

Bertrand Gervais  
Université du Québec à Montréal

## L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro

**Résumé** – Un labyrinthe n'est jamais qu'une architecture projetée, une figure construite de toutes pièces et projetée sur un espace. Le plus bel exemple en est la ville jamais identifiée que l'on trouve dans le roman de Kasuo Ishiguro, *The Unconsoled*. Espace malléable et déconcertant, cette ville se transforme selon les états d'âme et les désirs du personnage, Ryder. C'est une surface de projection qui fait figure du désarroi du personnage. Consacrée à l'étude de cette ville, le présent article cherche à décrire le type de rapports imaginaires auxquels elle nous convie.

Le labyrinthe est le bon chemin pour  
celui qui arrive toujours bien assez  
tôt au but<sup>1</sup>.

Walter Benjamin,  
*Charles Baudelaire*

À quoi ressemblent nos villes? À quoi ressemblent ces villes que nous avons en tête quand nous pensons à ces lieux où nous vivons ou que nous visitons? Ces villes imaginaires, ces villes pensées par conséquent, ces villes que nous nous représentons et qui nous habitent tout autant que nous les habitons, de quoi sont-elles faites? De lignes droites et continues, d'espaces ordonnés et de lieux aisément repérables? Ou de lignes brisées et courbes, d'un dédale dans lequel nous savons devoir nous égarer?

La ville existe indépendamment de nous, elle est un objet du monde. Mais cet objet complexe, nous n'y avons accès

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 [1955], p. 224.

Bertrand Gervais, « L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 11-25.

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

qu'en partie, en fonction de notre propre expérience et de nos connaissances collatérales. Nous ne la connaissons qu'en tant que nous sommes capables de nous la représenter, de nous la figurer. Elle n'est jamais, en ce sens, qu'une architecture ou un plan projetés, une figure construite de toutes pièces et plaquée sur un espace. La ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou, à l'opposé, un symptôme.

Je consacrerai les prochaines pages à explorer cette relation fondamentale entre la ville, comme surface de projection, et l'imaginaire. Ce lien est au cœur de la littérature qui ne propose jamais que des villes imaginaires, des villes invisibles à l'œil nu. Entre le plan et le roman s'insinue la fiction, qui agit en brouillant la référence et en se libérant des contraintes liées au plan d'occupation des sols. La ville littéraire est une construction qui a la labilité de l'imaginaire. Elle ne reste pas en place et a même tendance à tout déménager et à faire apparaître des maisons et des rues qui ont la consistance du rêve. Pour en décrire les possibilités et limites, je m'arrêterai au roman de Kasuo Ishiguro, *The Unconsoled*<sup>2</sup>. La ville qui s'y déploie exacerbe, on le verra, la dimension imaginaire de tout lieu représenté. Elle défie l'entendement ou, du moins, tout effort de cartographie.

### Les maux de la ville

La ville dans *The Unconsoled* est étonnante. Elle a tout du labyrinthe. C'est un lieu où M. Ryder, le narrateur et personnage principal du roman, ne cesse de se perdre. La ville où ce pianiste de renom atterrit au cours de sa tournée de concerts n'est pas un lieu stable, qu'il peut apprendre à maîtriser au gré des promenades, mais un espace malléable, qui se transforme selon ses états d'âme et ses désirs. Ce lieu se distend et se comprime, étirant les trajets avant de les raccourcir brusquement, provoquant un étonnant effet

---

<sup>2</sup> Le roman a paru en 1995, chez Alfred A. Knopf à New York. L'édition utilisée ici est celle de 1996 chez Vintage International. Désormais, les références à ce roman se feront entre parenthèses après chaque citation dans le texte.

## BERTRAND GERVAIS

accordéon. Cette ville est faite de passages aux propriétés inattendues, d'immeubles qui communiquent même s'ils sont à des kilomètres de distance, d'habitations qui se ressemblent bien qu'elles n'aient rien en commun. Elle est divisée en deux par un mur comme Berlin. Le trafic y est irrégulier; il est dense, même en pleine nuit, avant de s'atténuer aux heures de pointe. La meilleure façon de rejoindre le centre-ville est de prendre les routes qui mènent à la campagne environnante. Et les habitants sont tous tourmentés par de vieux chagrins, qui les forcent à se confier dès la première rencontre, en attente de reconnaissance, en quête de réparation. La ville est en crise. Une crise permanente que rien ne peut défaire.

