



HAL
open science

L'immeuble-ville comme aliénation et système concentrationnaire dans *Le Gratte-ciel des hommes heureux* de Lucien Corosi

Fleur Hopkins-Loféron

► **To cite this version:**

Fleur Hopkins-Loféron. L'immeuble-ville comme aliénation et système concentrationnaire dans *Le Gratte-ciel des hommes heureux* de Lucien Corosi. *Science-Fiction et Mondes urbains*, pp.231-249, 2022. hal-03806556

HAL Id: hal-03806556

<https://hal.science/hal-03806556>

Submitted on 7 Oct 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.

L'immeuble-ville comme aliénation et système concentrationnaire dans *Le Gratte-ciel des hommes heureux* de Lucien Corosi

Fleur Hopkins-Loféron

Postdoctorante (CNRS / THALIM)

Lucien Corosi (1908-1989), de son vrai nom László Körösi, est un journaliste, écrivain et peintre hongrois, arrivé en France en 1926. Son œuvre reste largement méconnue, si ce n'est d'une poignée d'amateurs¹ de science-fiction ancienne qui ont identifié dans son corpus un roman d'anticipation, *Le Gratte-ciel des hommes heureux*² (juin 1949). D'abord publié dans la revue communiste *Regards* sous la forme d'un court feuilleton — *Henderson Building*³ (1937) — il décrit la vie des occupants d'un gratte-ciel new-yorkais de 259 étages, 1000 mètres de haut pour 500 ascenseurs, et peuplé de 114 000 habitants au début des années 1960. Parfaitement autosuffisant, regroupant institutions religieuses et policières, tout comme des activités économiques et de loisirs, l'immeuble se présente comme une société *a priori* idéale, qui satisfait les moindres désirs de ses occupants, dont aucun ne songe un seul instant à le quitter, bien qu'ils y soient autorisés.

Le lecteur suit la trajectoire de Berkeley Smith junior, de sa naissance en 1964 jusqu'à sa mort en 2024, puis sa transformation en personnage historique, voire légendaire, en 2201. Berkeley, simple marchand de thé, marque en effet une rupture de taille dans la vie du Henderson Building, car il est le premier résident à détester l'immeuble et à souhaiter parcourir le

¹ Le récit a notamment été identifié par BDFI en 2007, Jean-Luc Boutel en 2012 (*Le Chasseur de chimères*), Philippe Éthuin en 2015 (*ArchéoSF*), et recensé par Joseph Altairac et Guy Costes en 2019 (*RétrofictionS*).

² Corosi (Lucien) : *Le Gratte-ciel des hommes heureux*.

³ Corosi (Lucien) : *Henderson Building*.

monde. Alors que chacune de ses tentatives de sortie se solde par un échec, le héros se résout d'abord à avouer quelques fraudes dans le but de sortir de la clinique où il est cloîtré, quitte à aller en prison. Rapidement libéré, il tue sa maîtresse afin d'être une nouvelle fois jugé en dehors de la structure. Entre humour noir et abattement, l'auteur conclut que toute tentative de s'échapper est veine, puisque l'immeuble n'a plus à externaliser certaines procédures et s'est doté de nouvelles attributions judiciaires, pénales et funéraires. Il possède à présent ses propres gouvernement, tribunal, chaise électrique, four crématoire et dispose même du statut d'état indépendant.

Ainsi, notre étude se propose de nous pencher sur les raisons pour lesquelles Corosi revisite son texte en 1949 et comment cette réécriture, très augmentée, donne une interprétation nouvelle de la figure contre-utopique du gratte-ciel, marquée par le contexte de l'après-guerre. Le roman de Corosi trouve naturellement place au sein d'un corpus étendu d'immeubles-villes et cités verticales. Ces habitations collectives regroupent en un même espace les individus, ainsi que toutes leurs activités et occupations (I). *Le Gratte-ciel des hommes heureux*, à bien des égards, partage aussi des points communs avec la littérature tchèque, à savoir *Le Château* de Franz Kafka et son « homme de bonne volonté » ainsi qu'avec *La Maison aux mille étages* de Jan Weiss, ne serait-ce que par la difficulté à entrer ou à sortir du bâtiment (II). Enfin, marqué son expérience de reporter et convaincu qu'il aurait dû être déporté, Corosi fait de son gratte-ciel une métaphore du système concentrationnaire nazi puisque son héros ne peut échapper au four crématoire (III).

Le Henderson Building : immeuble-ville et monde clos

À l'époque où Corosi publie son roman, les gratte-ciels, comme le Woolworth Building (1913), le Chrysler Building (1930) ou encore le Rockefeller Center (1939) sont régulièrement évoqués dans la presse française. Au premier, Corosi emprunte le principe de la « ville à l'intérieur d'une ville », la présence de nombreux magasins, celle d'un hôpital miniature ou encore le principe d'une fiction cosmopolite puisque plusieurs étages reproduisent des pays différents. Du second, il reproduit la présence d'un sous-sol avec rues internes et magasins, ou encore l'importance du point d'observation. Du dernier, il reprend l'idée d'un complexe de bâtiments, bien que le Henderson les contienne tous en un même espace vertical.



Woolworth Building (241m)
Architecte : Cass Gilbert
New York, 1913



Chrysler Building (318,9 m)
Architecte : William Van Alen
New York, 1930

Le Gratte-ciel des hommes heureux paraît dans un moment de remise en question de ces structures. Si elles ont, un temps, symbolisé l'ingéniosité et la prospérité américaine (symboles du fonctionnalisme et de l'ingénierie), leurs détracteurs, parmi lesquels le sociologue Lewis Mumford, dénoncent le parallèle entre gratte-ciel et exploitation du travailleur. Corosi se fait plus précisément le reflet de critiques normalement associées aux mégalofoles¹ (déshumanisation, désorientation, accroissement défini par les spéculateurs, extension de la ville-usine, congestion, etc.). Cette translation de la mégalofole au gratte-ciel ne doit pas étonner puisque le Henderson Building se présente précisément comme un « immeuble-ville », suivant, non plus un plan en damier, mais une organisation verticale. Le Henderson Building appartient, en effet, au modèle contre-utopique bien connu² de la « ville-tour » ou « ville verticale » (a), monde clos et autosuffisant (b). Dans ces fictions, la répartition spatiale, en appartements et en étages, reproduit le plus souvent une forme de hiérarchisation sociale et vise à empêcher la

¹ Bardet (Gaston) : « Megalopolis. La ville tentaculaire », p. 45-63.

