

# ÉCRIRE LA VILLE

Sous la direction de  
Bertrand Gervais et Christina Horvath

**Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada**

Vedette principale au titre :

Écrire la ville  
(Figura; n° 14)  
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-26-1

1. Villes dans la littérature. 2. Villes dans l'art. 3.  
Roman - 20e siècle - Histoire et critique. I. Gervais,  
Bertrand, 1957- . II. Horvath, Christina. III. Université  
du Québec à Montréal. Collection « Figura ».  
PN3352.C5E37 2005 809.3'9321732 C2005-942203-3

Cet ouvrage est publié avec le concours de *Figura*, Centre de recherche sur  
le texte et l'imaginaire.

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

Nous tenons à remercier Nancy Costigan et Patrick Tillard pour leur travail  
de relecture ainsi que Marianne Girard et Caroline Proulx pour l'édition du  
présent ouvrage.

L'illustration de la couverture est une photographie de Simon Boucher,  
boucher.simon@gmail.com

Dépôt légal, 4e trimestre 2005  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-921764-26-1

# ÉCRIRE LA VILLE

Sous la direction de  
Bertrand Gervais et Christina Horvath

Université du Québec à Montréal

*Figura*, Centre de recherche  
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 14  
2005



## TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
<b>Villes-textes</b>	
Bertrand Gervais, « L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro »	11
Tanguy Wuillème, « Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard »	27
Sylvère Mbondobari, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de <i>Tous les chemins mènent à l'Autre</i> de Janis Otsiemi »	45
Anne Caron, « De la fragmentation au métissage urbain dans <i>Fascination</i> de Rachid Boudjedra »	63
Julien Bourbeau, « Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans <i>Le livre noir</i> d'Orhan Pamuk »	77
François Ouellet, « Écrire la ville-mère »	95
<b>Villes en images et sons</b>	
Christina Horvath, « La bande-son du roman urbain »	117
Zachary Baqué, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, <i>Lost Highway</i> et <i>Mulholland Drive</i> »	133

Pierre Floquet, « Représentations et fonctions symboliques de la ville dans les films noirs. Miroir, miroir aux alouettes et vitre sans tain »	145
Isabelle Le Corff, « Écrire la ville irlandaise au cinéma »	159
Mélanie Carrier, « L'organisation urbaine et iconique dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu »	169
Louise Lachapelle, « Ground Zero, where do we go from here? »	183
 <b>En guise de conclusion</b>	
Daniel Vaillancourt, « Les urbanités parisiennes. Une ville et ses clôtures »	199

Bertrand Gervais  
Christina Horvath

## Présentation

En tant que topos ou grande figure de l'imaginaire, la ville a largement été utilisée tout au long de l'histoire de l'Occident. Cependant, si la présence de l'urbain dans la littérature remonte aux premiers récits mythiques, aujourd'hui plus que jamais la cité occupe une place prépondérante dans notre culture. L'accélération de la concentration urbaine, liée entre autres à la mondialisation, provoque de profondes transformations des modes de vie et une modification fondamentale des formes de sociabilité. À une époque où la communication se fait globale, nous assistons à l'urbanisation de tout l'univers social, au point que « urbain » tend à devenir synonyme de « contemporain ».

La ville comme thème réapparaît dans l'art contemporain sous diverses formes. Bien plus que simple décor, elle se pose comme personnage à part entière. Parsemée de signes, elle a une lisibilité qui la rend semblable à un texte à déchiffrer. Entité complexe, elle est non seulement un lieu d'échanges économiques et sociaux, mais aussi un carrefour textuel dont le caractère urbain s'élabore symboliquement, dans les nombreux discours qui la traversent. Elle donne lieu à un brassage d'ethnies et de cultures en même temps qu'à un métissage textuel mêlant le discours littéraire à d'autres types de discours (médiatique, musical, cinématographique, publicitaire, etc.). Comment rendre compte de cette multitude de discours qui se croisent dans l'écriture urbaine? Quelles nouvelles formes ou tendances résultent de cette rencontre? Les principales formes d'expression de notre temps, tels que le roman, le film ou la bande dessinée, sont-elles capables de rendre compte de nos expériences quotidiennes de la ville? Issu des travaux de *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, notre recueil se propose d'étudier, dans toute leur diversité, les représentations, littéraires ou autres, de la ville à la fin du 20<sup>e</sup> et au début du 21<sup>e</sup> siècle.

Dans une première partie, intitulée « Villes-textes », nous proposons une lecture de la ville littéraire en tant qu'espace sémiotique. Bertrand Gervais étudie le caractère labyrinthique et déconcertant de la ville, responsable du désarroi du personnage chez Kasuo Ishiguro. Tanguy Wuillème explore la représentation catastrophée de la ville dans l'écriture irritée de Thomas Bernhard. Sylvère Mbondobari et Anne Caron s'intéressent à la fragmentation de la ville chez des auteurs francophones tels que le Gabonais Janis Otsiemi et l'Algérien Rachid Boudjedra. Dans son analyse du *Livre noir* d'Orhan Pamuk, Julien Bourbeau cherche à élucider les rapports qui existent entre descriptions et déambulations urbaines. François Ouellet choisit la perspective de la psychanalyse littéraire pour étudier la figure de la ville-mère dans l'œuvre de Gilles Marcotte, à la fois romancier et théoricien de l'espace urbain.

La seconde partie, intitulée « Villes en images et sons », s'intéresse davantage aux représentations visuelles ou architecturales de la ville. Étudiant les rapports intermédiatiques que le récit entretient avec le cinéma et la musique, Christina Horvath décrit la pratique des auteurs contemporains qui munissent leurs romans urbains d'une véritable bande sonore. Zachary Baqué examine le passage de la ville-décor à la ville-personnage dans les films de David Lynch. Pierre Floquet et Isabelle Le Corff recourent aux notions d'horizontalité et de verticalité pour livrer une analyse des fonctions symboliques de la ville dans les films noirs d'un côté, et dans le cinéma irlandais de l'autre. Mélanie Carrier se penche sur l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu pour montrer le parallélisme qui existe entre l'économie de la bande dessinée et l'architecture urbaine. Louise Lachapelle examine l'écriture et la réécriture de l'espace urbain à travers les textes liés au concours d'architecture organisé pour la reconstruction du *World Trade Center*. Enfin, en guise de conclusion, le texte de Daniel Vaillancourt tente d'insérer nos réflexions et lectures croisées dans une perspective à la fois historique, épistémologique et sémiotique.

## **VILLES-TEXTES**



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'empresment 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 agréé 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 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 distraite, 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'égaré dans un dédale. Pour le flâneur ou le muséiste, 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.



Tanguy Wuillème  
Université Nancy 2

## **Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard**

**Résumé** – La ville contemporaine n'est pas celle des rêves d'épanouissement mais celle de la catastrophe. Destructrice des talents et pourvoyeuse de corruption, elle contribue à désoler les individus, à les priver d'un sol ferme, et nombreux sont ceux qui tombent dans ses crevasses. L'écriture de Thomas Bernhard (*L'origine, Des arbres à abattre*), oppose la ville devenue organisme vivant, agglomérant tout sur son passage, aux hommes privés d'un développement harmonieux au sein d'un temps homogène et continu. Cette contribution tentera d'analyser ce double mouvement de la catastrophe urbaine, que l'écriture propose de thématiser, mais aussi de dépasser, en vue de ce qui serait un optimisme dans la littérature.

En 1910, dans un livre consacré à Émile Verhaeren, Stefan Zweig louait celui-ci d'être le premier véritable poète de la ville moderne, d'avoir « transvalué » l'élément poétique en traduisant les forces nouvelles. La ville devenait un objet esthétique digne de pensée et d'écriture. Un siècle plus tard, on ne peut que constater la postérité de cet intérêt pour la ville chez les écrivains : nombreux sont ceux qui saluent « leur » ville : Pessoa, Lisbonne; Joyce, Dublin; Mendoza, Barcelone, etc. La ville comme décor, comme figurante, comme scène, voire même comme actrice principale, semble le plus souvent favoriser les personnages qui y évoluent. Même quand elle est synonyme de contraintes et de corruption, on en cherche toujours la poésie, du moins une certaine chanson censée apaiser la douleur de ceux qu'elle offense. Nous voudrions ici, au contact de l'œuvre de Thomas Bernhard (1931-1989), trouver une exception à cette règle d'enjolivement poli de la ville. Écrire la ville prend chez Bernhard la forme d'un acte d'accusation à son

Tanguy Wuillème, « Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard », 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. 27-43.

## HAINE DE LA VILLE, HAINE DE SOI

encontre : quant à son climat et à son architecture, quant à ceux qui la peuplent et à leurs idéologies, toutes choses qui font de la ville un processus d'éternel retour du même ennui.

Écrire la ville confirme également un moyen de lutte contre les falsifications qui y sont à l'œuvre : l'oubli de l'Histoire, la destruction de toute créativité, l'annihilation des individus et la marginalisation de certains. Il s'agit de repérer une haine de la ville, de son espace-temps qui aboutit à un mépris de soi chez les individus qui consentent à y demeurer. Écrire la ville consiste, en second lieu, à décrire les réactions possibles à son égard. Si les rêves de destruction s'avèrent au fond utopiques, si le recours aux forêts (E. Jünger) ou à l'amour de la campagne apparaissent tout autant indésirables, restent le voyage, la découverte d'autres villes, l'exil en soi-même ou encore la musique ou l'écriture. La ville devient la condition, en tant que pôle d'une répulsion lucide, qui permet à l'individu de s'affirmer et de coïncider plus intensément avec lui-même. En refusant d'expérimenter la seule surface urbaine, mais à l'inverse choisissant d'entamer une conversation avec ses profondeurs, avec ceux que la ville relègue à la lisière ou à la marge, Thomas Bernhard propose un défoulement cynique qui déjoue les crevasses de la ville et nous désillusionne des émotions factices qu'elle suscite.

### L'écriture irritée de la ville

Si l'on peut rapprocher la majeure partie des ouvrages de Thomas Bernhard au genre du « roman autobiographique », c'est qu'ils comportent assez de critères (narratif, fictionnel, littéraire) et de signaux qui rattachent l'œuvre et les protagonistes à leur auteur. Parmi ceux-ci, le lieu, ou l'espace, où se situe l'action décrite et où se posent les divers personnages est en mesure de rappeler l'écrivain. Si Thomas Bernhard n'est pas né en Autriche (mais au Pays-Bas), il a pourtant étroitement mêlé ses principales villes, notamment Vienne et Salzbourg, à son propre travail. Cependant, l'évocation de ces villes ne fait l'objet ni d'une élégie admiratrice, ni d'une nostalgie propre à l'exil et au déracinement. Écrire la ville permet plutôt une mise en accusation de ce qu'elle est et représente.

## TANGUY WUILLÈME

La ville prend la configuration d'un vaste marécage où pataugent les individus en mal d'identité. Le climat de Salzbourg s'avère extrême, irritant, et il ruine la santé de ceux qui y résident. Sa situation préalpine atteint de façon nocive le corps et l'âme, c'est-à-dire les capacités de l'entendement et de la sensibilité. Dans ses entretiens avec Krista Fleischmann, Bernhard avouera même ne pouvoir travailler que là où le climat lui est supportable. Ce ne sont pas seulement les conditions météorologiques : l'architecture, qui est pourtant une merveille de l'art, se révèle n'être qu'un effet de trompe-l'œil, qu'une surface cachant une mystification. La ville en tant que surface architecturale s'adresse aux touristes et se pare d'habits hypocrites. On a recouvert le passé d'un beau vernis afin d'en faire un cimetière de façades. Thomas Bernhard accuse le devenir-muséal des villes, basées sur une renommée trompeuse. C'est également pourquoi on ne trouve aucune description de paysages dans toute son œuvre. Seul compte le paysage intérieur des individus. Écrire la ville s'applique parfaitement à Thomas Bernhard, à condition que l'on comprenne cette ville comme un concept : Bernhard ne décrit pas telle ou telle ville, mais écrit « la » ou « les » villes.

