiques, dans toute cette page de *L'Acacia*, semblent faire directement écho à ce qui définissait la ville dans la citation précédente de

*L'Invitation*¹ – s'accompagne d'un mouvement symétrique et lui aussi fréquent dans les descriptions (ou les récriminations) simoniennes : l'étalement désordonné de lambeaux urbains, dans ce qui était jusque-là espace vierge, telle la plage jadis déserte « bordée elle aussi d'assourdissants juke-boxes, d'immeubles (ou plutôt de mille-feuilles) en béton, de fast-foods, [...] d'un forum, de parkings et de bars ». On peut, certes, dans le cas de *L'Acacia*, y voir la protestation un peu attendue d'un vieil homme grognon devant l'invasion de la modernité, ou plutôt, d'une mondialisation qui semble dominée par le modèle américain, bien loin des architectures staliniennes. Or on trouve déjà cette critique violente de l'urbanisme contemporain à l'autre bout de l'œuvre, dans l'un de ces textes de jeunesse que Simon n'a pas souhaité rééditer. *La Corde raide* (1947), est un exemple particulièrement intéressant en ce qu'il lie, justement, ville de l'enfance et expérience soviétique; l'écrivain a alors 34 ans et ne peut guère passer pour nostalgique de son enfance... Et pourtant, le narrateur y évoque la façon, dans une « ville du Midi de la France », ont été chassés les gitans installés au pied des remparts de Vauban; le progrès, en matière d'urbanisme, y est déjà réduit, sous prétexte d'amélioration sociale et de normalisation, à la déstructuration d'un espace ancien au profit d'une explosion anarchique d'éléments sans identité stylistique :

Quand la Municipalité eut décidé de faire démolir les remparts, elle en informa la population par une affiche qui se terminait par ces mots : « Et enfin notre ville sera une ville comme les autres. » La Municipalité était socialiste. Elle chassa les gitans, fit venir des machines spéciales d'Amérique, et ce fut un but de promenade pour les gens de venir voir travailler ces machines qui remuaient beaucoup de terre à la fois. Peut-être eût-on pu employer plus utilement ces

1 « Étroites ruelles » et « vestiges de remparts », notamment, sont des éléments récurrents attachés à l'évocation de Perpignan.

machines. Mais il était nécessaire que la ville devînt d'abord semblable aux autres. Maintenant, il n'y a plus de remparts. À leur place s'étend un immense terrain vague que l'on recouvre petit à petit de maisons qui, selon les goûts de ceux qui les font bâtir, ressemblent à des postes de radio, des haciendas mexicaines ou des chalets normands, mais toutes présentant le même aspect cartonnable, la même uniforme et creuse consistance de camelote. La ville est donc maintenant une ville semblable aux autres. J'ai pu voir le même genre de constructions un peu partout en Europe et, en plus grand, naturellement, à Moscou. Avec cette différence cependant, que le goût des Russes les porte plutôt vers le genre pièce montée (Simon, 1947 : 30).

On le voit, les bulldozers de *L'Invitation* sont déjà là, et même s'ils viennent d'Amérique (via une Municipalité socialiste il est vrai), la destruction et le déplorable goût soviétique sont déjà associées, au prix d'une bonne dose de mauvaise foi bien sûr, qui confond dans une même opprobre les expérimentations architecturales pour le moins variées des années 1930, en France comme à Moscou...²

Quant à ces « pièces montées » soviétiques, précisément, c'est lors d'un autre voyage en URSS que le narrateur de *La Corde raide* a pu les voir, celui de 1937, que la plupart des lecteurs de Simon n'ont découvert que par les quelques pages de *L'Acacia* à ce sujet, après une éclipse presque complète dans ses romans précédents. Pourtant, les souvenirs de ce voyage sont bien présents au début de son œuvre, et c'est cette évocation initiale, suivie de cette disparition, qui m'intéresse ici. Il faut préciser que si l'hommage aux écrivains russes est constant dans les écrits critiques de Simon, le *réfèrent* russe, lui, de manière générale, est très rare, même s'il réapparaît

2 Pour se faire une idée de la variété des constructions autour de Perpignan dans l'entre-deux-guerres, voir par exemple <https://www.mairie-perpignan.fr/fr/culture/le-patrimoine-perpignan/perpignan-au-xxe-siecle-architectures-et-modernites/lentre-deux>

brèvement dans les dernières œuvres, *L'Acacia*, donc, et *Le Jardin des Plantes* (1997). Que révèle donc cette remontée dans le temps? Je laisse de côté, provisoirement, *La Corde raide*, pour m'intéresser à la nouvelle *Babel*, publiée en 1955³.

Babel a pour cadre Moscou, nommée explicitement, et a presque exclusivement pour objet un épisode qui, dans *L'Acacia*, n'occupe que quelques lignes : la nuit passée par le narrateur et son ami, les « deux étudiants en cubisme », comme les désignera le narrateur de *L'Acacia*, mais dont l'un s'appelle alors encore Tom, dans un appartement communautaire moscovite, avec d'autres jeunes gens. Le récit du voyage, on le sait, et comme toujours chez Simon on le sait même assez facilement, est « à base de vécu », et il est probable que l'épisode en question l'est également. Si l'accent est plutôt mis, dans *Babel*, sur la rivalité sexuelle entre les protagonistes (persistante malgré le rêve communiste de créer un homme nouveau), le narrateur de *L'Acacia* insiste de façon plus générale sur la naïveté politique des jeunes gens, presque totalement aveugles aux réalités du régime soviétique. Or l'évocation de la ville, dans ces œuvres publiées à près de trente-cinq ans d'intervalle, est marquée par une curieuse transformation. Certes on y trouve dans les deux cas les éléments similaires d'un folklore de pacotille, opposé à un réel brutal et sans appel. Dans *L'Acacia*, la soirée dans :

[...] ce restaurant où on mangeait des chachniks accompagnés de petits oignons crus et parfumés, comme dans tous les restaurants russes ou caveaux caucasiens du monde, avec là aussi des portières en tapis d'Orient, des candélabres et des bougies allumées sur les tables, un orchestre à balalaïkas et un danseur habillé en cosaque avec une toque d'astrakan, des bottes souples et une tunique noire (Simon, 1989 : 181).

3 Publiée dans la revue *Les Lettres nouvelles* d'octobre 1931, elle n'est devenue accessible que dans le numéro 7 des *Cahiers Claude Simon* (2011).

est mise en parallèle avec le fait qu'au même moment (« mais ils ne l'apprirent qu'à leur retour en Europe »)

on fusillait (ou on expédiait d'un coup de revolver au fond d'une cave) le commandant en chef de toute l'armée, et comme chaque jour, chaque nuit, dans des centaines de maisons, d'appartements, ou de simples fermes, des coups (des coups de pied) retentissaient contre les panneaux des portes [...] (Simon, 1989 : 182).

À vrai dire, dans *Babel*, la dénonciation de « ceux qui prétendaient nous servir de guides, les aventuriers déclamatoires, les graves mentors aux yeux rusés, à la sagesse mercantile et vaniteuse », ceux qui ont fait croire à la Révolution, était déjà présente, et liée, précisément, à cette Russie pour touristes (dont visiblement Simon a repris tels quels la plupart des éléments dans *L'Acacia*) :

Et cette fois, c'était à Moscou que cela nous avait conduits, et vers dix heures du soir nous étions assis autour d'une table dans une boîte caucasienne en train de regarder une espèce de tante en bottes, toque et tunique noire, dansant je ne sais plus quelle danse cosaque avec des foulards et des poignards, en équilibre sur ses orteils, au milieu de la piste. [...] Nous avions mangé des chachniks avec des céleris crus et bu du vin de Crimée, suffisamment peut-être pour être un peu saouls, pas au point en tout cas de ne plus savoir ce que l'on dit, ne plus savoir où l'on est. Cela ressemblait, moins le chiqué, les putains et le toc, à n'importe quelle boîte russe de Montmartre ou de Montparnasse, avec les musiciens en blouses de soie brillante essayant, quand ils n'accompagnaient pas les attractions, de jouer sur leurs balalaïkas des choses ressemblant à des tangos ou à des foxs (Simon, 1955 : 10).

Cependant, si la fausse boîte russe n'est pas une image très nouvelle (la mode russe avait battu son plein à Paris dans les années 1880...), on peut s'arrêter sur quelques éléments

plus proprement urbains de ces évocations. Moscou, dans *L'Acacia*, ce sont uniquement :

[...] des étendues boueuses trop longues, trop larges (comme des terrains de chantiers) qui s'étiraient dans la lumière avare de quelques lampadaires entre des blocs d'immeubles, certains tout neufs, en ciment brut, d'autres tout neufs sans doute l'année précédente, mais déjà délabrés, comme s'effritant, écaillés [...] (Simon, 1989 : 182).

Dans *Babel*, on entrevoit aussi ce délabrement, l'omniprésence des chantiers, et déjà ces « avenues boueuses et défoncées, où s'élevaient par endroits d'absurdes et hautes silhouettes d'immeubles ». Mais on découvre avec surprise que la ville russe, avec ses éléments architecturaux historiques, est encore là. On voit, dans *Babel*, tout ce qu'on ne voit pas dans *L'Acacia*, tout ce passé architectural caractéristique d'une russité disparue : les « bulbes dorés du Kremlin », les « blanches églises byzantines, devant les mystérieuses façades des palais à la pompe défunte. » Le passé se mêle encore aux *realia* soviétiques :

les chancelantes églises aux turbans dorés, les trolleybus avec leurs cargaisons de types en casquette et de femmes mal habillées, les usines fumantes, les murailles tartares, et ça et là à côté d'immenses chantiers béants, les péristyles à colonnes et frontons, vert amande, roses, bleus, de quelque demeure de style Empire sur les marches de laquelle on s'attendait à voir paraître, en pelisse à col de fourrure et favoris, le fantôme mélancolique de quelque comte tolstoïen, grave, douloureux, trop riche et myope (Simon, 1955 : 11).

Non, la ville russe n'est pas, à ce moment-là, « une ville comme les autres » ! Près de trente-cinq ans plus tard, dans *L'Acacia*, de tout cela il ne reste rien. Plus de couleurs, plus de formes, seulement le fond d'« une banlieue défoncée elle-même presque au fond de l'Europe » (Simon, 1989 : p. 186).

Mais peut-être parce que tout cela avait peut-être déjà disparu, dès le moment du voyage. Cette « russité » persistante de la ville dans *Babel* n'est peut-être qu'un songe, comme, selon une autre formule du narrateur, « ces cartes de géographie dans les Atlas des anciens programmes, avec leurs pays aux teintes fanées, leurs frontières absurdes » (Simon, 1955, p. 9). C'est surtout, on le voit, un héritage littéraire qui a, curieusement pour conséquence, dans *Babel*, un autre effacement de la réalité urbaine contemporaine, devant ce qui a fait le cœur de la littérature russe du XIX^e siècle, c'est-à-dire devant l'espace de la *province* :

...dans ce restaurant à balalaïkas avec ses tentures orientales, ses tables à nappes blanches, sa clientèle convaincue, l'on pensait moins au Moscou des dernières années 30 qui s'étendait au dehors qu'à quelque chose de provincial et de désuet qui se serait passé dans un lointain gouvernement de province : une atmosphère pour une nouvelle de Tchekhov ou plutôt même, à cause d'un certain côté caricatural, cocasse et tragique à la fois, de Gogol (Simon, 1955 : 11).

Rien que de très banal, pourrait-on dire. Du passé dont on a fait table rase, il ne reste plus que des fantômes, il n'y a plus de gouvernements de province, ni d'âmes mortes, ni de comtes tolstoïens, et la ville russe, à son tour, même si elle existe encore, est vouée à s'effacer. L'URSS que voit Simon n'est plus celle de ces « Russes » qui les ont conduits là, ses amis et lui, victimes de leurs illusions, comme tant d'autres et qui sont pour une bonne part, autant que politiques, des illusions *littéraires* :

Peut-être, quand j'y repense, avions-nous effectivement trop bu. Ou alors c'était la faute de ces Russes, ou peut-être simplement celle de Gogol, Tchekhov, Dostoïevski et les autres souvenirs de lectures qui venaient ici et avec l'aide du vin superposer aux réels leurs personnages prolixes, inquiets, rongés par quelque chose qui chez nous Occidentaux ne

prend voix et force qu'avec l'aide de l'alcool ou du sommeil (Simon, 1955 : 11).

C'est même doublement, on le voit, la faute de ces Russes, les « réels » se confondant avec des personnages de fiction, et ceux-ci, tout comme leurs auteurs, ont disparu en tout cas dans *L'Acacia*, et plus curieusement encore dans *L'Invitation*, dont le propos est encore plus virulent puisque c'est précisément *au nom* d'une vision caricaturale de la littérature que Simon est invité dans l'URSS de 1986⁴. Les souvenirs urbains prestigieux n'étaient que des souvenirs littéraires, sans rapport avec un présent condamné.

Bien entendu, la ville russe n'est pas la seule, dans l'œuvre de Simon, à subir ce processus d'anonymisation et de désignation périphrastique. Dans le même *Acacia*, on trouve par exemple, à côté des « villes aux noms de fer, de charbon, d'acier, de marteaux-pilons » qui « hérissent » le paysage de l'Allemagne nazie :

[...] cette capitale comme boursoufflée, aux musées remplis de temples grecs transportés pierre à pierre, aux avenues de tilleuls, avec ses lourdes coupoles, ses palais baroques, ses philosophes emplis de philosophie grecque, ses colonnes et ses arcs de triomphe surmontés d'animaux de fer, son Opéra, son orchestre philharmonique (Simon, 1955 : 171).

La périphrase, ici, est plutôt, bien au contraire, ce qui permet d'*identifier* Berlin par ses caractéristiques demeurées intactes. Ce qui semble frappant, dans le cas de la ville russe, c'est la façon dont, à son propos, Simon, contrairement à bien de ses contemporains, évacue toute nostalgie, toute relation entre l'admiration littéraire (celle qui va rester intacte chez lui,

4 Je me permets de renvoyer sur ce point, faute de pouvoir développer, à « Kirilov et Chatov en Amérique. Des Russes dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon ». *Cahiers Claude Simon* n° 13, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

pour les écrivains du passé), et le présent soviétique, qu'il va écartier durablement, voire effacer, de son œuvre.

Il va également de soi que la « camelote », les immeubles en forme de postes de radio ou de mille-feuilles, sont partout dans le monde désormais, mais le narrateur de 1947 (celui de *La Corde raide*) n'a pas été démenti sur ce point par celui de 1955 ou de 1989 : c'est sûrement d'abord chez les Russes (suivis par tous les régimes totalitaires) que le rejet du passé – et le rêve d'un homme nouveau – se sont traduits par la destruction du patrimoine urbain millénaire. Autant dire – est-il utile de le préciser ? – que ce n'est nullement, chez Simon, rejet ou désintérêt de la création architecturale *moderne* en tant que telle, d'autres pages de son œuvre l'attestent, comme celles sur New York dans *Le Jardin des Plantes* par exemple, où la ville est vue comme un gigantesque organisme vivant :

Aucune ville ne répond mieux à l'expression « sortie de terre » que New York (ou faudrait-il plutôt dire « jaillie ») ; et non pas exactement debout, statique, mais explosant, toujours en expansion non pas en surface mais en hauteur comme on peut voir sur certaines photographies prises d'avion (ou d'hélicoptère) avec un objectif grand-angle (fish-eye), quand, bien sûr pendant une fraction de seconde, elle semble être restée immobile alors qu'en fait elle n'a cessé de croître, de s'élever, ce genre d'objectifs exagérant la perspective, de sorte que ses multiples gratte-ciel apparaissent non pas verticaux, parallèles, mais obéissant à une force divergente, faisant penser à ces gerbes de cristaux allant s'écartant, se bousculant, poussant vers le ciel ses tours de toutes hauteurs, les moins élevées non pas résignées à leur sort mais ayant simplement pris leur essor avec un peu de retard et se dépêchant pour rattraper les autres, l'ensemble comme planté sur la rotondité bombée de la terre, à partir d'une étroite base comme une sorte d'explosion solidifiée, de phénomène naturel, anarchique, tumultueux et géométrique (Simon, 2006 : 1109).

Il est vrai que cette description est aussitôt suivie de celle d'une autre ville, elle aussi « sortie de terre » par la volonté d'un seul homme, une ville... russe : la Saint-Pétersbourg « entièrement dessinée à l'avance, à plat, par le même architecte, jusqu'au moindre de ses ornements rococo, ses entablements, ses atlantes aux saillants abdominaux, aux pectoraux musclés, courbés sous ses corniches ». Mais il s'agit justement de la ville de Pierre le Grand, créée de toutes pièces, née des marécages selon la légende, et témoignant par là-même d'un dessin. La ville soviétique telle que Simon la décrit est, elle, le contraire d'une création : absence de style propre, refus de l'individualité – toutes exigences exprimées, dès le XIX^e siècle, par ces « utilitaristes » russes que Simon connaissait bien, et dont il faisait à juste titre, dans *La Fiction mot à mot*, les précurseurs de l'esthétique réaliste socialiste (Simon, 2006 : 1192).

Premier type d'effacement, pour des raisons politiques en somme, ce qui est assez rare chez Simon pour être souligné. Mais on n'en a peut-être pas tout à fait fini avec la ville russe, et c'est ce qui va me ramener, pour terminer, à *La Corde raide* : après tout, il peut y avoir plusieurs raisons, pour un écrivain, de transformer des souvenirs, et chez Simon, qui n'a cessé de réécrire les mêmes choses « à base de vécu », les phénomènes banals de transposition d'une œuvre à l'autre sont encore plus intéressants. La nuit moscovite dans *L'Acacia*, efface presque tous les détails de la nuit moscovite de *Babel*, mais *L'Acacia* et *Babel* « effacent » à leur tour autre chose. Le voyage de 1937 en Russie, dans la vie de Claude Simon, ne comprenait pas que le séjour à Moscou ; d'un bref passage à Odessa, on sait qu'il garde le souvenir durable d'une liaison avec une jeune femme, Olga, qu'il avait envisagée d'évoquer dans *L'Acacia*, avant d'y renoncer⁵, et dont il était encore question, semble-t-il, dans les derniers brouillons de l'écrivain ; histoire

5 Voir sur ce point Mireille Calle-Gruber, 2011 : 101.

effacée, mais pas oubliée donc, qui n'affleure, à part dans les carnets de voyage du moment, qu'une seule fois (ce qui est rarissime chez Simon)... dans *La Corde raide*, à propos d'une jeune femme nommée Vera, dont le narrateur affirme avoir continué à rêver pendant des années. Odessa est-elle une « ville comme les autres », est-ce là que le narrateur a vu ces fameuses « pièces montées » soviétiques ? on en a à peine une esquisse, mais qui contraste de façon frappante avec la laideur déjà rencontrée :

À Odessa, il y avait un hôtel bâti dans ce style oriental qui était à la mode du temps des tzars. On mangeait dans une cour intérieure plantée de platanes où coulaient des jets d'eau. C'était un endroit frais et agréable. Il y avait des lampes à abat-jour roses sur les petites tables et on pouvait venir manger à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. J'y avais amené Véra (Simon, 1947 : 14).

Sans doute, là encore, pourrait-on parler de couleur locale un peu factice, ce mélange d'atmosphère orientale et méditerranéenne attachée à Odessa. Mieux encore, à Odessa, on rêve... de Paris :

Elle habitait une chambre qui donnait directement sur une grande cour pavée entourée de bâtiments d'un étage. Une galerie de bois faisait le tour de la cour au premier étage et il pendait des fenêtres des édredons et des linges de couleur. Chez elle, il y avait un petit lit de fer, deux chaises, dont une cassée et une table. Au mur des chromos, représentant des villes et des cartes postales parisiennes 1900 (Simon, 1947 : 15).

Des autres lieux d'Odessa, du port, par exemple, immortalisé par les escaliers du *Cuirassé Potemkine* (film que Simon admirait par ailleurs), on ne voit rien d'autre, qu'un quai dans la nuit, une plage aussi. Cependant, cette évocation lacunaire a conservé son charme individuel, inoubliable.

On pourrait y voir une série d'effacements emboîtés en somme; la banlieue obscure de *L'Acacia* a remplacé les clochers à bulbes de *Babel*, mais l'aventure dans la banlieue moscovite a recouvert très soigneusement celle des bords de la mer Noire. Derrière Moscou, il y avait peut-être encore Odessa. Sans doute est-ce là un cas particulier de l'écriture de la ville chez Simon, une façon de ne pas l'écrire en l'occurrence. Il y a sûrement plusieurs façons de ne pas écrire la ville : ne pas la décrire, la décrire comme une autre toute pareille, décrire une *autre* ville à la place, surtout lorsqu'on veut enfouir de l'intime, du douloureux. La nostalgie littéraire d'une Russie disparue et la critique politique renvoient aussi au souvenir d'une Russe perdue, le personnel et l'historique, comme souvent chez Simon en somme, se mêlent et font de la « ville russe » un palimpseste ou un carrefour de sens comme les aime l'écrivain.

Références bibliographiques

SIMON, Claude. 1947. *La Corde raide*, Paris, Le Sagittaire.

SIMON, Claude. 1955. *Babel*, Paris, Les Lettres nouvelles, consultable à <https://journals.openedition.org/ccs/813>

SIMON, Claude. 1987. *L'Invitation*, Paris, Minuit.

SIMON, Claude. 2006. *L'Acacia*, Paris, Minuit.

SIMON, Claude. 1997. *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit.

SIMON, Claude. 2006. *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome 1.

Ville et disparition : Modiano, Pajak

Jean-Raymond FANLO
Aix-Marseille Université

Rien de commun, apparemment, entre *Dora Bruder* de Modiano et *L'Immense solitude* de Pajak. D'un côté l'enquête d'un écrivain sur une très jeune fille, dont il découvre dans la presse un avis de disparition, dont il essaie de retrouver les traces avant de découvrir qu'elle et sa famille ont été envoyés à Auschwitz. De l'autre un essai littéraire et graphique associant texte et dessins pour composer le récit des derniers jours de lucidité de Nietzsche à Turin avec en contrepoint l'histoire de Pavese et de son suicide, et quelques figures satellites comme Pollock ou Chirico. Modiano enquête en première personne sur une inconnue. Pajak juxtapose dans un ensemble hybride et polyphonique les histoires et les images de grandes figures de la culture européenne. Derrière Dora Bruder se profile le génocide, « l'Histoire avec sa grande hache » comme dirait Perec ; les grandes figures de Pajak sont solitaires, et leurs analogies, en dépit de la multiplicité et de la diversité des

auteurs sollicités tendent à déhistoriciser Turin, la ville où elles apparaissent.

Les deux œuvres, pourtant, se font écho. Pas de fiction dans les deux cas, mais un travail d'écriture sur l'histoire, sur un passé réel perçu comme absence : l'histoire de la recherche de Dora Bruder commence avec un avis de disparition, et va jusqu'à son élimination dans le cadre du génocide. Pajak représente la crise de démente de Nietzsche et le suicide de Pavese. L'écrivain se met en scène en regard de ces disparitions : il parle en première personne, il écrit sa propre histoire ; et il le fait dans l'espace d'une ville, Paris et Turin. Ces similitudes sont d'autant plus frappantes que les livres sont à peu près contemporains : *Dora Bruder* paraît en 1997, *L'Immense solitude* en 1999.

Il est peut-être éclairant de considérer ensemble ces deux œuvres.

Le livre de Modiano commence donc par un avis de recherche publié décembre 1941 par les parents de Dona Bruder. L'enquête sera un parcours dans Paris à la recherche des lieux où a passé la jeune fille. Mais Modiano ne décrit pas. Aucune image du Paris. S'il évoque un lieu, c'est de manière purement factuelle, informative :

Avant la guerre et jusqu'au début des années cinquante, le 41 boulevard Ornano était un hôtel, ainsi que le 39, qui s'appelait l'hôtel du Lion d'Or. Au 39 également, avant la guerre, un café-restaurant tenu par un certain Gazal. Je n'ai pas retrouvé le nom de l'hôtel du 41. Au début des années cinquante, figure à cette adresse une Société Hôtel et Studios Ornano, Montmartre 12-54. Et aussi, comme avant la guerre, un cadré dont le patron s'appelait Marchal. Ce café n'existe plus. Occupait-il le côté droit ou le côté gauche de la porte cochère ? (Modiano, 1999 : 12).

Ou encore, un peu plus loin :

Voici les noms de quelques établissements, de quelques habitants de l'avenue Liégeard de ce temps-là : le Trianon de Freinville occupait le 24. Un café? Un cinéma? Au 31, il y avait les Caves de l'Île-de-France. Un docteur Jorand était au 9, un pharmacien, Platel, au 30. (*Ibid.* : 19-20).

Dans le roman inspiré par Dora Bruder, *Voyage de noces*, des notations subjectives, des impressions visuelles, des sensations créaient une atmosphère :

Je marchais le long du boulevard Soult. Les immeubles se découpaient à contre-jour. Quelquefois sur la façade de l'un d'eux, une grande tache de soleil. J'en remarquais aussi, de temps en temps, sur les trottoirs. Ces contrastes de l'ombre et de la lumière, du soleil couchant, cette chaleur et ce boulevard vide... (Modiano, 2015 : 25)

Ces notations disparaissent de *Dora Bruder*. Restent de sèches indications d'adresse, de numéros de porte. Elles construisent une poésie paradoxale : ne livrant rien de sensible, elles se justifient seulement comme effets de réel : c'était là autrefois. Ce sont les noms de la disparition.

La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms de rues ne correspondent plus à rien. (Modiano, 199 : 137).

Paris n'est donc plus un espace actuel, animé, mais une juxtaposition de signes (numéros de porte, noms de rue ou d'enseigne) de la disparition. Comme l'écrit justement Dominique Viart, « l'Histoire se fait annuaire et cadastre » (Viart, 2010 : 66). La ville est liste et non espace sensible : le livre ne représente pas. Au contraire de l'hypotypose, qui veut transformer en image le matériau verbal pour mettre sous les yeux, les signes ne désignent « qu'en creux » (Modiano, 1999 : 9) : au lieu de composer, ils trouent, ce sont de simples

balises indiquant l'absence, comme une empreinte : « Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence » (*Ibid.* : 28). Les « signaux de phare » dont parle Modiano (*Ibid.* : 43) sont des appels qui creusent la nuit. Il reste alors une poétique de l'absence, avec référence à Pérec, à qui le « Je me souviens » de la deuxième page du livre renvoie clairement. Les signes écrits, dans leur précision, sont solidaires de l'effacement des contours, des effets de crépuscule (*Ibid.* : 65), de « mur noir », de « pénombre » (*Ibid.* : 29, 68) : « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (*Ibid.* : 53). Les précises indications de lieux fixent des repères devant « les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris » (*Ibid.* : 139), sur fond de banlieue « aussi neutre et grise que possible » (*Ibid.* : 142). La nomination (désignation, ou *déixis* sans image) et l'effacement travaillent de conserve à cette absence de représentation comme au refus du pathos que d'Adorno à Lanzmann toute une série d'écrivains ont formulés à propos de la Shoah.