² Montès (Christian), Appert (Manuel) et Drozd (Martine) (dir.) : « Imaginaires de la vi(II)e en hauteur » ; Dobraszyk (Paul) : *Future Cities. Architecture and the Imagination*.

mixtion entre les habitants afin d'assurer un principe de bonheur, selon qu'il s'agisse d'un culte voué à la fertilité et au capitalisme ou, dans le cas du Henderson Building, une ode à la jouissance, accompagnée d'une peur du « lointain » (c).

Un immeuble-ville

Il n'est pas inutile de se pencher sur quelques classiques du genre de l'immeuble-ville afin de mettre en évidence les particularités du Henderson Building. Robert Silverberg, dans *Les Monades urbaines*¹ (1971), *fix-up* devenu un classique du genre, imagine qu'en 2381 la population mondiale a explosé et habite à présent dans des « monades urbaines ». L'une d'elles, Monade Urbaine 116, est haute de 1000 étages pour 3000 mètres et forte de 881 000 habitants. Corosi développe lui aussi la problématique de la surpopulation et imagine que New York se fait creuset de la modernité, plutôt que Paris où il réside, probablement parce qu'il a connaissance du concept de « ville champignon », utilisé dans les années 1940 pour qualifier la poussée soudaine des villes américaines et leur capacité à désengorger la population. La monade de Silverberg forme, avec les 50 tours environnantes, une « constellation urbaine » autosuffisante, à l'exception de son système agricole, relégué à l'extérieur de la construction. Dans le roman de Corosi, rien n'est dit sur les moyens de subsistance des habitants, mais l'évocation récurrente de pilules miracles laisse supposer que la nourriture est maintenant synthétique, ce qui va de pair avec la disparition galopante des espaces naturels.

Chaque monade de Silverberg contient en son sein plusieurs cités, dont l'emplacement dans la tour reflète le niveau social. Ces cités, hautes de 40 étages, sont elles-mêmes composées de villages autonomes, évitant ainsi aux habitants d'avoir à s'aventurer trop loin et encore moins en dehors de leur cité, puisque la mixité sociale est prohibée. De même, dans un autre célèbre roman d'immeuble-ville, *I.G.H.*² (1975), J. G. Ballard figure comment l'apparente rationalisation de l'espace, pensé en termes d'isolement, fait basculer les habitants dans une guerre de territoires qui reproduit une hiérarchie sociale entre les locataires. Comme microcosme, le gratte-ciel permet alors de penser les rapports de domination et de pouvoir dans la société. Dans le Henderson, la symbolique des étages ne dit rien de la hiérarchie sociale et la déambulation entre les étages, qui se fait toujours

¹ Silverberg (Robert) : *The World Inside*.

² Ballard (James Graham) : *High-Rise*.

verticale, car par ascenseur, est libre. L'auteur, empruntant par moment les attributions d'un sociologue, donne par ailleurs des chiffres très précis sur les habitants du gratte-ciel et sur la localisation des différentes institutions¹. S'il avait pu sembler logique que les prisons soient reléguées aux bas-fonds, elles se trouvent plus haut dans le bâtiment, signe qu'elles font partie de son extension, à l'image du pouvoir grandissant de la structure qui ne cesse de s'étendre au fil des années. À la fin du récit, New York contient, en effet, tous les habitants de la planète, soit cinq milliards d'individus. Le Henderson Building, quant à lui, fait maintenant 1200 étages de haut, 800 étages de profondeur et mesure 3000 mètres.

Un monde clos

Le Henderson Building se présente aussi et surtout comme une prison dorée, dont le protagoniste veut à tout prix s'extraire. L'édifice qui l'entoure symbolise alors une limite infranchissable qui prend la forme, dans les univers dystopiques, d'un mur, d'un dôme ou encore d'un portail. Chez Corosi, cette limite est, dans un premier temps, symbolisée par la Cinquième Avenue. Quand, âgé maintenant de 43 ans, il se risque pour la première fois aux portes du bâtiment afin de se remettre de sa déception d'avoir été abandonné par son amante Dorothy, le bruit, la foule et la rapidité de ce qui se déroule au-dehors le prennent au dépourvu. L'émotion est si forte qu'il est frappé d'une crise de tétanie. S'il n'est pas certain que Corosi ait jamais voyagé à New York, il peut avoir lu certains articles de son collègue Jacques-Laurent Bost² parus dans la revue où il officie aussi, *Combat*, lesquels mettent l'accent sur la puanteur, la fumée, la congestion et les lumières vives des quartiers de Manhattan.

Lalande, dont on ne sait rien sinon qu'il a illustré plusieurs feuillets pour *Regards*, accompagne la version de 1937 de plusieurs illustrations. Empruntant aux peintres futuristes des vues éclatées, superposées ou aériennes de gratte-ciels, il figure Berkeley étalé sur le sol, juste après son

¹ Étages : chaise électrique : 581^e au sous-sol ; bureau d'exportation de thé : 22^e au sous-sol ; compagnie d'assurances : 3^e ; hôtel : 7^e et 133^e ; magasin de fourrures : 19^e et 47 ; Assistance publique : 22^e ; Assises : 22^e ; chapelle : 36^e ; salle de réception : 44^e ; clinique : 44^e et 52^e ; appartement de la famille Smith puis de Berkeley junior et de sa femme : 49^e ; chirurgien : 49^e ; paroisse : 66^e ; lycée de jeunes filles : 93^e ; mairie : 109^e ; Institut de Puériculture : 179^e ; prison : 203^e ; hôpital-prison : 239^e. Étages non précisés (extensions du *building*) : université, base d'hydravions, aérodomes, tribunal.