Le climat, l'architecture mais également les institutions qui donnent consistance à la ville sont objets de réprobation. Les lieux culturels (l'opéra, les théâtres, les cafés, le musée, l'école et plus particulièrement le collège et le lycée) sont des lieux de discipline et d'abrutissement du peuple. La ville participe à un processus de dégénérescence généralisée et facilite la contagion de la médiocrité accrue par la présence de la presse, véhicule de toutes les inepties sociales.

La froideur météorologique se retrouve dans la population de Salzbourg ou de Vienne, dont Bernhard fustige la « logique petite bourgeoise », c'est-à-dire le fait d'être uniquement concentré sur ses possessions et sa réputation. Il vise ainsi toute l'Autriche qui lui semble une vaste forteresse marquée par l'instinct de conservation et repliée sur elle-même, à l'exemple de la Suisse. L'auteur ne se sent aucunement à l'aise dans la capitale d'un pays où il constate qu'il n'y a :

[...] pas un paysage reposant. Pas des gens

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

agréables. Mais des gens qui m'épient [...]. Qui m'angoissent. Qui me conduisent de l'autre côté de la lumière. Jamais je ne me suis senti en sécurité dans cette région [...] Constamment atteint de maladies, finalement presque anéanti par l'insomnie<sup>1</sup>.

Cette horreur radicale que l'auteur éprouve au contact des villes autrichiennes et de leurs habitants prend aussi sa source dans les idéologies partagées. Occasion est donnée pour de violentes diatribes sur le passé nazi de « cette ville qui, si elle n'a pas glorifié en toutes choses et même admiré avec extase ce totalitarisme, l'a toujours vigoureusement favorisé<sup>2</sup>. » Outre le national-socialisme que l'auteur voit encore très présent, le catholicisme et le socialisme font l'objet d'attaques cinglantes mettant en évidence l'anti-esprit qui y est à l'œuvre. Le socialisme devenu vulgaire, gouvernemental, travaille contre le peuple et fait le jeu de l'État. C'est l'occasion pour Bernhard de s'affirmer anarchiste, suivant en cela le modèle de son grand-père et surtout de son oncle : « je suis et j'aime ce peuple mais je ne veux rien avoir à faire avec cet État ». La ville-institution permet une critique révolutionnaire de ce qui la structure et la fait agir. Thomas Bernhard y repère précisément la monotonie et la routine qui sont à l'œuvre dans la frénésie active d'une ville. Il s'agit de son « esprit » qui impose son rythme à tous les individus. Dans *Des arbres à abattre*, le narrateur, qui revient à Vienne après vingt ans d'absence, constate qu'il ne s'est rien passé, que les milieux mondains, médiatiques et artistiques sont les mêmes. La ville devient état d'apesanteur à l'exemple du Paris de *L'Homme qui dort* de George Perec. L'Histoire semble arrêtée et les êtres sont englués dans un éternel retour des mêmes choses. Rien ne fait événement et le vieux tient lieu du nouveau. Bernhard en profite pour critiquer la mode des antiquaires, de la brocante :

---

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 145.

<sup>2</sup> Thomas Bernhard, *L'origine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 30.

## TANGUY WUILLÈME

Ils sont si faibles face à leur propre époque qu'ils doivent s'entourer de meubles d'une époque depuis longtemps révolue, passée, trépassée [...]. Ils s'entourent de la mollesse d'un temps révolu dont aucune contradiction ne peut plus surgir<sup>3</sup>.

### L'imposition de l'immonde

La ville n'est pas seulement horrifiante en elle-même, mais également par les effets qu'elle produit sur ceux qui y séjournent ou la côtoient. C'est tout le drame de la ville imposée aux individus. La ville natale, qui incarne pourtant le « chez soi », rejoint plutôt le destin, la fatalité du nouveau-né. Elle rend substantielle la relation à une terre, à l'idée des racines; si tout vient d'elle, l'auteur affirme pourtant n'avoir rien de commun avec elle. Il fait de ce qui est pour les autres une relation affective, une relation impersonnelle et tragique, car l'individu devient l'esclave d'un lieu mortel. Ce qui constitue pour autrui la terre des morts où l'on revient toujours (Jacques Derrida dans *De l'hospitalité* situe là le lieu où est enterrée la famille) est pour Bernhard un lieu écrasant qu'il faut quitter au plus vite car ses institutions de la déchéance (hospices, asiles, cimetières, etc.) sont nos derniers lieux de retraite et s'impatiente de nous.

Une autre ville nécessairement imposée est celle de l'internat ou des études. On connaît l'aspect traumatique des études pour le jeune Bernhard élevé par ses grands-parents à la campagne et qui va subir de plein fouet le sadisme de l'enseignement. Si la petite ville lui est insupportable, Salzbourg devient synonyme de suicide et de maladie mortelle (il ne cesse de rappeler les statistiques qui font d'elle une ville où les jeunes quittent volontairement la vie en se jetant des collines). Vienne est comparée à un moulin broyeur d'individus où l'une de ses amies chères, Joanna, s'est suicidée :

Joanna devait aller à Vienne car elle voulait à tout prix faire carrière [...] Mais Vienne a apporté plus de malheur que de bonheur [...] Les jeunes gens

<sup>3</sup> Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 176.

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

partent pour la grande ville et font proprement parler naufrage là où tous les espoirs étaient permis, à cause de la dépravation de la société, à cause de la brutalité de la société, à cause de leur propre nature qui n'est généralement pas à la hauteur de la grande ville dévoreuse d'hommes qu'est Vienne<sup>4</sup>.

La grande ville entraîne la destruction des individus et notamment des génies, des artistes créateurs qu'elle est incapable de comprendre et qu'elle vomit à ses marges. C'est tout le thème du *Neveu de Wittgenstein* qui symbolise le départ des intelligences autrichiennes à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres et l'après-guerre, ou leur relégation en asile et en prison. Vienne est comparée à un cul-de-sac, et malheur à ceux qui ne savent en partir à temps. Car les différents milieux qui peuplent la ville, les « mondanités », pompent l'énergie des plus entreprenants et les rejettent aussi vite. On retrouve là des accents d'Hemingway qui, tout en célébrant la ville passée, lorsque « Paris était une fête », décrit la nouvelle race qui y demeure : les riches et les poissons-pilotes qui investissent dans les artistes afin de les dépouiller ou de les transformer en nouveaux riches méprisables, semblables à eux.

Mais la catastrophe urbaine prend essentiellement les traits de l'Oubli. La ville est puissance de destruction de toutes les offenses et de toutes les souffrances qui s'y sont déroulées.

Dans *La cave*, le narrateur se réjouit de quitter l'école pour l'apprentissage. Il découvre, contrairement au thème dostoïevskien, le bonheur de travailler dans le sous-sol, d'appartenir au monde quotidien de ceux qui peinent. Il devient lui-même dans la banlieue honnie des Salzbourgeois aux rues qui n'ont pas même de noms, au quartier que l'on appelle déjà la « cité » (de Scherzhauserfeld). Il sait que montrer la richesse de cette cité dérange et qu'il apparaît comme un trouble-fête. Puis il voit, trente ans plus tard, que l'on démolit tous ces témoins de briques et d'aggloméré, que l'on essaie d'effacer les traces et les tares de cette « terrible colonie humaine, enfant

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

## TANGUY WUILLÈME

souffre-douleur de la ville<sup>5</sup>. »

Les expériences passées ne ressurgissent qu'avec la mémoire des témoins d'autrefois, mais leur voix irritent les contemporains. On préfère ignorer le terreau sur lequel est bâtie la cité :

[...] ces morts de la taverne de la halle aux grains n'ont jamais été dégagés, mais comme également des centaines d'autres dans la ville, on les a tout simplement poussés et enfoncés profondément dans les décombres et aplanis avec les décombres. Aujourd'hui il y a là un immeuble d'habitation et personne n'est au courant de cette histoire quand je m'en informe<sup>6</sup>.

La ville prend les allures d'un gros organisme qui phagocyte tout ce qui vient à son contact et elle efface les conditions de sa croissance. Elle prive les individus du souvenir et ne laisse voir que des brèches, des interruptions. Seul l'individu capable de s'adapter à cette discontinuité des temps, à cet art d'effacer les traces derrière soi, à cette ruse urbaine, pourra triompher de la ville et lui imposer sa loi. Si les héros d'Eduardo Mendoza parviennent à triompher de Barcelone en se perdant dans le rythme enfiévré des transformations capitalistes<sup>7</sup>, les narrateurs de Bernhard opposent, eux, un refus frontal à toutes les concessions, à toutes les ambiguïtés modernes. Au simulacre des continuités biographiques des « réussisseurs » de tout poil (le mot est d'Albert Cohen), Bernhard cherche à rétablir un soi incorruptible et sincère avec lui-même.

S'opère alors une confrontation entre l'individu et la ville. Tout comme Freud qui, au début de *Malaise dans la civilisation*, tentait l'analogie entre la ville et l'être psychique, l'individu ne doit pas ignorer son passé et le laisser à l'état de

<sup>5</sup> Thomas Bernhard, *La cave*, Paris, coll. « Folio Gallimard », 1976, p. 41.

<sup>6</sup> Thomas Bernhard, *L'origine*, *op. cit.* Voir aussi pour ce leitmotiv « décision », in *L'imitateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue ».

<sup>7</sup> Voir Alain Brossat, « Mémoire pauvre, miracle », in *La paix barbare. Essais sur la politique contemporaine*, Paris, L'Harmattan - Forum de l'IRTS Lorraine, 2001, p. 27-43.

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

ruine. L'individu a le privilège, heureux ou non, de conserver totalement son passé et il a pour tâche de le connaître pour confirmer son identité. Tout comme la ville joue contre le génie artistique, elle attend à la vie de l'esprit. Il relève de la responsabilité de l'écrivain de continuer une conversation avec ce qui est mort, avec ce qui nous sert de fondation, avec ce que les pouvoirs cherchent à faire disparaître.

Mais la ville n'éponge pas seulement l'ardoise du passé comme si les époques affreuses n'avaient jamais existé, elle contribue également à empoisonner la vie en devenir :

Celui qui est enfermé dans cette ville (Salzbourg), condamné à cette ville possède d'elle [...] un souvenir plutôt triste, plutôt assombrissant et obscurcissant pour son premier et tout premier développement mais dans tous les cas funestes, peu à peu décisif pour toute son existence et les conditions de son existence dans cette ville<sup>8</sup>.

Ce n'est plus une relation harmonieuse qui unit l'individu à sa ville mais une violation perpétuelle avec laquelle l'individu va devoir vivre, sauf à condition d'exorciser, de se guérir ou de reconstruire de la relation autrement et ailleurs.