La ville du roman de Ishiguro est déconcertante à plus d'un titre : ville européenne sans nom, puisque jamais identifiée, elle apparaît surtout comme l'expression même de l'état de confusion dans lequel baigne M. Ryder, c'est-à-dire comme un labyrinthe de pensées<sup>3</sup>. Le pianiste y arrive en coup de vent. Il a été invité non seulement pour donner un concert, mais pour faire une importante allocution sur les problèmes de la ville lors d'un gala. Or, son apprentissage de la ville<sup>4</sup> passera par une suite de déplacements et de quiproquos aux résultats aberrants. La ville, comprend-on d'emblée, se métamorphose au rythme des besoins et appréhensions du pianiste. Elle se modifie au gré de ses pulsions, se moulant à ses souhaits, même inconscients. Ce n'est pas une ville, c'est une surface de projection. Une figure d'autant plus instable que M. Ryder, d'un moment à l'autre, ne sait plus qui il est, quel est son passé, qui sont ces gens qui disent le connaître. Pas étonnant que cette ville y prenne l'allure d'un labyrinthe. Comme l'écrivait Walter Benjamin, « Le labyrinthe est la patrie de celui qui hésite. Le

---

<sup>3</sup> Cette analyse repose sur une étude du mythe du labyrinthe et de son rapport à la mémoire et à l'oubli. Une première version de cette étude a paru sous le titre de « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », in Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [éd], *L'imaginaire du labyrinthe*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 6, 2002, p. 13-64.

<sup>4</sup> C'est le titre d'un roman de Luc Dietrich, publié chez Denoël en 1942 et repris par Le temps qu'il fait.

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

chemin de celui qui appréhende de parvenir au but dessinera facilement un labyrinthe. Ainsi fait la pulsion sexuelle dans les épisodes qui précèdent sa libération<sup>5</sup>. »

M. Ryder est de fait un personnage étrangement oublieux. Il avance à tâtons dans sa propre vie. Comme tout sujet égaré dans un labyrinthe, il est perdu dans ses pensées, en plein musement, dans une errance de l'esprit, par conséquent, qui le fait ressembler au flâneur de Baudelaire déambulant dans les passages de Paris, insouciant et inconstant<sup>6</sup>. Sa logique est associative, ses décisions sont irréfléchies et son sens de la cohérence, essentiellement défait. Il vit dans un présent sans attache, une logique de l'instant décroché de toute séquence et l'épiphanie est son mode de connaissance fondamental.

De son passé, de tout ce qui précède son arrivée en ville, il ne sait pratiquement rien. C'est une page blanche, sur laquelle s'empresent d'écrire tous ceux qui le côtoient. Une page blanche, tachée aux encoignures et sur laquelle on parvient à lire en filigrane les restes d'une écriture maintenant effacée. Un peu à la manière de *Forgetting Elena*, roman d'Edmund White<sup>7</sup>, le personnage n'en sait pas plus sur la ville et ce monde qu'il habite que le lecteur débutant le roman. Les deux sont au même endroit, c'est-à-dire essentiellement nulle part. Mais comment en arrive-t-on là? Comment un tel être oublieux parvient-il à s'orienter dans le dédale de sa vie?

### L'art de l'oubli

M. Ryder n'a aucun souvenir de ce qui a pu se produire avant qu'il arrive dans cette ville pour son concert. Le roman semble avoir fait *tabula rasa* de son passé. Mais cet effacement n'est pas un enjeu du roman. M. Ryder ne part jamais à la recherche de ses souvenirs, son absence de mémoire n'est à

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 225.

<sup>6</sup> « La ville, » dit Benjamin, « est la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité. » (*Paris, Capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions du cerf, 1989, p. 448)

<sup>7</sup> Le roman a paru en 1973, il a été repris en 1994 par Random House.

BERTRAND GERVAIS

l'origine d'aucune quête, son oubli est simplement une réalité avec laquelle il lui faut se débrouiller. Les effets de cet oubli sont pourtant importants, ils plongent le personnage dans un labyrinthe où les lignes ne cessent de se courber et de se rompre.