² Bost (Jacques-Laurent) : « Broadway ne voit le soleil que de loin en loin : dans le quartier des affaires les gratte-ciels le lui interdisent », p. 1.

malaise. Volontairement déstructurée, la composition montre une foule en arrière-plan, si mobile qu'elle n'est que dessinée au trait. L'omniprésence de signalétiques dans l'avenue participe du brouhaha général. Berkeley, féru de cartes et de plans et donc de représentations en deux dimensions, et simplifiées, du réel, est ici submergé par le trop-plein sensoriel de la rue, dont même les lettrines se présentent à lui en volume (« STOP », « DRUG STORE ») qu'il désigne typographiquement, d'ailleurs, par « LA RUE ». Lalande insiste, par la même occasion, sur l'étau tragique de la nouvelle. « EXIT » et « TO THE 6th AVE -> » sont deux informations inutilisables puisque Berkeley n'ira jamais plus loin que le parvis du gratte-ciel.



Fig. 1 :
Corosi (Lucien) : *Henderson Building*,
ill. de Lalande, *Regards*, n° 167,
25 mars 1937, p. 14 © BnF / Gallica

Si les déambulations du personnage au sein du Henderson Building ne sont jamais évoquées, exception faite de ses pèlerinages jusqu'au toit panoramique, le narrateur laisse entendre que le bâtiment possède plusieurs salles immersives, qui reprennent le principe des panoramas, espaces factices destinés à reproduire ambiances et environnements (Lac Michigan, Jardin du Luxembourg) qui s'oppose à l'importance des « vrais » paysages recherchés par Berkeley. Ces panoramas, les années passants, prennent même la forme, non plus de reconstitutions, mais de

transports de monuments réels, comme Notre-Dame de Paris ou la Cité du Vatican, reconstruits à l'identique au sein du Henderson.

L'idée du Henderson comme d'un microcosme est signifiée dès le début du roman par la présence de journaux locaux ou encore d'un service postal interne, qui se substitue aux institutions new-yorkaises. L'immeuble partage aussi des caractéristiques avec les systèmes sous biosphères, des mondes généralement sous dôme géodésique, qui reproduisent à l'intérieur de cette bulle un écosystème artificiel. Le Henderson Building, en effet, ne repose

plus sur les séparations diurnes et nocturnes pour rythmer la journée. Les étages, souterrains comme supérieurs, sont tous éclairés artificiellement, à l'aide de la lumière Alfa et la ville de New York est constamment éclairée par son propre système solaire réduit, formé de sept soleils. De fait, la possibilité d'un clair de lune est impensable et Berkeley n'en a jamais vu qu'au cinéma. De même, à mesure que l'immeuble s'agrandit, il est nécessaire d'alimenter les étages inférieurs en air grâce à des sociétés de production d'oxygène.

Progressivement, le gratte-ciel en vient même à se couper du monde. En 2002, face aux menaces internationales qui voient d'un mauvais œil la fuite de population, un ingénieur met au point une cloche de fer, la « cloche Howard », qui peut s'étendre en moins d'une minute pour protéger la ville de New York de toute attaque aérienne.

La Cité Unique

Dans la version romanesque de son feuilleton, Lucien Corosi développe plus en détails la dimension religieuse de son gratte-ciel, qui inspire des rapprochements avec les jardins de Babylone ou la Tour de Babel. Son concept de « Cité Unique » se distingue du phalanstère de Charles Fourier qui privilégie la vie communautaire, pour s'approcher plutôt de celui de « Ville contemporaine » de Le Corbusier. Afin de contrebalancer l'étalement des villes, ce dernier imagine dès les années 1920 des gratte-ciels sur pilotis. Dans ce cas précis, les fonctions de sa ville contemporaine, à savoir habiter, circuler, travailler et se distraire sont étendues à la ville entière et non pas seulement au gratte-ciel, comme c'est le cas du Henderson. La promesse moderniste de la « Ville radieuse », développée dans les années 1930, ne semble que très peu intéresser Corosi. Centré sur la solitude de Berkeley, ne montrant pas vraiment comment s'organise le gratte-ciel et évoquant seulement la localisation de certaines fonctions importantes, Corosi ne propose pas une critique marxiste du gratte-ciel moderne et ne tire pas profit du concept d'unité d'habitation standardisée pour mettre en exergue division de classes ou ségrégation spatiale. Si, au détour d'une phrase, l'auteur suggère que la pauvreté existe au sein du bâtiment — car les désargentés vendent sang, glandes ou peaux contre de l'argent — il n'expose guère la manière dont les plus aisés exploitent les plus pauvres au sein de la structure.

Le titre donné au roman de Corosi reprend plus particulièrement le projet philosophique d'un imaginaire philosophe persan du nom d'Hou Araman, lequel propose en 1977, un projet de « Cité Unique » arguant que les conflits et désaccords naissent de la distance entre les êtres. Selon lui, la

mise en place d'une organisation qui rassemblerait les hommes et les activités en un même lieu, doit nécessairement conduire à la « Cité Heureuse ». Il imagine de faire construire plusieurs milliers de gratte-ciels pour réunir en un même espace toute la population du globe. À cet égard, Corosi s'intéresse davantage aux spéculateurs immobiliers, qui veulent à tout prix que leur ville soit désignée « Cité Unique » dans le but de recevoir le flot de migrants aspirant à la prospérité. À l'inverse, aucune réflexion n'est proposée sur le multiculturalisme ou sur la possibilité d'enclaves urbaines (Chinatown, Little India, etc.) qui réorganiseraient dès lors différemment les étages.

L'absurdité de la modernité

« L'homme qui n'est jamais sorti de sa maison. » C'est donc vous le prototype du "surhomme" de demain, standardisé cent pour cent, garanti heureux¹ ?