Écrire la ville, dans le cas de Thomas Bernhard, contribue à apaiser des souffrances passées, à se constituer une identité personnelle capable de résister à toutes les falsifications historiques. La ville incarne cette puissance impersonnelle que les êtres souffrants tentent d'accuser sans pour autant la saisir en justice ou en écriture. Nul responsable sinon un mélange de facteurs et d'acteurs flous. Le ton cynique et parfois violent que Bernhard adopte et le fait de demeurer dans le cadre d'une symbolique affective d'ordre intime, invérifiable dans ses dires, visent cependant à rétablir la vérité ou du moins une certaine vraisemblance sur le caractère propre de ces villes. La ville est l'invention qui discipline, marginalise et détruit l'existence des individus. Elle ne crée pas un monde mais fait plutôt signe vers l'immonde. Le narrateur de ses livres se tient sur la crête d'une dialectique négative qui dénonce ce qui ne lui plaît pas,

<sup>8</sup> Thomas Bernhard, *L'origine*, *op. cit.*, p. 12-13.

## TANGUY WUILLÈME

les ambiances qu'il trouve vulgaires, désagréables. Il prend par moments les aspects d'un stoïcien qui ne peut rapporter qu'à soi ce qui lui convient ou non, qui essaie de définir sa propre sagesse dans un espace-temps de déraison.

Il s'agit d'une écriture salutaire qui va au rebours de la promotion et de la description des villes, de celles qui s'étalent dans les journaux aux pages « tourisme et évasion », dans les émissions vantant les mérites des grandes capitales. Ces écritures-là sombrent dans le kitsch, à la manière de ceux qui prétendent décrire et promouvoir l'amour et qui le transforment en fausseté séduisante.

### Rêves de destruction et d'échappée belle

Écrire la ville consiste, en second lieu, à décrire les réactions possibles à son égard. Aux délabrements forcenés que la ville opère sur ses marges sociales ou historiques, Thomas Bernhard oppose un rêve de destruction. Rêve enfantin qui prend naissance durant la guerre : « nous souhaitions donc que notre ville aussi fût bombardée, ce qui arriva le dix-sept octobre, je crois <sup>9</sup> », et il avouera que ce bombardement de Salzbourg fut pour lui une monstruosité ressentie dans un premier temps comme beauté, comme fascination. Ensuite ce désir de destruction s'est avéré infantile et l'événement (la vue des morts et des chairs brûlées) a laissé en lui une blessure permanente. Cependant, il reconnaît que la ville s'était, un moment, métamorphosée en « une nature vivante bien que désespérée en tant qu'organisme urbain. Le musée de beauté inanimé et mensonger qu'elle avait toujours été s'était rempli d'humanité<sup>10</sup> » à ce moment de désespoir. La compassion envers cette sorte d'être vivant qu'est devenue la ville permet à Bernhard d'y retrouver des traits humains, l'absence de boursoffure orgueilleuse. C'est la beauté d'*Allemagne année zéro* de Rossellini ou celle qu'analyse Sebald dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*<sup>11</sup>. La détresse rend la ville égale à celle de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>11</sup> W.-G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres allemandes », 2004.

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

ses habitants. Là encore Bernhard réveille, par l'écriture, cette faiblesse interne qui redonne une majesté à la ville, bientôt recouverte de peinture pour touristes et de reconstructions à l'identique, d'un authentique si faux. À défaut de détruire la ville, l'individu a toujours la possibilité d'user de cette même violence sur lui-même et on sait combien le thème du suicide est omniprésent dans l'œuvre et la vie de Thomas Bernhard. La ville conduit au suicide et inutile de la défier du haut d'une colline comme Rastignac. La ville détestée doit conduire à la fuite.

Moins radical, le départ de la ville, le courage de l'exil ou du moins du voyage apparaît comme une meilleure solution. Thomas Bernhard se flatte d'avoir su partir à temps pour d'autres villes, méditerranéennes pour la plupart, dont il fait l'éloge : Sintra, Taormina, Palma, Madrid « la plus belle d'entre toutes les villes », dira-t-il dans *Le Naufragé*, mais également Londres. Il affirme que ces villes « prennent aussi mais pas beaucoup, et donnent presque tout » et contrairement à Wien, ville étouffante comme un serpent chatoyant, on ne s'y ennue pas jusqu'au « dégoût de soi-même<sup>12</sup> ». S'il s'agit de quitter les « latrines de l'Europe », Bernhard recherche cependant toujours la « grande ville », son atmosphère, la présence des gens, la turbulence. Son lieu préféré (même dans les villes détestées) sont les terrasses de cafés où l'on peut contempler à loisir tout son monde et prendre le pouls des activités. Mais les cafés viennois ne le confrontent qu'à des personnes identiques à lui. C'est pourquoi il affirme y aller pour se fuir, ou éviter les cafés dits littéraires, préférant ceux qui permettent la conversation entre amis.

La grande ville qu'il aime est celle traversée par une langue étrangère, incomprise, mais où l'on s'efforce de tout entendre, de mettre des images de soi-même. Il s'agit plutôt d'une sorte de bain sonore où l'individu en situation d'étrangeté perd ses repères et se repose de son manque d'attention.

Par ailleurs, il ne s'agit pas de départ à la campagne ou de recours aux forêts. Le rêve anarchiste ou écologique lui

---

<sup>12</sup> Thomas Bernhard, *Béton*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982, p. 78.

## TANGUY WUILLÈME

est strictement étranger. Dans *Des arbres à abattre*, il tourne en ridicule un acteur du Burgtheater qui appelle au retour à la nature, et affirme être un meilleur soi en ayant recours aux forêts. Dans *Le Naufragé*, il attaquera cette posture du moderne :

Celui qui vit à la campagne s'abêtit avec le temps à son insu; il croit pendant un certain temps que c'est original et profitable à sa santé, or il se trouve que ce n'est pas original du tout, et que c'est une absurdité pour celui qui n'est pas né à et pour la campagne [...] Les gens qui vont vivre à la campagne vont se racornissant et mènent là une existence pour le moins grotesque<sup>13</sup>.

La campagne donne pourtant un accès plus réel au monde et l'individu ne s'y sent pas aussi anonyme que dans les grandes villes, mais les divers narrateurs s'avouent des êtres d'artifice et surtout pas des hommes de la nature : « rien ne m'ennuie davantage [...] que d'aller me promener. Je ne suis pas un homme de la nature<sup>14</sup>. » La nature est synonyme de finitude, de dégradation irréversible, de mort et de souffrance pour l'humanité. Dans *Le Naufragé*, par la bouche d'un fictif Glenn Gould, Bernhard adopte l'idée que la nature est contre le moi, que notre existence consiste à être continuellement contre la nature et à procéder contre elle. La campagne entraîne l'étiollement de l'inspiration, elle entraîne l'absence de toute stimulation. De plus, la nature n'est plus depuis longtemps un donné initial, elle apparaît totalement humanisée. Faut-il pour autant procéder au va-et-vient entre la ville et la campagne? L'auteur semble le soutenir :

J'ai toujours été un citadin, un homme de la grande ville [...] ce n'est pas pour rien que je commence à respirer quand je suis à Vienne. Inversement quand je suis depuis quelques jours à Vienne, il faut que je me sauve à Nathal, si je ne veux pas étouffer dans l'abominable atmosphère

---

<sup>13</sup> Thomas Bernhard, *Le naufragé*, op. cit., p. 36.

<sup>14</sup> Thomas Bernhard, *Béton*, op. cit., p. 56.

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

de Vienne<sup>15</sup>.

Il ajoutera plus loin qu'il n'est même heureux qu'installé en voiture, « entre l'endroit que je viens de quitter et celui vers lequel je roule ». Ce qui l'intéresse est le « entre », tout comme dans la « relation entre » les individus et non pas la « relation à », impersonnelle, inconsistante. Bernhard s'avère un homme du changement, un nomade, rebelle à toutes frontières imposées par les pays et les villes. Sa pensée n'est pas le lieu clos et figé du concept mais le lieu du passage entre les concepts. Il aime la ville comme passage.

### La ville contre soi

Le voyage, le passage ne sont pas de moyens de se fuir car il est impossible pour l'auteur de se faufiler hors de soi. La seule échappatoire à la ville est peut-être le soi et l'écriture du soi. Mais il faut se trouver, se raconter et surtout ne pas imiter, ne pas vouloir être un autre. Thomas Bernhard sait combien ce processus de narration de soi est mensonger, falsificateur, que la vérité n'est pas communicable. Tout au plus peut-on accéder à sa vérité, à une part de la vérité dissimulée dans le mensonge. Trouver sa vérité signifie être en mesure de se voir soi-même comme quelqu'un d'unique. « Le mieux, c'est de ne rien vouloir du tout et de faire quelque chose pour « soi », autant que possible » dira-t-il lors d'un entretien radiophonique. Se considérer soi-même comme un phénomène unique offre à tout individu une bouée de sauvetage : « chaque homme est unique et chaque homme, pris isolément, est effectivement la plus grande œuvre d'art de tous les temps<sup>16</sup>. » La ville peut alors servir de révélateur, de pôle critique contre lequel un individu peut se définir. La catastrophe qu'elle met sous les yeux de l'individu (et si l'on en croit Simmel, le phénomène urbain a accru et spécifié notre rapport principalement visuel au monde) lui permet de se connaître parmi et contre les autres. L'écriture du soi face à cette ville a les traits chez Bernhard d'une surtension satirique qui

---

<sup>15</sup> Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 116.

<sup>16</sup> Thomas Bernhard, *Le naufragé*, *op. cit.*, p. 106.

## TANGUY WUILLÈME

s'avère au fond une tentative de se calmer et de maintenir une rationalité, une emprise de soi face aux séductions de la folie. Comme le dira Sebald à propos de Bernhard, le satiriste, dans l'œuvre d'art, échappe tout juste à la paranoïa.

La prose de Bernhard ne saurait se réduire à de l'imprécation car il ne prétend pas se situer en surplomb des autres. Il faut s'inclure dans l'ensemble car nous sommes tous autant menteurs que les autres, « nous ne valons absolument pas mieux que ces gens que nous trouvons constamment insupportables et ignobles<sup>17</sup> ». Le mépris devient une méprise sur ce qui constitue le lot commun : la faiblesse, la paresse et la vulgarité. En même temps, la peinture que Bernhard fait de la ville et des êtres qui l'occupent tend à en approfondir les aspects émouvants. Même si Vienne est haïssable, il la trouve touchante et sait qu'elle reste sa ville. Peut être parce que Vienne a deux atouts de taille : la musique et la conversation amicale. Il affirme dans *Béton* : « je dois tout de même à la ville de Vienne d'avoir rencontré la musique, de la manière la plus idéale ». Il lui doit l'accès aux meilleurs compositeurs, Beethoven, Mozart, etc., ainsi qu'à « la musique nouvelle et la plus neuve », Schönberg, Berg, Webern. Toutefois, la capitale de l'Autriche décline dans son rôle d'avant-garde. Au final, la musique sauve de tout. Vienne édite les plus beaux disques, fait et défait les plus belles carrières, elle a eu les meilleurs chefs et maîtres. C'est à Salzbourg que Glenn Gould réinventé vient travailler aux côtés de Horowitz et précisément, parce que cette ville est odieuse, elle permet de se concentrer sur le travail musical, de s'isoler du milieu insupportable qui est le sien.