Paris effacé, l'écrivain s'efface aussi. Pourtant les pages sur la découverte « il y a huit ans » de l'avis de recherche s'étoffent de l'évocation de Modiano du côté du boulevard d'Ornano, puis de ses souvenirs de l'année 1958. Puis ceux de 1965. La mémoire s'éveille sur diverses couches temporelles, depuis le passé récent jusqu'à l'enfance, et cette autobiographie discontinuée se poursuit avec les démêlés de l'écrivain avec son père, le récit de sa propre fugue, de ses errances, toujours en parallèle de l'enquête sur Dora : séjour de Modiano à Vienne à propos du passage à Vienne du père de Dora ; le père pris dans une rafle à propos de l'arrestation de Dora – et l'imagination court un peu : Dora aurait pu être avec lui dans le même panier à salade (*Ibid.* : 65)... L'écrivain n'est donc pas seulement témoin ou « chercheur de traces », pour reprendre le titre d'un livre de Kertész qui lui convient assez bien : il

trouve dans son passé des résonances avec Dora Bruder, il ajointe les intermittences de sa propre histoire aux siennes. Ses heures d'attente dans des cafés dans ces quartiers où elle a fugué étaient peut-être liées à une aventure amoureuse, comme celle qui peut-être a poussé la jeune fille à s'enfuir. Mais il cherche moins à s'identifier avec elle qu'à la rejoindre dans une même disparition : « La nuit tombait vers 6 heures sur le carrefour du boulevard Ornano et de la rue Championnet. Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues » (*Ibid.* : 8). La phrase réunit l'écrivain avec Dora et sa famille, dans le même anonymat :

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue (*Ibid.* : 28).

Ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris (*Ibid.* : 139).

Les éléments discontinus de l'impossible autoportrait se perdent avec les déportés dans la nuit et le brouillard. Le « vous » légèrement familier que l'auteur emploie (« ça vous donne des frissons ») le confond avec la jeune fille. La fugue de Dora devient la sienne « un dimanche d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité » (*Ibid.* : 59).

Il se met en scène pour mieux se dissoudre dans l'anonyme. Comme dans les autoportraits de Zoran Mušič où le noir des orbites et de la bouche mange le visage, où les traits d'ombre qui dans la peinture classique sont en arrière de ce visage pour le mettre en relief, ici, le recouvrent, le biffent. La figuration est une défiguration.

L'évidement de Paris « désert et silencieux » (*Ibid.* : 144), ville déserte, à marée basse (*Ibid.* : 128), son atomisation en une juxtaposition d'adresses où il n'y a plus personne, rejoignent

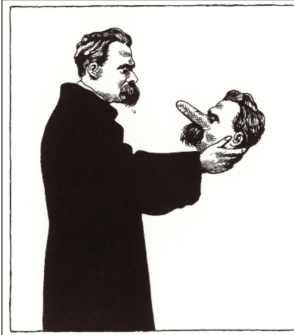
donc la dissolution de l'auteur. La volonté classique d'évoquer la victime, de lui prêter la voix de l'écrivain, a pour condition, pour éviter l'usurpation ou la délégation péremptoire de parole, une écriture au bord du silence, une aventure vers « une autre vie – en marge de ma vie » (Modiano, 2019 : 62).

Il est donc question aussi du statut de l'écrivain : de la littérature. Significativement, alors que le sujet paraît exiger le dépouillement, Modiano fait un certain nombre de références littéraires ; à *Manon Lescaut* à propos du passage à la Pitié-Salpêtrière (Modiano, 1999 : 18), avec la fugitive allusion à l'incarcération et, implicites, la déportation et la mort, mais surtout à un des grands romans de Paris, *Les Misérables*, ainsi qu'à un certain nombre d'auteurs morts à la fin de la Seconde Guerre mondiale, aux allemands Fredo Lampe et Felix Hartlaub, et à Roger-Gilbert Lecomte, et avec lui à Desnos. Ici comme pour Dora, Modiano s'associe à ces figures, avec qui il tisse des liens : rencontres avec les proches, mêmes lieux fréquentés, et il ajoute : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (*Ibid.* : 98). L'épisode des *Misérables* où Jean Valjean et Cosette poursuivis se cachent avec succès dans un couvent imaginé par Hugo rive gauche, s'oppose à ce désastre par sa fin heureuse. Un « Paris imaginaire » (*Ibid.* : 51) en face d'une théorie d'écrivains morts, de « beaucoup d'amis que je n'ai pas connus » « disparu[s] en 1945, l'année de ma naissance » (*Ibid.* : 98). Dans cette confrontation, la fiction heureuse rejoint le film *Premier rendez-vous* sorti en 1941, la version « rose et anodine de ce qui était arrivé à Dora Bruder dans la vraie vie. » En même temps qu'il offre au livre une virtualité d'idylle où les raisons de la fugue de Dora et son « secret » d'adolescente (*Ibid.* : 145) pourraient se dire, ce film accuse l'impossibilité de la littérature. S'il touche, c'est qu'il est « imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre » (*Ibid.* : 80). Misère

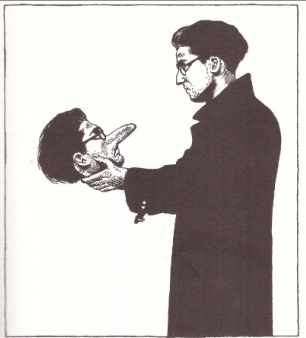
de la littérature, pouvoirs de la littérature si elle sait non pas devenir un autre monde, mais se tenir en face des yeux des morts.

Du même geste d'écriture des signes qui ne parlent pas (ce nom propre, Dora Bruder), l'œuvre évide la figure d'un auteur né en 1945 quand les autres auteurs mouraient, et récuse tous les pouvoirs de la littérature à l'exception de celui de dire les noms et les adresses, et d'imaginer pour « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (*Ibid.* : 53).

Cette mélancolie se retrouve chez Pajak. L'œuvre commence comme une fugue à trois voix, avec l'accident de voiture et la mort du père de Pajak pendant l'enfance de celui-ci, puis l'enfance de Nietzsche et de Pavese avec l'annonce de leur fin à Turin, enfin quelques vues de Turin centrées sur l'auteur. Le montage, la discontinuité permettent d'établir des rapports implicites, suggérés par des analogies ; les trois enfances sont marquées par la mort du père ; puis la séquence conclusive de cette partie énonce le sujet tripartite. Deux pages en miroir, d'abord : « C'est à Turin que Frédéric Nietzsche perd la raison à l'âge de quarante-quatre ans. » ; « C'est à Turin, au mois d'août 1950, que Cesare Pavese de suicide. Il a quarante-deux ans. » Et les pages suivantes se centrent sur l'auteur : « Et puis j'ai vu Turin », « J'ai vu Turin, je suis *devenu* Turin » (Pajak, 2011 : 34-37).



C'est à Turin que Friedrich Nietzsche perd la raison à l'âge de quarante-quatre ans. Il surviva une dizaine d'années, mais sa tête est définitivement morte dès les premiers jours du mois de janvier 1889.



C'est à Turin, au mois d'août 1950, que Cesare Pavese se suicide. Il a quarante-deux ans.



Et puis j'ai vu Turin.



J'ai vu Turin, je suis devenu Turin — et plus jamais je n'ai dormi comme avant.

Frédéric Pajak, *L'Immense solitude avec Friedrich Nietzsche et Cesare Pavese, orphelins sous le ciel de Turin*, 2011 : 34-37¹

Le rapport de l'auteur à la ville intègre les deux disparitions. Reste à comprendre pourquoi la partie s'appelle « La voix du Pô », et pourquoi elle se termine sur des images du fleuve, en effaçant le paysage urbain.

Comme chez Modiano, la ville est vide. Les dessins, comme des cartes postales, montrent les monuments de la ville, des façades fermées, abruptes, ou bien, et c'est une autre forme de l'énigme, des perspectives vides et sombres. Le noir est omniprésent. Turin n'est pas l'espace d'une enquête, avec archives et adresses comme dans *Dora Bruder*: Pavese et surtout

1 Je remercie Frédéric Pajak qui m'a autorisé à reproduire ses dessins.

Nietzsche sont montrés dans un ensemble monumental désert. Alors que le texte de Pajak porte sur les occupations de Nietzsche pendant le séjour turinois, sa polémique contre Wagner, son aversion pour l'esprit allemand, mais aussi son plaisir à jouir de cette ville confortable, de ses concerts, de sa cuisine, les images, loin d'illustrer, apportent un contrepoint funèbre. Les vues en perspective, par exemple d'une galerie turinoise (*Ibid.* : 84) sont souvent une variation graphique sur la première image matricielle, celle de l'accident de voiture du père de Pajak (*Ibid.* : 17).

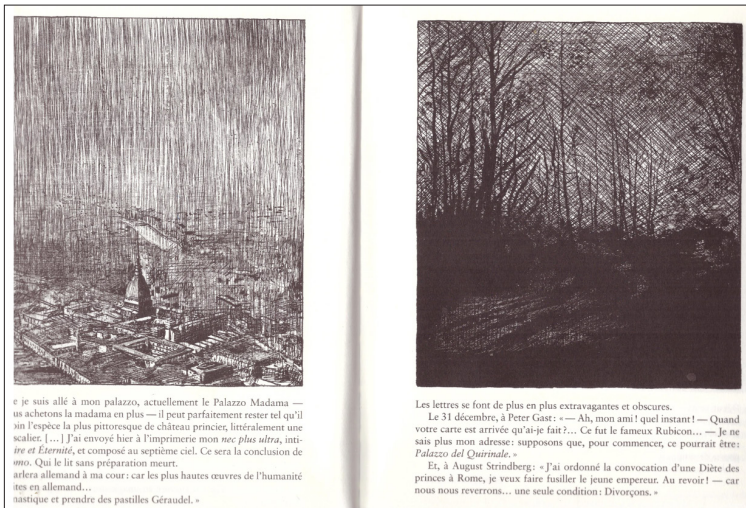


« Turin impressionne par un certain torrent de vie, il n'accable pas, il n'offre pas l'image du gagne-petit et du petit rampement en avant. La grandeur et la magnificence spatiales ont quelque chose de contagieux; on circule avec plus de liberté... »

Pajak consacre un court chapitre à Chirico, à ses monuments extatiques, solaires et mélancoliques dont Turin semble sorti. Le recueil de citations sur Turin, de Nietzsche et de Pavese bien sûr, mais aussi de Montesquieu, du président de Brosses, de Montaigne, déhistoricisent la ville, la rendent intemporelle. Pajak peut ainsi consacrer un chapitre au satanisme turinois, qu'il illustre et commente avant de révéler que c'est une légende : le chapitre n'aura cependant pas été inutile, puisque Turin est un théâtre fantasmagorique. Comme dans le fameux Panneau d'Urbino parfois appelé *La Cité idéale*, ou encore des vues de San Francisco dans *Vertigo*

(Hitchcock) ou de la Nouvelle-Orléans et de Florence dans *Obsession* (De Palma), sa « splendeur austère » (*Ibid.* : 115) est un décor solennel et froid : un tombeau.

Mais le dessin la relie donc aux espaces naturels, allée d'arbres, fleuve, qui s'associent à la mort et au travail du temps, et Héraclite est cité. Cette continuité s'inscrit dans les transformations du dessein : le noir omniprésent dans les grandes plages d'ombre ou de nuit, les taches de nuages ou les hachures du ciel menace la figuration. Les hachures ne sont pas loin des biffures, les taches d'une informité. La ville est ainsi associée à la nature comme non-lieu, jeu de lumières et de ténèbres, d'épaisseurs et de verticalités.

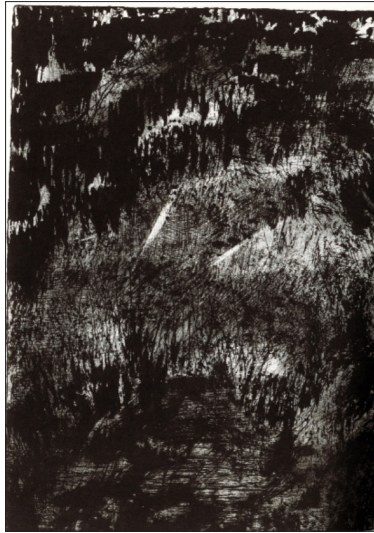
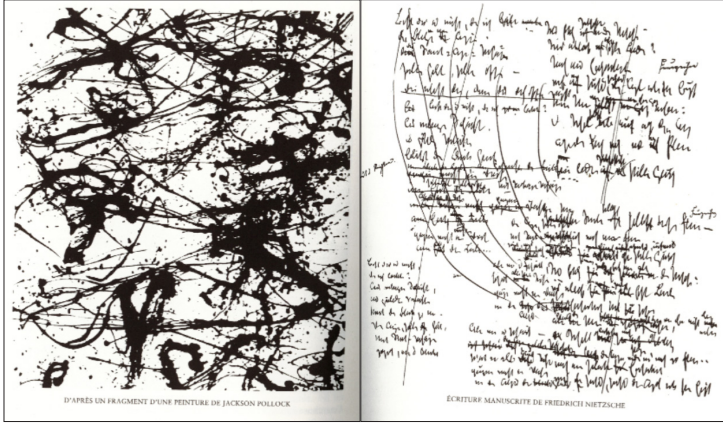


Vue de Turin, vue d'un sous-bois : une anamorphose.

Voilà pourquoi le fleuve était la voix du Turin au début du livre : pour ce message héraclitéen de silence et de disparition. Du Bellay déjà associait le nom de Rome à rien :

Nouveau venu, qui cherche Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Les paronomases (*Rome/rien/nomme*) font du nom de la ville l'agglutination de *rien* et de *nomme* : le *nomen inane*, puisque Rome n'est plus dans Rome, fait de la poésie une « inanité sonore », l'incantation du vide, au lieu d'être une évocation pleine, qui fait surgir la ville par la puissance de la parole, comme le désire le premier sonnet des *Antiquitez*. Chez Pakack, la représentation est aussi précaire. Certaines séquences graphiques vont de la figuration au dripping, puis au non figuratif. Jackson Pollock, lui aussi mort sur la route et l'image de son auto accidentée est produite (*Ibid.* : 261) pour rappeler celle du père de Pajak (*Ibid.* : 19) aussi bien que la Mercedes Benz écrasée sous un éboulement, symbole de l'agression de Nietzsche comme l'esprit allemand (*Ibid.* : 91). Le dessin en noir et blanc d'un dripping fait disparaître la fermentation des couleurs au profit de volutes et de lignes, et associe aux hachures et taches des vues de Turin le travail de Pollock. Mais une autre association s'établit page suivante, avec le dessin d'une page manuscrite de Nietzsche : le dessin devient page d'écriture, un rythme de verticales et de lignes agglutinées : l'image comme forme disparaît au profit d'une cinétique proche de l'art brut, une énergie de rature et de disparition. Ces dessins coïncident avec le basculement définitif de Nietzsche dans la folie. Et la dernière image de la séquence est non figurative, accumulation de traits et de noirs comme dans les pages précédentes, mais sans plus aucun sens (*Ibid.* : 262-264). Comme chez Modiano, la ville, et aussi la représentation, sont en puissance prochaine de disparition.



Successivement : reproduction d'un fragment de peinture de Pollock, de l'écriture de Nietzsche, et enfin dessin non figuratif.

La dernière image de *L'Immense solitude* est sans doute tout autre : on remonte vers les montagnes, on est dans un tunnel, avec au bout, la lumière. Si le noir pèse sur l'image tout au long du livre, ici la lumière arrive par derrière. Mais l'ensemble du livre est écrit et dessiné à l'encre noire de la mélancolie : elle compose les biographies ou thanatographies, elle fait

ressortir des formes et des perspectives précaires en attente de disparaître sous les rayures ou les taches.

Dora Bruder et *L'Immense solitude* ne se confondent pas : même si les deux livres laissent deviner en amont un travail d'enquête, des recherches d'archives pour Modiano (et peut-être surtout pour Klarsfeld, mais n'importe), ou de nombreuses lectures pour Pajak, le second est fasciné par la disparition de grandes figures à la fois admirables, des inventeurs d'une modernité, des pères, donc, mais aussi des doubles, des orphelins comme l'auteur, tandis que le premier poursuit une adolescente sans autre histoire que celle de sa fuite et de son assassinat. La grisaille des quartiers pauvres de Paris, trouée de signes d'absence, s'oppose à la splendeur des monuments turinois. Modiano dénonce un crime, d'autant plus violemment qu'il le laisse deviner à partir d'une mort minuscule, qu'il suit des rouages administratifs, et que l'absence de tout pathos crée un silence plus profond qu'un cri de révolte. Pajak croque ses silhouettes dans les perspectives funèbres qui sont celles de toute existence. La ville avec lui devient, à partir d'œuvres et de destins antérieurs, le décor baroque d'une expérience personnelle et artistique qui continuera peut-être au-delà du tunnel. Mais dans les deux cas, une même mélancolie déporte le livre vers le silence et l'effacement et tourne l'auteur vers les morts et la mort. Le travail de la mémoire ne délivre aucune leçon. Le livre est dans la ville, mais il ne lui parle plus.

Références bibliographiques

MODIANO, Patrick. 1999. *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio ».

MODIANO, Patrick. 2015 [1990]. *Voyage de nocces*, Paris, Gallimard, « Folio ».

MODIANO, Patrick. 2019. *Encre sympathique*, Paris, Gallimard.

PAJAK, Frédéric. 2011 [1999]. *L'Immense solitude avec Friedrich Nietzsche et Cesare Pavese, orphelins sous le ciel de Turin*, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc.

VIART, Dominique. 2010. « L'impossible narration de l'Histoire », in JULIEN Anne-Yvonne (éd.), *Modiano ou Les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, p. 45-68.

Le Paris palimpseste : écriture(s) de la ville, espace(s) du livre chez Patrick Modiano

Emma LACROIX
Université de Montréal

Dire de l'œuvre de Patrick Modiano qu'elle est intrinsèquement liée à l'espace de Paris relève de l'évidence. Pour Régine Robin, Paris est une « ville-texte, ville-image, ville-pierres, ville-sons » (2014 : 15), son espace est donc fait d'une « épaisseur culturelle et textuelle » (*Ibid.* : 30). Ainsi, la ville se donnerait à voir à travers les multiples couches qui la représentent et composent son histoire. Les narrateurs de deux romans de Modiano, *Dora Bruder* (1997) et *L'Herbe des nuits* (2012), sont particulièrement sensibles au brouillage des temps et des espaces, qui campe la narration dans un temps présent, passé et futur – un temps impossible. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier souligne que la littérature présente la particularité de produire l'espace en même temps qu'elle crée son propre espace dans lequel elle peut exister : ce sont les mots qui créent et habitent l'espace littéraire. Concevoir l'œuvre littéraire comme un espace toujours déjà

minimalement double permet d'envisager autrement l'analyse de l'espace urbain et de mettre en lumière la superposition des strates de temps et d'espace. Penser l'espace de l'œuvre dans sa matérialité et dans ses potentialités tout à la fois fait du texte littéraire un espace nécessairement *palimpsestique*, qui abolit la linéarité du temps et transgresse les frontières des strates de la narration. En quoi *Dora Bruder* et *L'Herbe des nuits* font-ils de l'espace de la ville-palimpseste le matériau même de l'écriture ?

Le mot *palimpseste* signifie, étymologiquement, rappelle Sabine Narr, « raclé pour [un] nouvel usage » (2012 : 103). L'idée d'un « support sur lequel on écrit, susceptible d'être effacé après usage » (CNRTL)¹, ne manque pas d'évoquer, dans une certaine mesure, le premier manuscrit, dans *L'Herbe des nuits*, que le narrateur a perdu et qu'il s'emploie à réécrire. À ce premier sens, littéral et matériel, du palimpseste, s'ajoute un second, figuré et métaphorique (De Groot, 2014 : 111-112), qu'explore Baudelaire dans un passage de *Paradis artificiels*, et qui reprend librement les propos de Thomas De Quincey : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur » (Baudelaire, 1860 : 273). De plus, Victor Hugo écrit que « l'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste. Qu'un accident survienne, et tous les effacements revivent dans les interlignes de la mémoire étonnée » ([1869] 2002 : 468). Afin d'éviter un emploi trop vague, ou trop vaste, du palimpseste comme métaphore, on peut en circonscrire le sens : le palimpseste est intrinsèquement structuré par le changement, la modification, la variation (Shallcross et Ryszard, 2011 : 14). Il y aurait là l'amorce d'une conception de la ville-palimpseste. En effet, pour Pierre Sansot, « la ville [...] renaît incessamment d'elle-même, se métamorphosant » (1984 : 166) ; au contraire, Régine Robin affirme que la ville

1 Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<<https://www.cnrtl.fr/>>, sous « Palimpseste »).

de Paris « se détruit en permanence dans la représentation qu'elle se fait d'elle-même » (2014 : 52). Paris, dont la destruction, comme la reconstruction, semblent cycliques et inévitables, génère donc une vision de l'espace urbain indissociable de l'écriture de son histoire. Walter Benjamin écrit que « chaque époque ne rêve pas seulement la suivante : en rêvant, elle tend aussi vers le réveil. Elle porte en elle sa propre fin. [...] Nous commençons à découvrir, avant même leur effondrement, que les monuments de la bourgeoisie sont des ruines » (2000 : 66). De la même manière, le palimpseste permet « la coprésence paradoxale du passé et du futur dans un présent insaisissable » (Lacroix, 2019 : 48)².

Le temps, mais aussi la mémoire et l'oubli, qui en participent, sont la matière du palimpseste : la linéarité du temps s'y trouve compressée, voire impossible. Le narrateur de *Dora Bruder* en a conscience : « Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent [...]. Il suffit d'un peu de patience » (Modiano, 1997 : 13). Le palimpseste, pris dans ses multiples acceptions, permet de concevoir un espace où coexistent plusieurs temporalités et plusieurs espaces, mais plus encore, il engendre une réflexion sur la matérialité même de l'écriture et des mots, sur leur épaisseur, la multiplicité de sens qu'ils évoquent, faisant miroiter la surface et la profondeur du texte. Robin, qui commente l'œuvre de Modiano, demande : « Y aurait-il des fantômes errants dans les interstices des murs à demi écroulés de Paris, derrière les façades éventrées en voie de rénovations, quelque chose qui perdurerait du lieu détruit et des gens qui l'habitaient. Pourraient-ils encore nous hanter ? » (2014 : 89).

² Cet article paru précédemment fait l'analyse du roman *Dora Bruder*; si certaines pistes de réflexion en découlent, la perspective du présent texte est plutôt axée sur l'analyse comparative avec le roman *L'Herbe des nuits*.

Dora Bruder replie de nombreuses temporalités dans l'espace : le narrateur fait le récit, au présent de l'écriture, du moment où il a appris, en 1990, l'existence de Dora Bruder – une jeune fille juive qui a probablement fugué – grâce à un avis de recherche publié dans un journal de 1941, qu'il découvre fortuitement. En voulant retracer l'histoire de la jeune fille disparue, le narrateur ne peut s'empêcher de tracer des parallèles avec sa propre adolescence dans le Paris des années 1960, mais aussi avec des souvenirs antérieurs à sa naissance, ceux de son père ou d'inconnus pendant la guerre. Il erre dans le quartier où a vécu Dora, oscillant entre différentes temporalités. *L'Herbe des nuits* présente une structure *feuilletée* similaire : Jean, le narrateur, parcourt la ville et se replonge dans ses souvenirs des années 1960, par l'entremise des notes qu'il a consignées dans un carnet. À l'époque, il avait fait la rencontre de gens qui fréquentaient l'Unic Hôtel et qui étaient soupçonnés d'être impliqués dans un meurtre – ce que le narrateur apprend alors qu'il est interrogé par Langlais, un détective. Près de trente ans plus tard, lorsque Jean le croise par hasard, Langlais lui remet le dossier de l'enquête. Enfin, cinquante ans après les événements, le narrateur ressasse ses souvenirs et tente de trouver des réponses aux questions restées en suspens. Il revisite les lieux des événements de 1960 dans l'espoir qu'ils lui révèlent quelque chose, mais le temps a brouillé les traces, les indices et, si certaines choses lui semblent plus limpides à présent, l'essentiel lui échappe toujours. À l'aide des notes de son carnet, Jean, qui n'a jamais retrouvé son premier manuscrit, entreprend d'écrire un livre qui s'apparente à un palimpseste au sens littéral du terme, puisqu'il décide de suivre les conseils de son amie Dannie, qui affirme qu'il ne faut pas se « casser la tête » pour écrire un livre, qu'on n'a qu'à mettre la main sur un vieux manuscrit oublié et à dire qu'on en est l'auteur (2012 : 167).

Au-delà des intrigues et des enquêtes, ce sont les parcours dans Paris qui constituent le cœur des livres de Modiano où,

selon Robin, la superposition des strates temporelles esquisse une « psychogéographie », une « mythogéographie » propre à l'auteur (2014 : 76). Les narrateurs de Modiano parviennent à voir, à travers la ville, son architecture, ses commerces, ses quartiers, ce qui se dérobe au regard : d'autres temps, d'autres lieux, d'autres trajectoires, d'autres mondes possibles. Au rythme de leurs déambulations dans la ville, l'espace est voué à se reconfigurer, actualisé par le regard, faisant ressurgir à la surface ce qui était enfoui, disparu : ici, les événements de l'époque de Dora Bruder, là, les souvenirs de l'Unic Hôtel, s'imposent, se surimposent, en marge du présent de la narration. Le narrateur de *Dora Bruder* remarque : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails » (1997 : 50), alors qu'en fait, ces souvenirs ne sont pas toujours les siens. En effet, au moment même où la narration s'approche de Dora Bruder, elle la fait disparaître, « ainsi la langue écrite précipite-t-elle l'expérience du silence quand elle entend témoigner et celle du vide quand elle entend gagner en consistance » (Blanckeman, 2009 : 28). Bien que le narrateur suive pendant plusieurs années la piste de la famille Bruder, l'essentiel échappe toujours à la narration et on n'en saura jamais bien plus, ni avec certitude, que ce qu'on a pu lire au tout début du roman. Pour sa part, le narrateur de *L'Herbe des nuits* constate qu'une des rues qu'il connaissait bien n'existe plus, et ce n'est qu'en fermant les yeux qu'il parvient à la voir et à se la remémorer. Et même lorsqu'il y arrive, ce n'est pas nécessairement intelligible : « Tous ces détails me reviennent dans le désordre, par saccades, et souvent la lumière se brouille » (2012 : 18).

Georges Didi-Huberman voit dans l'image dialectique chez Walter Benjamin le motif de l'intermittence, c'est-à-dire son caractère « saccadé », qui permet de comprendre « de quelle façon *les temps se font visibles* » (2009 : 38). Ce rapprochement entre l'image et l'Histoire court-circuite le

déroulement linéaire du temps et crée, au sein de la narration, des points de contact entre les différents espaces et les temps : « D’hier à aujourd’hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l’un à l’autre » (Modiano, 1997 : 10). Ces points dans le temps forment une image-constellation (pour reprendre l’idée de Benjamin), permettant de voir ensemble les bribes d’information sur Dora Bruder, les souvenirs du narrateur et un passé immémorial qui les lie : cela ouvre des passages entre les temps, entre les lieux. Dans les années 1990, lorsque Jean revoit par hasard le détective Langlais dans un café, il bascule dans une temporalité équivoque : « [Langlais] a souri, et je me suis souvenu qu’il m’avait témoigné autrefois une certaine bienveillance. [...] Il m’observait en fronçant les sourcils, comme au siècle dernier dans son bureau du quai de Gesvres » (Modiano, 2012 : 134-135). Au détour d’une phrase, le narrateur se retrouve tout à la fois au quai de Gesvres en 1964, mais aussi trente ans plus tard place d’Italie, et également au moment où il écrit, puisqu’il se rappelle les événements du « siècle dernier ». Cette rencontre avec Langlais, dans les années 1990, est donc empreinte, paradoxalement, du passé et du futur. D’ailleurs, Jean n’a pas remis les pieds dans ce quartier depuis « l’époque du quai de Gesvres » : le temps et l’espace se correspondent alors. Au café, d’où Jean est assis, il aperçoit « une partie de la place d’Italie qui n’avait pas changé » (*Ibid.* : 136), une brèche s’ouvre alors dans l’espace : « Le temps était aboli. Il ne s’était pas écoulé plus d’une journée entre le quai de Gesvres et la place d’Italie » (*Ibid.* : 136). Ce qui est invisible, imperceptible pour la plupart, ne l’est pas pour le narrateur : il entrevoit, dans une sorte de lucidité (bien qu’il doive parfois fermer les yeux pour mieux voir), plusieurs temps à la fois. Cela est dû, à son avis, au fait qu’il marche depuis toujours dans les mêmes rues, « si bien que le temps était devenu transparent » (*Ibid.* : 143-144). Cette condensation des temps et des espaces renforce l’idée

d'une ville-palimpseste, faite de surimpressions, de traces fantômes, d'une atmosphère d'« inquiétante irréalité », pour reprendre les termes de Manet Van Montfrans (1993 : 90). Le palimpseste se matérialise même dans le regard du narrateur, alors qu'il repasse devant l'Unic Hôtel :

Je n'ai pas pu m'empêcher de les observer, derrière la vitre. Et, aujourd'hui, à mesure que j'écris, il me semble que je les observe encore, debout sur le trottoir, comme si je n'avais pas changé de place. [...] À un moment, Aghamouri s'est levé et il a marché vers la vitre. Il allait s'apercevoir que j'étais debout sur le trottoir à les observer. [...] Mais il avait le regard vide, il ne me voyait pas. [...] Peut-être la vitre était-elle opaque de l'intérieur [...]. Ou tout simplement, des dizaines et des dizaines d'années nous séparaient, [...] et nous ne vivions plus, eux et moi, dans le même temps. (Modiano, 2012 : 75-77).