Cette phrase est lancée par le journaliste Harold Klaxon au protagoniste. À plusieurs égards, le texte de Corosi, dans ses deux versions, se propose comme une contre-utopie de la modernité. Le Henderson Building, loin de satisfaire au bonheur de Berkeley, cultive une forme de nervosisme moderne, non pas causé ici par l'électromanie, mais par la sollicitation ininterrompue de ses habitants. Corosi suppose même que la dégradation du personnage est mystérieusement provoquée par l'influence que le bâtiment possède sur lui.

Le gratte-ciel, comme microcosme, se présente en effet d'abord comme un *ersatz* de parc d'attractions (a), qui ne propose que des expériences factices (jardins, paysages, nature). Il se caractérise aussi par l'influence importante qu'il possède sur l'organisme de Berkeley. Toujours éveillé, toujours sollicité par la publicité sonore et visuelle qui ponctue le bâtiment, il ne peut échapper au contrôle de son attention (b). Encore, Corosi, jusque dans la structure hâtée de son texte, développe le thème de l'accélération du temps, imprécation à vivre urgemment qui s'oppose à son besoin de ralentissement qui redécouvrirait des expériences atemporelles dans la nature (c). Pour toutes ces raisons, le texte de Corosi possède des affinités certaines avec plusieurs autres productions tchèques, caractérisées par un personnage en errance, confronté à un bâtiment sans issue (d).

¹ Corosi (Lucien) : *op. cit.*, p. 121.

Une ville-attraction

Significativement, l'un des étages du Henderson s'appelle le Luna Park, reprise du nom d'un célèbre parc d'attractions ouvert à Coney Island en 1903, et décliné à Paris en 1909, près de la porte-Maillot. Le Henderson Building s'apparente, à plus d'un titre, à une forme de parc d'attractions. Corosi joute, dans une énumération volontairement pêle-mêle, les lieux de divertissements (cinéma, music-hall, théâtre, *dancing*, piste de patinage et piscine), de consommation (café, restaurant), de services (salon de coiffure), économiques (banque), de services publics (pompes funèbres, commissariat de police, caserne de pompiers). Manquent à son énumération les écoles, discrètement évoquées plus loin dans le texte, et les bibliothèques ou musées, jamais cités, au point que l'on ne sait pas si le Henderson Building est un lieu tourné uniquement vers la jouissance du présent, ou s'il conserve aussi la mémoire du passé à laquelle Berkeley est attaché jusque dans sa conception du voyage qui sert, selon lui, à visiter certains grands lieux historiques (« parc de Versailles¹ », « temple d'Angkor »), à retrouver du pittoresque en des lieux excentrés (un « village dans le Dauphiné² », « île déserte », « petite plage³ », « petite auberge », « chalet de montagne », « manoir normand⁴ », « cabane en pleine forêt vierge ») ou du romanesque dans des images d'Épinal (un mariage « à Reno, ou dans un petit village⁵ », « [...] je coulerais, sur quelque île du Pacifique, des heures exquisées avec une jolie indigène, dans une cabane⁶ », « boire une gorgée d'eau de mer⁷ »).

Corosi décrit très peu les mœurs ou les relations de ses habitants entre eux, mais l'on sait que des moments de liesse populaire peuvent parfois les réunir, comme l'élection de la première reine de beauté en 1964, ou de nombreux galas et soirées privées. L'absence de véritables personnages secondaires, à l'exception de ceux qui sont des obstacles à l'aboutissement du projet de Berkeley, exacerbe le sentiment que les habitants du gratte-ciel font corps (journal local, association et centre radiophonique), alors que Berkeley, lui, est un principe extérieur.

¹ *Ibid.*, citation et suivante, p. 36.

² *Ibid.*, citation et suivante, p. 38.

³ *Ibid.*, citation et suivantes, p. 46.

⁴ *Ibid.*, citation et suivante, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

⁷ *Ibid.*, p. 174.

Contrôle de l'attention

Le constant ensoleillement du Henderson Building n'est pas seulement dû au fait de la récréation d'un microcosme doté de ses propres règles, il s'explique aussi par la modification du rythme nyctéméral des habitants, lesquels, dans cette temporalité future, n'ont plus besoin de dormir alors que de puissants médicaments ont éliminé toute fatigue. Plutôt que de profiter du sommeil comme d'un refuge, les habitants du gratte-ciel vivent, à longueur de temps, une injonction à consommer et à jouir de la vie. Le spécialiste des cultures visuelles Jonathan Crary¹ a consacré un essai à ce qu'il appelle le « capitalisme du sommeil », dans lequel il décrit les assauts répétés du néolibéralisme à conquérir le temps de sommeil des consommateurs, considérés dans ces moments de veille comme non productifs, puisque passifs. Dans le cas présent, la tour a remodelé le rythme de vie de ses habitants afin de les faire correspondre avec celui d'un marché des plaisirs qui ne connaît pas de tombée de rideau.

L'emprise du gratte-ciel sur ses habitants s'exprime aussi par le contrôle qu'il exerce sur l'attention, pour reprendre les termes du chercheur en médias Yves Citton². Entre ses murs, la réclame est omniprésente. Elle se diffuse tant sous des formes sonores (haut-parleurs, harangues), que visuelles (enseignes lumineuses, prospectus, tracts, bombe publicitaire) et se trouvent, de manière privilégiée, devant des lieux réservés à la débauche et aux satisfactions à court terme (bordels, fumeries d'opium, *dancings*). Les slogans prennent souvent la forme de prédications religieuses, proches de celles de l'Écclésiaste, qui souligne la vanité des choses : « N'hésitez pas à dépenser ce que vous gagnez, ce que vous avez gagné hier, ce que vous gagnerez demain ! [...] Montrez que, jusqu'à votre dernier souffle, vous avez su garder votre dignité humaine³ ! », « Il n'existe pas de remède contre la mort ; n'oubliez donc pas de vivre⁴. ».