Mais il ne faut pas sombrer dans la musique et se perdre soi-même comme l'ont fait certains génies. La musique constitue une manière pour se convertir à soi, pour approfondir sa solitude. Tout travail de l'esprit exige la solitude impossible dans les villes. Bernhard qualifie cependant cette solitude nécessaire de marécage noir, destructeur, nauséabond, lui préférant l'amitié. Il spécifie cette amitié comme étant humaine et non animale. « Les hommes aiment les bêtes parce qu'ils ne sont même pas

---

<sup>17</sup> Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, op. cit., p. 228.

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

capables de s'aimer eux-mêmes<sup>18</sup>. » Il vaut mieux se faire le neveu de soi-même.

### Se faire le neveu de soi-même

Se faire le neveu de soi-même est pour nous une expression « ironique » en référence au livre de Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein*. Il s'agit d'un personnage fictif qui constitue pour son auteur un interlocuteur de choix, un autre « soi » pour lequel il éprouve de la compassion mais aussi de l'estime. Une sorte de double envié, refoulé mais mis en scène pour exprimer ce que son soi comporte d'incomplet et d'inachevé. Le neveu incarne une sorte d'amitié du soi, de connivence avec soi-même. Il n'est plus, pour le narrateur-auteur, une peluche d'enfant que l'on fait vivre pour se rassurer, mais un soi adulte, avec qui on peut se confronter pour mieux comprendre sa vie. L'auteur-narrateur donne voix à l'autre en soi qui n'est autre que soi.

Il est cette face de soi-même que Bernhard n'a pas réussi à exploiter mais qui le définit peut-être plus profondément que sa façade sociale : le neveu est doué d'une intelligence du fait social, de la comédie de la ville qui l'a rejeté, car son originalité, son ironie et son sens critique faisaient de lui un moi plus authentique, plus conforme à sa volonté. Ce personnage littéraire est saisi par le « sentiment du moi ». Il est une figure de l'énergie personnelle<sup>19</sup>.

Se faire le neveu de soi-même suppose une activité d'auto-définition, de réflexivité. L'individu met de l'avant sa consistance personnelle. Il s'autorise de son « je » pour œuvrer dans le monde et entrer en litige contre toutes les formes de domination qui visent à restreindre le « moi ». Il s'agit aussi de mettre en place un dispositif stratégique littéraire qui vise le droit à l'épanouissement et à l'équivalence de ce droit pour tous les « je ». Le narrateur raconte les aventures, les épreuves

---

<sup>18</sup> Thomas Bernhard, *Béton*, op. cit., p. 58.

<sup>19</sup> On peut la rapprocher de celle du *Neveu de Rameau* de Diderot, voir en ce qui concerne cette figure : Alain Brossat, *Le serviteur et son maître*, Paris, Lignes - Léo Scheer, 2003, 221p.

## TANGUY WUILLÈME

que son *alter ego* doit endurer pour développer et affirmer son intelligence, ses connaissances et son génie, etc.

Le neveu de Wittgenstein est comme une maladie que le narrateur-auteur maîtriserait par l'écriture et le dialogue, il est une « rencontre » pathologique que tout « soi » doit accepter pour devenir un nouveau « soi ». C'est pourquoi Paul Wittgenstein est un échec (il sombre dans la folie ou la déchéance sociale), il est un être qui a quitté, fui, déserté son « soi ». Le narrateur a le privilège de se dédoubler sans se perdre, lui, dans la schizophrénie.

Se faire le neveu de soi signifie l'acceptation de son moi pluriel, mais égalitaire, équivalent aux autres moi, en butte au social ou aux conditions politiques et économiques qui l'oppriment. Il fait signe vers une émancipation à l'aide d'une parole de l'ordinaire. Le neveu s'extrait de son patronyme, de son héritage pour devenir « quelqu'un » et réaliser sa vie comme une œuvre à nulle autre pareille. Ce n'est pas le parvenu qui parle, mais l'individu appartenant au commun qui n'est que ce qu'il fait, qui se fait soi-même et fonde sur cette aptitude l'estime de soi. Le soi n'est que la somme de ses actions, il devient soi en les accomplissant.

Le neveu est là pour nous dire que certains, malgré les difficultés existantes, font un meilleur usage de l'égalité et de la liberté que d'autres. La vie est une ligne de front et le moi, par obstination, par enthousiasme et par énergie, revendique le principe égalitaire et libertaire contre l'ordre et l'obéissance. Être soi, ce n'est pas s'anéantir dans un tout englobant comme Rousseau pouvait le faire sur l'île de Saint-Pierre. Ce n'est ni se sacrifier, ni mimer les puissants du moment (dans les entreprises, la mode, le show-business, etc.), ni vouloir devenir le maître ou le vainqueur; c'est être résistant. L'individu devient soi en devenant maître de sa langue et de ses passions, en les assumant comme siennes, en se désignant comme le plus ordinaire (il travaille sur les chantiers et s'enivre avec ses potes), en acceptant la rupture des défenses orgueilleuses de son moi.

Le neveu et son narrateur parlent à la première personne

## HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

pour s'adresser au « nous ». Ils sont l'essence même de la voix démocratique. Ils partent du « soi » pour parler aux autres. De leur voix propre, ils exposent le litige que subissent les « moi », ils traduisent la scène même et le langage où peut s'exposer ce litige à l'encontre des dominations sociales. Voilà ce que dit Bernhard à propos de cette « conversation » du narrateur et du neveu :

Sans Paul [le neveu de Wittgenstein] il n'y avait pour moi pas de conversation possible en ce monde à propos de musique, pas plus qu'à propos de philosophie, ou de politique, ou de mathématiques. Quand en moi tout était comme mort, il me suffisait de rendre visite à Paul pour, par exemple, rendre vie à ma pensée musicale<sup>20</sup>.

La conversation devient libératrice, source de vie et de confiance en soi.

Se faire le neveu de soi-même, c'est accepter le soi résistant, parler en tant que témoin des soi offensés, engoncés dans leur carapace sociale. La conversation peut-être généralisée et ouverte sur plus grand que soi. Ceux qui conversent à partir de leur « je », produisent un nouage avec le « nous », ils ne parlent pas « au nom » des autres (ou du peuple, etc.), ils sont les autres « moi ». La conversation qu'ils produisent est identifiable à leur « moi » (et n'a de valeur que par cette singularité) mais elle s'affiche comme conversation commune. Le neveu ne se veut pas un moi édifiant, héroïque; il rend seulement visible le lot de tous, la charge d'être soi.

Un dernier aspect de cette conversation avec soi-même comme un autre réside dans le fait d'indiquer une prise de risque, celui d'être démenti dans ses prétentions et son aplomb. Bernhard dit sur la conversation avec le neveu de Wittgenstein :

Il n'y avait pratiquement pas un point où il avait la moindre difficulté à suivre une pensée ou à la penser plus loin, tout au contraire, c'est souvent

<sup>20</sup> Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein*, op. cit., p. 42.

TANGUY WUILLÈME

lui qui m'avait mis en difficulté justement dans les domaines qui sont précisément les miens et dont j'étais persuadé que j'étais chez moi : souvent il m'a donné une leçon<sup>21</sup>.

Se faire le neveu de soi consiste à accepter ses limites, à les varier au besoin suivant l'altérité critique (s'altérer), à mieux se circonscrire, à rester ouvert et à faire d'une qualité qui malheureusement disparaît, l'attention, un principe du rapport à ce qu'il y a d'autre en soi. Il faut aussi savoir être dé-créatif et faire le vide en soi pour recevoir une réalité autre que soi-même.

Mais « se faire le neveu de soi-même » ne permet pas encore d'atteindre un moi complet et confiant. Il permet tout juste de rendre vivable la ville. Ce dispositif n'est qu'une mise en scène fictive, certes assumée et consciente d'elle-même, qui permet de mieux se connaître, de mieux s'auto-analyser. La conversation avec soi-même s'inscrit dans un espace encore trop langagier, trop intellectuel, trop limité à une (ou deux) personnes. Elle est trop oublieuse d'une pratique, de la rencontre d'une autre vérité, celle de l'amour ou celle de l'action en commun, militante, politique dont on chercherait vainement la trace dans l'œuvre de Thomas Bernhard.

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p.79.



Sylvère Mbondobari  
Université de Bayreuth / Université de  
Paderborn

## **Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiemi**

**Résumé** – Dans ce roman, Otsiemi entreprend de montrer la dimension psychologique des bouleversements sociopolitiques en Afrique. Plongeant le lecteur dans le subconscient de Loye, un jeune habitant de Libreville, il présente un environnement urbain qui étouffe, écrase et broie l'individu. L'univers décrit symbolise l'exclusion, la privation des mouvements, l'occultation de l'avenir et l'étouffement des esprits. Cette idée, fondamentale, est illustrée par des métaphores et comparaisons variées. Étudiant la fuite du personnage vers un ailleurs mental représentant la liberté, je me propose de tirer du texte même les éléments d'une interprétation, afin de définir le projet romanesque de l'auteur.

Être poète, c'est créer des méats.  
Des méats sans exit<sup>1</sup>.

Janis Otsiemi, *Tous les chemins  
mènent à l'Autre*

Les écrits d'un demi-siècle de littérature africaine d'expression française accordent une place importante aux thèmes relatifs à la ville<sup>2</sup>. L'écriture de la ville s'articule autour

---

<sup>1</sup> Janis Otsiemi, *Tous les chemins mènent à l'Autre*, Libreville, Éditions Raponda Walker, Éditions Ndzé, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TCA, suivi du numéro de la page, entre parenthèses.

<sup>2</sup> Dans cette perspective, lire Roger Chemin, *La ville dans le roman africain*, Sylvère Mbondobari, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiemi », 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. 45-62.

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

de quatre grands axes : la stratification spatiale et sociale de la ville, l'opposition entre la ville et la campagne, l'opposition entre quartiers riches et bidonvilles et, enfin, la représentation de la ville à travers les lieux d'exercice du pouvoir politique<sup>3</sup>.

Le roman *Tous les chemins mènent à l'Autre* se démarque par le nombre très réduit d'images urbaines. Libreville, ville des *matitis*<sup>4</sup>, des déguerpis, des luttes sociales et politiques, n'y trouve qu'un très faible écho. Toutes les tentatives de localiser les lieux d'exercice du pouvoir politique restent vaines. L'œuvre de Janis Otsiémi n'évoque à aucun moment ces thèmes pourtant récurrents dans l'écriture de la ville en Afrique francophone. L'auteur se contente de quelques allusions qui, malgré leur caractère éphémère, ont une forte charge symbolique dans le texte. Son roman n'est pas un « catalogue de lieux institutionnels<sup>5</sup> », encore moins une dénonciation du pouvoir dictatorial et monstrueux des régimes postcoloniaux; on n'y trouve point d'écho direct de la tension sociale entre quartiers riches et bidonvilles. Aucun personnage n'incarne la figure du guide providentiel, les lieux du pouvoir sont inexistantes ou ont ici une toute autre connotation. Mais ce n'est pas là indifférence de la part de Janis Otsiémi ou refus de livrer une topographie de la ville africaine et de ses lieux de mémoire. Disons que l'auteur choisit un moyen plus subtil, plus littéraire aussi, pour aborder tous ces sujets, et c'est plutôt l'état psychologique du citoyen qui va retenir toute son

---

Paris, L'Harmattan, ACCT, 1981; Romuald-Blaise Fonkua (dir.), *Écritures des villes. Actes du Séminaire du centre de Recherche Texte/Histoire*, Cergy-Pontoise, 1995; Francofonia : *La Ciudad*, vol. 8, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999 et Denise Coussy, *La littérature africaine au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

<sup>3</sup> Ces lieux sont pour l'essentiel la prison, les camps militaires, l'hôpital, l'asile psychiatrique, le palais présidentiel, la place de l'indépendance, etc. Le roman africain francophone mettant en scène la ville a tendance à accumuler des tableaux de la vie sociale et politique.