Aussi, dans *L'Herbe des nuits*, Jean constate : « Je n'y peux rien, en ce temps-là j'étais aussi sensible qu'aujourd'hui aux gens et aux choses qui sont sur le point de disparaître » (*Ibid.* : 87). Dans les deux romans, les traces matérielles défailent : le temps, l'Histoire et les différentes instances administratives contribuent à l'oubli, à la transformation des rues, des façades, des récits. Quand cela ne suffit plus, le narrateur de *Dora Bruder* a recours à la littérature : c'est ainsi qu'il croit retrouver la trace de la jeune fille dans un passage des *Misérables*, où Victor Hugo, brusquement, quitte la réelle topographie de la ville pour basculer dans un quartier imaginaire de Paris – et c'est précisément à cet endroit que le narrateur de Modiano croit reconnaître le pensionnat où vivait Dora Bruder. Plus que de brouiller et de transgresser les temporalités, le roman abolit les frontières du texte et de la fiction, en faisant soudainement passer le personnage de Dora Bruder dans un espace impossible où l'univers des *Misérables* ferait partie de la diégèse. Genette écrit d'ailleurs que

« toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers » (2004 : 131). Les souvenirs de Jean, dans *L'Herbe des nuits*, se mêlent à des spéculations, mais aussi à des images, des « impressions de souvenirs » d'un temps bien plus lointain, voire carrément imaginé. Le narrateur en vient à perdre tout à fait son ancrage dans le réel : « Il régnait autour de nous un tel silence qu'il ne pouvait plus être troublé d'une voiture mais par le claquement des sabots d'un cheval de fiacre. Je ne sais pas si j'ai pensé cela sur le moment ou si l'idée me vient aujourd'hui en écrivant ces lignes. Nous étions perdus dans le Paris nocturne de Charles Cros, [...] de Tristan Corbière, et même de Jeanne Duval » (2012 : 119). L'espace, dans le regard du narrateur, se troue de passages qui permettent aux personnages, au narrateur – voire au lecteur – de traverser d'un temps à un autre, même d'en percevoir plusieurs à la fois.

Didi-Huberman compare l'intermittence de l'image dialectique de Benjamin à la lumière émise par une luciole qui clignote dans la nuit. Nous remarquons, dans *L'Herbe des nuits*, une persistance du motif de la lumière allumée qui *fait signe* : « C'était le même sentiment que celui que vous éprouvez si vous contemplez longtemps une fenêtre éclairée : un sentiment à la fois de présence et d'absence. Derrière la vitre, la chambre est vide, mais quelqu'un a laissé la lampe allumée. Il n'y a jamais eu pour moi ni présent ni passé » (*Ibid.* : 54), ou encore : « Moi aussi, j'éprouve une drôle de sensation à la pensée de ces lampes que nous avons oublié d'éteindre dans des endroits où nous ne sommes jamais revenus... [...] Aujourd'hui, j'ai la conviction qu'il ne s'agissait ni d'oubli ni de négligence, mais qu'au moment de partir c'était moi délibérément qui allumais une lampe. [...] Surtout pour qu'il reste une trace de nous » (*Ibid.* : 70-71). Si Van Montfrans considère que les personnages de Modiano sont « des flâneurs qui tracent dans la ville les pistes de leurs quêtes, interrogeant les maisons, les boulevards,

les squares et les quais dans l'espoir que ceux-ci finiront par leur révéler l'objet de leurs recherches » (1993 : 88), il s'avère que les narrateurs des deux romans ne flânent pas vraiment : ils restent toujours en retrait, passifs, et ne disposent pas de tous les éléments nécessaires à la compréhension des événements. Peut-être se rapprochent-ils plutôt – Jean l'avance lui-même dans *L'Herbe des nuits* – du « spectateur nocturne » (2012 : 26). Cette désignation nous paraît plus juste : le spectateur est le « témoin d'un incident, d'un événement; un observateur » (*Grand Robert*), mais c'est aussi « la personne imaginaire qu'on prend comme référence quand on décrit un ensemble spatial » (*Ibid.*). Ainsi, le spectateur désigne en même temps la posture du narrateur dans l'espace et dans le récit, tout en lui accordant une certaine conscience de son rôle de narrateur : cela accentue (ou est peut-être même l'origine de) cette sensation de dédoublement, voire de redoublement, souvent ressentie par les narrateurs de Modiano. Si on comprend « nocturne » à la fois au sens de ce « qui est propre à la nuit, qui est de la nuit », mais aussi au sens figuré, « qui fait penser à la nuit, sombre, peu clair, secret » (*Ibid.*), cela évoque à la fois l'atmosphère de ces deux romans, mais aussi le caractère flou, mystérieux, que revêt la narration pour le lecteur. Enfin, la posture du spectateur se dédouble également : le lecteur-spectateur emboîte le pas au narrateur.

Enfin, l'idée du *passage* (à la fois l'action de passer et le lieu où l'on passe), permet de penser ensemble un espace et un parcours dans le temps. Benjamin affirmait qu'avec l'avènement des passages parisiens, « le phalanstère devient une ville faite de passages » (2000 : 49). Pour le narrateur de *Dora Bruder*, ces passages s'ouvrent là où les temps s'entrecroisent : « Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous »

(Modiano, 1997 : 59). Le motif de la brèche revient également dans *L'Herbe des nuits* : au tout début du roman, le narrateur affirme que « les dimanches, surtout en fin d'après-midi, et si vous êtes seul, ouvrent une brèche dans le temps. Il suffit de s'y glisser » (2012 : 12), et il ajoute un peu plus loin : « Ce dimanche soir, je finissais par me persuader que le temps est immobile et que si je glissais vraiment dans la brèche je retrouverais tout, intact » (*Ibid.* : 14). Pour le narrateur, un tel rapport au temps, qui permet d'y ouvrir des brèches, est intimement lié au processus d'écriture : « Quelquefois la vie est monotone et quotidienne, comme aujourd'hui où j'écris ces pages pour trouver des lignes de fuite et m'échapper par les brèches du temps » (*Ibid.* : 107). La narration parvient ainsi à transgresser les frontières de l'espace et du temps puisque, comme le suggère le narrateur de *Dora Bruder* :

Cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à sa paresse – toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance » (1997 : 53).

Dora Bruder et *L'Herbe des nuits* parviennent à démentir l'Histoire et les faits avérés pour s'approcher davantage, peut-être, de la vérité. *L'Herbe des nuits* s'achève d'ailleurs sur cette dernière image de la ville-palimpseste, qui condense les temps et les espaces : « ... Les avenues vides, la masse sombre des immeubles, une fenêtre éclairée qui vous donne l'impression d'avoir oublié d'éteindre la lumière dans une autre vie, ou bien que quelqu'un vous attend encore... » (2012 : 169). Ainsi, l'espace de la ville-palimpseste, tel qu'il se déploie dans l'écriture, permet au narrateur-spectateur-lecteur de franchir le seuil de la narration et de la fiction.

Références bibliographiques

BAUDELAIRE, Charles. 1860. *Les Paradis artificiels, opium et haschisch*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise. Fac-similé numérique, Gallica. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f>>.

BENJAMIN, Walter. 2000. *Œuvres. Tome III*, Paris, Gallimard.

BLANCKEMAN, Bruno. 2009. *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin.

DE GROOTE, Brecht. 2014. « The Palimpsest as a Double Structure of Memory », *Orbis Litterarum*, vol. 69, n° 2, pp. 108-133.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil.

HUGO, Victor. [1869] 2002. *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard.

LACROIX, Emma. 2019. « Littérature et espace urbain : palimpseste et écriture de l'histoire chez Patrick Modiano », *Les Cahiers Linguaték*, n° 5-6, pp. 47-52.

MODIANO, Patrick. 1997. *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.

MODIANO, Patrick. 2012. *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard.

NARR, Sabine. 2012. « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », in BÄLHER, U. FRÖLICHER, P., LABARTHE, P., VOGEL C. (éd.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Berlin, Lendemanns, pp. 101-125.

ROBIN, Régine. 2014. *Le Mal de Paris*, Paris, Stock.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. 2002. *Écrire l'espace*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

SANSOT, Pierre. 1984. « Rémanences et recommencements de la ville », in GUÉRY, F., *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, pp. 164-178.

SHALLROSS, Bozena, RYSZARD, Nycz (dir.). 2011. *The Effect of Palimpsest : Culture, Literature, History*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

VAN MONTFRANS, Manet. 1993. « Rêveries d'un riverain : la topographie parisienne de Patrick Modiano », in BEDNER, J., *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, pp. 85-101.

Fouiller les poubelles et lire les déchets du Grand Paris contemporain

Sylvie DUCAS
Université Paris Est-Créteil

Pour les écrivains français du très contemporain, la ville est malade. Loin des clichés de carte postale et de l'image d'Épinal de la Ville Lumière, Frédéric Ciriez, dans *Mélo*, Jane Sautière dans *Stations entre les lignes*, Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire* et Virginie Despentes dans *Vernon Subutex*, cartographient le désastre de Paris et de sa banlieue, cet espace urbain qui a cessé depuis longtemps d'être un décor scintillant ou une machine à rêves. Sous leur plume, se donne à lire la métamorphose catastrophique d'une certaine France à bout de souffle qui aurait perdu sa capitale comme on aurait perdu la tête¹.

1 Dans tout l'article, les pages des ouvrages étudiés seront indiquées entre parenthèses à la suite des titres ainsi simplifiés : M pour *Mélo*, SL pour *Stations entre les lignes*, CT pour *La Carte et le Territoire* et VS pour *Vernon Subutex*.

On note aujourd'hui la montée en puissance d'une littérature du réel fondée sur une enquête résolument transitive, capable de casser les lieux communs collectifs, et prônant la toute-puissance du récit face à la décomposition du monde. Si Walter Benjamin voyait déjà dans le délabrement du Paris des années 30 la trace d'une utopie obsolète, les écrivains d'aujourd'hui semblent poursuivre sa désillusion en explorant Paris et sa banlieue dans ses recoins les plus déglingués. C'est ce Grand Paris des poubelles et des déchets qu'on se propose d'étudier ici, signe d'une crise à la fois ontologique et sociétale majeure. Des écritures actuelles très clivées politiquement investissent cet espace urbain malade, fouillent ses poubelles et détritiques pour faire de la ville lumière un espace-temps crépusculaire inédit où le récit se retrempe, mais sans jamais laisser une grande place à l'espoir ni à la rédemption. Comme s'il s'agissait pour les auteurs d'y fonder un *dé-lire* à la mesure d'une folie de la ville et du monde, *Urbi et orbi*.

Villes interchangeableables et périphéries à la dérive

Des représentations littéraires de Paris aux nominations contemporaines, le divorce est consommé. Paris ne sera pas toujours Paris. Dans le corpus étudié, les motifs récurrents de l'exil, de la marge, de la circulation permanente et folle, suffisent à s'en convaincre. L'écriture tente de capter sa dérive, son mouvement, pour mettre de l'ordre et du sens dans le fourbi des représentations. Elle n'habite plus la ville, mais toutes les villes à la fois, donc aucune.

Car la ville de Paris, sous la plume de nos auteurs, s'est radicalement décentrée. Elle s'étend et se répand désormais vers des banlieues lointaines, déborde comme une poubelle qui rejeterait son trop-plein à la périphérie. L'extension du réseau des transports parisiens, fréquents dans les textes, est complice de ces trajets insupportables charriant des foules

oppressées et exténuées, – « la fourmilière des voyageurs » (M, 277) –, avec pour paysage les cités de transit et les barres HLM ou « la nuit éternelle du métro » (SL, 61). Même si la ville de Paris, hypertrophiée par ses banlieues, tient du guide à la toponymie familière, elle génère unanimement des marges et des exclus, les refoule à sa périphérie, tout en les enfermant dans des wagons saturés, des rames bondées, ou dans ses murs exigus – crise du logement oblige – dans lesquels on ne fait que passer, on déménage ou on survit plus qu'on y habite. Le pavillon de banlieue, pour Sautière comme pour Houellebecq, y fait figure de vestige ou de ruine symptomatique, le lieu nostalgique d'un passé qui n'est plus, gagné par la décrépitude et la rouille généralisées de *no man's land* à l'abandon, de ce défilé de « terrains vagues boueux à perte de vue, hérissés de grues et de palissades, quelques carcasses d'immeubles, à des stades d'achèvement avancés ».

Dans cette hémorragie périurbaine, pas de fuite possible : l'espace est confinement routinier, prison, déportation de populations ; périphérique saturé, à la circulation « ralentie par les cortèges de réfugiés qui survivent dans cette zone » (VS, 311). Les véhicules encombrant les artères bouchées d'une cité malade, quand ils ne se dévident pas sur des autoroutes rationnelles dans leur gestion des flux, mais inhumaines et désincarnées. Pour Houellebecq, l'espace du périurbain, avec ses ronds-points et ses délaissés miteux, est fait de lieux sans qualité, avec leurs hypermarchés et leurs zones commerciales qui surgissent dans leur vide architectural, symbole d'un monde définitivement médiocre. *Intra-muros*, crasse et puanteur sont les stigmates d'une ville radicalement laide. Outre son « architecture de la désolation » (VS, 95). « La ville est sale, pleine de poubelles » et de rats qui puent la déchetterie (M, 121) ; « odeur de suint humide, entêtante, persistante » du métro parisien (SL, 76) ; « pellicule de crasse noire » couvrant les usagers (VS1, 345) ; « bouffées de misère recuite (...) la crasse, celle de la grande pauvreté » (SL, 73).

De fait, le Grand Paris, dans ses métastases monstrueuses, ses sous-sols étouffants où la « coulée humaine » s'évide (SL, 52) et ses amoncellements d'ordures, de véhicules, d'immeubles, est devenu radicalement inhumain et invivable. Pire : Paris a perdu son âme, est devenu une ville interchangeable. Seul Ciriez mobilise les paillettes de la cité-lumière, mais pour mieux pointer les « zombies » sociaux (M, 320), cette cour des miracles peuplant pour survivre une « ville-musée », cliché de guide touristique. Celle-ci cache mal « la nuit sociale » du chômage et de l'immigration clandestine (M, 85), avec son cortège de misérables, petits frères des gueux de Victor Hugo. Les flux migratoires de la misère en plus, la mondialisation aidant. Sans romantisme aucun. Comme chez Deleuze, après Foucault, c'est donc bien la *géographie* et non plus l'histoire de la ville qui intéresse les écrivains contemporains. Avec pour épïcêtre le paradoxe d'un espace de circulation de masse rationalisée qui engendre la désorientation des êtres.

Trajets, trajectoires, errances

À y regarder de plus près, en effet, Paris y est moins une topographie bien balisée qu'un réseau de trajectoires rapides, un dispositif de rationalisation des déplacements et des flux humains adapté à des vies pressées, ou plutôt condamnant à se presser. Ce qui frappe, c'est le mouvement permanent et en tous sens, l'agitation assourdissante, la gesticulation folle. On se souvient que pour Michel Serres, la vie ne peut naître que dans ce flux, cette relation entre les éléments et les corps, « cet ensemble de relations, sans quoi rien ne naît ni n'existe ». Mais dans nos récits, la circulation déraile et dysfonctionne. Aucun répit mais des stases génératrices d'engorgements qui enkystent le quotidien. L'espace urbain est saturé de marchandises, populations, bruits, détritits, véhicules. Les embouteillages sont sans doute les plus symptomatiques de ce trop-plein du tissu urbain, qui permettent à une jeune femme en rollers de doubler des voitures dans *Mélo*; de même

que les deux circulations inconciliables, « celle du dessous, celle du dessus » (SL, 66) opposent chez Jane Sautière le monde de la rue familière aux « boyaux d'enfer » du métro et du RER (SL, 70), ces souterrains des transports urbains qui rappellent *Metropolis* de Fritz Lang, ces foules qui se déversent, mécaniques, piétinent, « l'absence de regard, tout le temps, partout » (SL, 75), ces « clodos » esquivés par des passants pressés (VS3, 388-389), et cette « indifférence atroce [qui] engorge, détruit, intoxique » (SL, 74).

La rue a toujours été un lieu de cohésion sociale, d'échanges, de rencontres et de solidarités. Un lieu aussi de manifestation et de révolte. Rien de tel dans notre corpus. La rue s'est déshumanisée et a capitulé face aux logiques de production et de contrôle de l'espace urbain par les autorités publiques, les sociétés civiles et les acteurs économiques. Elle est devenue marchande, lieu de prostitution, centre des affaires, artère haussmannienne (Ciriez) ou coupe-gorge pour drogués et délinquants (Houellebecq), lieu de circulation pour ainsi dire interdit au piéton et à la flânerie, dans une ville incubatrice d'inégalités sociales, les beaux quartiers s'opposant aux ghettos des exclus. La rue a cessé d'être le lieu des barricades aussi depuis que les structures de béton mal entretenues ont gagné du terrain et l'ont dénaturée, obligeant le passant à s'y presser : la ville comme « vecteur d'accélération ».

Paris, obèse de sa surconsommation capitaliste, est devenu pesant. Et c'est le moindre de ses paradoxes que d'avoir les dimensions des grandes mégapoles du monde mais d'être le théâtre d'une crise du logement qui condamne aux lieux d'habitation exigus : le studio de 17 m² de l'éboueur Parfait dans *Mélo* illustre bien cette « misère ordinaire d'un immeuble répugnant », studio aménagé « pour gagner un maximum de place » dans un périmètre de vie aussi étroit (M, 160). Les appartements squattés par Vernon Subutex semblent, eux, interchangeables : désordre, alcool, drogue, TV, jeux vidéo et

smartphone vissé au cerveau pour y conjurer l'ennui. L'oiseau en cage qui périt dans l'appartement houellebecquien, se fait allégorie de l'homme moderne qui se meurt dans le confort et l'uniformité de son habitat, symptôme d'une architecture urbaine fonctionnelle conçue selon « les rayonnages de l'hypermarché social » et son « esthétique du casier ». Car sortir de la cage ou du casier, c'est risquer la marge et l'exclusion et se voir condamné au banc public, qui n'est plus le lieu sympathique où se bécotent les amoureux de Brassens, mais l'habitat minimaliste et le lieu de transit des SDF et des clochards qui pullulent dans tous les romans. Le transit urbain n'est plus celui de Michel Butor dans son ouvrage éponyme, cette archéologie et ce voyage poétiques entre des continents et des civilisations dialoguant entre eux. Il est, cette fois, le symptôme d'exclusion et de solitude auquel condamne une ville radicalement toxique.

Déchets sociaux (péri)urbains

Dans le Grand Paris des romans contemporains, l'homme est désormais inadapté à son milieu, et non pas l'inverse. Les codes de la domination, au sens bourdieusien du terme, trouvent dans le paradigme du déchet social l'expression unanime d'un monde et d'une humanité qui vacillent, humanité atteinte dans son intégrité physique et mentale, dans sa capacité à penser et parler (CT, 63). Jane Sautière a cette formule terrible : « Lignes de fuite, ligne de vie, mêlées, je vois bien que plus ma vie sociale me pousse à la précipitation, plus mes mots sont lents » (SL, 70). L'abrutissement marque cette vie quotidienne de « rats des villes » (SL, 91). L'aphasie du SDF, le cri de l'ivrogne ou du fou que personne n'écoute, sont les symptômes récurrents d'un défaut de parole généralisé où lire le crépuscule de la pensée critique. La déchéance de Vernon Subutex souligne cet effondrement et cette ruine de l'humain, tel un Christ post punk portant sa croix sans un mot dans un monde où Dieu est mort depuis

longtemps (VS1, 424), actant finalement ce que tous nos auteurs constatent : une France devenue marchandise sous l'effet de la mondialisation produit avant tout du déchet et du rebut. À la fin du premier volume de *Vernon Subutex*, le fameux « À nous deux, Paris! » de Rastignac dégringole au rang d'un dérisoire et tout beckettien « je suis un clodo sur un banc perché sur une butte, à Paris » (VS1, 429).

Il y aurait beaucoup à dire aussi sur la misère affective qui envahit les pages. La violence, le sexe froid et désenchanté, la souffrance d'être seul polluent un univers urbain pourtant surpeuplé. La scène la plus saisissante est sans nul doute celle où l'éboueur Parfait dans *Mélo* donne un prénom féminin à son briquet, lui parle intimement et en fait l'incarnation fantasmée de la femme qui lui manque (M, 160-165). Seules la tour du 13^e arrondissement qu'habite le narrateur houellebecquien, en plein Chinatown, et la vue surplombante qu'offre cette « forteresse construit[e] dans les années 1970 » (CT, 14), en opposition radicale avec l'histoire artistique et culturelle parisienne, créent un îlot de protection face à la décadence de la capitale.

Rien d'étonnant si cette vision crépusculaire de Paris passe par le motif omniprésent de la nuit. Elle est métaphore psychique : on dort peu ou mal et l'on se déplace beaucoup dans nos textes, mais avant tout pour traverser en égaré l'espace urbain, non pas pour suivre un itinéraire et atteindre une destination. De fait, l'errance humaine n'est pas sans rappeler l'homme sans Dieu, s'épuisant dans une crise métaphysique et mystique qu'on appelle l'acédie, et que Saint-Jean de la Croix nomma « la nuit obscure ». Sauf qu'elle a plongé dans « l'ère du vide » et qu'elle n'est plus métaphysique. Elle rappelle aussi « l'homme qui marche » de Giacometti : même nudité, même fragilité, même buste incliné et bras ballants, sauf qu'on ne croit plus marcher vers un avenir meilleur. Si la Chinoise en rollers à Belleville de Ciriez dessine

encore en slalomant des « chorégraphies incohérentes » (M, 352), le syndicaliste du premier volet du roman, lui, dans son voyage au bout de l'errance et sa dérive de noyé urbain (M, 62), n'a plus que l'énergie d'orchestrer son suicide sur un parking désert, près d'une usine d'incinération, « magnifi[ant ainsi] la haine de soi d'un Mishima de banlieue » (M, 110). La *consommation* de marchandises dans l'espace urbain a donc pour corollaire la *consumation* des corps et du vivant. Reste à savoir quels sont les partis pris esthétiques et idéologiques différents, dans cet univers de morts-vivants ou de zombies qu'adopte l'écriture pour ruiner les ruines de Paris.

Penser/ saper la ville

Selon Roland Barthes, les écrivains sont tout désignés pour décrire les villes, mieux que les sociologues ; le tissu des textes épouse la complexité du tissu urbain. Dans nos textes, l'écriture se fait inquiète face au vertige du monde urbain. Elle adopte le mode du champ de fouille ou du « terrain ». Faire parler la ruine ou le déchet revient à reformuler la question de l'invention littéraire en la dégageant de la problématique usée de l'imagination ou de l'inspiration et en la déplaçant vers celle de l'enquête et de la lecture oblique des signes. Les auteurs imaginent des dispositifs narratifs visant à dépasser la ruine par l'écriture, à écrire ce qu'on ne veut pas dire, à faire voir ce qu'on ne veut pas voir. Une écriture du désastre et de la consolation poétique à la fois, l'acte de nomination brandi contre la ruine et le déchet.

Dans cet acte de nomination deux camps s'affrontent pourtant nettement : Houellebecq et Despentès, partisans d'un réalisme revisité n'évacuant pas la *mimesis* ; Sautière et Ciriez, explorateurs d'une forme narrative sortant du canon réaliste. Sape purement critique d'un monde moribond, pour les uns ; « sape » aussi, au sens vestimentaire du terme,

élégance du vivant malgré la perte et la ruine sociales, pour les autres.

Despentes opte pour une forme sérielle qui rappelle le roman-feuilleton d'antan, avec son entrelacs de personnages et d'intrigues découpées en épisodes, pour mieux peindre des systèmes sociaux traversés par des rapports de domination. Dans cette fresque ultra-contemporaine baignée de musique rock et de réseaux sociaux, l'esthétique punk et libertaire est palpable, mais laminée par les logiques marchandes, la ruine des idéaux subversifs, les violences urbaines – dont les attentats parisiens de 2015 – d'une France déprimée dans toutes ses classes sociales. Vernon est ce témoin passif de la déroute des utopies rock des années 1970-80. Comme une série télévisée ou développée sur Netflix, le récit dérive vers sa fin dystopique et suit la dérive existentielle de Vernon. Despentes est la seule à poser la question du temps long du devenir d'un Paris devenu mégapole mortifère. L'épilogue renvoie ainsi au troisième millénaire et à ses trois mégapoles planétaires et totalitaires auxquelles échappe le « Lost Paradise » de la secte futuriste Subutex.

Comme Despentes, Houellebecq rêve de la « possibilité d'une île » préservée du rapport fonctionnel, mécanique, libéral et désincarné de la ville. Cette quête d'une poche de résistance n'empêche pas que le territoire urbain ait envahi la totalité du monde. Mais ce sont, cette fois, des non-lieux sans utopie, une anti-utopie que le texte houellebecquien donne à lire. La campagne de *Sérotonine* et les ailleurs insulaires ne triomphent pas d'un Paris qui se meurt et tue le tissu social. Le seul espace social qui subsiste, c'est le dérisoire supermarché Casino du 13^e arrondissement, ce non-lieu du monde libéral, le Louvre ou la Notre-Dame houellebecquien. L'écriture est plate, souvent ironique, pointilleuse et encyclopédique, elle colle à la banale médiocrité de la France urbaine au point de n'être plus qu'un tissu de lieux communs partagé par

l'imaginaire collectif. Une manière efficace de rendre compte de la « souffrance déployée » dans l'espace de la ville. Elle n'est ni métaphysique ni ontologique, comme chez Schopenhauer, mais essentiellement économique, politique et libérale : celle des perdants d'une compétition narcissique et capitaliste qui a pour seule fin l'argent et le sexe.

Pour écrire la ville, Ciriez et Sautière explorent d'autres possibles de l'écriture. *Mélo* forme un triptyque baroque qui s'origine dans un « scandale ontologique, celui d'exister, obligeant à « bricoler sa joie et sa douleur d'être au monde ». Les personnages sont des dominés sociaux jouant en virtuoses avec les codes de la domination et s'affirmant par l'esthétique du déchet sublimé en paillette : le suicide d'un syndicaliste qui s'absente de la vie avec « l'élégance de la distance qui le fait se placer près d'une fourrière pour se poignarder le cœur parce qu'il se prend pour un déchet » ; la sape vestimentaire de Parfait de Paris, l'éboueur, dont la débauche vestimentaire flamboyante, sa « diattance », est comme la nique faite à une condition misérable, autrement dit, gagner le SMIC et se pavaner en exhibant l'étiquette d'un vêtement de marque au prix obscène. La jeune Chinoise qui vend des babioles sur les grands boulevards et incarne un corps capitaliste qui s'épuise. Saper Paris, c'est donc sublimer le déchet en paillette, comme un pied de nez de dandy pauvre.