Tout comme Berkeley, le lecteur ne connaîtra jamais la véritable nature du monde à l'extérieur du Building, qui se limite, pour le héros, aux scènes panoramiques que son regard peut embrasser depuis le toit du gratte-ciel. Dépeint comme extrêmement bruyant par l'évêque (« [...] concurremment au jazz, aux klaxons d'auto, aux sonneries de téléphone et aux vrombissements des machines à écrire [...]⁵ »), dangereux par Berkeley,

¹ Crary (Jonathan) : 24/7. *Late capitalism and the End of Sleep*.

² Citton (Yves) : *Pour une écologie de l'attention*.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 9

l'extérieur s'apparente à un univers apocalyptique où les accidents pédestres comme aériens sont permanents, opposés à l'environnement sécurisant, car répétitif, de la tour. Si les abords de l'immeuble sont hostiles, le reste du globe est dévasté, privé de ses espaces naturels. Il est difficile de savoir si cette information sur le monde est vraie, si elle se limite aux environs de New York ou si elle résulte de la construction d'une légende, pour garder en autarcie les habitants. Berkeley, en effet, s'informe au travers de l'organe officiel du gratte-ciel, le *Henderson Saturday Times*.

Le roman dépeint donc une vision doublement fantasmée du monde extérieur. Celle de Berkeley se construit à l'aide d'images archétypales de l'ailleurs (« jungle¹ », « peuples nomades », « torrent sauvage », « pays inconnus »), à l'aide de documents (prospectus, livres de géographie, plans de villes, cartes), de romans d'aventures et de récits d'explorateurs (exploration à dos d'éléphants, d'un territoire proche du Congo). La vie sauvage se distingue pour lui de la sauvagerie des villes, car elle suggère une forme d'aventure par le retour à la nature. Les connaissances du lecteur se composent sous la forme de strates, à l'aide d'entrefilets de la part d'un narrateur omniscient, qui évoque plusieurs guerres mondiales ou encore l'éradication de certaines villes, en réutilisant le trope de la ville dévastée, dont les monuments ou lieux remarquables sont détournés de leur usage ou partiellement détruits : « Plusieurs villes autrefois célèbres disparurent entièrement de la surface de la Terre. À l'endroit où s'élevait autrefois l'Opéra de Paris, vivaient maintenant des fermiers, dont les troupeaux paissaient sur ce qui avait été le Jardin des Tuileries². »

À cet égard, le roman de Corosi pourrait se situer dans le même espace-temps qu'une autre de ses nouvelles d'anticipation, inconnue des spécialistes de science-fiction, intitulée « L'ermite de la place de l'Opéra³ » (1944). Dans celle-ci, le narrateur échappe miraculeusement à l'anéantissement du monde par un « rayon de la mort ». Réveillé seul, sur son balcon, il part en quête d'autres survivants et tombe, un an et demi après la catastrophe, sur un ermite misanthrope, qui le repousse sans ménagement. Plusieurs années après, le narrateur comprend enfin la réaction de l'ermite, expliquant qu'il est lui aussi revenu à l'état sauvage, car les rapports sociaux sont destinés à satisfaire les besoins primaires. L'écho à la Seconde Guerre mondiale est ici explicité par la référence à l'exode de la population qui cherche à échapper au rayon de la mort, laquelle fait penser à l'Exode de 1940 qui avait eu lieu juste après l'avancée de l'armée allemande.

¹ *Ibid.*, citations et suivantes, p. 27.

² *Ibid.*, p. 57

³ Corosi (Lucien) : « L'ermite de la place de l'Opéra », p. 4.

« *Dépêchez-vous de vivre* » : *accélération du temps*

De fait, la vie à l'intérieur du gratte-ciel se caractérise, d'une part, par un phénomène d'accélération (incitation à vivre vite, avant que la mort ne fauche), dont le philosophe Hartmut Rosa¹ a éclairé les implications avec la modernité, et, d'autre part, par un temps immuable et répétitif, soucieux d'effacer toute trace du passage du temps à l'aide de traitements divers dans des instituts de beauté. Par le rythme effréné et l'abolition des moments diurnes et nocturnes, Corosi suppose que les habitants sont la force vive du bâtiment et leur attention est monétisée : « Et si c'était votre dernière soirée ? Allez aux théâtres Golding, vous ne pourriez mieux la passer² ! » À ce titre, chaque minute compte et la mère de Berkeley travaille jusqu'au moment de sa délivrance, depuis son lit d'hôpital. « Dépêchez-vous de vivre³ ! », « Buvez ! Enivrez-vous ! Aimez ! Mariez-vous ! Divorcez ! Essayez le haschisch⁴ ! » scandent quelques haut-parleurs dans le Henderson. À la possibilité d'une vie contractée en une seule phrase, répondent des slogans qui brûlent les étapes d'une vie et recommandent une jouissance absolue, suffisante pour satisfaire une existence entière. On enjoint la population à vivre vite, à multiplier les expériences puisqu'aucun élixir de longue vie n'a encore été mis au point. À l'inverse, l'expérience du temps de Corosi se veut sélective et non cumulative, comparable aux voyages initiatiques du passé ou explorations comme le Grand Tour ou l'appel de l'Orient.

L'intégration de l'individu à un temps devenu élastique suppose que son libre arbitre importe à présent moins que le bon fonctionnement de la machine à laquelle il prend part dès sa naissance, à savoir le gratte-ciel, qui ne cesse de croître et donc de vivre, au détriment, presque, de ses habitants. À cet égard, la destinée de Berkeley est toute tracée, à l'image de son prénom, identique à celui de son père. Un astrologue, le fakir H. ¾, lui a prédit qu'il serait le digne successeur de son père, à la tête de l'entreprise familiale d'exportation de thé et que tous ses projets de déplacements seraient contrecarrés. La destinée de Berkeley, surtout, semble prise dans un étau tragique dont il est impossible de s'abstraire, car son rythme ne correspond pas à celui des autres résidents. L'impression est renforcée par la succession des chapitres, parfois extrêmement brefs, longs de seulement une à deux pages et qui ne sont pas avares en ellipses. Écrits volontairement comme des enquêtes sociologiques, des statistiques ou sondages de la vie au sein de cette

¹ Rosa (Hartmut) : *Aliénation et accélération, Vers une critique théorique de la modernité tardive*.