<sup>4</sup> Nom donné aux bidonvilles au Gabon. Également titre d'un roman de Hubert Freddy Ndong Mbeng, *Les matitis*, Saint-Maur, Sépia, 1992.

<sup>5</sup> Florence Paravy, « La ville dans Les Sept solitudes de Lorsa Lopez de Sony Labou Tansi » dans Romuald-Blaise Fonkua (dir.), *Écritures des villes. Actes du Séminaire du centre de Recherche Texte / Histoire*, Cergy-Pontoise, 1995, p. 159.

## SYLVÈRE MBONDOBARI

attention. Il s'agit en fait de dépasser la description de l'univers urbain pour prendre en considération la dimension poétique des sentiments inspirés par la ville africaine aujourd'hui. L'auteur démystifie ainsi la critique sociale et politique telle qu'elle a été privilégiée par une génération entière d'écrivains africains qui pensaient cerner la réalité par une critique sociopolitique, pour privilégier la restitution d'états intérieurs. De cette manière, il met fin à la dichotomie entre *extérieur* et *intérieur*, *vie subjective* et *vie sociale*.

Ce premier roman du jeune auteur gabonais<sup>6</sup> laisse d'une part percevoir en filigrane les tensions latentes dues aux crises politique, sociale et psychologique que traverse l'Afrique depuis quelques décennies. D'autre part, l'œuvre s'inscrit dans une constellation de discours possibles sur la ville, la vie et l'individu. *Tous les chemins mènent à l'Autre* est une sorte de monologue lyrique d'un personnage tragique, Loye, racontant l'histoire de son infortune et de sa détresse. Victime d'un accident de la circulation qui l'a plongé dans un coma de trois jours, le héros, à la fois narrateur omniscient, victime et témoin, raconte sa quête d'une « identité volée » par une transplantation de rein. Au cours de cette quête, le lecteur est invité à revivre les événements qui ont précédé et suivi l'accident, d'abord par ordre d'intensité puis de chronologie. Otsiémi entraîne le lecteur dans une sorte d'odyssée intérieure, où il le confronte aux méditations des différentes personnalités qui grouillent au fond du personnage principal. Si la transplantation ne met pas en danger les fonctions vitales de Loye, elle n'en menace pas moins son équilibre psychique et, surtout, elle le détruit sur un autre plan en lui faisant mesurer la fragilité des relations sociales et l'inanité de la foi en l'avenir. Le désespoir né de l'accident va s'accroître au fur et à mesure que Loye découvre sa nouvelle

---

<sup>6</sup> Il s'agit du premier roman de Janis Otsiémi. Si l'on excepte quelques afféteries de langage, l'auteur a su éviter les écueils auxquels se heurtent d'ordinaire les jeunes auteurs. Une question se pose toutefois : celle du genre. L'auteur semble hésiter entre plusieurs attitudes narratives. Cette hésitation entre la prose et la poésie peut à la rigueur être interprétée comme signe d'une recherche identitaire. Lire Sylvère Mbondobari, « Tous les chemins mènent à l'Autre », *Francofonia*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, p. 228-230.

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

identité et cette fois, l'acte chirurgical n'en est plus la seule cause; l'environnement mental semble également mis en cause. Notre étude porte essentiellement sur ce qui donne à Loye le désir de fuir la ville vers un ailleurs qui représenterait la liberté. L'écriture de la ville chez Janis Otsiémi implique au moins trois choses : premièrement, une interrogation sur le sujet et sa déstabilisation dans un environnement hostile. Deuxièmement, le texte véhicule aussi plus généralement une interrogation sur Libreville comme croisement de voix venues du passé, de notre mémoire individuelle et collective. Enfin, l'interaction, voire la confrontation entre l'individu et la ville, débouche sur une problématique de la différenciation et de l'identité.

### Les lieux du roman : ville réelle et ville invisible

Autour des termes ville, vie et individu, Janis Otsiémi situe la ville aux carrefours d'une subjectivité qui tente de se définir à travers la question de la représentation : si on ne perçoit pas la réalité suprasensible, doit-on pour autant la considérer inexistante? L'écriture de la ville est-elle inéluctablement une imitation de la réalité? Les réflexions que cette œuvre suggère sont autant la découverte de la réalité suprasensible que la perception d'un jeune citadin, se représentant à travers des craintes spécifiques liées à l'Afrique contemporaine. La ville est en somme une projection de Loye, ce quelque chose qui vit en lui, qui est lui : « Tout me renvoie à moi, [...] à l'Ombre étrangère, à ce flou qui hante mon cerveau. Tout me renvoie à moi, à l'Outre-Atlantique, à Libreville » (TCA 84). Il semble que ce « Moi », cette « Ombre étrangère » et la ville « Libreville » ne forment qu'un seul et même corps, c'est-à-dire « cet autre que je porte en moi » (TCA 85). Nous assistons ainsi à une symbiose de l'être et de l'espace urbain. Le corps accidenté, malade, refusant sa nouvelle identité, c'est encore Loye, mais c'est également la ville où il vit. Significativement, la ville semble disparaître dans le personnage. Pathologisant de cette manière la ville, l'auteur donne à Libreville la spécificité d'une maladie, un phénomène autant physiologique que psychique. Dans notre analyse, nous insisterons sur l'analogie entre les deux villes. Dans le roman, le passage d'un espace à un autre revêt une fonction structurale. L'écriture repose donc

## SYLVÈRE MBONDOBARI

infailliblement sur la représentation de ces deux univers liés l'un à l'autre par le destin de Loye.

### La ville « réelle »

En effet, l'intérêt de ce roman tient essentiellement à la superposition des lieux. L'errance du protagoniste dans la ville « réelle » à la recherche du donateur est précédée par un voyage dans un monde onirique. Dans les deux cas, l'auteur offre une image de la ville proche du *lieu clos*, générateur de ce que Gaston Bachelard appelle « la psychologie de la vie enfermée<sup>7</sup> ». Avant de nous tourner vers la représentation de la ville « imaginée », nous proposons une brève présentation de la ville « réelle ».

Le roman, nous l'avons dit, ne nous renseigne que très peu sur la structure de la « ville réelle » et sur la fonction des différents lieux. On s'attendrait à ce que l'errance de Loye, dans la troisième partie du roman (TCA 67-102), donne lieu à une large description de l'espace urbain ou des lieux du pouvoir. Or, l'auteur se contente de quelques indices qui permettent tout juste de situer l'action à Libreville. Il s'agit notamment de l'hôpital Jeanne Ebori, de la cité d'Awendjé (TCA 94) et du carrefour d'Awendjé (TCA 99). Plusieurs fois la ville est directement nommée (TCA 69-70). En réalité, ces repères n'ont qu'une valeur secondaire. L'intérêt est porté sur le personnage principal.

Dans ce roman, le personnage principal peut être perçu comme une construction symbolique, un prototype et un représentant de bien des jeunes, asphyxiés physiquement et psychologiquement par l'environnement sociopolitique. L'auteur se sert souvent du monologue intérieur pour exprimer d'une manière désabusée le sentiment de désillusion ou l'impression d'absurdité que Loye ressent :

J'attends comme un homme lassé des chaînes et  
du vertige du jeu de la vie attend la mort.

---

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, « Le Labyrinthe », *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Corti, 1948, p. 110.

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

J'attends  
Je l'attends  
Je l'attends depuis des secondes  
Des minutes, des jours, des saisons.  
Viendra-t-elle ce matin  
Cet après-midi, ce soir, demain? (TCA 99)

Dans ce roman chargé de toutes les métaphores de la mort physique et morale, Janis Otsiémi traduit parfaitement le destin d'une jeunesse errant dans une ville-tombeau. Libreville est un enfer, domaine de la mort, à chaque instant présente. Le rapprochement Libreville / la Mort est riche de sens. Cette construction, qu'on peut considérer comme une forme d'oxymoron, a pour rôle d'indiquer le développement de la capitale gabonaise vers un univers qui dévore l'homme physiquement et intérieurement. Autrefois créée par des esclaves libérés, prospère après le *boom pétrolier* des années 70, la capitale gabonaise, dont les *matitis* ont largement été décrits par H. F. Mbeng<sup>8</sup>, s'est progressivement transformée en ogre. Village de liberté, lieu de paix et d'espoir de par son origine, Libreville est devenue au fil des années une métaphore de mort, un lieu de perte morale et intellectuelle. Le topos de la ville moderne comme lieu de perdition par excellence prend toute son ampleur dans cette représentation. Certaines de ses occurrences semblent n'avoir d'autres fins que de signifier Libreville comme l'autre du paradis. Encore que chez Otsiémi le paradis n'existe nulle part. Loye, le jeune héros, est emmuré dans le huis clos de la solitude, de la souffrance et de la maladie. Le seul recours contre cette déchéance quasi-irréversible semble être le suicide :

Non, je ne redoute pas la mort. J'ai plutôt peur,  
peur de ne plus pouvoir vivre dans ce coin  
adorable, rempart des résidus de la société. Peur  
de ne plus pouvoir renifler, à l'aube, aux vèpres  
comme au crépuscule, l'odeur pestilentielle des

---

<sup>8</sup> Sylvère Mbondobari, « Écriture et construction identitaire. Les marqueurs socioculturels dans les Matitis de H.F. Ndong Mbeng », *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink, János Riesz (éd.), Québec, Nota Bene, 2002, p. 245-263.

SYLVÈRE MBONDOBARI

poubelles, des eaux usées et stagnantes formant des étangs derrière les maisons. Peur de ne plus pouvoir partager mes repas avec les rats et les cafards. Peur de ne plus pouvoir nourrir les moustiques de mon sang. (TCA 57)

Voilà une option qui peut surprendre : Loye regrette de ne plus pouvoir partager ses repas avec les rats et les cafards<sup>9</sup>; « C'est fou, dit-il, ce qu'on peut s'attacher aux choses qui nous nuisent! » (TCA 57). L'ironie du personnage principal illustre bien la négativité existentielle de la jeunesse africaine, qui regarde l'avenir avec beaucoup d'appréhension. La résignation, qui fait aujourd'hui place aux années de dénonciation, constitue le paradigme d'une distanciation sceptique d'un Sujet revendiquant le choix de la mort comme forme de libération.

Le thème de la mort fonctionne dans l'œuvre sur un mode symbolique. Loye ne trouve la sérénité que dans et par la mort. Il a même conscience de la déchéance et de la mort qui le guettent : « J'attends comme un homme lassé des chaînes et du vertige du jeu de la vie attend la mort. » (TCA 99) Saisie dans l'immobilisation négative et l'absence de joie, opprimée de toute part, Libreville semble bel et bien relever du royaume de la mort plus que de la vie. Notons que la fin de la vie n'est pas ressentie comme une perte véritable, ni même imaginée comme telle. En revanche, des acceptions métaphoriques du terme « Mort » se chargent de menaces réelles : la mort signifie ici exclusion, privation de mouvement, occultation de l'avenir et, enfin, étouffement du dynamisme. En effet, l'environnement est plusieurs fois montré du doigt comme responsable de ce sentiment de frustration perceptible dans les propos de Loye :

Je pourrais fuir. Partir avec les vagues dont j'imagine le ressac derrière la baie vitrée. Fuir pour dire l'indicible, mêlé à la mer, nappe bleue opaque ou pailletée de mille atomes d'or, âtre des souvenirs antiques. Fuir pour me délivrer des chaînes rouillées de la vie, de l'œil de Caïn, de

---

<sup>9</sup> Il s'agit d'une réalité quotidienne pour les habitants des quartiers pauvres de Libreville. Ici, réalité et fiction se confondent.