Chez Sautière, le parti pris des plus socialement démunis passe par une esthétique du lambeau propice à saisir des fragments d'imaginaire social. En bonne héritière de Perec atomisant les « lieux communs » de l'infra-ordinaire, l'écrivaine élabore un recueil de microfictions fait de bribes de vie et d'instant volés où se lit toute une géographie intérieure qui réinjecte de l'humain au cœur de la déshumanisation urbaine. En feuilletant ces moments, l'observation se fait regard engagé, politique, distribué par notations sèches. Mais par-delà la révolte impuissante qui sourd dans ce regard documentaire,

des foyers d'humanité résistent : la musique des « Philémon et Baucis de la manche » (SL, 72), quand bien même le métro finit par écraser la voix qui chante « Let it be » (SL, 75) ; la narratrice sifflant dans les transports en commun « comme un merle moqueur » (SL, 117). Autant de petites victoires sur la ruine et le déchet.

La France n'est donc plus la grande nation universelle qu'on a connue, mais une cage ou un déchet bleu blanc rouge. Paris n'est plus la ville lumière, mais un *locus terribilis* qui résonne comme un déni partagé du Paris historique des grands romans du XIX^e siècle. Le Paris romantique est délaissé au profit d'une géographie urbaine désenchantée, d'une banalité médiocre (Houellebecq), d'un ordinaire souffrant (Sautière) ou d'une violence froide (Despentes et Ciriez). Chez tous les auteurs, l'architecture des flux isole et annihile l'humain, la ville sociale est morte. Et pas de mélancolie dans cette autopsie, mais un sentiment de débâcle absolue. Comme une mise en roman, finalement, des mots si prophétiques de Guy Debord : « Une société toujours plus malade, mais toujours plus puissante, a recréé partout concrètement le monde comme environnement et décor de sa maladie, en tant que planète malade. »

Références bibliographiques

BARTHES Roland. 2002. « Sémiologie et urbanisme », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.

CIRIEZ Frédéric. 2013. *Mélo*, Paris, Verticales.

CIRIEZ Frédéric. 2013. *Penser/saper [archive]*, Lyon, festival de philosophie « Mode d'emploi ».

DEBORD Guy. 2004. *La Planète malade*, Paris, Gallimard.

DEMANDE Laurent. 2019. *Un Nouvel Âge de l'enquête*, Paris, Corti.

DESPENTES Virginie. 2015. *Vernon Subutex*, Paris, Grasset.

FOUCAULT Michel. 1994. *Dits et Écrits*, (1984), Paris, Gallimard, Tome 4.

GARDEN Maurice. 2006. « Histoire de la rue », *Pouvoirs*, n° 116.

HOUELLEBECQ Michel. 2010. *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion.

HOUELLEBECQ Michel. 2005. *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard.

HOUELLEBECQ Michel. 1991. *Rester vivant*, Paris, La Différence.

SAUTIÈRE Jane. 2015. *Stations (entre les lignes)*, Paris, Verticales.

Littérature et tourisme : sur les traces des arpenteurs de Saïgon

Jean-Yves PUYO
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pratique relevant du grand domaine du tourisme culturel, le tourisme littéraire consiste à faire cheminer le visiteur sur les traces d'un auteur et/ou d'un univers de fiction, ou encore à explorer un espace à travers le tableau qu'en dressent différents auteurs (Fournier & Le Bel, 2018). Par ses caractéristiques, cette forme de tourisme expérientiel (Bargain & Camus, 2017) vise un public « de niche », plus particulièrement sensible à l'ambiance des lieux.

Pour Mauricette Fournier et Pierre-Mathieu Le Bel (2018), le tourisme littéraire demeure encore peu étudié dans le monde francophone, contrairement aux contributions scientifiques anglo-saxonnes (Squire, 1994; Herbert, 2001; Robinson & Andersen, 2003; Watson, 2009; etc.). Aussi, à l'exemple de la passionnante recherche de Catherine Sicart dédiée à Albert Camus et le tourisme littéraire en Algérie (Sicart, 2018), nous proposons-nous, plus modestement,

d'aborder la question de la possible valorisation touristique de l'ample patrimoine littéraire dédié au Viêt-nam, pays relevant jadis de l'Indochine française. Selon Henri Copin, le mot Indochine évoque chez les Français, du moins pour les plus de soixante ans, « une imagerie coloniale un peu confuse » (Copin, 2000 : 3) faite de jonques pirates en baie d'Along, rizières, plantations d'hévéa, pousse-pousse, ruines d'Angkor, officiers des troupes coloniales en tenue « petit blanc », fumeries d'opium de Cholon, bars louches de Saïgon, cuvette de Diên Biên Phu, entre autres. « Ces images, ces cartes postales se fanent peu à peu, et puis un film, un engouement touristique, parfois un livre, roman ou carnet d'écrivain voyageur, viennent ranimer leur éclat. » (Copin, 2000 : 3) Et justement, notre petite recherche se propose d'illustrer plus particulièrement ces rapports images – tourisme.

Pour cela, trois temps particuliers seront abordés : en premier lieu, nous présenterons un peu plus en avant la notion de tourisme littéraire. En second lieu, nous montrerons que le tourisme littéraire vietnamien actuel se limite à la seule valorisation de l'œuvre de Marguerite Duras. Enfin, nous montrerons qu'il existe à notre sens un réel potentiel en ce domaine pour Saïgon, l'ancienne capitale de la Cochinchine et actuelle Hô Chi Minh-Ville.

Les caractéristiques du tourisme littéraire

Selon Nicola J. Watson (2009), la pratique est apparue en Angleterre au XVIII^e siècle avec des gens « cultivés » visitant les lieux de naissance, les tombes mais aussi les maisons d'écrivains célèbres disparus. Ce mouvement s'amplifia particulièrement durant la seconde moitié du XIX^e siècle avec le développement d'une activité touristique dont la pratique ne se cantonnait plus à l'aristocratie et aux hautes classes sociales (Hancock, 2003). Désormais, l'excursionniste, avec certes des moyens financiers plus limités et des séjours touristiques plus courts que les « Grands Tours » de jadis, parcourt aussi l'Europe.

L'offre touristique mais aussi les guides de voyage de l'époque répondaient alors à cette curiosité d'origine littéraire pour certains lieux visités. Ainsi, par exemple, le numéro en date du 28 juin 1896 du *New York Herald* publiait un encart publicitaire pour un hôtel de la petite ville « champêtre » de Warwick, située à 18 kilomètres de Coventry, le *Woolpack Hotel* : « Centrally situated for visiting Shakespeare contry. Moderate charges ». Autre exemple, la première édition anglaise du fameux *Guide Bleu* de la maison d'édition française Hachette consacré à Londres et à ses environs comprend une carte de petit format (environ 14,5 cm par 17) intitulée *Shakespeare country*, où l'on retrouve Warwick et Stratford-upon-Avon. Notons que cet engouement ne s'est pas démenti au fil des décennies et des siècles; ainsi, chaque année, près de 80 000 personnes se rendent dans le village de Stratford-upon-Avon pour honorer la mémoire de Shakespeare, le même nombre visitant le presbytère de Haworth où vécurent les sœurs Brontë, transformé en un musée qui leur est dédié (Mirloup Bonniot, 2016a : 109).

Comme déjà précisé en introduction, le tourisme littéraire relève d'une forme particulière comprise au sein du vaste champ du tourisme dit culturel et patrimonial. Les recherches s'y consacrant apparaissent dans les années 1990, initiées notamment par des géographes s'intéressant à la géographie culturelle ou humaniste (McGuckin, 2015); la littérature est alors utilisée pour décrire des images évocatrices et souvent précises de lieux ou de paysages (Squire, 1994). Pour Aurore Mirloup Bonniot, par une telle finition, le tourisme littéraire ne se limite pas à la seule visite de maisons d'écrivain « [...] ni même aux lieux dédiés et patrimonialisés (stèles, musées) » (2016 b : 110) mais s'ouvre aussi aux paysages dépeints dans les œuvres écrites, en incluant même les lieux fictifs. Sur ces bases-là, on se rend compte que le tourisme littéraire, certes minoritaire par rapport au tourisme dit de masse, constitue néanmoins une pratique très présente et ce, quel que soit le continent. Comme nous allons l'exposer ci-dessous, cette réelle présence est liée à la diversité des produits touristiques élaborés pour tirer parti des ressources littéraires. Ainsi relève-t-on l'invention, au cours du temps, de différents types de parcours littéraires thématiques commercialisés notamment par des agences spécialisées, constituant de véritables produits d'appel touristiques.

En premier lieu, et en faisant nôtre la typologie proposée par Nicola (MacLeod & *al.*, 2009), nous trouvons le circuit biographique « [qui] vise une compréhension profonde de la vie de l'auteur et de son impact sur son œuvre » (Néaut, 2010 : 1). Selon Chantal Néaut, ce type de circuit s'apparenterait à un « pèlerinage », ce qui induirait pour le touriste-visiteur l'adoption d'une attitude « d'admiration et de respect » (*Ibidem*). Nombreux sont les exemples relevant de cette veine, avec ainsi, de nos jours et pour le seul cas français, pas moins de 185 maisons d'écrivain ouvertes au public!

En second lieu, les paysages littéraires, généralement définis par des consortiums réunissant des collectivités locales, des offices de tourisme, des associations mais aussi des acteurs privés du secteur touristique, donnent lieu à des cheminements couvrant de vastes zones géographiques, telle l'initiative portée par le Parc naturel régional Livradois-Forez ; le projet, lancé en 2004, visait à la production d'e-guides de poche – à savoir des guides électroniques et ambulatoires – ainsi que l'édition d'un livret *Paysages d'écrivains*. Quinze ans plus tard, il en demeure trois circuits thématiques pédestres – de 1 heure 30 à 3 heures de marche – dotés chacun d'un audioguide loué aux visiteurs pour la modique somme de 8 euros la journée¹.

Enfin, en troisième lieu, les parcours littéraires dits génériques, conçus de nos jours par les acteurs locaux (collectivités territoriales, offices de tourisme, etc.), visent à convertir en ressource territoriale la tradition intellectuelle d'un lieu – généralement une agglomération ou un petit « pays » et/ou région – afin d'améliorer la réputation et l'image de ces derniers. Pour Aurore Bonniot, ils équivalent « [à] une déclinaison des routes touristiques à thème nées dans les années 1970 » (2016 : 150). Aussi ce type de circuit touristique s'attache-t-il à présenter tout un panel de personnalités littéraires reconnues, fortement identifiées à l'espace parcouru.

Dans les faits, ces parcours génériques représentent une pratique ancienne. Ainsi, par exemple, pour le cas de Séville, Ivanne Galant a mis en évidence, par l'étude de 15 guides français de la seconde

1 Cf. http://www.vacances-livradois-forez.com/wp-content/uploads/2015/01/Carte_touristique_Livradois-Forez_2015_web.pdf [consulté le 20 février 2019]

moitié du XIX^e siècle, l'existence d'un tourisme littéraire ancien consistant à repérer dans la ville « [...] les incarnations en chair et en os de personnages sévillans, issus de la littérature, grâce à des descriptions qui ressemblent à celles de leurs textes « sources », leur version originale » (2018 : 2) dont, évidemment, Carmen, l'héroïne de la nouvelle éponyme de Prosper Mérimée.

Plus contemporaine, nous pouvons évoquer cette très intéressante réalisation portée par l'Université du Havre, avec le soutien de la Région Normandie, intitulée *Promenade littéraire, literary Walk – Le Havre*². Le site internet dédié ne propose pas moins de 20 déambulations littéraires permettant de découvrir les hauts lieux du Havre au travers d'extraits littéraires d'œuvres de Balzac, Zola, Sartre, Miller, Queneau, Stendhal, Maupassant, Flaubert, etc.

Après cette succincte présentation du tourisme littéraire nous nous proposons d'aborder plus spécifiquement le cas de la Cochinchine, l'une des trois *Ky* (province) constituant l'actuel Viêt-nam.

La « Marguerite Duras dépendance »

En 2011, la géographe Emmanuelle Pleyel publiait les résultats d'une recherche portant sur les images véhiculées par les agences de voyages ainsi que les guides de voyage dédiés aux pays de l'ancienne Indochine (2011 : 226-236). Entre autres apports, et en ce qui concerne plus particulièrement le domaine du tourisme littéraire, elle confirmait le constat jadis dressé par l'écrivain, journaliste et critique Claude Roy, à savoir l'omnipotence de ce que ce dernier appelait la *Durasie*³ :

Durasie refers to die topographie imaginary that was put in place in the Marguerite Duras novels that occur in Indochi-

2 Cf. http://www.promenadelitteraire-lehavre.fr/spip.php?page=etape&id_article=10 [consulté le 22 février 2019]

3 « On se doutait bien qu'un jour on finirait par y aborder, au cœur de la Durasie ; que cette longue navigation de Gibraltar à Hiroshima, du Square à Calcutta, de romans en films, devait nous conduire là, à la caverne mère, à la grotte première, au cœur de la Durasie. » (Roy, 1984 : 66)

na. This imaginary space is an invitation to travel in space and time. Beyond the realistic appearance, what is built page after page is an emotional space that has the ability to summon imaginary. » (Peyvel, 2011 : 229)

Pour notre part, nous préférons parler de « Duras dépendance » ; née le 4 avril 1914 à Gia Djinh (près de Saïgon) et décédée à Paris le 3 mars 1996, l'écrivaine, dramaturge et cinéaste française Marguerite Duras – Marguerite Donnadiou de son vrai nom – a connu un immense succès, quelque peu tardif, avec la publication de son roman *L'Amant*, prix Goncourt 1984, traduit en 35 langues et vendu à près de 2,5 millions d'exemplaires. Basée sur des éléments biographiques de l'auteur, l'histoire compte les relations difficiles entretenues entre une adolescente – Marguerite – et sa mère, ainsi que sa relation avec un grand bourgeois chinois, de dix-sept ans son aîné, le tout sur fond de Cochinchine de l'entre-deux-guerres. Notons que cet ouvrage a fait suite trente-quatre ans plus tard à un premier roman lui aussi d'inspiration bibliographique, *Un barrage contre le Pacifique*, qui manqua alors de peu... le prix Goncourt. Son écriture « fiévreuse », dans la lignée des John Steinbeck et Erstine Cadwell, en fait à coup sûr un texte moins grand public mais, à notre sens, bien plus intéressant :

La saison des pluies était arrivée. [...] La mère descendait souvent pour voir verdir les jeunes plants. Ça commençait toujours par pousser jusqu'à la grande marée de juillet. Puis, en juillet, la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine. Les barrages n'étaient pas assez puissants. [...] En une nuit, ils s'effondrèrent. (Duras, 1950 : 57)

Par la suite, en 1992, l'adaptation pour le cinéma de *L'Amant* par le réalisateur Jean-Jacques Annaud prolongeait le succès du livre, en France – avec plus de 3 millions d'entrées – comme dans le monde entier. Le récit, considéré comme quelque peu

« sulfureux »⁴, semble expliquer en grande partie l'intérêt porté à « this story soo romantic », pour reprendre les propres mots de la guide en charge de la visite de « la maison de l'amant chinois »⁵.

Située à Sa Đéc, petite ville de la région du delta du Mékong, et classée en 2010 par les autorités vietnamiennes comme « site historique national », cette dernière reçoit près de mille visiteurs par mois, constituant un haut lieu (Debarbieux 1995) touristique local incontournable pour de nombreuses agences de voyages internationales, telle *Voyageurs du Monde* :

Par bien des canaux, le sud de l'Indochine nous est familier. La littérature nous en fait éprouver la nostalgie sans même que nous le connaissions. Reste à le découvrir aujourd'hui. [...] La ville [Saïgon] et le delta ne sont certes plus tout à fait ceux qui virent les amours décrites par Marguerite Duras, mais l'architecture rappelle un peu partout la période d'administration française.⁶

À noter qu'il existe aussi un très beau bateau portant le nom de *L'Amant*, destiné à des croisières de luxe sur les différents bras du Mékong, de même qu'autre, un peu moins luxueux, au nom de *Marguerite*!

4 « Si l'amour mixte avec une congäi est relativement accepté, le couple 'homme annamite – femme française' est beaucoup plus mal vu et beaucoup plus rare. » (Radar, 2008 : 186)

5 Le jour de notre visite (avril 2017), il faut souligner que les visiteurs se partageaient à égales proportions entre « Occidentaux » (Européens, Australiens, Américains, Russes...) et « Asiatiques » (Japonais, Chinois, Singapouriens...), preuve que si l'œuvre a pu choquer, elle n'en a pas moins soulevé un intérêt réellement multiculturel.

6 « Le Vietnam et l'Amant », en ligne : <https://www.voyageursdumonde.fr/voyage-sur-mesure/voyage-vietnam-saigon-delta-du-mekong-cambodge-phnom-penh-siem-reap/voyage-du-vietnam-et-au-cambodge-dans-les-pas-de-duras-et-malraux-/pti5545> [consulté le 27 mars 2019].

De Paul-Jean Toulet à John Steinbeck, Saïgon « inspirante ».

En 2000, Henri Copin estimait que la littérature ayant pour cadre l'Indochine n'avait pas produit d'œuvre « marquante et populaire » et ce, malgré le grand nombre d'ouvrages publiés⁷ : « Pas d'auteur, pas de titre que le public puisse identifier clairement et rattacher à l'Indochine, comme les Anglais peuvent faire avec Kipling et l'Inde » (Copin, 2000 : 5), déniait cette fonction à *l'Amant* ou encore à *La Voie Royale* d'André Malraux, pour le Cambodge. Sur ce plan, nous défendons l'idée selon laquelle Copin, indéniablement, se trompe. Par contre, on peut hélas faire sien son constat portant sur l'oubli des autres grands auteurs « indochinois » : « À part quelques spécialistes, qui connaît encore aujourd'hui Boissière, Farrère, Pouvourville, Marquet, Daguerches, Casseville ? » (*Ibid*)

À notre sens, il est tout à fait envisageable d'imaginer des circuits génériques autour des différentes ambiances urbaines remarquables de l'ancienne Indochine. Bien sûr, devant l'impossibilité de réaliser un tableau exhaustif des arpenteurs des villes vietnamiennes, nous proposons ci-dessous un choix restreint et indéniablement « suggestif » (ce que nous assumons) d'auteurs couvrant tout le xx^e siècle.

Longtemps, l'arrivée sur Saïgon se fit exclusivement en bateau, la remontée du fleuve Donnaï sur près de 75 kilomètres depuis le Cap Saint-Jacques (l'actuelle Vũng Tàu) offrant une première vue singulière sur la ville, telle cette description de Claude Farrère⁸ : « La rivière est sinueuse, le paquebot tourne et retourne, double des caps, évite des bancs ; et voilà, tout à

7 Déjà en 1934, dans son ouvrage *Exotisme indochinois dans la littérature française*, Louis Malleret ne relevait pas moins de 261 auteurs pour 376 titres (cf. bibliographie finale).

8 Claude Farrère, nom de plume de l'officier de marine et écrivain français Frédéric-Charles Bargone (1878-1957), prix Goncourt 1905 pour *Les Civilisés*, élu à l'Académie française en mars 1935.

coup, que, de très loin, quelque chose d'inattendu surgit par-dessus la forêt : deux grandes flèches de la cathédrale... Nous sommes en France ! » (Farrère, 1992 : 29)

Puis c'est le débarquement sur les quais au milieu d'une ambiance hautement asiatique qui marque indéniablement le primovisiteur :

Le quai de Saïgon. Fantastique mélange de gens qui travaillent, jouent et dorment sur des planches, entre une jonque et un sampan. Foule grouillante de femmes furtives, d'enfants nus et de vieillards infirmes. Des cuisines roulantes, des cireurs de chaussures et les mendiants les plus sales du monde... Et puis ces vendeurs de tripes (tripes de quoi au fait? Il vaut mieux ne pas savoir...), d'agglomérés de crevettes, de poisson mandarin râpé, d'oreilles de cochon en lamelles, de graines de lotus et de jujube. Le quai de Saïgon, c'est toute l'Asie. (Ladouët, 1972 : 52)

La remontée de la célèbre rue Catinat – future rue Tu Do et depuis la réunification du pays, rue *Đông Khởi* – qui y débouche à angle droit permet ensuite de rejoindre « la ville haute » et ses hauts lieux emblématiques, passages obligés hier comme aujourd'hui pour tous les touristes, à savoir l'hôtel de ville (datant de 1908), l'hôtel des Postes (1891) et la cathédrale (1880) déjà évoquée. À mi-chemin, l'hôtel Continental (1880) accueille toujours une clientèle aisée dans une ambiance qui s'attache à rappeler l'héritage français. Durant toute la période coloniale puis sous la République du Sud-Viêt-nam, sa terrasse ouverte sur la rue rassemblait, notamment à l'heure de l'apéritif, tout ce qui « comptait » dans la ville. Et de tous temps, les proches alentours de l'hôtel ont attiré toute une faune de rabatteurs, mendiants mais aussi vendeurs « à la sauvette » de souvenirs, journaux occidentaux ou encore ouvrages en langues étrangères contrefaits, comme décrit dans ce beau témoignage du grand voyageur français Jean-Luc Coatalem :

Suis passé tout à l'heure devant le Continental, grand et lourd vaisseau de pierre blanchie. À l'angle du théâtre, une fillette m'a souri, tenu la main sur 10 mètres, fourgué pour un dollar américain dix cartes postales dans une pochette. Les photos datent des années cinquante; couleurs Technicolor, saturées, sans ombre, voitures démodées, jolies passantes en ao-daï devenues depuis belle lurette de vieilles grand-mères. Elle croyait m'avoir – alors que je serai plutôt ravi de ce premier clin d'œil du passé... (1993 : 42).

Situé en face du Continental, l'hôtel Caravelle, à l'exemple du Rex, avait plus particulièrement les faveurs de la presse anglo-saxonne couvrant la guerre du Viêt-nam, tel John Steinbeck⁹ qui en a laissé cette description plutôt « mitigée » :

À l'hôtel Caravelle à Saïgon, nous vivions dans une chambre unique, encombrée par des lits jumeaux. [...] Le mobilier faisait penser à un motel de Tijuana en 1947, les lumières étaient si faibles que nous nous sentions frappés par une sorte de cécité permanente [...] L'eau n'était pas potable [...] nous l'avons quitté avec autant de regrets qu'un homme qui dit adieu à Sing Sing. (2017 : 207)

Dans ce même centre historique, le jardin botanique, créé dès les tout premiers temps de la mainmise française (1865), présente une configuration inchangée, et désormais délicieusement surannée, qui charme à coup sûr tous ses visiteurs, tel en 1902 l'écrivain-poète Paul-Jean Toulet : « La ville de Saïgon se glorifie de trois ou quatre tigres et de quelques employés des postes. Contre les uns comme aussi contre les autres, une administration prudente a protégé le public par un appareil de grilles. » (2013 : 32)

9 (1902-1968). Il y fit un séjour de près de deux mois (janvier-février 1967) en compagnie de son épouse, missionné par le journal new-yorkais *Newsday*.

Autre lieu incontournable et immuable, le marché Ben Thanh plonge le quidam en recherche d'exotisme dans une ambiance haute en couleurs, joliment décrite durant les années 1920 par Léon Werth¹⁰ :

Mangues et jaquiers, oies et paonnes, carry, gâteaux blancs et jaunes de chrome, vernis et gluants, noix de coco, socques de bois, babouches de cuir luisant comme du caoutchouc, cai-oa pendus (tuniques traditionnelles), pipes tonkinoises, bâtonnets d'encens pour les rites, couteaux à bétel, images chinoises pour orner l'autel des ancêtres et qui s'enroulent autour d'un bâtonnet [...] Les jeunes marchandes ont l'air de princesses, d'enfantines princesses en longues tuniques noires. (2005 : 28)

Enfin, le vieux Cholon, à savoir la ville chinoise jadis distincte de Saïgon, attirait inmanquablement les visiteurs cherchant à s'encanailler, tels Roland Dorgeles¹¹ :

À Cholon, rien d'éternel à admirer, rien de merveilleux que la vie qui grouille. Pas d'horizon : de la fumée, et on se soule de ce tumulte qui ne cesse jamais, travail le jour, fête la nuit, on se livre à ces rues pavoisées d'oriflammes et d'enseignes qui sentent la vase et la saumure, le santal et l'opium [...] on grimpe dans les fumeries, se faufile dans les tripots [...] Rien au monde ne ressemble à Cholon. (1925 : 144)

Au final, en quelque sorte, « la boucle est bouclée » : Flaubert et ses contemporains – Stendhal, Hugo, Dumas, etc. – recherchaient l'émotion paysagère (Bargain & Camus,

10 (1878-1955). Romancier et journaliste, ami d'Octave Mirbeau et d'Antoine de Saint-Exupéry, l'ouvrage qu'il tira d'un voyage réalisé en Indochine en 1925 fit alors scandale pour son contenu foncièrement anticolonialiste.

11 (1885-1973). Roland Lecavelé, dit Roland Dorgeles, journaliste et écrivain français, prix Femina 1919 pour *Les Croix de bois*, membre (1929) puis président de l'Académie Goncourt (1954), fonction qu'il occupa jusqu'à sa mort.

2017). Or, le tourisme littéraire nous fait retourner aux textes des grands auteurs pour partager leur émotion. Au final, et comme le souligne fort justement Emmanuelle Peyvel, les ressources littéraires nous permettent de voyager dans le temps et l'espace, le cas indochinois s'y prêtant particulièrement bien¹². Aussi, à la suite de nos lectures de Jean Hougron et de tant d'autres, n'hésitons pas à cultiver « le mal jaune », ce blues tenace, cette nostalgie, « cet attachement insidieux [qui ramène] sans cesse vers cette Asie entrevue »¹³.

12 « The French colonial period is used as an imaginary that allows domesticating and enchanting the otherness of Viet Nam. In this way, it serves as scenery for the stories built by tourists and gives a meaning to their travel. » (Peyvel, 2011 : 235).

13 Henri Copin, « Élégie du Mal Jaune – à propos de l'Empire du Milieu du Sud, un film de Jacques Perrin et Éric Deroo », *La Revue des Ressources*, en ligne, URL : <https://www.larevuedesressources.org/elegie-du-mal-jaune,1831.html> [consulté le 1^{er} avril 2019].

Références bibliographiques

BARGAIN, Solène, CAMUS, Sandra. 2017. « L'expérience : une approche conceptuelle au service du tourisme », *Mondes du Tourisme*, 13 ; en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/tourisme/1387> [consulté le 27 mars 2019].

COPIN Henri. 2000. *L'Indochine des romans*, Paris-Pondichéry, Kailash Éditions, « Asie imaginaire ».

DEBARBIEUX, Bernard. 1995. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, n° 2, pp. 97-112.

DORGELÈS, Roland. 1925. *La Route Mandarine*, Paris, Albin Michel.

DURAS, Marguerite. 1950. *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard.

DURAS, Marguerite. 1984. *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit.

FOURNIER, Mauricette, LE BEL, Pierre-Mathieu. 2018. « Le tourisme littéraire, lire entre les lieux », *Téoros*, 37, 1 ; en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/teoros/3258> [consulté le 22 mars 2019].

GALANT, Ivonne. 2018. « Le tourisme littéraire à Séville : exotisme, identité, marketing », *Téoros*, 37, 1 ; en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/teoros/3189> [consulté le 22 mars 2019].

HANCOCK, Claire. 2003. *Paris et Londres au XIX^e siècle, représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Éditions, « Espaces et Milieux »

HENDRIX, Harald (coord.). 2008. *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York, Routledge.

HERBERT, David. 2001. « Literary places, tourism and the heritage experience », *Annals of Tourism Research*, vol. 28, 2, pp. 312-333.

HOUGRON, Jean. 2009. *La Nuit indochinoise*, Paris, Bouquins, 2 vol.(rééd.).