Un exemple simple en est la relation qu'il noue avec Sophie, la fille du vieux porteur de l'hôtel. Sa réalité à elle et la sienne à lui ne communiquent pas, ce qui cause les plus surprenants malentendus. Gustav, le porteur, approche M. Ryder dans le bar de l'hôtel. Il lui demande une faveur. Si jamais il se rend au Café hongrois, pourrait-il aller voir sa fille, Sophie, qui s'y trouve avec son petit-fils, Boris. Le vieux a des problèmes de communication avec sa fille, et il aimerait bien que M. Ryder lui parle afin d'apprendre en outre ce qui la trouble. Lui même ne parvient pas à le savoir. Le porteur décrit sa fille pour que M. Ryder la reconnaisse. Ce dernier est gêné. Il n'est, après tout, qu'un étranger et les problèmes évoqués par le vieux porteur sont familiaux, intimes. Ces problèmes sont souvent trop complexes pour qu'un étranger puisse les comprendre. Mais, comme le porteur insiste, M. Ryder agrée à sa demande. Il verra ce qu'il pourra faire.

La situation qui se développe au Café hongrois est déroutante. Après l'avoir vainement recherchée dans le café en arrivant, M. Ryder reconnaît enfin la femme et il s'approche de sa table. La conversation qui s'engage alors entre les deux ne met pas en scène deux étrangers, mais des conjoints! Après des introductions formelles, qui laissent croire à des inconnus que les circonstances réunissent, Sophie commence à expliquer qu'elle aurait peut-être enfin trouvé une maison :

*I've got good news. That Mr. Mayer phoned earlier about a house. It's just come on the market today. It sounds really promising. I've been thinking about it all day. Something tells me this might be it, the one we've been looking for all this time. (p. 34)*

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

Voilà enfin, dit Sophie, la maison qu'ils cherchent depuis longtemps. Si tout va bien, continue-t-elle, ils peuvent aller la visiter, avec Boris. Ils devraient même faire vite; Sophie est certaine qu'elle se vendra rapidement. M. Ryder ne peut qu'opiner. Il ne tente pas d'éclaircir le malentendu, d'expliquer à cette Sophie qu'il n'est pas celui qu'elle le croit être. Il n'est, après tout, qu'un pianiste venu faire un spectacle et qui a accepté de rendre service à un vieux père incapable de confronter sa propre fille. Il ne fait rien de tel. Nous avons plutôt droit à un acquiescement étonnant du personnage. Il ne serait peut-être pas totalement étranger à cette situation :

*She began to give me more details about the house. I remained silent, but only partly because of my uncertainty as to how I should respond. For the fact was, as we had been sitting together, Sophie's face had come to seem steadily more familiar to me, until now I thought I could even remember vaguely some earlier discussions about buying such a house in the woods. (p. 34)*

La scène est à tout le moins consternante. Qui est M. Ryder, un pianiste invité ou le conjoint de cette femme? Un inconnu, illustre au demeurant, ou un familier de la place? Deux portraits, deux personnages sont présents en même temps, sans s'annuler. L'un, un pianiste, invité d'honneur de la ville; l'autre, le conjoint de Sophie et le beau-père de Boris. Deux définitions incompatibles, mais qui sont maintenues malgré tout par le texte.

L'absence de mémoire de M. Ryder est au centre de cet imbroglio. Comment peut-il avoir oublié de tels détails de sa vie? Être à ce point aliéné de sa propre histoire qu'il en oublie les épisodes les plus récents ou les plus importants? Dans le Café hongrois, sa mémoire lui revient en partie, mais ce sont des bribes bien insuffisantes, juste assez en fait pour accréditer la posture de Sophie. Elle ne ment pas, elle n'invente rien, M. Ryder a un vague souvenir d'une telle conversation au téléphone, où les deux se seraient querellés. Mais sans plus. Sa vie passée s'est dissoute dans un oubli que rien ne justifie

## BERTRAND GERVAIS

ni n'explique. Il est dans une logique de l'instant, dissocié de toute continuité, de tout lien stable avec le passé.

Son oubli fait de M. Ryder un être non historique, un être débarrassé du poids de l'histoire, contrairement aux autres habitants de la ville, qui ne peuvent s'en libérer. Leur passé est un boulet qu'ils traînent derrière eux et qui alourdit leur pas. Le père ne parle plus à sa fille parce qu'il ne peut oublier le froid qui les sépare. Il est empêtré dans l'histoire, cherchant des moyens d'en réduire l'emprise. Son dilemme est exemplaire de ce que vivent tous les citoyens de cette ville, enlisés dans un éternel ressassement qui motive tous leurs gestes. Le passé est une loi, par moments inexplicable, à laquelle personne ne peut se soustraire. Personne, sauf évidemment M. Ryder, qui a fait de l'oubli le fondement de son rapport au monde. Et si l'on croit qu'il peut, à lui seul, changer le destin de la ville – il est invité à faire une allocution lors de son concert que d'aucuns espèrent déterminante pour son avenir –, c'est bien parce qu'il est le seul à ne pas être attaché, littéralement, à son histoire<sup>8</sup>.