² Corosi (Lucien) : *op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*,

fourmilière, au détriment des états d'âme de Berkeley, Corosi hâte le dénouement tragique de son protagoniste, dont pas même le narrateur ne prend le temps de savourer l'enfance ou l'adolescence.

Une « prophétie des lendemains sombres¹ »

Le Gratte-ciel des hommes heureux hérite sensiblement de romans tchèques dans lesquels l'architecture révèle l'absurdité de la condition humaine. Quelques revues françaises avaient publié les textes de Kafka avant 1930, comme *Le Minotaure* d'André Breton, mais c'est surtout André Vialatte, premier traducteur français de Kafka, qui permet au public de découvrir son œuvre, comme le rappelle Corosi dans l'article² qu'il consacre à l'auteur en 1974. De prime abord, la bureaucratisation de l'existence de Berkeley, limitée à sa vie en tant que vendeur de thé, motive le rapprochement avec Kafka. C'est cependant l'impossible fuite du personnage, désespérément statique, qui répond en écho aux errances de K. dans *Le Château* (1922-1926), à la recherche de Klammm.

Quand l'écrivain argentin Jorge Luis Borges cherche des précurseurs à Kafka³, il propose le philosophe Zénon, auteur du paradoxe de la dichotomie, qui veut que quand l'on parcourt une distance, il en restera toujours la moitié à parcourir, celle-ci pouvant à nouveau être découpée en une moitié et ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Ce paradoxe signifierait que tout mouvement est impossible. Le rapprochement se révèle fructueux dans le cas de Berkeley. Tout comme K. ne se rapproche jamais du château, peu importe la distance parcourue, tous les plans que conçoit Berkeley l'éloignent un peu plus de sa destination. Ces obstacles viennent d'abord d'éléments extérieurs. Sa future-femme, avant leur mariage, préfère rester dans le *building* plutôt que de le suivre dans une escapade amoureuse et, plutôt que de se marier dans quelque endroit reculé, suggère de le faire à l'intérieur du Henderson. Une fois mariés, elle refuse de partir avec lui. De même, sa maîtresse change d'avis au dernier moment et c'est ensuite le corps-même de Berkeley qui lui fait défaut puisque sa crise d'angoisse retarde son escapade, sa glissade le coupe dans son élan, ses faiblesses aux genoux puis des plaies suppurantes, auxquelles les médecins n'ont aucune explication, le forcent à garder le lit.

¹ Lucien Corosi utilisait cette expression pour qualifier l'œuvre de Kafka, voir note suivante.

² Corosi (Lucien) : « Il y a cinquante ans mourrait, presque inconnu, Franz Kafka », p. A.

³ Borges (Jorge Luis) : « Kafka y sus precursores », p. 1.

À mesure que la possibilité d'un départ s'éloigne, ses rêves rapetissent eux aussi et prennent la forme non plus de localités, mais de concepts (« [...] une seule fois, une minute, juste avant de mourir, je vois *le dehors*, je respire l'air de la Rue¹. »), sans jamais disparaître pour autant. Encore adolescent, il s'imaginait faire le tour du monde (1981), puis un « tour d'Europe circulaire » (1995 puis 2007), puis une tournée mondiale de conférences (2008), ou au moins parvenir à « se promener » dans quelques pays qui lui sont chers (2014), ou même traverser la rue le jour de son procès (2018). À l'approche de son exécution (2024), il supplie de pouvoir faire ne serait-ce qu'un tour en voiture... qu'on lui refuse. Le temps de Berkeley est répétitif, sinon immobile. Chaque fois que la possibilité d'un départ se précise, il en retarde l'accomplissement, jusqu'à oublier un temps son projet. C'est pareillement par une stratégie d'habituation, et donc de répétitions avec peu de variables, qu'il espère enfin s'éloigner chaque jour un peu plus du bâtiment, après son angoisse dans la Cinquième Avenue :

Au lieu de me lancer d'un jour à l'autre dans le tour du monde, je commencerai dès cet après-midi par une simple promenade sur la Cinquième avenue. Demain, j'irai jusqu'à Central Park².

Le problème de Berkeley réside dans une aliénation causée par l'accélération du monde. D'une part, il est en constant décalage avec ses compagnes. Quand sa femme veut enfin partir en voyage avec lui, il trouve des excuses pour ne pas se joindre à elle. De même, quand Dorothy, sa maîtresse, accepte de le suivre dans ses projets, il n'arrive pas à sauter le pas et sa proposition se fait trop tard, quand celle-ci n'en a plus envie. Il fait aussi faux bond à son ami le journaliste Harold Klaxon, au moment où celui-ci a tout organisé pour son évasion, car il a été charmé par les fausses promesses de guérison d'un savant. D'autre part, à partir des années 2007, qui marquent son internement en clinique et son déplacement d'une zone médicalisée à une autre, le corps médical réprime chaque fois ses envies de voyage, aussi modestes soient-elles, lui promettant qu'il économise ainsi du temps de vie, sans prendre en compte la médiocrité de son existence :

Mais si vous ne commettez pas d'imprudence, vous pouvez encore durer comme ça... peut-être quelques mois, peut-être un an³.

Le piège à loup du temps se referme progressivement sur Berkeley : en consentant à être un cobaye dans une expérience de résurrection, il n'est plus

¹ Corosi (Lucien) : *op. cit.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 161.

qu'un corps sur lequel expérimenter et, en avouant sa culpabilité criminelle, aucun retour en arrière n'est plus possible.

Le plan de Mullertown ! La maison aux mille étages ! Non, ce n'est pas une maison ! C'est une ville immense sous un toit unique ! Et moi, je me propose de reconnaître ce labyrinthe ? Je veux découvrir ce Muller, maître de cette ville, et trouver la princesse dans un de ces mille étages¹ !