HUE, Bernard. 1992. *Indochine : reflets littéraires*, Rennes, PUR.

LADOUËT, Christian. 1972. *Para en Indo*, Paris, Éditions de la Pensée Moderne.

MACLEOD, Nicola, HAYES, Debora, SLATER, Alix. 2009. « Reading the Landscape: the development of a typology of literary trails that incorporate an experiential design perspective », *Journal of Hospitality Marketing & Management*, vol. 18(2-3), pp. 154–172.

MALLERET, Louis. 2014. *L'Exotisme indochinois dans la littérature française depuis 1860*, Paris, L'Harmattan, « Autrement mêmes » (rééd. de l'ouvrage paru en 1934), 2 vol.

MCGUCKIN, Mary. 2015. « Literary tourism and yeats' legacy - What can we learn from Shakespeare's birthplace ? », communication au *11th Annual Tourism and Hospitality Research in Ireland Conference* (THRIC, juin 2015) ; en ligne, URL <https://research.thea.ie/handle/20.500.12065/1215?show=full> [consulté le 17 avril 2019].

MIRLOUP BONNIOT, Aurore. 2016a. *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires – Une entrée par le tourisme littéraire*, thèse doctorale, université Blaise Pascal.

MIRLOUP BONNIOT, Aurore, BLASQUIET Hélène. 2016 b. « De l'œuvre aux lieux : la maison d'écrivain pour passerelle (France) », *Territoire en mouvement*, 31 ; en ligne, URL : <http://tem.revues.org/3722> [consulté le 12 mars 2019].

NÉAUT, Chantal. 2010. « Qu'est-ce que le tourisme littéraire », *Réseau Veille Tourisme*, 2010, on ligne : <http://veilletourisme.ca/2010/02/01/de-la-litterature-au-circuit-touristique/> [consulté le 22 avril 2019].

PEYVEL, Emmanuelle. 2011. « Visiting Indochina: the imaginary of the French colonial period in today's touristic Viet Nam », *Journal of tourism and cultural change*, vol. 9, 3, pp. 226-236.

RADAR, Emmanuelle. 2008. « *Putain de colonie!* » *Anticolonialisme et modernisme dans la littérature du voyage en Indochine (1919-1939)*, thèse doctorale sous la direction de I. M. van der Poel, Université d'Amsterdam.

ROBINSON, Mike, ANDERSEN, Hans-Christian (coord.). 2003. *Literature and Tourism: essays in the reading and writing of tourism*, Londres, Thomson.

ROY, Claude. 1984. « Duras toute entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, 31 août, pp. 66-67.

SQUIRE, Shelagh J. 1994. « The cultural values of literary tourism », *Annals of Tourism Research*, vol. 21, pp. 103-120.

SICART, Catherine. 2018. « Tourisme littéraire en Algérie : Albert Camus, l'étranger en ses terres », *Téoros*, 37, 1 ; en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/teoros/3233> [consulté le 22 mars 2019].

WATSON, Nicola J. (coord.). 2009. *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

WERTH, Léon. 2005. *Cochinchine*, Paris, Vivian Hamy (1^{ère} éd. 1926).

Pérégrinations et contemplations parisiennes dans les œuvres de Sylvie Germain : entre topophilie et atopie

Mara Blanche MAGNAVACA
Laboratoire PLH (Patrimoine Littérature Histoire)
Université Toulouse – Jean Jaurès

La ville ne correspond pas à un espace fermé ou circonscrit, mais à un espace en mouvement permanent. Les tensions présentes dans un contexte urbain entretiennent avec la diégèse des espaces aléatoirement essentiels dans le récit, eu égard à leur place, en périphérie ou au centre de la ville. Julien Gracq assimile ce double mouvement à la fois *centrifuge* et *centripète* au rythme urbain¹ et à la dynamique interne de la cité. Aussi introduit-il son œuvre phare par ces mots : « La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel » (Gracq, 1995 : 771). Ce changement, pour ainsi dire permanent, instaure une symbiose entre le centre et la périphérie de la ville dans une dynamique de diastole/

1 Henri Lefebvre développe la notion de « corps polyrythmique » dans *La Production de l'espace* (1974 : 236).

systole². La ville accapare l'individu, l'attire au centre du « noyau urbain » avant de rejeter les éléments néfastes à son fonctionnement propre. Alors que la ville s'impose en maître dans le récit germainien, elle se caractérise comme un espace à la fois anonyme et familier. Les déambulations permettent de remonter le temps, de faire jouer la mémoire jusqu'à ce que le public et le privé, l'anonyme et le connu se confondent. Pourtant les déambulations citadines chez Germain ne suivent pas un chemin précis ; bien que les espaces publics apparaissent avec force détails, il s'avère presque impossible de tracer l'itinéraire des héros. Il ne s'agira pas de découvrir des espaces insoupçonnés de la ville, mais de convoquer des archétypes de la ville de Paris (la rue Saint-Denis, les quais de la Seine, etc.) afin d'exploiter l'espace préétabli, traversé et lesté des fantaisies du personnage. Notre étude se concentre sur la première saga de Sylvie Germain à savoir *Le Livre des Nuits* et *Nuit d'Ambre*. Le personnage de Nuit d'Or, patriarche de la famille découvre la ville de Paris avec l'un des ses petits enfants. Aussi la représentation citadine est-elle développée de manière plurielle.

L'évocation référentielle de Paris comme le refus du réel

Dans la première saga de Germain, Nuit-d'Ambre va à la rencontre de la ville et engage de nombreuses déambulations dans la cité. « Il déambulait des jours entiers dans tous ces lieux de presse, d'agitation, d'anonymat. Il fallait que ça bouge autour de lui, que ça parle et se heurte » (Germain, 1987 : 198) précise le récit. Alors que l'anonymat et l'agitation semblent vivement se confondre, Nuit-d'Ambre vise exclusivement ces deux aspects lors de ses déambulations dans Paris. Incontestable spectateur du théâtre citadin, Nuit-d'Ambre

2 Claude Lévi-Strauss aborde ce mouvement afin de confronter deux cultures, la culture occidentale et japonaise. Il déclare par ailleurs à ce sujet : « La pensée occidentale est centrifuge ; celle du Japon centripète. » (1989).

ne parvient pas à créer une réelle relation avec la ville, et les mouvements n'intègrent pas le personnage, mais évoluent seulement « autour de lui ». Le héros se trouve fasciné par les mouvements déployés dans la ville, bien davantage que par la ville elle-même, comme l'énonce la suite du texte : « il s'en allait marcher au fil des rues, respirer l'air de la ville comme s'il se fut agi d'un vent de mer » (Germain, 1987 : 199). L'assimilation de la ville à l'espace originel³ marque l'appropriation du lieu sophistiqué. Nuit-d'Ambre marche « au fil des rues » et non dans les rues, ce qui engage l'idée d'un périple⁴ dans lequel le nouvel espace est seulement visité et contemplé. L'entité ville n'est pas reconnue par Nuit-d'Ambre qui n'a que faire de l'histoire de la ville et de surcroît la rejette comme le souligne l'extrait suivant : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu marchait dans la ville comme dans un grimoire plein de violence et d'oubli délicieux. Il n'avait pas de mémoire, ne croyait pas à la responsabilité, se foutait allègrement de l'histoire, – n'affectionnait nullement les hommes » (Germain, 1987 : 202-203).

Dès lors, Nuit-d'Ambre conçoit la ville comme une expérience. La référence au grimoire montre qu'il s'agit davantage d'une expérience préalablement intellectuelle que d'une réelle relation ou d'un franc échange entre les deux entités. La répétition des négations manifeste le rejet de Nuit-d'Ambre concernant l'histoire et l'individualité de la ville de Paris. Les individus de la cité n'intéressent pas Nuit-d'Ambre, l'histoire de la ville lui importe peu, et seul l'oubli trouve une résonance dans l'esprit du héros. Pourtant, l'écrivaine impose l'image de la ville dans le récit lorsque le héros traverse pour la première fois les rues de Paris : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, celui qui refusait toute mémoire et tout passé,

3 Nuit-d'Ambre est issu d'une famille de bateliers.

4 Rappelons que le mot *périple* provient du grec et signifie « naviguer autour ».

déambulait en sa première nuit à Paris dans l'une des plus anciennes rues de la ville, une des plus chargées de passé » (Germain, 1987 : 189). Nuit-d'Ambre se confronte dans le récit au lieu le plus représentatif de la ville, la rue Saint-Denis : une rue hautement mythique pour tous les voyageurs qui découvrent Paris pour la première fois. Sylvie Germain décide alors de développer cet espace urbain archétypal dans une démarche extra diégétique. La description de la rue Saint-Denis se poursuit dans une forme d'aparté, exclusivement scandé à l'intention du lecteur :

Rue Saint-Denis, la grande voie du sacre, celle par laquelle autrefois les reines et rois de France pénétraient dans leur cité lors de leur avènement au trône pour s'en aller à Notre-Dame assister au Te Deum. Rue Saint-Denis, la grande voie funèbre par laquelle les souverains, lorsque leur règne s'était clos et leur vie révolue, prenaient en grande pompe congé de leur cité (...). Rue Saint-Denis, dernière halte des condamnés en route pour le gibet de Montfaucon (...). Rue Saint-Denis, ouvrant le soir ses portes asilaires aux sans-logis (...). Rue Saint-Denis, ventre terrible abritant au fond de ses antres à miracles un peuple d'ombres loqueteuses, – truands, escrocs, malandrins en tous genres, experts en l'art de mettre en scène leur absolue misère en fabuleux théâtre de l'horreur, afin d'en faire commerce par la pitié et la miséricorde.

Rue Saint-Denis, portant le nom d'un de ces fous de Dieu qui ramassa sur le sol où elle avait roulé sa tête tranchée d'un coup de hache, pour aller la laver à l'eau d'une fontaine. Rue Saint-Denis, lieu qui, bien avant qu'il ne prît nom, bien avant qu'il n'y eût ville, bien avant même qu'il n'y eût hommes et histoire, voyait passer le très grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine. (Germain, 1987 : 190-191).

Alors que la digression se fait visible dans l'extrait, la rue Saint-Denis est associée à son histoire précise et

approximative. Plus la description évolue, plus l'auteure remonte dans le temps et fait jouer la mémoire, si bien que l'espace textuel évacue complètement le personnage du récit. La rue Saint-Denis, d'abord associée à la « grande voie du sacre » devient tour à tour la « grande voie funèbre » puis la « dernière halte des condamnés » et enfin un « ventre terrible ». La description développe une énumération de détails historiques, quittant radicalement la trame narrative initiale. Toutefois, la remontée temporelle accentue l'envie de l'auteure de suspendre les éléments référentiels, car plus l'évocation de la ville se précise, plus les schèmes légendaires s'invitent dans la description. Le monstre qu'est Paris, et plus spécifiquement la rue Saint-Denis, abrite un « peuple d'ombres loqueteuses » et trouve son origine dans la décapitation du saint ayant apposé son patronyme à la rue. La sacralité présente dans le début de l'extrait s'évanouit au profit d'une description plus sombre et légendaire, poussant la représentation dans un bain fantastique⁵. Germain parle d'un « grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine ». Remontant pour ainsi dire à l'origine de l'espace, Sylvie Germain engage peu⁶ la tension réalité/mythe. Le lieu, définitivement plus puissant que le héros, écarte le personnage et impose son histoire. Le récit quitte un temps les actions et les pensées de Nuit-d'Ambre pour se focaliser exclusivement sur le lieu, prouvant de ce fait, l'hégémonie et le règne de la ville.

Paris, entre topophilie et atopie

Dans les premiers romans de Germain, Paris se présente parfois sous un visage hostile, et les déambulations dans les

5 Mariska KOOPMAN-THURLINGS déclare au sujet du *Livre des Nuits* : « Dans *Le Livre des Nuits*, l'univers est encore clairement fantastique ». (2007 : 41).

6 En effet, l'on est surpris de trouver une vague référence mythologique dont on ne voit pas réellement le lien avec le récit ou avec l'histoire du lieu.

rues entraînent des descriptions souvent antithétiques. Mais Paris se caractérise surtout comme un espace aimé et admiré, ce que Gaston Bachelard désignait comme une *topophilie*. Ce terme, proposé par Bachelard dans un célèbre essai, *La poétique de l'espace*, développe l'idée suivante :

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'*espace heureux*. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*. À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. (Bachelard, 2011 : 17).

Même si l'épistémologue associe essentiellement les espaces heureux aux espaces de l'intimité, il n'en demeure pas moins que les caractéristiques de l'espace aimé se manifestent comme des constantes. Germain propose une vision onirique de la ville lors des déambulations de Nuit-d'Or, l'aïeul de Nuit-d'Ambre. Étonnamment, la description concentre les détails référentiels aux seuls souvenirs de Benoît-Quentin⁷, contrairement aux descriptions des rues traversées par Nuit-d'Ambre :

Ils allèrent à Paris. Et là-bas, dans la grande ville, ils se perdirent dans la foule et les pierres comme dans une fête. (...).

Benoît-Quentin aimait la ville, car là-bas personne ne semblait faire attention à sa difformité ; les gens passaient toujours en hâte. Les femmes surtout lui parurent remarquables. Il aimait leur démarche vive, leurs vêtements parfois si sur-

⁷ Benoît-Quentin est le second petit-fils (vivant) de Nuit-d'Or. Il caractérise l'image inversée de Nuit-d'Ambre. Les deux seuls descendants de la fratrie s'opposent en tous points. Il n'est, dès lors, pas surprenant de relever des représentations contradictoires de la ville.

prenants, leurs talons hauts, leur façon de parler le nez en l'air avec un petit accent pointu. Et puis ce fleuve était si différent de celui qu'il connaissait dans son pays. Ce n'était plus un fleuve aux eaux lentes, alourdis de nuages et de la mélancolie des vastes paysages traversés en silence, mais un fleuve aussi preste que l'allure des femmes, tout scintillant des feux de la ville. On pouvait sans cesse passer d'une rive à l'autre. Benoît-Quentin se plut à apprendre par cœur tous les noms des ponts qui enjambaient la Seine de Charenton à Issy-les-Moulineaux, ainsi que tous les noms des quais. (Germain, 1985 : 237-238).

Le « là-bas » impersonnel, caractéristique d'un espace précisément imaginaire chez Germain, engage la description dans un chemin louangeur. L'immobilité et l'horizontalité omniprésentes dans les espaces originels sont évacuées au profit d'espaces mobiles et verticaux. En effet, les femmes chaussées de « talons hauts », le nez « en l'air », avec leur accent « pointu », accentuent l'image d'un espace supérieur peuplé d'éléments éminents qui contrastent avec la difformité de Benoît-Quentin⁸. La Seine, évoquée par le seul nom générique de « fleuve », est « aussi preste que l'allure des femmes », et tandis que la représentation du fleuve, dans l'esprit du jeune homme, rappelle la mélancolie et le silence des canaux navigués par ses ancêtres, la Seine scintille « des feux de la ville » marquant par la spécularité une représentation onirique et sublimée de la métropole⁹. Ce qui était impossible devient envisageable dans cet espace nouveau proche des rêves du personnage. Le fleuve, à la fois contrainte et source de vie

8 Benoît-Quentin reçoit tout l'amour de son grand-père. Bossu de naissance, il est dans l'incapacité à servir l'armée française. Le traumatisme de Nuit-D'or à ce sujet, lui permet de concevoir la difformité de son petit-fils comme une bénédiction.

9 Cette image ne va pas sans rappeler la bure du « mendiant » de Victor Hugo qui y voyait « des constellations », lorsqu'elle se trouvait étendue devant un feu, renvoyant l'image d'un ciel étoilé. La sublimation opère similairement dans la description de Germain.

dans le récit de *Nuit-d'Or*, trouve une toute autre fonction dans la cité. Le personnage ne cesse d'être surpris par un espace si facile à parcourir; dans l'esprit de Benoît-Quentin, les ponts deviennent métaphoriquement d'innombrables passages secrets, dont il faudrait connaître l'existence et le nom afin de se mouvoir dans ce lieu merveilleux.

Bachelard abordait la notion de valeurs imaginées qui viendraient se superposer aux représentations spatiales et deviendraient prestement des valeurs dominantes dans le récit. Aussi, la représentation de Paris subit une altération de son objectivité quand le récit associe le lieu aux représentations intimes de l'espace et par conséquent à des représentations imaginées. Germain poursuit la description de Paris en ces termes :

La ville ne cessait de le surprendre; elle était pour lui comme une gigantesque lanterne magique projetant à tout instant de nouvelles images, – mais des images qui avaient corps, poids et volume, mouvement, odeur et bruit. Il découvrait là, en pleine lumière et pleine vie, tout ce qu'il n'avait fait jusqu'alors qu'entrevoir dans la pénombre du grenier au cours des séances de magie lumineuse. *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* l'emmena partout; ils se promenèrent dans les gares aux halls immenses où sans cesse arrivaient des trains tout écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe, dans des entrepôts, des cimetières plus grands et plus peuplés que son hameau; ils allèrent au zoo, au vélodrome, aux abattoirs et aux halles, entrèrent dans des stades, des patinoires, des musées, des cours d'hôpitaux et même des cours d'immeubles. (Germain, 1985 : 238).

La description de Paris se projette par le prisme de l'enfance. L'idée même d'une projection traverse l'esprit de l'auteure, car elle fait immédiatement référence aux projections familiales qui avaient lieu dans le grenier de la maison, et auxquelles toute la famille était conviée : ce que Benoît-Quentin nommait alors « des séances de magie lumineuse ». La ville prend la

forme d'un révélateur dans le parcours de Benoît-Quentin, car tous ses fantasmes prennent enfin vie, « corps, poids et volume, mouvement, odeur et bruit ». La projection spatiale comble les attentes du personnage, mais l'enthousiasme de la candeur du sujet engage une description de moins en moins précise, si bien que la ville de Paris s'efface doucement pour ne laisser entrevoir qu'un espace commun amputé de toute singularité. Le singulier perd son empreinte dans le texte qui préfère l'utilisation des pluriels totalisants. Ainsi, le héros ne déambule plus dans un espace particulier, mais erre dans des « gares », « des cimetières », « des stades », « des musées », etc. Le mouvement principal s'avère centripète, car les déambulations conduisent le binôme dans des espaces hyper peuplés qui se concentrent dans des espaces clos. Le mouvement se focalise sur les arrivées humaines au centre de la cité, notamment par la référence aux trains « tout écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe ». L'enthousiasme collectif gagne les personnages, mais la description de la ville s'avère plus instable, et Paris perd totalement son empreinte dans la trame narrative. L'utopie se renforce encore, lorsqu'il s'agit d'évoquer les espaces fleuris de Paris :

Mais par-dessus tout il aime les parcs et les jardins, avec leurs jets d'eau, leurs statues babillantes de moineaux (...)
Il y avait tant à voir dans ces jardins, et de choses à sentir, à goûter, à toucher et entendre, qu'il ne se lassait pas d'y retourner, rôdant surtout autour des kiosques verts. (...).
Leurs étroits étals fleurissaient d'un fouillis plus merveilleux encore avec leurs gros boccas remplis de billes, de sucre d'orge, de lacets de réglisse, leurs bouquets de sucettes, leurs tubes de verre remplis de grains d'anis blanc et rose, leurs baquets de coco et leurs boîtes de caramel. Et il y avait encore les marchands de marrons, de gaufres, de pains d'épice et de petits pâtés qui circulaient aux abords des théâtres de marionnettes, des balançoires et des manèges de chevaux de

bois, mêlant leurs voix enrouées, pleines d'indolence et de séduction, à celles des loueurs de voitures à chèvres, d'ânes et de poneys. (Germain, 1985 : 239).

Le héros ne confronte plus son regard à un lieu, mais le conçoit comme un espace. Un jardin public renommé et clairement identifié aurait pu combler les manques géographiques, mais lorsque la représentation touche une *topophilie* l'espace perd son autonomie pour ne servir à nouveau que de décor. La représentation de la ville qui se poursuit, prend l'allure d'une hypotypose, engage des détails minimes et personnels trouvant une résonance dans l'esprit du jeune héros, incapable de contempler la ville sans un prisme utopique envahissant. L'évocation précise des friandises, jeux, et autres divertissements, absorbe les éléments de description, et le lexique des sensations accorde à la représentation citadine une valeur élégiaque faisant surgir l'émotion. Il n'est, dès lors, plus question de la ville de Paris, mais de la représentation d'une scène urbaine finalement assez commune.

La topophilie couvre de nombreux aspects du lieu, comme l'utopie enferme l'idée vers l'idéologie. Ainsi, l'utopie trop présente peut finir par écraser complètement l'espace qui disparaît, tout comme l'idée meurt sous le poids de l'idéologie. L'écroulement de l'espace se concrétise avec Nuit-d'ambre au crépuscule de la saga. Le héros saisit Paris comme une *atopie* dans laquelle l'ensemble collectif se fourvoie. « Là où pour tous régnait l'utopie et triomphait la libre parole, tout s'était fait pour lui atopie et mutisme » (Germain, 1987 : 282). Non seulement Paris n'apparaît pas véritablement dans le récit, mais la ville s'efface au point de devenir un espace universel. Selon Marie-José Mondzain, on peut parler d'*atopie*¹⁰ lorsqu'« on ne peut pas dire quel

10 Ce terme est employé dès l'antiquité. Les *Dialogues* de Platon nomment à plusieurs reprises Socrate d'« atopos » : atopique, sans lieu, hors lieu,

est le lieu du centre »¹¹. En confondant centre et périphérie, pour ne proposer qu'un mouvement centripète, la ville s'est figée, cristallisée au point de devenir un espace et non plus un lieu. Un espace sans nom et sans ancrage historique : une atopie. Alors que la ville est représentée sous des traits communs, elle renvoie le reflet d'archétypes puissants. Elle s'expose, se projette comme une belle vitrine historique ou une représentation fantasmée. Les *valeurs imaginées* prennent le dessus et accordent à l'espace urbain la place normalement dévolue au héros, une place centrale dans le récit. Les valeurs imaginées entrent dans le récit de *Nuit-d'Or* et de *Benoît-Quentin* au sujet de Paris, ce qui entraîne une polyphonie spatiale au sein de la même œuvre au sujet d'une même cité. La ville de Paris tant racontée, décrite, lue, devient sous la plume de Sylvie Germain à la fois *Urbs* et *orbis*.

bizarre, imprévisible, atypique.

11 Myriam Revault d'Allones cite Marie-José Monzdain dans l'ouvrage collectif *L'Assemblée théâtrale* (2002 : 61).

Références bibliographiques

BACHELARD, Gaston. 2011. *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».

GERMAIN, Sylvie. 1985. *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, « Folio ».

GERMAIN, Sylvie. 1987. *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, « Folio ».

GRACQ, Julien. 1995. *La Forme d'une ville, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade n° 421 ».

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. 2007. *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires ».

LEFEBVRE, Henri. 1974. *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. « Tout à l'envers », *La République*.

REVAULT D'ALLONES, Myriam. 2002. *L'Assemblée théâtrale*, Paris, L'Amandier.

***Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx
ou la trajectoire chromatique
d'une métropole en transformation**

Marie-Ève LAURIN

Figura - Université du Québec à Montréal
Cégep de Saint-Laurent

À l'heure où la croissance des flux migratoires, appelés à s'intensifier en raison de l'imminence de la crise climatique, force l'Europe autant que l'Amérique à une réflexion sur le phénomène et ses incidences pour les sociétés d'accueil, certaines œuvres littéraires ayant prestement braqué les projecteurs sur la composante multiculturelle des villes contemporaines méritent qu'on les réexamine. En 1996, l'écrivaine Monique Proulx faisait paraître *Les Aurores montréalaises*, recueil de nouvelles ouvrant différentes fenêtres thématiques et chromatiques d'exploration de la métropole québécoise. S'inscrivant dans le courant de l'écriture migrante une vingtaine d'années avant que ne s'imposent dans la sphère politique de la province les questions d'accommodements raisonnables, de charte des valeurs et de loi sur la laïcité de

l'État, l'œuvre de Proulx marque l'incorporation de « fils » de couleur au tissu social québécois : la ceinture fléchée traditionnelle a laissé place à une toile bariolée sur laquelle chaque génération d'immigrants imprime la marque de ses traditions et de sa culture. Alors que l'idéologie de la conservation prônée par les autorités ecclésiastiques québécoises avait, durant une centaine d'années (1846-1945), fait la promotion d'une Belle Province « tricotée serrée », soit préservée de l'altérité tout autant que des « mirages » de la ville, le recueil de Monique Proulx met au jour une configuration nouvelle : la vie urbaine n'y est plus uniquement synonyme de douleur, de solitude et d'angoisse existentielles, comme elle l'aura souvent été jusqu'au tournant des années 80 (Grzybowska, 2010 : XIII) et la figure de l'étranger est dès lors problématisée plutôt que mise à distance par la voix narrative.

Montréal plurielle : les couleurs de la diversité

Émergeant dans l'unicité de ses particularités physiques tout comme dans la diversité des existences qu'elle recouvre, la ville de Montréal s'impose ainsi, sous la plume de Monique Proulx, comme un tout au sein duquel se déploient une constellation d'êtres dans leur trajectoire distinctive. À la façon du kaléidoscope (terme intégrant l'uffixe grec – *scope*, qui signifie « observer »), cet instrument produisant une combinaison infinie d'images à partir de fragments de verre coloré et d'un jeu de miroirs, *Les Aurores montréalaises* révèlent diverses strates de la métropole en transformation et des situations qui souvent se répondent. Lors même que l'étude sociologique y côtoie la métaphore politique ou l'analyse psychologique, que l'intertexte culturel ou littéraire va de pair avec des mises en abyme du geste créateur, l'œuvre établit un réseau de correspondances et instaure un dialogue entre les vingt-sept nouvelles qui la constituent. Bien que la majorité de celles-ci aient d'abord été publiées dans des périodiques,

Proulx s'est en effet attachée à conférer une vision globale, unitaire et cohérente à l'ensemble textuel fragmentaire qu'elle a livré au public.

En témoignent certains éléments péritextuels de l'œuvre qui, d'entrée de jeu, orientent la lecture et l'interprétation d'ensemble : notamment, la postface, dans laquelle l'autrice déclare que son « livre est, et a toujours été, la destination première des textes qui le composent » (Proulx, 1997 : 241), ou encore la photographie de couverture, le titre du recueil et la table des matières. Vue en plongée d'immeubles à logements montréalais séparés en quelques pâtés de maisons, l'image de couverture fait se détacher, sur fond bleu sombre et gris, les arrêtes jaunes de toits, de façades et de véhicules stationnés en contrebas. Suggérant la pluralité et la diversité des existences qui se déploient dans un périmètre donné de la métropole, cette photo délimite par des accents de lumière quelques enceintes se lisant comme autant de narrations intimes qui s'écrivent en parallèle sans jamais se confondre.

Le titre du recueil de nouvelles de Proulx joue par ailleurs sur cette idée de mosaïque d'individualités en liant par homophonie l'expérience de la vie montréalaise au phénomène lumineux des aurores boréales. C'est « le jeu des couleurs, des vagues, de la lumière et des ombres » (Cusson, 2002 : 80) que convoque ici l'intitulé. Ces mêmes voiles de couleur se juxtaposent du reste à l'intérieur même de l'œuvre de Proulx : le nouveau visage du Québec contemporain, avec son importante composante multiethnique, se lit désormais à même la structuration interne du recueil, cet espace carrefour dont la découpe interne peut être saisie dans la table des matières en fin d'ouvrage. L'ensemble des nouvelles se subdivise ainsi en groupements de trois à six textes annoncés par un titre renvoyant à une couleur : « Gris et blanc », « Jaune et blanc », « Rose et blanc », « Noir et blanc », « Rouge et blanc », la division finale ne comptant que le récit intitulé « Blanc »... Si la prégnance du blanc dans le choix des

sous-titres connote la nordicité de l'environnement dans lequel se déploient les récits, suggérant de façon particulière dans la dernière nouvelle le thème de la mort, cette « vérité implacable » (Proulx, *op. cit.* : 232), chaque alliance de teintes évoquée confère à la portion de nouvelles qu'elle chapeaute une tonalité ou une direction thématique particulière.