### Une ville de rêve

Mais à quelle pathologie répond cette absence de mémoire? À aucune en particulier. Ce n'est pas que M. Ryder ne peut pas se souvenir. Quand il s'y essaie, il retrouve des bribes de son passé, des bouts de conversation avec Sophie, des scènes de son enfance, des restes d'amitiés, même si, la plupart du temps, il fait chou blanc. Ses efforts nous sont régulièrement décrits. Le roman résonne de ces brefs instants de rappel

---

<sup>8</sup> Frederic Nietzsche aurait dit de lui qu'il est plus proche de la bête que de l'homme. L'animal, explique-t-il dans *Seconde considération intempesive*, vit d'une façon non historique, car il « oublie aussitôt et [...] voit chaque moment mourir véritablement, retourner à la nuit et s'éteindre à jamais. » L'animal « ne sait pas simuler, il ne cache rien et apparaît toujours pareil à lui-même, sa sincérité est donc involontaire. L'homme, par contre, s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau. » (Paris, GF Flammarion, 1988, p. 76) L'animal est capable d'oubli, ce qui explique sa supériorité sur l'être humain, car « [q]uoi qu'il fasse, qu'il s'en aille courir au loin, qu'il hâte le pas, toujours la chaîne court avec lui. » (p. 75)

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

plus ou moins efficaces. Tout le vocabulaire de l'oubli et de la mémoire y passe, de la recherche d'un souvenir à son irruption spontanée, suscitée par un geste ou une parole. M. Ryder s'efforce ainsi de se remémorer, ou alors des fragments de souvenirs lui reviennent et commencent à affluer en lui; parfois, il ne parvient à retrouver que le plus vague souvenir d'un événement ou d'un engagement; puis, spontanément, il réussit à se remémorer quelque chose avec une grande netteté. Son absence de mémoire est une occultation de son passé, mécanisme qui n'a d'autre fonction que de permettre son retour sous forme d'épiphanies. Comme le dit Maria Zambrano, dans *Les rêves et le temps* :

Ce que l'homme a vécu, [...] ce qu'il aime et estime davantage, ou ce qu'il considère comme nécessaire, il le met en abîme et dans une moindre mesure, il l'occulte. Certes, pour le découvrir. Ou plutôt, il le découvre de façon inattendue après l'avoir occulté, perdu ou nié. Pour croire, il a besoin de nier<sup>9</sup>.

Zambrano parle de la mise en abyme du vécu et sa délivrance, au cœur du phénomène du rêve. Mais ses propos décrivent bien la logique de l'oubli et de l'occultation qui définit M. Ryder et son étonnant processus de découverte et d'apprentissage de la ville. Pour Zambrano,

toute connaissance est un acte de foi qui a dû traverser un moment d'obscurité, d'une si grande obscurité que sa mort peut en découler. Comme si la connaissance, l'expérience au sens générique, avait été vie au deuxième degré, une vie ressuscitée<sup>10</sup>.

Les épiphanies de M. Ryder, son occultation presque totale de tout ce dont sa vie avait pu être composée avant son arrivée dans cette nouvelle ville, cette nouvelle vie, signalent que cet être de l'oubli connaît peut-être une renaissance, déplacement qui semble avoir le rêve comme principe structurant. Mais un rêve éveillé, un rêve qui s'invente sur les ruines du passé.

<sup>9</sup> Maria Zambrano, *Les rêves et le temps*, Paris, José Corti, 2003, p. 38-39.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 39.



## BERTRAND GERVAIS

Nous sommes confrontés, dans *The Unconsoled*, à une logique de la disjonction et de la variation, de la condensation et du déplacement, propre à l'onirique. Les lieux se modulent de la même façon que les interactions, jouant sur un étonnant effet accordéon, sur la capacité de l'espace à s'étirer et à se restreindre selon le bon gré des habitants de la ville.