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

la mort. Fuir pour ne plus souffrir les brûlures, le regard de statue, le regard despote du soleil. Mais je sais que les vagues houleuses de la mer me repousseront sans délai sur les berges de corail ou de sable fin, mêlé aux cadavres de sardines, d'algues, de fougères, de billes d'Okoumé et de filets de pêche. (TCA 24)

Loye est assurément victime de la crise sociale doublée d'une crise existentielle qui se manifeste d'une part dans l'errance à travers la capitale gabonaise et d'autre part dans le soliloque. Vu d'Afrique centrale, ces deux attitudes traduisent un dérèglement psychologique, pire, c'est un prélude à la folie. Ainsi, la paupérisation que nous avons évoquée en introduction a un impact tragique sur la vie du personnage principal. Chaque action, chaque réflexion de Loye tend d'ailleurs à exprimer avec la même anxiété un sentiment de manque et de désorientation totale. Ce sentiment s'exprime sous forme de questions ou de répétitions qui prennent dans le texte un aspect obsessionnel. Avec une intensité et une lucidité exceptionnelles, Loye se voit pris au piège de l'existence, capté dans les filets du temps et de l'espace. Bref, il va dénoncer avec son suicide aussi bien cette identité étrangère qu'il ne peut assumer que toutes ces frontières, quelles qu'elles soient, qui limitent sa liberté, rétrécissent le champ de son expérience et l'empêchent de s'épanouir socialement et intellectuellement. Quelque temps après son accident, il pose cette question hautement symbolique : « Je me tords l'esprit. Comment en est-on arrivé là? Les mots fleurissent sur mes lèvres comme une vague sur les récifs. Aucune importance. Maintenant, j'ai le regard tourné vers l'avenir. Mais quel avenir? » (TCA 55)

Quel avenir? Telle est l'autre question fondamentale de ce roman. Ici, « l'avenir » est en fait synonyme de « mort ». C'est un moment d'enfermement existentiel total : Loye est incapable de trouver la moindre espérance pour justifier ou expliquer la misère et le malheur quotidiens. Contrairement à l'enfermement physique et géographique résultant de causes extérieures, essentiellement sociales, l'enfermement existentiel dépend du sujet seul, qui doit s'efforcer de trouver une issue. Or, dans cette ville, tout mouvement semble

## SYLVÈRE MBONDOBARI

impossible, toute tentative de sortir de cette « coquille d'œuf » (TCA 55), illusoire. Loye est enfermé dans le temps et dans l'espace. Son âme est écrasée, opprimée par l'impossibilité d'agir sur son destin. « Libreville, ville laminaire, cité interdite » [...] avec son raffut quotidien [...] et ses passants bruyants » (TCA 69) se transforme progressivement en un univers opaque, absurde, où l'âme accablée se referme sur elle-même<sup>10</sup> et se détruit.

### La ville « invisible »

Dès l'incipit, le lecteur est introduit dans un univers imaginaire, plus proche de la mort que de la vie, où le personnage principal entend les voix de Paul et de Fotso (TCA 8), ses amis d'enfance morts :

C'est incroyable! Je reconnais d'emblée tout le monde. Je reconnais tout d'abord Fotso Jacques, un voisin camerounais. Il a été assassiné deux ans plus tôt au feu rouge d'Akebe par des voyous. Je reconnais ensuite 'Maman Jeanne' la maman de mon copain. Elle aussi, elle est décédée huit mois plus tôt de malaria au Centre Hospitalier de Libreville. Je reconnais aussi un voisin que je n'ai connu que de visage de son vivant. Il s'appelle Antoine, dit-on. (TCA 61)

Le lecteur vit, au sens propre comme au figuré, la descente aux enfers de Loye, sa progressive rupture avec tout ce qui l'entoure, comme une sorte d'extinction de sa personne après la transplantation. Voilà pourquoi Loye se sent fragmenté. Il habite deux espaces qui se superposent et

---

<sup>10</sup> L'écriture et la thématique sont très proches du style kafkaïen. Notons que Kafka est l'un des premiers à exprimer dans ses nouvelles et romans l'angoisse de l'homme pris dans l'engrenage d'une situation inextricable. Aussi bien dans *La métamorphose* (*Die Verwandlung* 1915) que dans *Le procès* (*Der Prozeß* 1925), le héros ne peut s'expliquer le mobile de ses actes. De même que dans *La colonie pénitentiaire* (*In der Strafkolonie* 1919) l'officier en charge de l'exécution de la sentence explique que le condamné ne sait pas ce qu'il a fait, ni ce pourquoi il est condamné. Mais contrairement à Kafka qui pense qu'il y a une voie de sortie, le héros d'Otsiemi est résigné.

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

se ressemblent dans leur structure. La ville, tels le corps et l'esprit scindés apparemment en deux, est une. C'est pourquoi le protagoniste peut aller « à travers les rues singulières des quartiers populaires crier au monde [son] errance » (TCA 8) et côtoyer simultanément les morts. L'auteur envisage l'âme du protagoniste comme voyageant entre la ville « réelle » et la ville « imaginée ». La vie dans la ville « imaginée » n'est pas bien différente de celle que Loyer a connue sur terre, elle en est simplement le prolongement. Sauf qu'ici l'espace est indéfini, sombre, hors du temps et de l'espace : « le temps n'existe plus. Pas besoin d'horloge ni de calendrier. » (TCA 9) Ce lieu sans repères, où seules quelques lucioles permettent de s'orienter, est choisi pour sa charge symbolique. Le cadre tragique de l'action est recherché parce qu'il conditionne l'humeur du personnage. Les images que cette ville « imaginée » offre sont essentiellement des images de cauchemar. Elle oppresse, étouffe, elle n'est pas à la mesure de l'homme. Ce monde présente également un aspect lugubre, sombre, menaçant, aux effets presque hypnotiques; seuls les morts s'y meuvent en toute liberté :

J'ai beau marcher, courir, prendre la mer, la brousse, voler comme Icare, je me retrouve au même endroit. Sans départ, sans port fixe. Je suis une épave en mer parce que je suis sur la balance de la vie et de la mort. Je plonge du côté de la « Mort ». Je tourne en rond, je m'embourbe! La roue, elle tourne, elle roule! Je suis dans une coquille d'œuf! (TCA 10)

Fait significatif, Loyer apparaît dans cette ville « imaginée » en posant la question du lieu (*ubi?*) et celle encore plus cruciale de l'orientation : « Où suis-je? Tout est sombre, sombre devant moi, derrière moi, au fond de moi. Chaos, vide, puits sans fond, immense tableau noir que trouvent par moments les lueurs d'une lumière frétilante, semblable à celle qu'émettent, à la nuit tombée, les lucioles ». (TCA 7).

La question du lieu va de pair avec celle de l'identité que le personnage principal posait déjà dans la ville « réelle » :

## SYLVÈRE MBONDOBARI

Qui suis-je?  
D'où je viens?  
Pourquoi suis-je là?  
Où vais-je?  
Il y a trop de mystères sans clés. (TCA 55)

Cette accumulation de questions correspond à la montée de l'interrogation angoissée : la recherche du protagoniste semble vaine; plus il avance dans cette ville monstre, moins il trouve de réponses à ses questions. La ville est associée aux tourments d'une âme infortunée, à une espèce de désespoir même, enfin à l'idée de la mort. L'élément nouveau dans cette écriture de la ville, c'est d'une part la création d'une ville imaginaire qui se présente comme le pendant de la ville réelle et, d'autre part, l'insertion, dans une réflexion sur la transplantation d'organe, d'une méditation sur le sujet urbain, déagée de toute contingence du temps et de l'espace.

En définitive, l'écriture de la ville africaine passe chez ce jeune écrivain par ce nécessaire dépaysement de la ville introduit par transfert du réel dans l'imaginaire. Il s'agit d'une sorte de ville autre, un univers régi par la mort. L'errance dans cette ville non seulement détermine l'action et l'oriente dans toute la première partie du récit, mais elle exerce sur la sensibilité du protagoniste une influence décisive, en engendrant dans l'âme de ce dernier un sentiment de perte. Il « vit » ou plutôt survit dans un état de traumatisme et de décomposition.

### La ville et le Sujet

À travers les sentiments que la ville inspire et en reléguant la représentation sociale et topographique de la ville au second rang, *Tous les chemins mènent à l'Autre* attire l'attention sur la tragédie et le drame psychologique qui se jouent chaque jour dans cet univers quasi-carcéral. L'œuvre se concentre sur l'être humain comme entité essentielle de la ville. Contrairement aux flâneurs de Baudelaire et de Benjamin et à ses variantes (l'artiste, le dandy et le bohémien, tous devenus l'emblème du regard moderne sur la ville, du style de vie urbain, et exprimant la liberté de se mouvoir de façon anonyme dans la ville), l'errance de Loye, nous l'avons vu, exprime un

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

état de crise psychologique profond, un certain « malaise de la civilisation<sup>11</sup> » à l'africaine. Il s'agit d'un personnage psychologique complexe. Cette complexité naît de la division de son être après la transplantation qui laisse Loye névrosé et sujet aux attaques de la mélancolie :

Je n'en peux plus. Je suffoque, je suis asphyxié.  
Pourquoi ne pas me rendre? Me rendre? Oui,  
me rendre : couler dans les eaux sombres et  
silencieuses sans port fixe comme un bois mort  
charrié par les eaux tumultueuses, tendre les  
mains vers toutes ces voix chères qui m'appellent,  
qui me conjurent de les rejoindre. (TCA 12)

Le désespoir, conséquence de la transplantation et de la double identité, afflige Loye qui refuse la situation d'un être artificiel et fragmenté. C'est pour cette raison qu'il se dérobe en permanence au regard de l'Autre. Son attitude et sa réaction illustrent bien la situation d'un sujet qui refuse le faux et l'artifice qui caractérisent son monde, ayant trop développé la conscience de soi. Son état a une dimension critique dans la mesure où il reflète la décomposition de l'Être dans l'espace urbain. Pour le personnage, ce simulacre de vie est monstrueux, puisqu'il remet en question la nature comme référent originel. Ce n'est pas un hasard si la transplantation s'accompagne d'un rejet de soi, de l'Autre et de la ville. Loye tient l'Autre et la ville à distance, en rappelant constamment son caractère d'être fabriqué et avilissant. Dans cette perspective, il a une fonction de révolte par laquelle l'individu dit son dégoût de soi et de son environnement :

Je marche au gré de la brise légère qui souffle  
faiblement sur le quartier, de l'âcre odeur qui  
embaume la nuit, du son des pas qui raclent  
l'asphalte de l'autre côté du trottoir. Pendant  
combien de temps ai-je filé et dois-je encore filer  
cette flamme rouge, ces pas secs sur l'asphalte,  
ce corps sans forme précise qui se meut dans la  
pénombre? Peut-être des secondes, des minutes,

---

<sup>11</sup> Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971 [1929].