Ainsi, le gris exprime la grande métropole et ses plages de béton, lieu de tous les possibles pour les immigrants ou les jeunes ambitieux qui y abordent, espace néanmoins dur et froid où l'accession à la réussite n'est pas une sinécure et pousse parfois le sujet à jouer du coude en « perpétuant les vieux gestes » (*Ibid.* : 22) de sujétion tel celui de se donner à l'employeur. Le gris montréalais, c'est également celui de l'incommunicabilité et du ressentiment au sein même du cercle familial, de l'effarement de la mère venue, de sa verte et tranquille banlieue, retrouver sa fille dans l'univers urbain et qu'une panne de courant dans le métro ramène à des peurs immémoriales et latentes.

Le jaune renvoie d'abord à la jeune Chinoise désorientée et profondément angoissée lors de sa découverte du magasin à grande surface Canadian Tire, labyrinthique comme les souterrains du palais de Minos, foisonnant d'articles dont l'utilité paraît questionnable : « à un certain moment, j'ai reconnu des couteaux. Il y en avait cent vingt-neuf, de formes et de dimensions différentes, et j'ai pensé avec terreur qu'il existait dans ce fabuleux pays cent vingt-neuf façons de découper, et que je n'en connaissais qu'une. » (*Ibid.* : 55) En dépit du consumérisme étouffant de la vie dans la cité nord-américaine, la narratrice finira par se constituer un nouvel équilibre, le fleuve Saint-Laurent lui devenant peu à peu « aussi familier que le Huangpu » (*Ibid.*). Les autres nouvelles de cette section développent de manière similaire la question du rapport de l'individu à l'espace social, et notamment la question de la marginalité et de la solitude fondamentale de l'être qui, lors même qu'il évolue dans les milieux les plus

favorisés, porte en lui « cette souris sournoise qui lui gruge l'intérieur » (*Ibid.* : 93).

Le rose, ainsi qu'on peut s'y attendre, ouvre ensuite une fenêtre sur le sentiment et le sexe, qui se déclinent en un bouquet très diversifié, allant de la prostitution aux relations entre conjoints et ex-partenaires. L'intertexte romanesque fait en outre surgir la figure d'une Madame Bovary québécoise de la fin du xx^e siècle : menant une vie tranquille, elle rêve à ce chroniqueur, « sa délinquance secrète » (*Ibid.* : 126), « qui l'aurait menée ailleurs, [...] bien au-delà de cette croix étriquée surplombant le mont Royal » (*Ibid.*). La réalité néantisera cependant bien vite les illusions de cette résidente de Saint-Lambert, jugée, par le journaliste adulé, à la faveur d'une rencontre, « plus saumâtre » (*Ibid.* : 137) que la protagoniste de Flaubert. C'est dans le café noir plutôt que dans l'arsenic que Diane, de façon moins tragiquement grandiose qu'Emma Bovary, noiera son chagrin, contrainte de « vivre interminablement, même pétrifiée, même creuse » (*Ibid.* : 138). Les serments d'amour éternel de Léa et Paul, dont l'histoire est présentée en une séquence non linéaire de moments phares, feront eux-mêmes l'épreuve du temps : ils avaient compté sans lui lorsqu'ils voyaient en leur amour un « état de grâce qui ne p[ouvait] pas ne pas durer toujours » (*Ibid.* : 118).

Les récits des *Aurores montréalaises* associés à la couleur noire traitent ensuite de problématiques tels le racisme, les relations interethniques, l'exotisme et la fameuse question nationale, abordée sous l'angle métaphorique au travers des relations extraconjugales d'Éliane avec Nick Rosenfeld.

Toutefois, c'est la nouvelle éponyme du recueil qui plonge le lecteur dans la réalité du nouveau Montréal : Laurel, dont le projet littéraire met clairement en abyme la démarche d'écriture de Monique Proulx, est bousculé par le visage de la cité multiculturelle. Séjournant chez sa mère, « dans le quartier grec limitrophe du quartier hassidim » (*Ibid.*: p. 158), il craint

que le fait francophone et lui-même ne soient submergés par « les marées anglophones et allophones » (*Ibid.*) qui déferlent sur la ville. En particulier, le regard méfiant que jette Laurel sur les signes religieux ostentatoires est souligné avec une pointe d'ironie par la voix narrative, qui note que « [t]out ce qui est marque ostensible d'appartenance religieuse, tous ces voiles, turbans, képis, boudins, croix et salamalecs qui fleurissent autour de Laurel sont pour lui une subtile menace, une entrave à la liberté fondamentale, la liberté de ne croire en rien et d'en être malheureux comme les pierres, pourquoi pas » (*Ibid.* : 160-161). Vingt-trois ans après la publication des *Aurores montréalaises*, la loi 21 adoptée par le gouvernement de la Coalition avenir Québec, qui interdit le port, pour les employés de l'État en position d'autorité, de ces « oripeaux spirituels » (*Ibid.* : 160) dénoncés par Laurel, viendra confirmer la lecture, par Proulx, des peurs qui étreignent encore aujourd'hui les héritiers de la Révolution tranquille qui, dans les années 60, cherchèrent à dégager les domaines de l'enseignement et la santé de l'influence de l'Église.

D'abord inquiétante, la découverte de l'altérité n'en recèle pas moins pour Laurel un caractère ludique¹ : au restaurant Mikado de la rue Laurier, « tout était super et inoubliable, jouer avec les baguettes, déguster le raifort très fort et les petits poissons colorés comme des bonbons » (*Ibid.* : 166). Le décodage du sens des gestes posés par le pâtissier syrien, notamment, donne ainsi à Laurel l'impression de se trouver « comme au théâtre » (*Ibid.* : 168). Voilà pourquoi le jeune homme qui entendait, par la rédaction des *Aurores montréalaises*, témoigner du fait que « Montréal est une ville [...] qui additionne tellement les nouveaux visages que l'on perd toujours celui que l'on croyait enfin connaître » (*Ibid.* : 163), jette son cahier rouge à la poubelle en fin de narration : « il ne sait rien, il [lui] faut repartir à zéro » (*Ibid.*).

1 Cf. à ce sujet le développement de Marie Cusson, *loc. cit.* : p. 75-88.

Cette même couleur rouge, celle du teint basané des autochtones, du sang et de la souffrance, éclaire les textes de la section suivante du recueil. La condition difficile des membres des premières nations dans les réserves est d'abord mise de l'avant par une narratrice qui reconnaît la nécessité de l'adaptation. Ayant choisi de ne pas retourner vivre à Kahnawake, elle conclut que « [l]e temps est venu d'aborder le temps lui-même » (*Ibid.*: p. 195) : il faut « enfouir de nouvelles racines » (*Ibid.*) dans l'espace moderne de la grande ville ou accepter de disparaître. La déchéance du SDF ou la douleur de la trahison sentimentale contribuent à broser, par-delà la réalité montréalaise, un tableau tragique de l'existence modulée par la condition socioéconomique, les dispositions naturelles et l'impermanence de toute chose.

Le blanc de l'ultime division du recueil, qui rappelle l'ancrage géographique des récits et l'évocation finale de la neige, renvoie du reste symboliquement au néant, à l'affadissement des visages et des corps en dépit des soins nombreux consacrés à ces « masque[s] si précaire[s] ». Blancs sont finalement « la page [...] sur laquelle rien n'est encore écrit » (*Ibid.* : 239), l'alpha et l'oméga, la mort qui gomme les différences individuelles tout autant que le fantasme de tout recommencer. En dernière instance, l'autrice fait ainsi retour sur sa démarche d'écriture, celle qui l'a menée à prendre le pouls du Montréal en transformation des années 1990 et à dédier trois des six nouvelles-prologues qui initient les différentes sections du recueil à des auteurs d'origine chinoise, italienne et haïtienne représentatifs du courant de l'écriture migrante : Ying Chen, Marco Micone et Dany Laferrière.

D'un bout à l'autre du spectre

À la façon du kaléidoscope qui produit des motifs symétriques par un jeu de réflexion, l'ensemble textuel coloré élaboré par Monique Proulx met ainsi en circulation

des représentations de la ville opposées et qui entrent en résonance, témoignant de la complexité des rapports interpersonnels et des postures au monde. À la jeune Chinoise désireuse de s'intégrer à la société québécoise, mais qui se fait aborder en anglais par un commis de magasin alors que « le français [était] la seule langue d'Amérique du Nord qu'elle connaissait » (*Ibid.* : 54), répond la méfiance de Laurel, nouvellement installé près de l'avenue du parc, dans cette micro-Babel qui lui fait d'abord craindre la disparition du fait français à Montréal. La réflexion sur le rapport à l'argent se traduit également par la mise en scène d'une diversité de situations au sein de l'espace urbain : le mendiant y est souvent représenté de même que la jeune femme qui va jusqu'à offrir son corps pour décrocher un emploi décent. Le personnel des *Aurores montréalaises* compte pareillement des pères négligeant leur fille autant que des fils abandonnés par leur mère, un chauffeur de taxi noir qui ne juge pas les Blancs plus racistes que les autres – « l'homme étant un loup pour l'homme, qu'il soit noir, jaune, ou vert martien » (*Ibid.* : 141) – ou un homme blanc de la classe favorisée qui augmente les gages de sa domestique noire pour s'assurer de sa docilité et de sa soumission. L'étude de la relation de l'individu à la norme sociale et à la communauté laisse apparaître, de la même façon, les êtres qui, comme ce vendeur de chaussures chez Pegabo, préfèrent se fondre à la masse plutôt que de s'en distinguer, même par l'héroïsme, ou encore ces itinérants que les passagers des transports en commun évitent et feignent de ne pas apercevoir en se rendant au travail. Par l'ensemble de ses nouvelles, Monique Proulx donne ainsi à lire, avec finesse et lucidité, la marge et l'altérité autant que le conformisme et le conservatisme. Ses nouvelles campent des expatriés ayant trouvé « au centre d'[eux] » (*Ibid.* : 57) « leur lieu » (*Ibid.*), tout comme des Québécois francophones qui voient leur environnement bousculé par la transformation du tissu social montréalais et qui se trouvent forcés de modifier

leur vision du monde pour accéder à un nouvel équilibre. La grande ville est dès lors envisagée dans l'inquiétude ou l'effroi qu'elle suscite ou encore dans l'espoir qu'elle peut générer chez un jeune immigrant sud-américain qui, en dépit de toutes les difficultés d'adaptation expérimentées, s'accroche fermement à son rêve de réussite et continue d'avancer, puisque, croit-il, « le chemin vers la richesse est un chemin froid » (*Ibid.* : 7).

L'Autre comme révélateur de soi

Dans son *Journal du dehors*, Annie Ernaux écrivait que l'« on se découvre soi-même [...] en se projetant dans le monde extérieur » puisque « [c]e sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous traversent, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes » (Ernaux, 1993 : 10). Le recueil des *Aurores montréalaises* de Proulx illustre de quelle façon l'espace de la ville agit tel un révélateur pour de nombreux personnages. Les confrontant, dans bien des cas, à l'altérité qui déstabilise, il les oblige à porter un regard critique sur leur propre être et sur leurs valeurs. Si, tel que souligné par Marie Cusson, « le phénomène du rejet des autres et de certains lieux dans la métropole a été une composante essentielle dans l'imaginaire littéraire québécois jusqu'au seuil des années 1980 pour fixer des aspects de la personnalité de Montréal » (Cusson, *loc. cit.* : 76, note 1), cet ailleurs est désormais envisagé comme nécessaire à la constitution de l'identité. L'hybridation et le métissage caractéristiques du paysage urbain montréalais que l'on observe dans *Les Aurores montréalaises*, recueil qui paraît un an après l'échec du référendum de 1995, scellent donc une certaine redéfinition du soi individuel et collectif.

Désormais, le courant de l'écriture migrante, qui avait amené à cette incorporation de la figure de l'Autre dans la

littérature québécoise, a toutefois laissé place à un intérêt croissant pour cet « Autre dans le même » trop longtemps ignoré au Québec : soit, l'autochtone qui, depuis, s'affirme de manière croissante sur la scène littéraire. Le questionnement sur l'identité et les origines passe ainsi, dans le dernier opus de Monique Proulx, *Ce qu'il reste de moi*, paru en 2015, par la superposition de strates temporelles – celles de la colonisation française et du Québec contemporain – tout comme par la mise en scène de la cofondatrice de Montréal, Jeanne Mance, habitée du désir mystique d'établir sur les rives du fleuve Saint-Laurent une ville franco-amérindienne idéale. Entre la rédaction des *Aurores montréalaises* et cette fiction des origines, la passion de Monique Proulx pour la métropole du Québec, dont elle n'est pas originaire, s'est du reste exprimée par la publication d'un album, *Montréal*, où l'écrivaine présente et commente des photographies de la ville. Elle y explique, en reprenant la métaphore chromatique, s'être interrogée d'emblée sur la personnalité de Montréal : « Quelle est la couleur de Montréal? Tant qu'on n'a pas trouvé la couleur d'une ville, on ne peut pas mettre la main sur son âme. » (Proulx, 2002 : 11) Et l'autrice de répondre elle-même :

Ce n'est que lorsque j'ai cessé de chercher sa couleur unique que j'ai découvert Montréal. Car, bien sûr, Montréal est multicolore. Montréal n'est pas une carte postale. Montréal n'est pas joli. Montréal est cru, barbare, foisonnant. Et terriblement vivant. Montréal est une parturiente qui n'en finit pas d'accoucher d'elle-même, un organisme palpitant qui se transforme avec les années et les humains qui la sculptent. [...] Il y a mille Montréal. Mille est un chiffre conservateur : il a peut-être autant de Montréal qu'il y a de Montréalais (*Ibid.* : 12).

C'est ce que *Les Aurores montréalaises* suggéraient déjà par la diversité des motifs et des cas d'humanité qui y sont habilement exposés et qui y dialoguent pour former un ensemble riche, cohérent... et coloré.

Références bibliographiques

CUSSON, Marie. 2002. « La mise en jeu de la ville dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Globe*, vol. 5, n° 1, pp. 75-88.

ERNAUX, Annie. 1993. *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, « Folio ».

GRZYBOWSKA, Aleksandra M. 2010. *La Ville littéraire. Parcours québécois dans l'imaginaire urbain*, Saint-Laurent, Erpi.

PROULX, Monique. 1997. *Les Aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, « Boréal compact ».

PROULX, Monique. 2002. *Montréal Montréal*, photographie de Benoît Chalifour, Montréal, Art Global.

Fictions urbaines et ville fictive
chez Jean-François Dauven
Cartographie de *Ceux qui marchent dans les*
***villes* et de *Le manuscrit de Portosera-la-rouge*¹**

José DOMINGUES DE ALMEIDA
Universidade do Porto – ILC Margarida Losa

Dans le spectre extrême-contemporain de la Belgique littéraire francophone, fortement redevable malgré tout aux débats identitaires datés de la belgitude, du tournant des années quatre-vingt (Almeida, 2013), et dépassés désormais par les tendances esthétiques et thématiques en cours dans l'ensemble fictionnel franco-francophone, un nom se signale parmi d'autres, qui illustre le dynamisme des lettres belges du jour, celui de Jean-François Dauven. Tout comme son collègue écrivain et ancien camarade de classe du même

1 Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

âge, Grégoire Polet, Dauven est Bruxellois et recourt à la même technique narrative fondée sur l'emploi systématique du présent de l'indicatif et sur la correspondance entre des personnages choraux. Par ailleurs, ses romans pointent un même attrait thématique, à savoir l'attachement affectif urbain très particulier – marqué par une cartographie très précise de certaines villes européennes.

Pour illustrer la particularité dauvenienne de la fiction urbaine ou, autrement dit, l'attention particulière portée au chronotope de la *ville* (européenne, en l'occurrence) en tant qu'espace de circulation de personnages évoluant et se répercutant dans une logique chorale, nous retiendrons *Ceux qui marchent dans les villes*² (Dauven, 2009) et un roman antérieur qui a pour cadre une ville imaginaire, *Le Manuscrit de Portosera-la-rouge*³ (Dauven, 2006) pour en dégager une lecture éminemment « topophilique » (Tuan, 1990) des espaces urbains vus, non comme simples décors, mais plutôt comme lieux habités par de petites histoires ou anecdotes humaines enchevêtrées, des destins flâneurs, c'est-à-dire une lecture attentive à l'inscription spatiale et urbaine du récit.

En effet, ces villes ne représentent pas un simple décor pour les récits. Elles font partie d'une sémiotique urbaine (Roelens, 2016) et constituent des instances narratives qui agrègent une profusion de personnages dans le réseau de contingences et de rencontres aléatoires dont se tisse le récit. Dès lors, nous n'avons pas affaire ici à l'évocation de « non-lieux » anonymes et aseptisés (Augé, 1992), mais plutôt à une perception affective de la ville comme environnement positif et harmonieux, voire comme une toile urbanistique complexe, mais toujours foncièrement euphorique.

De fait, si dans *Ceux qui marchent dans les villes*, il est difficile d'inventorier la totalité des personnages et des anecdotes

2 Désormais *CM*.

3 Désormais *MP*.

enchevêtrées, et qui se superposent de façon chorale, on peut toujours dégager des traits thématiques et narratifs qui consolident le roman. Premièrement, nous croisons des personnages marqués du sceau du manque et l'absence, des amours en suspens et des rendez-vous manqués. Pour exemple, Jérôme, guide touristique à Lisbonne, a brutalement fui Paris et Marie, sa fiancée, à qui il envoie des lettres d'amour et de réconciliation qu'elle ne découvrira qu'à la fin (*CM* : 302).

En évoquant toutes ces villes, ce roman constitue un hymne à une Europe simultanément une et multiple, fictionnalisée à partir de la cartographie précise de dix villes, dont une imaginaire, Portosera, et dans lesquelles, pour tout dire, on « marche ». En effet, les personnages jouissent d'une connaissance authentique et flâneuse des villes, de leurs rues et de leurs artères, ce qui se traduit par la description d'une cartographie urbaine précise, intime et affective, diamétralement opposée à l'expérience extérieure, caricaturale et éphémère qu'en ont les touristes, munis de cartes artificielles ou prévisibles.

Ce faisant, ceux-ci symbolisent l'opposé de la « topophilie » urbaine. Il suffit pour s'en convaincre de lire les remarques du narrateur, notamment pour ce qui est de Lisbonne : « Un nouveau groupe est arrivé. Des Français. Vingt-cinq. Une vraie meute. Moyenne d'âge : soixante ans. Les pires » (*CM* : 36), ou de Rome : « Cité d'art? C'est ce que *croient* les touristes » (*CM* : 45. C'est nous qui soulignons). C'est dire que la vraie cartographie urbaine se trouve ailleurs, au détour d'une flânerie et au cœur des villes. En marchant, le personnage reproduit ou exécute une carte de la ville aimée avec laquelle il communique. Ceci suppose la maîtrise des cartographies urbaines et leur subtile reproduction spatiale dans le roman à la faveur de la marche, qui donne justement titre au roman, et ce en étroite accointance avec l'esprit des lieux.

Pierre Sansot ne précisait-il pas que « la ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence » (Sansot, 1971 : 139)? Par exemple, Jérôme avoue sa passion pour les ruelles de la Baixa de Lisbonne, alors qu'il « (...) n'aime pas Belém. La ville se perd, là-bas, se délaye. Des terrains vagues tentent en vain de se faire passer pour des parcs » (CM : 25). Même attachement pour Rome, que l'hyperactif Salvatore affirme connaître par cœur : « Salvatore s'installe toujours à l'avant du tram, à côté du chauffeur. Il contemple les montagnes au loin, dans la perspective de la Viale Regina Elena, puis les façades lépreuses du quartier San Lorenzo. À l'angle de la Via dei Sabelli monte chaque matin un petit homme rond (...) » (CM : 42-43). De même pour Bruxelles, Marseille, Oviedo, Prague, Londres, voire la ville fictive de Portosera.

Et le narrateur d'affubler ces villes d'épithètes leur assurant un côté authentique et expérientiel. Lisbonne se voit qualifiée d'« inoubliable », Bruxelles de « méconnue », Prague d'« énigmatique », Séville d'« aveuglante », Paris d'« indicible », Londres d'« inépuisable », Marseille d'« exubérante », Oviedo d'« inattendue », alors que Portosera est inévitablement sa « favorite ».

En fait, certains motifs concourent à la mobilité et à l'échange entre villes européennes. Ainsi, il est question d'une *machine à café* dont la commercialisation contraint des personnages à se déplacer ou en relie d'autres⁴ (CM : 60, 118, 132, 141, 142, 152, 163, 184, 197, 204, 217 et 220), mais également d'une *canicule* généralisée (constante dauvenienne) – « C'est l'été aujourd'hui et la radio annonce une vague de

4 Et dont on trouvait déjà la trace dans le roman précédent : « On n'y sert pas de porto, João est des environs de Lisbonne, et l'espresso y est préparé de la manière la plus italienne qui soit, avec une superbe machine La Romana entièrement cuivrée » (MP : 32).

chaleur sur toute l'Europe » (*CM* : 12), une vague qui déferle sur toutes les villes et les agrègent de Rome où « Il fait déjà chaud » (*CM* : 41) à Bruxelles où « l'après-midi le soleil pèse sur une ville qui n'en a pas l'habitude » (*CM* : 72, voir aussi 89, 97, 114, 122, 128, 154, 184, 212, 228 et 244), jusqu'à Paris, dernière étape, inondée par le soleil (*CM* : 272) et où « la chaleur est tremblante » (*CM* : 286). Même Londres, connue pour son brouillard, « (...) semble toujours étonné par le soleil et la chaleur. Les gens sortent plus tôt des bureaux et rentrent chez eux plus tard, flânent » (*CM* : 184).

Dès lors, *Ceux qui marchent dans les villes* dégage une stratégie double : faire apparaître la ville en tant que personnage et organisme central et vivant dont on s'éprend comme on tombe amoureux d'une personne : « La Rua da Bica de Duarte Belo est la plus belle de Lisbonne, peut-être du monde » (*CM* : 11), ce qui fera dire à Isabelle Roche que ces « villes-chapitres (...) adviennent et prennent corps à travers le regard, les sensations des personnages » (Roche, 2009 : 77).

Comme nous l'annoncions plus haut, la passion des villes a amené Jean-François Dauven à en concevoir une fictive, de toutes pièces, en 2006 selon le modèle urbanistique méditerranéen, notamment un vieux port et une baie (*CM* : 129), Portosera, dite sa « favorite » dans *Ceux qui marchent dans les villes*, et qui servait aussi de cadre au roman *Le Soliste* (Dauven, 2007). Dans *Le Manuscrit de Portosera-la-rouge*, le narrateur dépeint de nouveau, à la faveur d'un récit choral comme il le fera dans *Ceux qui marchent dans les villes*, une ville emblématique et idéale qui suscite un irrépressible mal du pays : « On ne se sent jamais autant chez soi que quand on est de retour » (*CM* : 127).

Rappelons à cet égard la remarque de Bertrand Westphal concernant les villes imaginaires : « (...) c'est la littérature qui leur octroie une dimension imaginaire, ou mieux : qui traduit leur dimension imaginaire intrinsèque en les introduisant

dans un réseau intertextuel » (Westphal, 2000 : 21). En outre, cette hantise fictionnelle de la ville, de toutes les villes, est propice à une certaine déréalisation du tissu urbain. Comme l'avertissait Pierre Popovic :

Entre les représentations de la ville que nous ont léguées l'histoire et la littérature et les villes où nous vivons aujourd'hui de plus en plus nombreux s'est créée une incompatibilité. La littérature contemporaine rend compte de ce divorce et développe des thématiques de l'exil, de l'errance, du voyage. L'écriture se déplace, rêve d'un mouvement perpétuel, cherche une course libre à travers les histoires, les cultures, le temps et l'espace. Le texte n'habite plus une ville, mais toutes les villes à la fois, c'est-à-dire aucune (1988 : 109).

Deux motifs régissent l'économie narrative de *Le Manuscrit de Portosera-la-Rouge* qui se rejoignent et se recourent à la fin : le réseau de distribution d'eau de la ville ainsi qu'un *manuscrit* prétendument écrit par Michel-Ange, lequel aurait séjourné dans la ville imaginaire « dans sa période portoseranèse » (MP : 22). L'auteur-narrateur omniscient fournit un tas de précisions historiques et géographiques, dans une autre police d'imprimerie pour singer le document informatif, censées conférer une vraisemblance à cette ville-État enclavée entre la France et l'Italie, et où l'on parle simultanément trois langues officielles : le français, l'italien et l'espagnol.

Il serait inutile d'énumérer le nombre de personnages et de situations (plus de cent) qui se croisent et s'enchevêtrent ici aussi par le biais de la technique chorale de juxtaposition de plans parallèles qui fait qu'au même moment, ou tout de suite après, les personnages se relaient et font avancer le récit, et où un ensemble de voix se mêlent, s'intègrent ou se cachent, voire se superposent dans une articulation complexe de personnages se complétant.

À nouveau, la canicule (*MP* : 16, 186, 187) sévit sur la ville qui, accablée par la chaleur lumineuse et aveuglante, vit une crise sanitaire sans précédent dont on ignore pour l'heure la cause ou l'origine. En effet, sous ses pavés usés, dans l'enchevêtrement de canalisations vétustes, une bactérie se développe qui contamine l'eau : « Depuis quelques jours, l'eau arrive chaotiquement, en minces filets quelquefois teintés de reflets brunâtres » (*MP* : 29). Une équipe municipale essaie d'y remédier, mais il lui faut vite localiser la fuite.

Par ailleurs, un vieil historien, Alberto Hermano, s'intéresse lui aussi, en compagnie de son assistante, Aline, aux sous-sols de la ville et à sa forêt de tuyaux, pas pour des raisons sanitaires, mais justement parce que Michel-Ange y aurait laissé un *manuscrit* sous forme de traité d'hydrologie. Il cherche donc ce fameux document perdu qui révélerait le secret ésotérique du nombre d'or :

Ce qu'on ne sait pas, c'est que pour réaliser ces travaux il [Michel-Ange] a été obligé d'inventer des systèmes nouveaux qu'il a décrits dans un manuscrit qui contiendrait également des théories sur la peinture et la sculpture. Une sorte de somme typiquement Renaissance que Léonard de Vinci lui aurait volée, ou quelque chose comme ça (*MP* : 74).

Entre-temps, l'eau infectée fait des dégâts, et du fait de l'entreprise chorale du récit, le lecteur se rend compte de ce que les personnages, eux, ne sont pas à même d'établir : ils croient ne rien avoir en commun, et pourtant la cartographie de la ville fictive de Portosera les rassemble. Les fils de leurs histoires apparemment séparées peuvent à tout moment se nouer au détour d'une ruelle, sur une place accablée par le soleil ou au pied d'une fontaine Renaissance. Pour n'évoquer que ceux-ci : Jacqueline Lesbot, médecin urgentiste, enchaîne les nuits blanches à l'hôpital Saint-Jean, alors que le président de la ville-État, Darmon, est violemment pris à partie dans le débat parlementaire portoseranèse, et qu'un meurtre vient

ébranler la classe politique locale. Un peu plus loin, Joaquin, le plombier, et la belle Julia se découvrent et tombent amoureux, alors qu'Hélène Sobrelavia, apprenant qu'elle a fait le jeu de son employeur, le redoutable Camille Nicophili, propriétaire des casinos, décide de le défier, *etc.*

Comme nous le disions plus haut, tuyauteries et quête d'un manuscrit perdu ne sont que les prétextes pour un jeu scriptural envoûtant, une mécanique narrative parfaite en forme de roman-monde polyphonique et virtuose. En effet, ces deux motifs qui parcourent le roman n'en font qu'un, et symbolisent les méandres de l'écriture. Aussi, le dénouement de ces deux filons les fait-il fusionner dans la sacristie de l'église de Sainte-Marguerite. C'est en effet dans cet endroit improbable que se trouvent la fuite d'eau ainsi que le manuscrit tant recherché : « Je l'ai ! s'écrie-t-elle [Claire Legrand]. Je l'ai ! Fernando hausse les sourcils. – C'est un tuyau pourri, dans les environs de la place Sainte-Marguerite. Jamais vu un truc pareil » (*MP* : 180), alors que « - Le manuscrit serait conservé dans une bibliothèque paroissiale, explique Aline. Un peu en bas de la colline » (*MP* : 180 s). Dans une logique de mise en abyme, qui fait coïncider la fin des deux quêtes : « Le directeur pousse un long soupir de soulagement. Est-ce possible que cette sale histoire s'achève enfin ? » (*MP* : 180).