Ainsi, à peine de retour dans sa chambre, M. Ryder est dérangé par Hoffman, le gérant de l'hôtel, qui dit l'attendre dans le lobby. M. Ryder ne comprend pas vraiment ce que Hoffman veut, mais il consent à le rejoindre, ce qu'il fait en robe de chambre. Le gérant, lui, est en tenue de soirée et il suggère à M. Ryder de partir immédiatement. Ce dernier objecte qu'il est en robe de chambre, mais l'autre répond que cela ne fait rien. Et ils sortent de l'hôtel. Hoffman et M. Ryder s'engouffrent dans une voiture noire et ils prennent la direction de la rue principale. Ils font route vers le centre-ville. Le trafic augmente sans cesse, malgré l'heure indue de la nuit. « *As we continued,* » lit-on, « *the traffic grew steadily until somewhere near the heart of the city, amidst three lanes of vehicles, we came to a complete standstill.* » (p. 119) Ce bouchon exaspère Hoffman qui paraît pressé de se rendre à la soirée. Puis, libérés du trafic, ils sortent enfin de la ville et filent dans l'obscurité un bon moment, sans voir les lumières des autres véhicules. M. Ryder croit reconnaître des bâtiments agricoles, aperçus à travers les ténèbres (p. 122). Le voyage dure un long moment. Puis, enfin :

*After a while we turned off the open road and found ourselves in a salubrious residential district. I could see in the darkness large houses in their own grounds often surrounded by high walls or hedges. [...] We passed through some tall iron gates into the courtyard of a substantial residence.* (p. 123)

Nous sommes assurément loin de l'hôtel. M. Ryder ne sait trop à quelle réception il est convié, mais l'impression laissée par la randonnée en voiture nous dit que cette villa se trouve à l'écart de la ville. Nous sommes chez une comtesse, où M. Ryder est l'invité d'honneur. C'est une soirée où les hommes

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

sont en smoking, les femmes en tenues élégantes et M. Ryder en robe de chambre. C'est une soirée en l'honneur de M. Brodsky, dont le chien vient juste de mourir.

Les événements de la soirée sont à tout le moins confus. M. Brodsky arrive, on se met à table, au moment des discours, on se dispute. M. Ryder, à qui on a demandé de faire une allocution, se met debout sur sa chaise et, après avoir resserré les pans de sa robe de chambre, commence à parler. Il ne finit évidemment jamais son allocution. On l'interrompt, une femme vient s'asseoir en face de lui afin de reprendre une discussion amorcée précédemment, puis Stephan Hoffman, le fils du gérant, s'approche, l'aide à descendre de la chaise et offre de le ramener à sa chambre. Un peu étonné tout de même, M. Ryder se laisse entraîner par Stephan. Il est intrigué par la proposition car Stephan propose de le raccompagner à pieds.

*'Walk back?'*

*'Yes, I'm going to sleep in one of the rooms tonight. I often do that if I'm on duty early in the morning.'*

*For a moment his word continued to puzzle me. Then, as I looked past the clusters of standing and seated dinner guests, past the waiters and the tables, to where the vast room disappeared into darkness, it suddenly dawned on me that we were in the atrium of the hotel. I had not recognized it because earlier in the day I had entered it – and had viewed it – from the opposite end. Somewhere in the darkness on the far side would be the bar where I had drunk my coffee and planned the day ahead. (p. 147-148)*

M. Ryder et Stephan se rendent tout au fond du jardin d'hiver. Là, Stephan ouvre la porte qui donne sur un couloir. Un couloir de l'hôtel, qui mène d'ailleurs au hall. Où sont partis tous ces kilomètres qu'il a fallu parcourir en voiture, ce centre-ville à la circulation dense, ces routes de campagne noires et inquiétantes, cette villa cachée derrière un imposant

## BERTRAND GERVAIS

portail de fer? Disparus comme par enchantement. C'est l'effet accordéon. Le long itinéraire n'a servi qu'à ramener M. Ryder à son point de départ, ou à peu près. On sait que la distance paraît toujours plus longue à l'aller qu'au retour, l'attente y est pour quelque chose qui étire le temps et l'espace. Mais, dans le roman, cette métaphore est prise au pied de la lettre. Le trajet est bel et bien plus long à l'aller qu'au retour, puisqu'il ne suffit alors que d'emprunter un chemin et un couloir pour revenir à bon port. Mais était-ce de la mauvaise foi, de la part de Hoffman père, qui entendait égayer M. Ryder en le menant en voiture non pas à l'autre bout du monde, mais au contraire à deux pas de l'hôtel? Est-ce un traquenard? Rien dans le roman ne permet de décider de la mauvaise foi du gérant de l'hôtel ou des autres personnes. Aucun complot n'est ourdi, aucun intérêt n'est caché. On ne tente pas de ridiculiser M. Ryder ou de tirer profit de sa naïveté et de sa mémoire défaillante. On se sert de lui, mais en toute franchise et parce que cela fait partie des plans de son séjour dans cette ville, de son programme jusqu'au gala du jeudi soir. Le pianiste est en représentation et c'est à ce titre qu'on le trimbale et l'invite.