Sans savoir si Lucien Corosi a pu lire *La Maison aux mille étages* (1929) de l'auteur tchèque Jan Weiss, le texte étant traduit pour la première fois en français chez Gérard en 1967, des affinités évidentes et productrices de sens se dessinent. Dans son roman, Weiss rapporte le réveil de Pierre (Petr) Brok, amnésique, dans la ville de Mullertown, laquelle est dirigée d'une main de fer par Ohisver Muller, un personnage omnipotent, quasi divin :

La grande loupe au plafond était son œil. Le microphone dans le mur son oreille. Le haut-parleur de cristal sa bouche².

Brok comprend être un détective, temporairement invisibilisé dans le but de retrouver la princesse Tamara et sa progression dans Mullertown est marqué par des hallucinations proches du champ de bataille ou du lit d'hôpital, laissant planer le doute sur la véracité de l'expérience de Brok³.

L'immeuble comme camp de concentration

Satire de *l'american way of life* selon Jean-Pierre Laigle, le roman de Corosi, qu'il résume à un « cas de pathologie mentale liée à un concept architectural outrancier⁴ », s'avère être une œuvre bien plus complexe, marquée au fer rouge par la Seconde Guerre mondiale.

Pendant cinq ans, j'ai haï l'Allemagne, plus que quiconque. Je n'ai échappé aux camps de déportation que par miracle [...] Les questions à poser s'accumulaient en moi. Toutes étaient « absolues ». Toutes commençaient par le même mot : « pourquoi ? » Pourquoi Hitler, la guerre, Buchenwald, Auschwitz, Oradour⁵ ?

¹ Weiss (Jan) : *La Maison aux mille étages*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 123.

³ Laflamme (Steve) : « Vers les hauteurs les plus profondes », p. 88-90.

⁴ Laigle (Jean-Pierre) : « Babels du futur », p. 105.

⁵ Corosi (Lucien) : « D'homme à homme. Simple conversation avec un Allemand », p. 3.

C'est en retravaillant douze ans plus tard son manuscrit du *Henderson Building* que Corosi cherche encore des réponses à ces questions qui le hantent et interroge son statut, lui qui n'est ni survivant, ni témoin direct des événements, mais a été envoyé spécial aux Procès de Nuremberg et se trouve être Juif-Hongrois. Le camp de concentration, comme lieu de l'anéantissement par excellence, est une entité quasi vivante qui marque son œuvre. Dans *L'Ami*¹ (1973), qui explore le thème de la culpabilité collective de l'Allemagne face à la dénonciation et l'extermination du peuple juif, Franck, Juif-Polonais parvenu à s'échapper d'un train qui faisait route vers un camp d'extermination, est envoyé à Auschwitz après la dénonciation du frère de son ami, chez qui il était allé chercher secours.

Ainsi, l'auteur a recours à ce que le représentant des *Holocaust studies* Michael Rothberg appelle le « réalisme traumatique² », comme médiation de la dichotomie qui voudrait que l'Holocauste ne puisse être compris (approche antiréaliste) ou incarne, à l'inverse, la banalité du mal (approche réaliste). C'est sous la forme d'un récit d'anticipation en huis clos que le lecteur suit l'anéantissement mental et physique de Berkeley, dont la figure pourrait s'apparenter à celle d'un *Muselmann*, c'est-à-dire, en argot des camps, un prisonnier apathique, sur le point de mourir. Cette lente déchéance se manifeste notamment par les prothèses visant à cacher la décrépitude de son corps (perruque, fausses dents) et par les forces physiques qui le quittent (plaies, paralysie) sans que jamais son esprit ne perde en vivacité. Deux aspects permettent notamment d'associer le Henderson Building à un camp de concentration : le modèle carcéral, caractérisé par l'impossible sortie, la répétition des jours et les expérimentations réalisées par le corps médical (a) et la clôture du récit, qui mène Henderson au four crématoire (b).

« Je sortirai demain » : un modèle carcéral

Corosi rythme son récit par des anniversaires de mariage ou de naissance, faisant coïncider ces dates avec les tentatives de départs de Berkeley. De même, le cycle de vie du personnage est marqué par deux inaugurations. Celle d'une chapelle en 1964, et celle d'un four crématoire en 2024. Ajout par rapport au feuilleton de 1937, son corps s'apprêtait enfin à quitter la tour pour être incinéré ailleurs, quand un employé zélé a pris l'initiative d'arrêter le convoi pour qu'il puisse tester la machine. Cette ironie

¹ Corosi (Lucien) : *L'Ami*.

² Rothberg (Michael) : *Traumatic Realism : The Demands of Holocaust Representation*, p. 100-1.

noire suppose que l'œuvre de Corosi puisse être interprétée comme une réflexion sur les camps de concentration, dont on ne revient pas, et non plus seulement comme un récit antiaméricain.

Les travaux de Nikolaus Wachsmann¹ notamment, première étude panoptique sur les camps de concentration, soulignent la multiplicité de leurs emplois (lieux d'extermination, d'expérimentation, de travail, de redressement, etc.), que l'on retrouve aussi dans l'intrigue. Les comptes rendus précis du nombre d'habitants, de la répartition des étages ou encore de la population entière de la ville de New York ne tiennent plus alors de l'effet de réel, mais s'approprient le regard clinique de quelque agent de la Gestapo ou du gouvernement de Vichy comme en témoigne un article de Corosi deux ans plus tôt. Dans un reportage sur le ghetto juif de la ville de Pézénas, il raconte comment des Juifs y ont trouvé refuge sous le régime de Vichy :

Je dis « comptait », car, on le sait, Vichy les comptait [les non-aryens], recensait, surveillait, avant qu'ils ne fussent livrés aux fours crématoires².

En ces termes, le Henderson pourrait aussi s'apparenter à une forme de ghetto, dans lequel Berkeley a conscience de résider de force.