Mais c'est sur le plan spécifiquement urbanistique que cette ville – imaginaire, rappelons-le – nous semble intéressante en tant que construction mentale d'une cité fantasmée. Bien sûr, Portosera correspond au modèle de ville que l'auteur apprécie : italienne, méditerranéenne, style Renaissance, ouverte sur la mer, avec une baie et un port. Qui plus est, Portosera se signale par l'absence de communautés linguistiques délimitées et territorialisées, à l'instar du Grand-Duché, ce qui l'assimile aux États où divers groupes linguistiques cohabitent depuis longtemps. Pour des raisons de croisements historiques complexes, Portosera a retenu trois langues officielles, et le français, langue d'écriture du roman, est symptomatiquement majoritaire. L'onomastique

et la toponymie urbaine reflètent ce trilinguisme.

Mais la surabondance de détails urbanistiques fait apparaître une ville fantasmée à outrance, rendue sur le mode hyperréaliste. On serait même enclin à contester l'intuition de Lis Jerzy pour qui :

Compte tenu de l'épuisement thématique de la ville, le roman contemporain et surtout celui de l'extrême contemporain déplace totalement la perspective de la représentation de l'urbain. Or, pour que l'approche de la ville soit encore possible, la littérature est obligée de s'investir du côté des sciences sociales pour assurer aux textes une certaine originalité, même si tous les nouveaux projets littéraires se réalisent à l'ombre des grands chantres de la ville (Jerzy, 2012 : 100).

Aussi, si l'on apprend que « dans un État qui n'est qu'une ville, l'eau pose un vaste problème » (*MP* : 59), c'est pour croquer une cartographie exacte d'une ville imaginaire et imaginée : plusieurs ponts y enjambent un fleuve Cetone : « Depuis les différents ponts, la vue sur la ville compense à elle seule l'argent perdu au casino » (*MP* : 38) ; « De la piazzetta partent deux rues qui ceinturent la colline à mi-hauteur » (*MP* : 118), précise le narrateur. Portosera est constituée de quartiers ethniquement marqués (*MP* : 29), alors qu'« au nord de la ville, au niveau du terminus de la troisième et dernière ligne de métro, le tissu urbain se désagrège lentement et le front de mer s'orne de vastes villas à quatre façades cernées de terrasses et de parterres de fleurs » (*Ibid.*).

Nous apprenons, par ailleurs, que la ville dispose d'un « nouveau port » (*MP* : 36) qui s'oppose au vieux port typique des cités côtières méditerranéennes. Plusieurs fontaines Renaissance assurent un peu de fraîcheur à la ville (*MP* : 64, voir aussi 155) qui relaient le champ sémantique hydrique généré par le dysfonctionnement du réseau de distribution d'eau, et auquel s'oppose, tout en le renforçant, le soleil de

plomb qui accable Portosera. Il y a une place dénommée « Sainte-Marguerite » (*MP* : 68) et l'artère principale porte l'emphatique nom de « perspective Garibaldi » (*MP* : 83) : « La perspective Garibaldi, qui prolonge les escaliers jusqu'à la mer, commença d'être percée sous Bonaparte et ne fut achevée qu'après l'indépendance » (*MP* : 118). La présence séculaire espagnole dans la ville-État y a implanté une tradition tauromachique (*MP* : 77) où « toutes les communautés de la ville [se] côtoient » (*MP* : 78). En outre, son emplacement privilégié en fait une destination touristique prisée (*MP* : 95).

Le narrateur fait preuve d'une maîtrise de la géographie humaine de sa ville : « Le quartier étudiant lui semble toujours vivre une vie à part du reste de la ville » (*MP* : 108), ou encore : « En dehors du port, la ville est normale. Frénétique, bruyante, agitée, normale. Ses centaines de milliers d'habitants font montre d'une force d'inertie incroyable, même lorsqu'ils sont tous concernés par un unique problème » (*MP* : 112 s). Il imagine également Portosera desservie par un réseau de métro et de transport en commun assez performant, une ville à la mobilité intense (*MP* : 113, 129).

Mais creusons un peu plus, et mettons que le Belge Jean-François Dauven a reconstitué mentalement et fictionnellement un rêve d'enfance : la construction d'un modèle de ville lego qui remplirait sa projection personnelle de l'espace. Or, comme le souligne Laurent Moosen, « depuis ses origines, la littérature belge a développé une relation privilégiée avec la ville. Pas simplement comme élément décoratif, comme arrière-plan, mais comme matrice à partir de laquelle une écriture peut naître, proliférer et donner à voir, parfois, quelque chose qui ressemble à une identité, à un 'lieu commun' au sens propre » (2014). Et comment ne pas penser à une dérivation impensée et inconsciente de sa Belgique natale ?

À nouveau, Moosen le laisse entendre « dans un pays qui éprouve toutes les peines à concevoir jusqu'à sa simple réalité, la cité semble constituer une sorte d'horizon ultime de déploiement et la littérature de trouver là son terrain privilégié, le cadre propre à contenir ses légitimes aspirations » (*Ibid.*). Plusieurs indices le suggèrent en effet : le trilinguisme de l'entité politique, le transfert concentré dans Portosera de la mitoyenneté géographique et historique d'un pays d'entre-deux comme la Belgique, l'onomastique du député Fabre d'Orban (*MP* : 98), la nouvelle de la crise sanitaire qui fait la une, entre autres, de *La Libre Belgique* (*MP* : 100), le fait qu'un des innombrables personnages, machiniste de son métier, ait travaillé dans le port d'Anvers (*MP* : 38) ou qu'un autre, Georg Ravenstein, descende d'une famille juive autrichienne installée à Bruxelles (...) » (*MP* : 21).

Disons en conclusion que les deux romans retenus pour cette étude, aux affinités multiples, « (...) recrée[nt] un microcosme humain, voyageant parmi les personnages avec souplesse et dynamisme. Ces hommes et femmes qui représentent chacun un monde différent révélateur du cosmopolitisme de la ville » (Paquot, 2007). Aussi peuvent-ils légitimement convoquer une lecture géocritique, tant l'approche fictionnelle de l'espace, ou plutôt de la place, du lieu, en tant qu'espace (urbain) humanisé, espace (urbain) transformé en lieu (Westphal, 2007 : 15) s'y montre obsédante, et que ces deux récits cultivent un identique souci métatopique de la cartographie sentimentale des villes européennes au point d'en dégager une, paradigmatique, dans un rapport dynamique entre les espaces réels, ou à référent réel, et la fiction.

Références bibliographiques

ALMEIDA, José Domingues de. 2013. *De La Belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

DAUVEN, Jean-François. 2006. *Le Manuscrit de Portosera-la-rouge*, Paris, Ramsay, « J'ai lu ».

DAUVEN, Jean-François. 2007. *Le Soliste*, Paris, Ramsay, « J'ai lu ».

DAUVEN, Jean-François. 2009. *Ceux qui marchent dans les villes*, Paris, Flammarion.

JERZY, Lis. 2012. « Nouvelles approches de la ville dans la littérature française contemporaine : Thomas Clerc et Philippe », *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIX/2, pp. 99-109.

MOOSEN, Laurent. 2014. « Les Formes d'une ville », *Le Carnet et les Instants*, n° 180. Disponible sur <http://www.revues.be/le-carnet-et-les-instants/295-le-carnet-et-instants-200-oct-2018/755-les-formes-d-une-ville-2014> [consulté le 15/01/2020]

PAQUOT, Michel. 2007. « Dans un immeuble de Portosera », *Le Carnet et les Instants*, n° 147. Disponible sur <http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=dauvenlesoliste> [consulté le 15/01/2020]

POPOVIC, Pierre. 1988. « De la ville à sa littérature », *Études françaises*, n° 243, pp. 109-121.

ROCHE, Isabelle. 2009. « Petite couronne européenne », *Le Carnet et les Instants*, n° 157, p. 77.

ROELENS, Nathalie. 2016. *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Kimé.

SANSOT, Pierre. 1971. *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck.

TUAN, Y. F. 1990. *Topophilia : A Study of environmental perception, attitudes, and values*, New York, Columbia University Press.

WESTPHAL, Bertrand. 2000. *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

WESTPHAL, Bertrand. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

Scènes de la vie parisienne
par Dany Laferrière :
Autoportrait de Paris avec chat

Laurence OLIVIER-MESSONNIER
Université de Clermont Auvergne France

« Dessiner est une autre façon d'écrire. Soudain un chat apparaît. Puis une ville. Et c'est Paris. » (Laferrière, 2018 : quatrième de couverture) Paris est peut-être la ville la plus écrite au monde mais le Paris de Villon, de Boileau, de Balzac, de Baudelaire, d'Aragon est tributaire de son époque et se définit par le rapport établi entre l'espace, le temps et l'auteur. Mais lorsque l'exilé en parle, son regard diffracte l'image de la capitale en fonction de son imaginaire et des représentations qu'il en a eues avant de l'habiter. Avec Dany Laferrière, Paris prend un visage : l'écrivain haïtien dont le cœur est à Port-au-Prince, l'esprit à Montréal, le corps à Miami, est un académicien français décidé à déflouter les clichés comme le prouve son inclassable *Autoportrait de Paris avec chat* : composé de 320 pages et 1200 dessins, il se présente comme un récit drolatique manuscrit, dessiné par un écrivain qui ne sait pas

dessiner, premier académicien haïtien élu sous la Coupole en 2013. Outre le fait que Paris devient la ville du monde entier, la capitale sous-tend une autobiographie teintée de romanesque et prend vie par les multiples visages qu'elle revêt sous les feutres de l'écrivain qui offre un origami littéraire et iconotextuel¹ : celui qui se revendique écrivain japonais (Laferrière, 2008) joue de l'intertextualité et fait évoluer son trait *a priori* naïf. Il offre une bal(l)ade dans les rues de Paris en compagnie de son *alter ego*, le chat, ne révélant une clé de lecture que dans l'*excipit* : « “À nous deux Paris!” Balzac/ Dans notre cas ce sera : /Nous deux à Paris » (Laferrière a, 2018 : 312).

La parodie balzacienne interroge sur la manière dont Dany Laferrière renouvelle le motif littéraire urbain tout en s'appuyant sur des référents canoniques. Tout d'abord la situation personnelle de l'écrivain haïtien exilé impacte la représentation littéraire de la capitale. Ensuite la Ville Lumière est envisagée au prisme des artistes qui l'ont fréquentée ou y vivent encore. Enfin Paris est une muse à l'origine de ce grand œuvre que les romantiques allemands auraient nommé « *Gesamtkunstwerk* ». C'est un ensemble spécial et fou, « *etwas ganz verrückt Besonderes* »².

1 Pour Alain Montandon, l'iconotexte désigne « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable [provoquant] des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'*accommodation* de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes. » dans Alain Montandon, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, Actes du colloque international de Clermont, 1990, « Introduction ».

2 Charlotte Salomon, *Vie? ou Théâtre?* Anne Hélène Hoog, Michel Roubinet, Chantal Philippe (trad.), Paris, Le Tripode, 2015, annexes, p. 815. L'expression est employée par Charlotte Salomon elle-même, renvoyant à « quelque chose de spécial assez fou » et citée par les commissaires d'expositions organisées autour de l'œuvre de Charlotte Salomon à Amsterdam et Nice. La désignation s'applique totalement *a posteriori* à l'ouvrage de Dany Laferrière.

Paris : ville d'exil

L'itinérance joue un rôle marquant dans la captation de la « vraie réalité dans son caractère multiforme, protéiforme » (Helm, 2017 : 2) par Dany Laferrière, étonnant voyageur qui s'adonne à une quête identitaire.

Né à Port-au-Prince en 1953, il a connu la dictature des Duvalier. Pour éviter des représailles à son fils – à cause d'un père en exil – sa mère l'envoie à l'âge de quatre ans à Petit-Goâve chez sa grand-mère où il passe son enfance. De retour à Port-au-Prince pour finir ses études, il quitte précipitamment Haïti le 1^{er} juin 1976 alors qu'il est chroniqueur culturel à l'hebdomadaire *Le Petit Samedi Soir* et à *Radio Haïti Inter* : son ami journaliste Raymond Gasner, vingt-trois ans, vient d'être assassiné par les tontons macoutes. Il s'installe alors à Montréal où débute un périple littéraire qui articule le cycle haïtien au cycle nord-américain. *Autoportrait de Paris avec chat* apporte un troisième volet européen qui referme le triptyque sur Haïti après une période de déshérence créative : l'académicien explique dans une interview (Laferrière b, 2018) qu'il avait écrit six cents pages d'un livre regardé avec tristesse et souhaitait une vacance du savoir-faire. Alors qu'il ne sait ni dessiner ni écrire à la main, il entreprend un manuscrit illustré afin de retrouver l'enfance de l'art ou l'art de l'enfance car « rien n'est plus excitant qu'une nouvelle ville. Un roman infini. Une ville n'étant pas une accumulation de rues, de restaurants et de musées, alors quand on aura tout appris, il faut tout désapprendre si on veut la pénétrer dans sa partie secrète. » (Laferrière a, 2018 : 309) L'écrivain aspire à une symbiose qui résolve l'incompatibilité séparant la vision mythique de la ville et de la vie urbaine qui s'y déroule. Pour renouer avec le passé de la capitale, il l'humanise et la dessine à travers des tempéraments littéraires, substantifique moëlle poétique qui innerve un manuscrit multiculturel. Paris devient « l'affaire d'une vie » (*Ibid.*).

Dany Laferrière n'est pas Rastignac : il ne dévore pas la ville mais entend s'immerger dans son trop-plein de vie afin de s'en imprégner. À l'opposé de Zarathoustra le passeur, pour qui « la ville est trop pauvre en monde » (Fink, 1970 : 117-118), l'auteur incarne Paris qui vit de la chair et des mots de ses habitants. La structure quinaire de son ouvrage atteste d'un itinéraire autoréfléchissant, génétique et initiatique : « La vie de quartier », « Les paysages », « Les visages », « Le discours », « Comment faire ce qu'on ne sait pas faire » retracent son périple parisien, du X^e arrondissement au Faubourg Saint-Denis en passant par Saint-Germain des Prés. À l'arrivée de Montréal à Paris « par une froide journée de janvier » (Laferrière a, 2018 : 10) qui inaugure l'*incipit*, répond le discours de réception à l'Académie française Quai de Conti qui constitue le quatrième chapitre : dédié à Hector Bianciotti, il justifie le livre sur Paris à travers une vaste anamnèse. Dany Laferrière fait vibrer l'âme de la ville pour mieux l'immortaliser : « Ne jamais perdre de vue la raison première de ma présence à Paris : écrire mon discours de réception à l'Académie française. Chacun de mes gestes conduit à ça. L'éloge de mon prédécesseur Hector Bianciotti, l'auteur de *L'Amour n'est pas aimé*. » (*Ibid.* : 289)

Dany Laferrière prend le contrepied de Walter Benjamin pour qui Paris dresse un inventaire où l'art (et la littérature) déchoit en marchandise (Benjamin, 1982 : 111). Alors que selon lui, le poète s'allégorise au milieu du « polypier »³ urbain, Dany Laferrière dialogue avec le chat et entonne un éloge de ses pairs. Ainsi François Villon, poète et voyou, côtoie MC Solaar et Doc Gyneco au détour de la rue Gît-le-cœur, « une petite rue qui monte si vite qu'on dirait un cobra aveuglé par le soleil. » (Laferrière a, 2018 : 265) En empruntant la rue du Faubourg Saint-Denis, l'écrivain découvre un petit

3 Issue de la biologie animale ou de la zoologie, cette métaphore est accolée par Gautier à la ville (« Ce polypier humain que l'on appelle une ville ») et humoristiquement à l'homme par Laforgue (« ...ce sieur que j'intitule/Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal »!).

café, sa clientèle interlope de poètes affamés et procède à un rapprochement inattendu :

- Villon et Mc Solaar?
- François de Montcorbier est un rappeur de la fin du Moyen-Âge.
- Pourquoi tu ne dis pas Villon?
- Ça impressionne.
- Ah ces chats snobs. (*Ibid.* : 259)

Paris est une ville dont les quartiers contrastés fleurissent au bout des rêves. Dany Laferrière y lit Apollinaire en longeant la Seine et calligraphie « Le Pont Mirabeau » à la manière d'une énigme littéraire dont il souffle la solution dans une note de bas de page écrite à l'envers sous le dessin du pont : « On n'a aucune idée de l'effet d'un tel poème sur quelqu'un qui n'a jamais vu la Seine. » (*Ibid.* : 96) L'écrivain, par son aspiration à l'universalité, propose une vision endogène d'une ville-femme observée d'une fenêtre ou bien au cours d'une flânerie dans la capitale des arts.

*Paris, capitale des arts et des lettres
(re)visitée par Dany Laferrière*

Alimentée par une sève séculaire artistique, la capitale devient le lieu de l'écriture avant de constituer elle-même cette écriture. Le chat y file un tissu urbain et textuel à la fois réaliste et onirique, hanté par les fantômes de célébrités. Quatre lieux de rencontre créent cette « architexture »⁴ (le studio 201, la Seine, les cafés, les librairies) et constituent des observatoires de l'humanité de la capitale.

À son arrivée à Paris, Dany Laferrière a besoin d'« une chambre à soi » pour reprendre l'expression de Virginia Woolf,

4 Pour Gérard Genette (1979), l'architexte désigne l'ensemble des catégories discursives, énonciatives, génériques littéraires qui singularisent un texte.

d'un atelier d'écrivain lecteur pour relire Prévert, Camus, Césaire, de Beauvoir, immergé dans sa baignoire rose pour se consoler des errances de la vie. C'est dans le studio 201 près de la gare de l'Est qu'il compose son roman graphique où circulent les artistes qui ont aimé Paris mais aussi le chat sorti de nulle part. Car tout commence quand Dany Laferrière ouvre sa porte à un chat imaginaire. Chat savant, au sens de l'humour affûté, il est le répondant de l'auteur qu'il amène à la rencontre de ses rêves ou de ses amis comme Alain Mabanckou ou Léon Paul Fargue, mentor invisible. Amoureux de Paris, cette femme aux longues jambes que contemplait Gérard de Nerval, « le poète [...] avec qui [il] rêvai[t] tant, adolescent, d'avoir une conversation. » (*Ibid.* : 94), il marche de jour comme de nuit dans la capitale, écoutant les conversations des jeunes filles dans le métro et se délectant « des jambes nues tout le long de l'été » ; ce sont les « filles du feu », ces filles aimées « depuis Lutèce » (*Ibid.*). Barde de la Ville Lumière, il arpente les brasseries germanoprates et marque de son élégance mutine ses haltes parisiennes : qu'il observe d'une fenêtre, flâne dans les rues ou s'attable à un café, il se fait graphiste facétieux ou dessinateur averti. Sociologue, il raconte ce qui se passe sous ses fenêtres (la soupe populaire), au Flore (les mannequins rachitiques et suicidaires) et dans les cafés de Paris tels le Sully (*Ibid.* : 266), le Bar des deux gares (*Ibid.* : 74), le Café de l'écritoire, le Café de Paris (*Ibid.* : 97), le Bristol (*Ibid.*, 212).

Mais l'académicien a aussi besoin de lieux retranchés où se ressourcer comme les librairies. Celui qui ne vient pas d'un pays mais d'une bibliothèque (Laferrière b, 2018) et se réfugie dans les librairies du VI^e arrondissement pour s'y libérer de l'esprit du sol. « Paris est une des rares villes qu'on connaît avant d'y être. [...] On n'est pas dans une ville mais dans un roman », déclare-t-il avant de clore la page sur un cul-de-lampe mettant en regard la tasse de café de sa mère et la cafetière que Balzac a offerte à Zulma Carraud (Laferrière a, 2018 : 39). Les points de vue de Dany Laferrière sur Paris

font concorder « le moi et ses espaces » (Gascoigne, 1997) dans une intimité mémorielle.

Paris *intermezzi*⁵ offre une vue sur des espaces culturels contaminants contemplés en surplomb : « Une seule action possible : regarder par la fenêtre. [...] Autant vous le dire tout de suite je suis un obsédé de la fenêtre. » (Laferrière a, 2018 : 10) L'observation tient de la contemplation baudelairienne mais alors que les fenêtres répondaient au besoin du poète de sortir de soi, Dany Laferrière avoue se nourrir de ses visions parisiennes dans un mouvement d'intériorisation du monde qu'il entend faire partager pour « frapper au plexus son lecteur » (Laferrière b, 2018). La fenêtre ouvre sur la rue visible et grouillante de vie. La transcription réaliste des petits faits vrais fait se côtoyer dans l'espace de la double page, l'intérieur du studio où Dany Laferrière cuisine « du poulet à l'aubergine et du riz blanc » et l'extérieur où il observe « des gens qui font la queue pour manger à la soupe populaire. » (Laferrière a, 2018 : 12-13) Mais dès la page suivante, l'immersion de l'écrivain dans la foule lui fait prendre conscience de l'obstacle à la réalité que constitue la fenêtre : « Ma fenêtre n'était que l'avant-garde d'une armée d'affamés. » (*Ibid.* : 14)

Autoportrait de Paris confirme la pensée kantienne sur l'esthétique dont s'inspire Bakhtine : la conception du temps et de l'espace conditionne *a priori* notre perception du monde et le chronotope est lié à des « catégorisations » de l'expérience humaine, « une sorte de catégorie qualitative, ou modale, de la représentation d'un monde » (Mitterand, 1990 : 95). L'expérience haïtienne sous-tend la vision parisienne de Dany Laferrière et l'hybridité de son ouvrage protéen.

5 Nous entendons par « Paris *intermezzi* », une vision intimiste relatée sur un rythme musical.

Paris, Gesamtkunstwerk des romantiques

L'œuvre surprend par l'insertion de son propre processus créatif dans la diégèse mais surtout c'est une ode à Haïti dont Paris est le reflet. Elle se prête à une lecture herméneutique grâce à un métatexte illustré.

La rencontre avec l'éditeur Charles Dantzig rapportée dans les premières pages du livre et la lassitude d'une écriture devenue trop normée ont contribué à l'élaboration de cet OLN : un objet littéraire non identifié. La forme finale est un ensemble de feuilles en vrac de grand format qui ne ressemble à rien de connu for les œuvres de Copi⁶, de Charlotte Salomon⁷ ou bien d'Emmanuel Guibert⁸. Il s'en dégage une impression de spontanéité calculée : des fautes ont parfois été corrigées sur place chez l'éditeur, la reprise visant uniquement à améliorer l'impromptu d'une fleur dessinée sur une coquille. Le livre n'en finit pas d'étonner ses lecteurs et ses visiteurs par son hybridité générique.

Paris, l'absente du bouquet poétique de Dany Laferrière est une nouvelle fleur mallarméenne qui illumine ses nuits et dont il célèbre le charme magique ou vénéneux. C'est pourquoi il surcharge la page, obligeant le lecteur à scruter l'image : la rencontre entre Bardot et Sagan aux « Deux Magots » est au centre de la page, à l'envers pour des femmes en rose et vert qui « font tourner les têtes ». Sagan est dessinée horizontalement avec Sartre à son bras, dans une vignette

6 Copi, pseudonyme de Raul Damonte Botana (1939-1987), est un romancier, dramaturge, bédéiste et dessinateur argentin francophone aux multiples talents artistiques.

7 Charlotte Salomon est une artiste juive berlinoise née en 1916 et morte à 26 ans dans les camps de la mort. Elle a composé un ouvrage exceptionnel qui allie tous musique, peinture, littérature et retrace sa vie jusqu'à la dénonciation fatale auprès d'Aloïs Brunner dont elle est victime en 1942.

8 Emmanuel Guibert est un photographe et bédéiste français né en 1964, qui a reçu le prix Goscinny en 2017.

cernée de noir avec un cartouche intertextuel de Sagan : « Quand je traverse avec Sartre déjà aveugle, je le tiens par le bras, il me tient par l'esprit. » (Laferrière a, 2018 : 175) Le zeugma participe du phénomène d'intersubjectivité qui permet à l'auteur de se substituer à Sagan et à Paris, et de signer un livre qui est un deuxième acte de rupture après son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Laferrière, 1985). En effet, alors qu'il était parvenu à écrire un livre qui se passait hors d'Haïti sans une seule occurrence du mot Haïti, il lui est impossible de ne pas parler de l'île natale et il lui faut une nouvelle forme scripturale.

Le geste tapuscrit sur la Remington 22 s'inscrivait en réaction à un monde de métaphores symbolisant la dictature insaisissable. Il émanait une concrétude du mot tapé à la machine, renforcée par le bruit métallique des touches qui favorisait la distanciation et imposait naturellement des phrases courtes. Paris, *a contrario*, doit prendre le visage d'un « je » complexe qui échappe aux artifices pour ne faire plus qu'un avec sa matrice urbaine, comme en témoigne le titre *Autoportrait* doublement connoté par la peinture et la littérature. Ainsi le dessinateur, pour évoquer Paris, démultiplie à la manière d'Andy Warhol les visages de Chanana (*Ibid.* : 219), mystérieuse chatte qui arrive chez lui en manteau rose à minuit : égérie des peintres, des musiciens, des poètes, double féminin du chat, elle célèbre les exilés tels Borges, les intellectuels noirs à l'instar de Senghor ou de Fanon, les danseurs russes comme Nijinsky (*Ibid.* : 233); elle encense Django Reinhardt (*Ibid.* : 238). Son éclectisme fait écho à celui de l'écrivain dont l'horizontalité des crayonnages renvoie à la matrice amniotique haïtienne.

L'île occupe en effet le centre du roman graphique et donne ses couleurs chatoyantes à la capitale, décidant des déplacements de l'écrivain (notamment au moment du tremblement de terre de 2010). Mais il n'est pas besoin d'être

dans la ville pour y être vraiment. Paris se déplace car des gens de culture française la transportent ailleurs, à Haïti notamment. Ainsi l'écrivain rappelle sa rencontre avec Malraux à Port-au-Prince en 1975 : mourant, ce dernier découvre un petit cimetière peint par des paysans, et un chemin qui mène à la mort sans passer par la douleur. Il s'agit de Saint-Soleil où il se rend et se réchauffe le cœur. De retour à Paris, il demande à son éditeur Gallimard de remplacer le chapitre sur Goya prévu dans *L'Intemporel*, son ultime ouvrage, par celui sur Saint-Soleil. Cet épisode est rapporté dans un dessin où l'auteur fait des citations picturales de la « communauté de Saint-Soleil »⁹. Devenu journaliste, il offre une perspective transmédiatique en reproduisant Jean-Marie Drot en train de filmer Malraux à Haïti (*Ibid.* : 105) et rappelle que l'étranger compose Paris, ville monde.