On comprend M. Ryder de ne pouvoir retrouver sa route dans ce labyrinthe. La ville a une géométrie variable, elle s'ouvre et se referme, s'enfle et se comprime comme un accordéon. Tantôt le chemin dure une éternité, tantôt il n'occupe plus qu'un court intervalle. La ville n'existe pas en soi, elle n'est pas une réalité extérieure, indépendante de M. Ryder, elle se manifeste plutôt comme projection, comme écran sur lequel ses craintes et ses désirs sont étalés. Ce sont les pulsions et les résistances du pianiste qui lui donnent sa forme : quand M. Ryder résiste à l'idée de se rendre à cette soirée, simplement habillé de sa robe de chambre, et le trajet dure de longs instants, il est sinueux et complexe; lorsqu'il désire au plus tôt retourner à l'hôtel, tombant soudainement de fatigue, après son discours avorté, Stephan Hoffman apparaît et le guide jusqu'à l'hôtel.

De tels télescopages sont multiples dans le roman. La continuité est sans cesse rompue, comme un fil, une ligne brisée. Un moment, M. Ryder est avec Boris dans un café; l'instant d'après, rupture, il le laisse là pour suivre un

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

journaliste et un photographe, qui l'amènent au loin pour une série de clichés. Dans le tramway, rupture, il rencontre une amie d'enfance, aigrie du fait qu'il ne s'est pas présenté à son domicile la veille, tel que convenu. Évidemment, M. Ryder n'a aucun souvenir d'avoir pris ce rendez-vous, mais pour se faire pardonner, rupture, il s'engage à la rejoindre dès qu'il en aura fini. Pendant qu'il pose, rupture encore, M. Christoff surgit et M. Ryder le suit, laissant là le photographe. Il n'est plus question de rejoindre l'amie d'enfance, ni même de retrouver Boris. Non, rupture, M. Ryder est invité à aller manger avec M. Christoff et ses amis. La route pour s'y rendre est longue. On passe proche de banlieues cossues. Puis des forêts apparaissent de chaque côté de la route, qui laissent place ensuite à des étendues de plaines agricoles (p. 224). On arrive enfin au café. Le repas dure longtemps, la discussion s'envenime. Rupture. M. Ryder décide de quitter le groupe et de retourner au café où Boris se trouve. Son vœu devient aussitôt réalité. La longue route qu'il a fallu emprunter pour se rendre au café n'est plus qu'un souvenir irritant. C'est à nouveau l'effet accordéon. M. Ryder passe par une petite porte qui débouche sur une cuisine, au bout de laquelle se trouve une autre porte. M. Ryder découvre trois marches en haut desquelles il aperçoit un petit rectangle de couleur. Rupture. C'est l'entrée du café. Il est enfin de retour auprès de Boris.

L'espace est complètement disloqué, le passage a aboli les distances qui se sont comprimées, comme le soufflet d'un accordéon. C'est la pensée magique. Il suffit que M. Ryder désire quelque chose, lui qui ne se souvient jamais de ce qu'il veut, pour que cela se réalise presque instantanément. Puis, il s'agit qu'une pensée l'angoisse pour qu'un mur apparaisse, et cela littéralement. Il y en a un ainsi, qui surgit au cœur de la ville. Quand M. Ryder entreprend de se rendre à pieds à la salle de concert pour y surveiller les préparatifs, il frappe tout bonnement un mur. Là, au centre-ville un mur de brique lui bloque la route. C'est un mur comme celui de Berlin, qui divise la ville en deux. Les trottoirs viennent buter contre la maçonnerie. Il n'y a pas moyen de passer. Moment comique, le mur a été transformé en attraction touristique. Des magasins de souvenirs offrent des cartes postales. Le mur aurait été bâti par un excentrique à la fin du dix-neuvième siècle. Il ne servirait

## BERTRAND GERVAIS

à rien, ce mur, à rien à part retarder M. Ryder dans sa course. La métaphore du mur est devenue littérale. L'obstacle est là, dans toute son inutilité. C'est un mur de rien. Il ne protège aucune enceinte, il ne divise pas, il ne fait que retarder, que forcer M. Ryder à faire un détour, un long circuit qui l'amène, de méandres en crochets, jusqu'à la désorientation la plus complète.