SYLVÈRE MBONDOBARI

des heures, des jours, des années, des décennies.  
Enfin je ne sais plus. [...] Je comprends sans  
peine que cette Ombre contre laquelle je tente de  
me défaire sans cesse n'est pas la mienne, chose  
que je sais depuis fort longtemps, mais plutôt  
celle de l'Autre, du corps de cet organe étranger  
qui vit en moi. (TCA 89-90)

Ces lignes sont une description pertinente de l'atmosphère qui règne dans la ville. L'espèce d'allergies que le personnage principal éprouve face à son environnement physique et humain trouve son expression dans une critique esthétique globale de la vie moderne. En définitive, l'Afrique s'inscrit dans un mouvement quasi universel.

Otsiémi insiste surtout sur l'Afrique de l'intérieur; intérieur exprimant aussi bien le lieu géographique, que le lieu psychique et le lieu symbolique. Comme d'autres auteurs de la jeune génération, il écrit moins pour dénoncer une situation sociale et politique difficile que pour décrire un mal-être profondément ressenti. Confronté à un espace aliénateur, Loye constate avec amertume que « tout est sombre » (TCA 7). Pour un être dépressif et désespéré, il ne s'agit pas seulement du temps qui n'avance pas, d'une attente chimérique de changements sociaux et politiques mais, au sens baudelairien, du dégoût de la vie<sup>12</sup> qui rend l'existence insupportable. Cette fonction

---

<sup>12</sup> Par son jeu intertextuel, Janis Otsiémi semble être en quête de légitimité. Il n'est pas un chapitre où il ne fasse preuve de son érudition. Notons que par ces citations, l'auteur se rattache à la tradition des expressionnistes français et au courant lyrique de l'après-guerre. En quatrième de couverture, il cite *Poteaux d'angle* d'Henri Michaux, et *l'Été* d'Albert Camus. Dans son texte, outre le roman *À la recherche du temps perdu* de Proust (TCA 64), l'auteur cite quelques vers de Baudelaire sans en préciser l'origine (TCA 8). Plus loin, ce sont des passages d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud qui sont cités (TCA 40). L'influence du courant expressionniste se sent avant tout dans l'atmosphère de l'œuvre : les auteurs cités, les thèmes et, dans une certaine mesure, le style. L'auteur semble d'abord fasciné par l'écriture de Baudelaire, Proust et Michaux, dominée par les réflexions d'ordre philosophique et métaphysique où les symboles abondent. Il est intéressant de noter qu'Otsiémi est l'auteur de deux courts articles sur *Le théâtre de l'absurde* et sur *Le miroir* parus dans le magazine *L'Air du Temps*. (Voir Janis Otsiémi, « Le théâtre de l'absurde », *L'Air du Temps*, Bulletin littéraire, n°3, Libreville, septembre

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

fondamentale dans ce roman relie la démarche esthétique à l'écriture de l'espace urbain.

### Le citadin et la question de l'Autre

Dans cette dernière partie de notre analyse, il s'agit de revenir sur l'une des questions fondamentales de cette œuvre, à savoir le rapport à l'Autre<sup>13</sup>. Chez Janis Otsiemi, la question de l'Autre se présente sous deux aspects dont le premier est essentiellement littéraire : le soliloque. L'autre aspect du rapport à l'autre est à la fois physique et métaphysique : la transplantation et son effet sur la perception de soi-même. Dans un premier temps, la présence de l'autre est marquée par une voix duelle (protagoniste-narrateur), où l'auteur mêle en permanence narration et réflexion. L'auteur crée un lien intime entre lui et le lecteur virtuel. Plusieurs références intratextuelles, outre leur rôle fonctionnel au niveau de la technique narrative, renforcent cette complicité. Ainsi, on peut lire :

La vie, ici, c'est encore et toujours ça. [...] Je

---

1999, pp. 9-10. et « Le miroir. Entre mythe et modernité », *L'Air du Temps*, Bulletin littéraire, n° 8, Libreville, février 2000, p. 12.) De plus, il semble fasciné par la personnalité de ces auteurs qui se cherchent continuellement, ces écrivains en perpétuel tâtonnement qui n'hésitent pas à nous faire part de leur scepticisme et de leur angoisse. L'influence la plus concrète semble avoir été celle de Proust. Comme l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, Janis Otsiemi observe le monde et le moi. Rappelons que la grande découverte de Proust est que le monde s'ordonne non seulement autour de nous, mais qu'il est en nous-même. Tout comme le héros proustien, Loye est mu par deux questions fondamentales qu'il pose plusieurs fois dans le récit: *Où suis-je* (TCA 7), *Qui suis-je?* (TCA 34).

<sup>13</sup> Le titre du roman, *Tous les chemins mènent à l'Autre*, reprend en substance une question fondamentale des sciences humaines et littéraires, à savoir la relation à l'Autre. Plusieurs auteurs ont abordé cette question et suggéré des approches théoriques. Tzvetan Todorov aborde cette question dans deux ouvrages, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982 et *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. Dans *Nous et les autres*, il associe une lecture anthropologique et culturaliste à une approche herméneutique des textes; les concepts de races, de nation, d'universalisme et d'exotisme servent de contrepoint à une analyse essentiellement consacrée aux classiques français (La Bruyère, Montaigne, Diderot, Rousseau, etc.).

SYLVÈRE MBONDOBARI

descends, je descends au fond du puits, au fond de moi-même sans jamais trouver l'objet de ma quête car la lumière qui jaillit, à mon insu, m'arrache de mon odyssée intérieure et m'abandonne sur ses berges. (TCA 19)

Cet exemple montre que la référence intratextuelle vaut aussi bien pour le lecteur, à qui il est demandé d'imaginer le contexte dans lequel vit Loye. Toute l'œuvre est construite autour d'un commentaire métatextuel qui joue sur le style de l'avertissement au lecteur. Dans un second temps, l'Autre s'identifie dans le texte à la fois à une Ombre et à Lambi, le donateur. En réalité, l'Ombre, Lambi et le personnage principal ne forment qu'une seule et même personne, ainsi que le constate plus tard le narrateur : « 'transplantation', 'organe', 'rejet'. Je comprends sans peine que cette Ombre contre laquelle je tente de me défaire sans cesse n'est pas la mienne, chose que je sais depuis fort longtemps, mais plutôt celle de l'Autre, du corps de cet organe étranger qui vit en moi ». (TCA 90)

Dans le roman, le soliloque donne lieu à la naissance d'un interlocuteur imaginaire qui est à la fois lui-même et un Autre. Loye a besoin de s'imaginer la présence fictive d'un Autre pour s'assurer de sa propre existence. Mais au fil des jours cet Autre, le double du héros, cette Ombre qui accompagne tous ses mouvements devient une menace pour son équilibre psychique. À l'image de Méphistophélès, l'Ombre apparaît comme une créature satanique qui torture le héros. La réaction de Loye est de ce fait logique : « Il me faut rompre avec elle, lui tordre le cou, briser son sourire cynique, son front olympien, mutiler son corps. » (TCA 79)

L'impression de dualité, née de la transplantation du rein, nuit, nous l'avons vu, à l'équilibre psychique de Loye. Après l'intervention chirurgicale, il ne se voit que comme l'Autre imaginaire et réel : il voit l'Autre dans soi-même, mais jamais soi-même comme une entité indépendante et homogène. Cette double identité est très mal vécue, elle fait figure d'une sorte d'entre-deux, une véritable scissiparité qui ne peut aboutir qu'au suicide. Ainsi, la recherche de l'Autre donne lieu à la destruction de l'Autre qui n'est rien d'autre qu'une

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

autodestruction :

Le corps raide de Lambi [le donateur] se dessine sous les pâles feux de la lampe et de mes yeux. La familiarité de son visage tuméfié me trouble car il ressemble maintenant à l'image fidèle, à cette image de moi que je n'ai jamais cessé de rejoindre, d'être, de préserver contre les autres, contre l'Ombre étrangère, contre moi-même, contre le trou d'ombres qui embrume mon cerveau, contre tout et rien. (TCA 100)

En définitive, c'est le meurtre de Lambi qui lui révèle douloureusement sa double identité. Loye reconnaît en Lambi le semblable. En tuant le donateur dont il ne peut accepter l'existence, il se détruit lui-même, dans son être d'homme : « Ce corps gisant là sous mes yeux, c'est le mien – c'est moi. Mes sourires. Mes rires. Mes angoisses. Mes chimères. Mes amours printaniers. Mon histoire. C'est ma vie, ma menue vie, à moi ». (TCA 101)

L'auteur donne à ce double meurtre un sens plus vaste et très angoissant, applicable à l'ensemble de l'Afrique : la jeunesse abandonnée, confrontée à un espace aliénant, tente désespérément de sortir de cet état de crise psychologique et de donner un sens à son existence. Désabusée, elle ne peut que cultiver la notion de l'homme révolté et remâcher avec plus ou moins d'ironie le thème du désespoir et du suicide. La critique du système politique et le retrait dans sa tour d'ivoire, attitudes opposées *a priori*, n'expriment en réalité qu'une seule et même attitude, celle d'un écrivain et plus généralement d'une jeunesse à la recherche d'une voix/voie. Dans cette perspective, la recherche permanente du *moi* serait une lutte désespérée pour sortir de la misère sociale et intellectuelle. Ce qui pousse à l'errance c'est, d'une part, sur un plan uniquement littéraire, le fait que le personnage veut s'échapper à lui-même, à un moi ressenti comme un univers carcéral, et d'autre part, sur le plan social et politique, les nombreuses frustrations ressenties. Bien qu'Otsiémi ne s'intéresse pas ouvertement à la politique, il n'est pas impossible qu'il ait voulu ajouter ce sens politique à son œuvre.

## Conclusion

Cette étude s'est fixé comme but de procéder à une analyse de *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiémi, en mettant un accent particulier sur la représentation de l'espace urbain, le motif de l'errance et l'examen de l'état psychologique du personnage principal. Nous avons pu constater à travers l'analyse que la représentation de Loye, si elle s'inscrit dans une peinture du moi, n'est pas pour autant coupée de la réalité contemporaine. Au contraire, elle tire sa raison d'être de nombreux facteurs d'ordre politique, sociologique, littéraire et psychologique. Par rapport au contexte sociopolitique, Loye est à l'image d'une jeunesse africaine résignée qui refuse de se laisser modeler par autrui et de devenir ce que l'Autre voudrait qu'elle soit. Mais cette imposture qui sert de défense contre la société installe Loye dans une aliénation qui fait de lui, malgré tout, le témoin significatif d'un moment de l'histoire sociale du Gabon. Loye est un personnage résigné, qui n'arrive pas à affronter et assumer pleinement les contradictions de son époque et les éléments conflictuels de la crise sociale et intellectuelle de son pays. L'effort du personnage principal pour attirer l'attention sur son sort s'est révélé inutile. Le roman se termine sur ce sentiment de lassitude et de résignation qui accompagne le suicide. Pourvu d'une portée symbolique, le suicide exprime deux choses : d'une part, il semble être un acte de rejet de la vie conventionnelle, d'autre part, il permet au personnage d'échapper à lui-même, à un moi ressenti comme une prison.

La question du lieu est cependant la plus importante puisqu'elle soulève un problème crucial dans l'économie du discours critique africain : le statut du Sujet, son identification, le rapport au lieu, à l'action et aux valeurs mythiques fondatrices de l'inconscient collectif. En concentrant son récit sur le statut du Sujet, Janis Otsiémi transgresse le cadre rassurant du roman social et dépasse les constructions narratives traditionnelles. Il introduit une *technique de la dispersion* qui rend le sens complexe. La combinaison de genres (prose et poésie) et de modes narratifs opposés comme le tragique et le comique, le rêvé et le réel, crée un univers imaginaire complexe qui modifie

## FRAGMENTATION DE LA VILLE ET DU PERSONNAGE

les codes de lecture et génère la difficulté de s'orienter.