Ce livre est donc le plus fou et le plus libre qu'un académicien ait jamais écrit dans ces dernières décennies. Il offre une nouvelle forme d'innutrition dont Paris est l'aliment substantiel. L'approche esthétique et idéologique de la capitale y est consubstantielle de la littérature caribéenne et américaine : derrière l'espace urbain de la mégapole sourd celui de l'enfance haïtienne, des atmosphères familiales génératrices d'imaginaires collectifs. Da, la maîtresse du récit et de la connaissance coutumière n'est jamais très loin, et Legba, Dieu des écrivains assurant le passage du rêve à la réalité est omniprésent. Le lyrisme contenu de l'écriture réinvente le réel par une approche iconotextuelle, grâce au concept d'écriture primitive. Ode à Haïti, le livre urbain recompose les techniques de révélation et les détours naïfs et savants du conte antillais. Fontaine de jouvence, Paris contribue à une nouvelle poétique des espaces urbains où la perception du vécu participe au renouvellement de l'imagerie

9 Les peintres de la communauté de « Saint Soleil » sont des résidents de Pétionville, sur les hauteurs de Port-au-Prince. Leur peinture s'appuie sur le thème vaudou.

commune de la capitale et à l'imagination individuelle. Haïti est en Paris et Paris vit en Haïti : le chant populaire caribéen se mêle à la complainte des poètes du Moyen-Âge, des romantiques et d'Apollinaire; la fraîcheur de la confiance personnelle éclabousse de lumière les ombres des artistes rêvés et rencontrés dans des hypotyposes hallucinantes. Enfin, l'humour félin n'a d'égal que le clin d'œil artistique aux peintres de Saint-Soleil. Paris est un tableau primitif haïtien dont le point de fuite renvoie à son créateur dans un effet miroir. Le tissu urbain qui unit l'auteur à son lecteur se dessine dans un iconotexte doublé d'un palimpseste, « mythologie parisienne » écho de *Mythologies américaines* (Laferrière, 2016), entretenant *L'Énigme du retour* (Laferrière, 2009).

Références bibliographiques

BENJAMIN, Walter. 1982. *Charles Bandelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

FINK, Eugen. 1970. *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Minuit.

GASCOIGNE, David. 1997. *Le Moi et ses Espaces*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

HELM, Yolande Aline. 2017. « “Je navigue dans deux temps” : errance spatiale et identitaire dans L'énigme du retour de Dany Laferrière », *Études caribéennes*, n° 37-38, p. 2. <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/11332>. Consulté le 26/08/2019.

LAFERRIÈRE, Dany. 1985. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Paris, Grasset.

LAFERRIÈRE, Dany. 2008. *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset.

LAFERRIÈRE, Dany. 2009. *L'Énigme du retour*, Paris, Grasset.

LAFERRIÈRE, Dany. 2016. *Mythologies américaines*, Paris, Grasset.

LAFERRIÈRE a, Dany. 2018. *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset.

LAFERRIÈRE b, Dany. 2018. « Dany Laferrière croque la vie », *Autoportrait de Paris avec chat*, France Culture, La grande table, 26/04/2018. <http://franceculture.fr>. Consulté le 5/09/2019.

MITTERAND, Henri. 1990. « Chronotopies romanesques : *Germinal* », *Poétique*, n° 81, p. 95.

MONTANDON, Alain. 1990. *Iconotextes*, Paris, Ophrys.

SALOMON, Charlotte. 2015. *Vie? ou Théâtre?*, Anne Hélène Hoog, Michel Roubinet, Chantal Philippe (trad.), Paris, Le Tripode.

Habiter les ruines de la Cité.
Étude de *Fou de Beyrouth* de Sélim Nassib et
***Ez-zilzel (Le Séisme)* de Tahar Ouettar**

Léa POLVERINI
Université Toulouse II Jean Jaurès

La révolution algérienne, comme la guerre civile libanaise quelques années plus tard, ont produit une certaine imagerie du désastre, série de représentations topiques associées à la crise : bâtiments en ruines, soldats, victimes, cadavres. Si la violence des conflits a laissé une empreinte durable dans le paysage, elle a également bouleversé l'ordre de la Cité, conçue comme une catégorie politique. L'ébranlement d'un système social pousse à redéfinir les contours de ses raisons : il s'agira ici de sortir d'une conception de la crise comme image, pour explorer les nouveaux cadres de représentation que celle-ci fait advenir dans la fiction. J'en prendrai pour exemple les villes à l'urbanisme chaotique de Constantine et de Beyrouth – ou plus précisément, les fantasmes de Constantine et de Beyrouth, tels qu'ils sont présentés par deux auteurs, Tahar Ouettar, et Sélim Nassib. Nous sommes dans les deux cas

au lendemain de guerres, qui ont complètement reconfiguré la nature de ces Cités, aussi bien sur un plan matériel, que politique et moral. Tahar Ouettar, auteur algérien arabophone – grand défenseur de langue arabe –, publie en 1974 *Ez-zilzil* (*Le Séisme*), douze ans après la fin de la guerre d'indépendance ; mais celle-ci n'est jamais explicitement convoquée dans le roman, qui va davantage se fixer sur la difficile réunion d'un peuple révélé dans sa pluralité ethnique et sociale, à travers les rues tortueuses et grouillantes de Constantine. Nous suivons donc les pérégrinations du *cheikh* Abdelmadjid Boularouah, un riche propriétaire terrien, qui retourne à Constantine afin de trouver des héritiers et d'organiser des donations fictives en vue de préserver ses biens, lesquels sont menacés par les réformes agraires lancées par Boumédiène dans les années 1970¹. Or Boularouah est pris de délires qui vont aller grandissant, et sa quête tournera bien vite à la course à l'apocalypse : c'est aussi la fin d'un monde que le régime postindépendance annonce par ses réformes – la terre a changé de nom. Dans l'esprit malade de Boularouah, qui prend des allures de prophète vengeur, le conflit de classes se transforme en lutte d'humanités.

En 1992, le journaliste et écrivain libanais francophone Sélim Nassib publie *Fou de Beyrouth*, qui s'ouvre précisément au lendemain de la guerre civile (1975-1990), au moment où l'on diffuse à la radio l'annonce de la fin des hostilités. Les factions et les milices ne sont plus à craindre, mais l'hostilité est devenue celle du monde, que l'on découvre au petit matin plus menaçant que jamais : façades vérolées d'impacts de balles, terrains minés, et surtout souvenirs fantômes, qui donnent une seconde vie aux ruines de Beyrouth. Ce n'est pas non plus un roman de la reconstruction, mais qui s'attache

1 Le président algérien Houari Boumédiène avait lancé un vaste projet de réforme agraire visant notamment à abolir le *khammessat*, un système de métayage dans lequel le *khammès* (cultivateur) travaillait la terre d'un propriétaire moyennant le cinquième du produit brut de celle-ci.

à explorer un nouvel état de désastre permanent, que l'on découvre au fil des errances à travers les ruines d'un narrateur non fiable, et dont la raison tressaute. Mais que nous dit la ville dans tout cela ?

Je partirai d'un premier postulat, qui suppose une faillite des structures communautaires au sein de ces Cités en crise. Nous avons affaire à de nouveaux sauvages, des hommes civilisés en mal de communauté, qui portent en eux la mémoire des désastres passés et les fantasmes ou l'espoir d'une félicité – révolue ou à venir –, mais surtout, la Cité a été désertée de tout mécanisme de solidarité. Dès lors, un décrochage entre la Cité politique et la ville s'opère, à travers une forme de réappropriation fantasmatique de cette dernière. Les personnages, qui ont renoncé à tout contrat social, vont se « reterritorialiser » sur le terrain de l'imaginaire : on change de régime de représentation, et la logique rationnelle se révèle non seulement inefficente, mais déjà abolie. L'irrationalité apparaît alors comme le dernier rempart contre le désastre ; c'est ce que j'appellerai enfin une « irrationalité de survie », seule capable de faire encore tenir le monde pour ces personnages désastrés.

Après la communauté : une solitude sans appel

À la Constantine enfiévrée des souks et des quartiers populaires répond une Beyrouth dévastée, ville nue, sans sujets, où ne passent que des ombres et des souvenirs – gamins des rues ou ruines anthropomorphes. Pourtant, les protagonistes des deux romans sont soumis à une même et irrémédiable solitude, qui les retranche de toute forme de sociabilité. Dans le roman de Ouettar, le *cheikh* Boularouah, errant comme un illuminé à travers les rues de Constantine à la recherche d'héritiers impossibles, apparaît comme un personnage exogène au monde qui l'entoure. Constamment bousculé, rejeté par la foule, son évolution

dans la ville, qui suit des mouvements de flux et de reflux, marque à elle seule la perte d'équilibre qui caractérise le personnage : Boularouah est à la lettre celui qui va perdre pied. De propriétaire gonflé d'orgueil, il deviendra paria rendu aux vitupérations hallucinées, mauvais oracle battant le pavé pour annoncer la catastrophe guettant un peuple corrompu : le séisme de la dernière Heure². La question de l'appartenance communautaire et raciale sous-tend largement ses imprécations, et apparaît au fil de sa traversée des anciens quartiers – populaires, européens et juifs –, transformés après l'indépendance :

« Voici l'ex-rue de France, dans le prolongement de la rue Caraman où se trouvait le lycée d'Aumale. C'était le paradis de l'amour où évoluait une jeunesse exubérante, où brillait le regard des Européennes et des Israélites, où embaumaient mille parfums : jasmin, "Rêve d'Or", essences sylvestres... Nous possédons le pouvoir de les remplacer par des hommes meilleurs qu'eux. Nul ne peut nous devancer... »

Au moment où [Boularouah] se disposait à entrer dans un café pour se reposer un peu, il jeta un coup d'œil sur la chaussée et s'arrêta net. Nuages de poussière; crachats luisant sous le soleil; gens qui allaient et venaient dans un mouvement incessant, les uns portant un dindon ou un panier d'œufs, les autres poussant devant eux une voiturette

2 « Le mal empire, mon esprit se trouble... Le séisme de l'Heure sera terrible... Toute femme qui allaite oubliera son nourrisson, toute femme enceinte avortera, on verra les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas. Non, Sidi Rached, non! protège-nous, Sidi M'cid, comme tu n'as jamais cessé de le faire. [...] Mais débarrasse-nous de ceux qui se roulent dans la débauche et puent l'infidélité, envoie contre eux "des bandes d'oiseaux qui leur lancent de pierres d'argile". [...] Commence par le bas, là où la poussée est la plus forte; remonte ensuite vers le cœur de la ville pour opérer la grande purification. Sidi M'cid... ne les laisse pas ruiner les villes pour qu'ils aillent ensuite dévaster les campagnes. Émascule les hommes, rends les femmes stériles, prive-les de descendance, afin que seule demeure la bonne graine. » (Ouettar, 1981 : 33).

chargée de tomates, d'oignons ou de figues de Barbarie. Un univers où sans répit on vendait, on payait, on emportait la marchandise. (Ouettar, 1981 : 23-24)

D'une époque à l'autre, le regard brillant des Européennes a été remplacé par le crachat luisant des Chaouïas, et à l'image fantasmée d'un âge d'or de la ville des colons, faite d'abstraction – luxe et luxure ne sont jamais incarnés mais flottent comme un parfum sur le quartier – va succéder une représentation terre-à-terre de la ville arabe, où les richesses ne sont pas des signes extérieurs mais des biens que l'on échange, qui se monnaient : on vend, on paye, on va, on vient. L'opposition entre les deux ressorts d'autant plus qu'à la charnière, on trouve ce qui pourrait être la réminiscence d'un vieil espoir indépendantiste, selon lequel on aurait dû voir la jeunesse dorée et coloniale être remplacée par des honnêtes hommes. Or avec la description qui lui succède, l'oracle vire à l'ironie du sort : l'indigence a remplacé tous les fantasmes. Constantine, la ville du séisme, aussi surnommée « la ville aux sept ponts », apparaît comme une sorte de vertigineux « polypier humain »³, vouée à être un éternel grouillement, et qui se reconfigure en permanence. Le fait que Boularouah ne cesse de traverser des ponts tout au long de son périple prend à cet égard une dimension symbolique, puisque ce qui est censé établir un rapport, relier un territoire à un autre et ainsi les faire tous deux advenir⁴, devient finalement ce qui donne sur un gouffre, où Boularouah menacera de se jeter, à la fin du roman.

Dans *Fou de Beyrouth*, le « nous » n'a à la lettre plus droit de cité, et il est remplacé par le « je » du narrateur, qui sature

3 C'est ainsi que Théophile Gautier caractérisait la ville, dans *Voyage en Espagne* (Paris, Charpentier & Cie, 1873 : 141).

4 Voir à ce propos les commentaires de Heidegger sur le pont : « ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu. » (Heidegger, 1958 : 183).

le texte. C'est un « je » qui s'oppose à un « ils », envisagé comme une masse indistincte : anciens miliciens, enfants sauvages, ouvriers de chantier, etc. C'est un roman à très peu de voix, où l'on ne parle presque pas, le principal se jouant au niveau des réminiscences ou des monologues du narrateur. Les rares échanges entre les individus se situent dans des logiques de négociations guerrières, et sont désinvestis de toute solidarité possible, *a fortiori* de toute amitié : pas d'amitié sans confiance absolue, or nous sommes ici sur un registre de l'alliance précaire et provisoire. Cela va culminer à la fin du roman, alors que des ouvriers menacent de reconstruire le centre-ville détruit de Beyrouth, où le narrateur avait pris ses quartiers, transformant – en idée –, les ruines en palaces, dont il était le seul maître :

Ils veulent me transformer en terrain vague. Ils disent que c'est pour reconstruire, mais je les connais. Ils ne savent que détruire, c'est le plus facile. [...] Il leur faut achever le travail de la guerre, l'effacer, faire disparaître le décor à conviction. (Nassib, 1992 : 172)

Contre ce danger de la destruction totale, et contre l'oubli que signerait la reconstruction, le narrateur s'échine, tout au long du récit, à élaborer une nouvelle mémoire *de* la ville. Réinventer la ville, fantasmer la ville, devient une question de survie.

*Cités en ruine, ruine de la Cité : vers une réappropriation
fantasmatique de la ville*

Reconnaissant la défaite de la raison qu'a constitué la guerre civile, avec ses horreurs, ses cruautés et son lot d'impensable, le narrateur de *Fou de Beyrouth*, revendique face au désastre un délire pragmatique, qui l'autorise à projeter ses désirs sur le monde défait. Le travail de l'imaginaire fonctionne dans le roman comme un mode du cynisme, permettant de redonner du sens au monde, en dehors des catégories politiques de

la Cité. Ce cynisme pratique consiste alors à renoncer aux règles du monde, reconnues inopérantes, pour assumer une désinvolture face au réel, seul moyen de survie permettant encore d'échapper au nihilisme conçu comme aporie : il s'agirait là de révolutionner la forme du monde, envisageant le cynisme comme une contestation du réel. Reconnaisant la contingence du monde, le narrateur s'approprie celui-ci, et s'émancipe de ce qui est, pour aller vers ce qui pourrait être : d'un bordel dévasté, il fera un harem somptueux ; d'un sous-sol écroulé, une cathédrale, puis un palais. Il habite des espaces en devenir, dont la description se reconfigure en permanence : le narrateur nous donne à lire des images d'espaces qui ne cessent d'être amendées, et qui se posent ainsi contre tout modèle mimétique. C'est là le privilège de la ruine, qui ne saurait offrir de représentation figée. Le narrateur va dès lors recomposer tout un monde régi par la paréidolie : plutôt que de laisser succéder à l'âge d'or beyrouthin l'aride désastre du champ de bataille, il donne crédit et vie aux illusions d'optique, qui veulent que les fenêtres des immeubles se présentent comme des yeux, et que les impacts de balles creusent autant de bouches ouvertes sur leurs façades. Se réinventant en petit démiurge, il déploie à l'envi le potentiel poétique de la ruine, jusqu'à prendre corps avec la ville, et se confondre avec elle : « je fais enfin partie de ces ruines, de cette colère, cet univers boueux » (Nassib, 1992 : 18). Cette ville anthropomorphe intègre, sans surprise, une représentation féminisée et surtout sexualisée, reprenant le *topos* de la ville-femme, récurrent dans la littérature libanaise contemporaine. Ici, « un obus a fendu un sexe de femme géant qu'un pan de mur écroulé dissimule de son mieux » (Nassib, 1992 : 62), là, une maison « a quelque chose d'indécent, toute son intimité se dévoile par en dessous. Un insecte géant a introduit sa trompe et fourragé sous ses jupes » (Nassib, 1992 : 64)... Beyrouth ne se défait pas de l'ombre du viol et du désir, qui la déterminent de part en

part : elle est tantôt une ville abusée et ravagée, tantôt une ville dont on entend se saisir pour la façonner à son désir.

À l'inverse, Boularouah est celui qui, à trop vouloir maîtriser le monde dans sa forme actuelle – conserver ses terres, conserver son statut, conserver la Constantine de la colonisation –, ne peut que le voir lui résister. Il finit dévoré par les métamorphoses du monde contemporain qui s'opposent à son désir de fixité : la malédiction qu'il lance sur les habitants de Constantine est celle qui finira par le ronger de l'intérieur. Ses imprécations prennent à parti les ponts de la ville, comme autant de juges : Sidi Rached, Sidi M'cid... soit « mon seigneur », en arabe. C'est que les ponts sont tour à tour anthropomorphisés et divinisés. Le Pont suspendu, convoqué au septième et dernier chapitre du roman, apparaît précisément comme un avatar d'*ās-Sirāt*, le pont coranique construit au-dessus de la Géhenne et qui ancre l'une de ses extrémités sur la « terre changée » (*al-'ardou l-moubaddalah*) qui est celle du Jugement dernier, sans montagnes ni grottes ni vallées (la terre du séisme), et l'autre extrémité au seuil du Paradis, au-dessus de l'Enfer.

La faillite des logiques communautaires va donc trouver une expression très concrète dans le monde qui entoure nos personnages, puisqu'en affectant les rapports entre les individus, elle inaugure de nouveaux modes de représentation, ou paradigmes. La ville est le lieu privilégié de cette révolution esthétique, puisqu'elle est le lieu protéiforme où se lisent les stigmates du désastre, et où s'incarnent les nouveaux fantasmes de personnages en quête de sens.

Désertier le monde de la raison : pour une irrationalité de survie

La métamorphose de l'environnement provoque un changement de l'ordre des représentations : ce n'est pas seulement la forme du paysage qui a changé, mais l'interprétation qu'on lui prête et, partant, le comportement

qu'on adopte en son sein. Cela signifie au premier chef que l'espace affecte les discours, tout comme les narrations. L'envers positif de la misère, c'est qu'elle propose un horizon vierge pour l'imaginaire. N'ayant rien d'autre à disposition, c'est elle qui permet d'assumer l'illusion du monde, et de penser ses virtualités. Il ne s'agit pas dès lors d'envisager le couple de notions raison/imaginaire comme l'expression d'une dichotomie, mais plutôt comme celle d'une complémentarité. L'imaginaire, qui engendre des possibles, n'est l'envers de la raison que si l'on envisage cette dernière comme une forme de morale de fidélité au monde. Si l'ordre du monde a été infirmé, la déraison est toute relative. Nos personnages sont surtout des personnages émancipés des nécessités : nécessité politique ou nécessité de l'actuel, nécessité des « lois du monde », comme l'écrivait Todorov. Cette émancipation – car il ne s'agit pas d'une simple ignorance – apparaît avant tout comme un moyen de survie : si le monde raisonnable et raisonné d'antan a produit le chaos actuel, alors le seul moyen de sortir du chaos est de désert ce monde de la raison, trop logique, trop systématique, où une cause appelle une conséquence, figées. C'est ce que j'appelle une « irrationalité de survie » : soit un compromis fait avec le réel, un arrangement, qui s'opère sur le mode du bricolage et sur lequel on peut revenir, à souhait. C'est une irrationalité salubre, paradoxalement tout à fait raisonnable, qui se présente peut-être comme le dernier rempart devant la folie : ce n'est pas un lâcher-prise, mais une reprise sur le monde, que les personnages s'arraisonnent pour pouvoir encore l'habiter. Retournement logique : c'est une raison de déraisons. « Je suis obligé de tout rêver » (Nassib, 1992 : 138), finit par lâcher le narrateur de *Fou de Beyrouth*, et c'est là la clef du récit. C'est qu'il est avant tout un bâtisseur : il est celui qui élève un monde, monde-mirage, mais monde toutefois – il s'agit de produire une cohérence, fût-elle précaire.

Reste peut-être une question encore : quelle parole revêt-on face à la crise ? Celle du narrateur nassibien est celle du ressassement, mais surtout du délire, qui est aussi protestation contre l'ordre des choses – façon de signifier que la parole de vérité est avant tout une parole de délire, c'est-à-dire une parole qui énonce un scandale. Quant à Boularouah, sa révélation est celle des prophètes : de ceux qui prennent un ton apocalyptique (Derrida, 1983 : 69). Sa folie prophétique suit la mesure de ses déplacements : plus il s'enfonce dans le brouhaha de la ville, plus la fièvre le gagne et ses imprécations se font pressantes. Elles apparaissent à la fois comme une lecture de la ville, et comme ses effets : Boularouah serait un flâneur rendu hystérique par une foule et une ville qui l'oppressent, et qui aurait abandonné son « *incognito* »⁵, non plus pour rendre compte de la ville, mais la bouleverser.

La chose gagne du terrain dans ma poitrine, l'émanation devient plus écœurante, la lave s'insinue dans mes artères, une bile amère me monte à la bouche. Toujours l'odeur nauséabonde, les figes de Barbarie, des savetiers et encore des savetiers, de la pisse et toujours de la pisse ! (Ouettar, 1981 : 84)

L'ordure de la ville est convertie en un malaise intérieur, et s'accapare le corps de Boularouah, comme possédé. Face aux ruines, on parle seul, on ratiocine, ou l'on se tait. En tous les cas, on n'endosse pas une parole sociale, puisqu'elle se situe d'abord hors de tout dialogue.

Hors de la communauté humaine, les personnages ont donc redéfini leurs propres territoires. Ce sont là des territoires intimes, territoires de fantasmes, et donc labiles : ils sont susceptibles d'être reconfigurés toujours, mais toujours menacés. Pour survivre au milieu des ruines de la Cité, il faut se faire indifférent à ses lois et ses principes. C'est un tableau sombre pourtant que

5 Voir le portrait du flâneur que dresse Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*.

celui-là, où l'humanité semble s'être dénouée. La survie y est, somme toute, une fiction, que seule la parole poétique reconduit encore. Elle se refuse toutefois à porter une morale : nous savons, lecteurs toujours tenus par le contrat social, que ces mondes seront reconstruits ; mais les textes s'interdisent d'esquisser une issue, une fois que toute solidarité a été brisée. Les deux romans s'achèvent d'ailleurs sur des cris : on ne s'entend plus.

Références bibliographiques

DAOUD, Mohammed. 2001. « *Al-madīnat fī l-riwāyat al-ğazā'ryat : al-fadā' al-qusanṭinī fī riwāyat "Ez-zilzel"* » (« La ville dans le roman algérien : l'espace constantinois dans le roman *Ez-zilzel* »), *Insaniyat*, n°13, pp. 27-43.

DERRIDA, Jacques. 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée.

FABRIZIO-COSTA, Silvia (dir.). 2005. *Entre trace(s) et signe(s) : Quelques approches herménétiques de la ruine*, Berne, Peter Lang.

GODO, Pierre. 1999. « L'architecture et le corps », *Le Philosophoire*, vol. 7, n° 1, pp. 43-54.

HEIDEGGER, Martin. 1958 [1951]. « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard.

NANCY, Jean-Luc. 1999. *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois.

NASSIB, Sélim. 1992. *Fou de Beyrouth*, Paris, Balland.

OUETTAR, Tahar. 1974. *Ez-zilzel*, Beyrouth, Al-Dar al-Arabiya Lil'ouloum.

OUETTAR, Tahar. 1981. *Ez-zilzel (Le Séisme)*, trad. Marcel Bois, Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion.

PÉREZ, Claude-Pierre. 2014. « "L'Imaginaire" : Naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, vol. 173, n° 1, pp. 102-116.

ROUAINIA, Tahar. 2007. « *Al-faḍā' wa-l-dalāla : Āišṭigāl madīnat qusanṭīnat fī riwāyat "Ez-zilzel" li-l-Ṭāhar Waṭār* » (« Espace et signification : La symbolique de la ville de Constantine dans le roman *Ez-zilzel* de Tahar Ouetar »), *Insaniyat*, n°38, pp. 43-54.

VERDEIL, Éric. 2010. *Beyrouth et ses urbanistes : Une ville en plans (1946-1975)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo.

Table des matières

Introduction par Maria DE JESUS CABRAL, Maria Hermínia LAUREL et Franc SCHUEREWEGEN.....	11
Habiter la fiction par Vincent JOUVE.....	15
La ville <i>tri-viale</i> : métro, ronds-points, kiosques par Nathalie ROELENS	27
La lecture comme pratique de l'urbanité et du consentement pour un constructivisme du sens par Thomas VERCRUYSE	41
Les villes italiennes entre enfer et paradis (XIII ^e -XIV ^e siècles) par Emanuele ARIOLI	55
<i>The Women of London & Paris</i> : sérialité, genre et géographie par Isabelle HAUTBOUT.....	67

Lire la ville et l'univers par excellence : la cathédrale gothique à la frontière du public et de l'intime par Anikó ÁDÁM	79
Claudél, villes, lectures par Claude PÉREZ	91
Lire Paris : paysages urbains, mirages humains par Maria do Rosário GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS	105
Navigations scripturales dans un Paris submergé. Le cas du docteur Faustroll et de son équipage selon Alfred Jarry par Nicolas PIEDADE	117
<i>Le Pont Mirabeau</i> : un poème générateur de patrimonialisation par David BÉDOURET et Sandrine BÉDOURET-LARRABURU.....	129
Nantes ou Bruxelles : qu'importe !? La ville, carrefour du singulier et de l'universel par Alain TROUVÉ	145
<i>Ou bien c'était la faute de ces Russes.</i> Ne pas écrire la ville chez Claude Simon par Karen HADDAD	159
Ville et disparition : Modiano, Pajak par Jean-Raymond FANLO	175
Le Paris palimpseste : écriture(s) de la ville, espace(s) du livre chez Patrick Modiano par Emma LACROIX	189
Fouiller les poubelles et lire les déchets du Grand Paris contemporain par Sylvie DUCAS.....	201
Littérature et tourisme : sur les traces des arpenteurs de Saïgon par Jean-Yves PUYO.....	213

Pérégrinations et contemplations parisiennes dans les œuvres de Sylvie Germain : entre topophilie et atopie par Mara Blanche MAGNAVACA.....	229
<i>Les Aurores montréalaises</i> de Monique Proulx ou la trajectoire chromatique d'une métropole en transformation par Marie-Ève LAURIN	241
Fictions urbaines et ville fictive chez Jean-François Dauven Cartographie de <i>Ceux qui marchent dans les villes</i> et de <i>Le manuscrit de Portosera-la-rouge</i> par José DOMINGUES DE ALMEIDA	253
Scènes de la vie parisienne par Dany Laferrière : Autoportrait de Paris avec chat par Laurence OLIVIER-MESSONNIER	267
Habiter les ruines de la Cité. Étude de <i>Fou de Beyrouth</i> de Sélim Nassib et <i>Ez-zilzel</i> (<i>Le Séisme</i>) de Tahar Ouettar par Léa POLVERINI	279



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

www.catalogue.manuscrit.com

Juin 2020

Études réunies par Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel
et Franc Schuerewegen

Lire les villes

Lire est arpenter, et remémorer, explorer des endroits, des espaces, que l'on visite et revisite, avec l'émerveillement qui convient, des *loci memoriae*.

Le présent volume invite le lecteur à se promener sur les pas de, entre autres, Baudelaire, Claudel, Modiano, Claude Simon, Sylvie Germain, Michel Houellebecq, Monique Proulx, Jan-François Daucen, Selim Nassib. *Urbi et orbi*. La ville est un univers.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



25,90 €

ISBN 978-2-304-04844-5

Visuel de couverture :
© Universidade de Aveiro