Ishiguro semble avoir pris au pied de la lettre cette métaphore qui fait du labyrinthe l'exemple même de la complexité des difficultés émotives et psychologiques, comme si un espace pouvait épouser les contours des désirs et des angoisses d'un sujet. La ville dans *The Unconsoled* est un dédale de pensées, un dispositif susceptible de se transformer au gré des pulsions. Elle est un symptôme, la projection parfaite des troubles de pensées du narrateur. La ligne courbe est sa structure fondamentale, les méandres et les tracés irrationnels, son architecture première.

### L'âne

La ville de M. Ryder est tout le contraire d'une ville ordonnée ou de ces villes idéales qu'ont pu imaginer les urbanistes. Il convient en effet de comparer cette ville imaginaire et hautement symptomatique avec le discours idéaliste d'un architecte comme le Corbusier qui, l'un des premiers, a tenté de penser le développement urbain de façon systématique. Dans son traité intitulé *L'urbanisme* et publié en 1925, il oppose ainsi la ligne droite à la ligne courbe, déclarant dans son style décapant que si « [l]a droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble<sup>11</sup> », la ligne courbe, elle, « est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité<sup>12</sup>. » « La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes<sup>13</sup>. » C'est que l'âne, dit Le Corbusier, « zigzague, muse un peu, cervelle brûlée et distrait, zigzague pour éviter les gros cailloux, pour esquiver la pente,

---

<sup>11</sup> Le Corbusier, *L'urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994 [1925], p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 10.

## L'APPRENTISSAGE DE LA VILLE

pour recherche l'ombre; il s'en donne le moins possible<sup>14</sup>. » Or cet âne décrit par l'architecte correspond en tous points à la figure de l'être errant dans un labyrinthe qui, comme l'équidé, muse et s'égare dans un dédale. Pour le flâneur ou le museur, la ville n'est pas un centre de vie et de travail intense, elle ne répond pas à un principe d'ordre et de saine gestion, mais s'impose comme un lieu d'errance et de coïncidences, une structure sans centre et dont les marges permettent toutes les invaginations possibles.

Dans *The Unconsoled*, M. Ryder est cet âne, « qui ne pense à rien du tout, qu'à ne pas s'en faire<sup>15</sup> » que décrit Le Corbusier, et la ville qui l'accueille, à l'image de l'oubli dans lequel il se complaît, est constituée d'un tracé tout en circonvolutions et culs-de-sac. Nous sommes à mille lieues de la ville ordonnée de Le Corbusier, faite de lignes et d'angles droits et d'une stratification régulière. L'architecte cherchait par tous les moyens à mettre de l'ordre dans la ville, façon de proposer à la rationalité une structure stable sur laquelle reposer, une surface de projection à la mesure de ses attentes. Sa ville était une ville de mémoire, une ville où l'ordre pouvait régner et, avec lui, une pensée cohérente capable de s'élever au-dessus des vicissitudes de l'homme et du zigzag de l'âne.

Pas étonnant que la ville projetée par M. Ryder en soit tout le contraire. Le personnage d'Ishiguro vit dans l'oubli, dans une rationalité fragilisée, où les repères se défont et les droites se courbent, imperceptiblement. C'est une ville insaisissable, une ville labyrinthe dont le tracé est en constante révolution, une ville où les strates se confondent et les sens se mêlent, l'est et l'ouest, le centre et la périphérie, la vieille ville et la campagne. C'est une ville irrationnelle, une ville structurée comme un inconscient. Une ville langage. Une ville figure. Une ville qui fait de l'occultation le mécanisme premier de la découverte et de la connaissance. Car M. Ryder n'apprend dans cette ville que ce qu'il a cherché d'abord à oublier, à occulter, et qui lui revient, malgré les innombrables interférences,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 6.

BERTRAND GERVAIS

comme vérité. Il n'apprend, comme un âne, qu'à retrouver son chemin, tracé à même son passé. Sa ville n'est nullement tournée vers le futur, elle se déploie sur un passé qu'elle tente par tous les moyens de faire oublier.