Contrairement à Jan Weiss, ou à Evguéni Zamiatine dans *Nous autres* (1920), Corosi ne développe pas la figure d'un inquisiteur qui dirigerait d'une main de fer la cité à ses pieds. Si, au XXII^e siècle, une statue en l'honneur d'Hou Araman, dotée d'un « œil magique », contrôle la présence d'armes dans le bâtiment, c'est bien davantage l'immeuble qui fait figure d'entité vivante. En perpétuelle croissance, système clos comme un organisme, elle élimine Berkeley, virus dans son système, en utilisant l'électricité-même produite par le bâtiment (chaise électrique) et un phénomène de combustion (four crématoire).

Seule destination : le four crématoire

Jan Weiss et Lucien Corosi partagent la présence d'un four crématoire dans leur roman. Chez le premier, Brok découvre que la société de transports célestes Cosmos, qui promet d'amener les habitants de Mullertown vers une étoile lointaine, cache en vérité un réseau de proxénétisme et d'esclavagisme, qui destine au four crématoire tous ceux qui n'ont pas été retenus. Chez le second, le four crématoire apparaît tant dans la version feuilletonesque que

¹ Wachsmann (Nikolas) : *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*.

² Corosi (Lucien), « Des Juifs ont évité Auschwitz en se réfugiant dans le plus vieux ghetto de France », p. 2.

la version romanesque, bien que l'accent mis sur sa présence dans la seconde montre toute l'importance que ce symbole revêt à présent.

Contrairement au feuilleton, Corosi se refuse à terminer son récit sur une note tragique. Cette fois, il imagine que la disparition de Berkeley n'est pas anonyme, que près de deux siècles après, en 2201, son nom et son histoire inspirent un mouvement de résistance, voire même un devoir de mémoire sous le nom de B. S. J. D. (*Berkeley Smith Junior's Disciples*) :

« Votre » New York est déjà condamné à périr. Le monde, les forêts, les ruisseaux renaîtront. Et c'est à nous que l'avenir appartient¹ !

Conclusion

Ainsi, et sans que *Le Gratte-ciel des hommes heureux* n'épuise son sens, ce roman d'anticipation méconnu met en scène, sous la forme d'une fable antiaméricaine, un immeuble-ville à la puissante charge évocatrice. Il trouve, de toute évidence, de nombreux points communs avec les « immeubles-villes » et « tours verticales », mais se distingue dans son traitement par un relatif désintéret pour une description du fonctionnement de l'habitat, préférant se concentrer sur l'absurdité de l'existence de Berkeley, qui rappelle certains textes de Kafka ou de Weiss.

Pour autant, le recours fréquent à des ellipses et donc à une accélération forcée jusque dans la structure du livre qui passe des pans entiers de la vie du protagoniste sous silence, suppose que Berkeley n'est pas maître de sa destinée. Par là même, le roman revisite la récente libération des camps sous la forme d'un « réalisme traumatique ». Sous réserve de la découverte de nouveaux documents, cette interprétation du texte comme étant une parabole destinée à dire le non-sens de la Seconde Guerre mondiale pourrait explorer les liens avec l'Exodus 1947 (New York évoquée comme « Terre Promise ») ou avec l'industrie de la mort sous le régime nazi (évocation des abattoirs).

Bibliographie

Ballard (James Graham) : *High-Rise*, Londres, J. Cape, 1975.

Bardet (Gaston) : « Megalopolis. La ville tentaculaire », *Économie et humanisme*, n° 29, janvier-février 1947, pp. 45-63.

Borges (Jorge Luis) : « Kafka y sus precursores », *La Nación*, 19 août 1951, p. 1.

¹ Corosi (Lucien) : *op. cit.*, p. 217.

- Bost (Jacques-Laurent) : « Broadway ne voit le soleil que de loin en loin : dans le quartier des affaires les gratte-ciels le lui interdisent », *Combat*, 1^{er} janvier 1946, n° 493, p. 1.
- Citton (Yves) : *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Édition du Seuil, « La couleur des idées », 2014.
- Crary (Jonathan) : *24/7. Late capitalism and the End of Sleep*, New York, Verso Books, 2014.
- Corosi (Lucien) : *Henderson Building*, ill. de Lalande, *Regards*, du n° 165, 11 mars, au n° 168, 1^{er} avril 1937.
- Corosi (Lucien) : « L'ermite de la place de l'Opéra », ill. de Carliez, *Carrefour*, n° 14, 25 novembre 1944, p. 4.
- Corosi (Lucien) : « D'homme à homme. Simple conversation avec un Allemand », *Gavroche*, n° 43, 21 juin 1945, p. 3.
- Corosi (Lucien), « Des Juifs ont évité Auschwitz en se réfugiant dans le plus vieux ghetto de France », *France-Soir*, n° 908, 3 juillet 1947, p. 2.
- Corosi (Lucien) : *Le Gratte-ciel des hommes heureux*, couv. anonyme, Paris, Eugène Fasquelle, 1949.
- Corosi (Lucien) : *L'Ami*, Paris, Presses de la Cité, 1973.
- Corosi (Lucien) : « Il y a cinquante ans mourrait, presque inconnu, Franz Kafka », *La République du Centre*, n° 8723, 7 juin 1974, p. A.
- Dobraszyk (Paul) : *Future Cities. Architecture and the Imagination*, Londres, Reaktion Books, 2019.
- Laigle (Jean-Pierre) : Dossier « Babels du futur », *Galaxies*, n° 66, juillet 2020, pp. 97-122.
- Laflamme (Steve) : « Vers les hauteurs les plus profondes », *Québec français*, n° 159, automne 2010, pp. 88-90.
- Montès (Christian), Appert (Manuel) et Drozd (Martine) (dir.) : « Imaginaires de la vi(ll)e en hauteur », *Géographie et cultures*, n° 102, 2017.
- Rosa (Hartmut) : *Aliénation et accélération, Vers une critique théorique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2012.
- Rothberg (Michael) : *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Silverberg (Robert) : *The World Inside*, Garden City, New-York, Doubleday, 1971.
- Wachsmann (Nikolas) : *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2017.
- Weiss (Jan) : *La Maison aux mille étages* [1929], traduction de Jan Svoboda et Charles Moisse, Verviers, Gérard et C^{ie}, « Marabout Géant », n° 266, 1967.