Dans *Tous les chemins mènent à l'Autre*, l'écriture de la ville est l'articulation d'un malaise profond. Le héros se sent victime d'un système axiologique mis en place par une force étrangère, la société, qu'il adopte et rejette en même temps. Cette attitude contradictoire de Loye ne peut conduire qu'à la dérision, à la dégradation et à la détérioration psychique. Loye n'a rien de mélancolique. Si son destin est tragique, il l'affronte avec beaucoup de courage. La vision finale est la prise de conscience de l'irrévocable défaite, qu'il envisage comme une libération, un soulagement : « libre, j'enjambe le parapet du pont. » (TCA 102)

Anne Caron  
Université du Québec à Montréal

**De la fragmentation au  
métissage urbain dans  
*Fascination* de  
Rachid Boudjedra**

**Résumé** – Dans le roman de Boudjedra, la construction imaginaire de la ville est le fruit d'une mise en relation de divers types de discours (littéraire, médiatique, publicitaire, intertextuel, etc.) dont l'enchevêtrement contribue à créer une représentation mouvante de la ville, à la fois marquée par les sens (la vue, l'ouïe et l'odorat) et les considérations historiques. Je me propose d'étudier, à travers ces divers types de discours, la représentation des villes explorées par le protagoniste afin de montrer que la ville, en plus d'être un lieu de métissages ethniques et culturels, est le centre de convergence de discours sociaux et politiques.

Chez l'écrivain d'origine algérienne Rachid Boudjedra, écrire la ville signifie écrire un espace de métissage, de conflits politiques et de confluence de discours qui rendent compte de la multiplicité des voies(x) pour dire le lieu. Dans *Fascination*, quatorzième roman de Boudjedra publié chez Grasset en 2000, les grandes villes du monde dans lesquelles errent les personnages révèlent une diversité urbaine, tant sur les plans architectural, ethnique et culturel, que politique et historique. Ainsi, Hanoi témoigne des conséquences physiques et humaines de la guerre du Vietnam alors qu'Alger, devenue la capitale de l'Algérie le 5 juillet 1962, évoque la « Révolution algérienne ». Ces marques d'une urbanité multiple, morcelée, voire détruite, se révèlent dans le texte de deux façons : d'une part, par un mélange de discours divers (intertextuel, scientifique, journalistique et publicitaire), qui se croisent et se conjuguent en créant des ruptures dans la narration;

Anne Caron, « De la fragmentation au métissage urbain dans *Fascination* de Rachid Boudjedra », 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. 63-75.

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

d'autre part, par une écriture elliptique et répétitive qui, à la lecture, donne à la fois une impression de fragmentation et de circularité.

Nous tenterons de démontrer, par l'analyse des différentes représentations urbaines dans *Fascination*, que la ville, à l'image de l'écriture qui l'invente et des personnages qui l'habitent, est composée de multiples éléments qui ne permettent pas de la saisir dans sa totalité. Son métissage ethnique, culturel et textuel nous est révélé par un narrateur omniscient, mais aussi par le point de vue de certains personnages, tels Lam, le protagoniste, sa sœur adoptive Lol, ses frères adoptifs Ali et Ali Bis, et son père Ila. L'errance de ces personnages en quête de leur identité révèle cette pluralité de la ville et l'impossibilité de la désigner comme un lieu figé. L'étude de l'urbanité dans le roman, qui porte davantage sur l'écriture que sur le récit, est en deux parties : d'abord, nous analysons les descriptions fragmentées qui « dessinent » un tableau de Constantine, Hanoi, Barcelone, Alger, Paris, etc.; ensuite, nous examinons la fragmentation du discours qui permet à la fois une pluralité de la représentation urbaine et un métissage de cette pluralité.

### La ville fragmentée

Le roman se divise en neuf chapitres, dont huit portent le nom des villes où habite le protagoniste et où surviennent des événements politiques et sociaux liés, entre autres, à la guerre du Vietnam et à la guerre d'Algérie. Ces villes sont Constantine, Tunis, Moscou, Pékin, Hanoi, Barcelone, Alger et Paris. Le chapitre III, qui s'intitule « Quelque part en Algérie », est le seul qui ne décrit aucune ville en particulier. La lecture du roman terminée, ce « manque » est mis en évidence et permet de voir une rupture dans l'organisation urbaine. Dès les premières lignes de l'incipit, le lieu se pose comme problématique : « Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais pu élucider sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure. Comme s'il était né dans deux ou trois lieux différents<sup>1</sup>. » Lam soupçonne être né à Constantine,

---

<sup>1</sup> Rachid Boudjedra, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, p. 9. Désormais, les

ANNE CARON

mais il n'en sera jamais sûr. La question de l'identité demeure aussi incertaine que celle du lieu de naissance. En effet, adopté par Ila, Lam ne connaît pas son prénom véritable, « viva[n]t comme une écorchure » (F, p. 9) ce surnom de trois lettres. Cette identité ambiguë le poursuit lors de ses pérégrinations dans les grandes villes du monde. La description des multiples visages de ces dernières, en divers temps du récit, illustre cette difficulté de se dire soi-même et de dire le lieu. Nous analyserons la fragmentation de la ville en trois points : la ville comme espace multiple, espace de conflits politiques et espace labyrinthique.

La ville s'inscrit comme un espace multiple par une narration moins objective que sensitive. Il s'agit de communiquer au lecteur ce que les personnages perçoivent de la ville par leurs sens. La vue, l'ouïe et l'odorat servent à en décoder les éléments et leur organisation, comme la spatialité, l'architecture et les humains qui l'habitent. Constantine, première ville décrite, est introduite au lecteur par le regard de Lol qui en découvre les couleurs, les plans et le mouvement : « Constantine, c'est-à-dire ce que l'œil de Lol voyait d'abord monter vers lui : une sorte de rumeur à la fois concrète et confuse. » (F, p. 16-17). La Kasba, autre terme qui désigne Constantine, est décrite ainsi : « Elle donne l'impression de se briser en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau, un peu plus loin. Se conglomerant. Se boursouflant. Se dédoublant. » (F, p. 15). Les verbes utilisés sont des verbes de mouvement, mais également de fragmentation et de multiplication. Les couleurs, de la même façon, se déclinent en diverses nuances :

Avec ses toitures couvertes de tuiles rouges comme des écailles volumineuses aux nuances prune, sanguine ou grenadine. [...] Rangées de fenêtres, de terrasses, de coupoles, de falaises beiges et roses, de cadastres agricoles vert délavé. Puis, ocre, jaune, cinabre, jonquille, comme un patchwork, ton sur ton. (F, p. 17)

La ville algérienne est aussi décrite selon une perspective

---

références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle F, suivi de la page, entre parenthèses.

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

en plusieurs plans :

Ainsi : ville méditerranéenne, bien que située loin de la mer. Caricaturale. Avec le linge qui sèche aux fenêtres. Signes grouillants donc. En trois, quatre, voire cinq plans au moins. Trop abrupts au premier. Sommaires. Hachés. Elliptiques. Pointillés aux deuxième et troisième. Passés, fragmentés, dissous aux quatrième et cinquième plans. (F, p. 17)

Constantine, par l'hétérogénéité de ses formes, de ses couleurs et de ses plans, se constitue comme une courteline. Une écriture vivante, composée de phrases elliptiques, ne contenant parfois qu'un seul mot, permet également de saisir cette ville comme un tableau. Dominique Widemann, dans un article paru le 21 septembre 2000 dans le journal en ligne *l'Humanité*, affirme : « La palette de Rachid Boudjedra décline toutes les teintes, [...]. S'il admire "Picasso, mais aussi Matisse ou Bonnard", Rachid Boudjedra, à l'instar de Braque revient sans cesse au motif, dont il éclate simultanément les facettes<sup>2</sup>. » Le même procédé d'écriture est utilisé pour décrire la ville de Tunis, où Lam, dans sa chambre d'internat de laquelle il ne peut sortir, sent monter « la rue par bribes », c'est-à-dire par les « boutiques bariolées », la « fumée des marchands de merguez » et le « bruit du tramway, en bas » (F, p. 60, 61). Dans ce cas-ci, la fenêtre joue le rôle d'ouverture sur la ville mais aussi de cloisonnement et d'enfermement, car Lam rêve de s'échapper de l'internat et d'aller « courir dans le parc immense et bien entretenu » ou de « plonger dans l'eau glaciale de la piscine » (F, p. 61). Un savant mélange de sensations permet donc de décrire les villes de Constantine et de Tunis comme des tableaux à plusieurs facettes qui se diffractent et se multiplient.

---

<sup>2</sup> Dominique Widemann, « Livres. Épopée. Rachid Boudjedra. Avec son dernier roman *Fascination*, il émerge en majesté d'une rentrée littéraire pléthorique. », in *Journal l'Humanité*, 21 septembre 2000. En ligne : <<http://www.humanite.presse.fr/journal/2000-09-21/2000-09-21-231771>>, consulté le 21 mai 2004.

ANNE CARON

La ville s'inscrit par ailleurs sur un fond de moments historiques, notamment à Hanoi pendant la Guerre du Vietnam, lors des bombardements de l'aviation américaine et à Alger, le 5 juillet 1962, journée où cette ville devient la capitale de l'Algérie, mettant un terme au conflit franco-algérien qui avait débuté en 1954. Ces conflits politiques déterminent le contexte dans lequel le lecteur découvre, en même temps que le protagoniste, Hanoi et Alger. L'état de ces villes détruites est apocalyptique, mais il est décrit d'une façon poétique, ce qui donne à l'horreur une beauté étrange. À Hanoi, Lam est témoin de l'« attaque aérienne et meurtrière dont il est sorti miraculeusement indemne » (F, p. 169). Les dommages subis par la ville sont considérables :

Ville de Hanoi, mise sens dessus dessous, avec des fissures et des lézardes presque émouvantes alors qu'alentour le fer était figé et que les arbres rabougris et calcinés par les bombes au phosphore avaient des torsions fantastiques et sculpturales, semblables à celle de la tôle et du zinc triturés, malaxés, dans un bouillonnement venu du centre de la terre. (F, p. 170)

Le morcellement de l'écriture, que les « fissures » et les « lézardes » symbolisent, atteint son apogée à la fin du roman, où l'effet « coup de poing » des mots est efficace : « Solidification alcalines. Nodosités violettes. Vomissures nauséuses. Fermentations vineuses. Cercles concentriques (vertige?) Enchevêtrements stratifiés... L'apocalypse quoi! » (F, p. 172). À Alger, ce sont aux débordements de la foule que Lam est convié :

La ville vivait donc sa liesse parmi les gravats, les décombres, les calcinations et l'odeur forte et tenace de brûlé qui polluait l'atmosphère, imbibait les vêtements, desséchait les narines et piquait les yeux des cohortes de manifestants agglomérés, compactes, se mouvant par vagues colorées qui déferlaient des hauteurs de la cité vers le port tout en bas, créant des bousculades incroyables, des piétinements parfois mortels, des encombrements qui duraient une matinée ou

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

un après-midi. (F, p. 199- 200)

La foule algérienne tente d'oublier une guerre dont les signes sont toujours palpables dans les rues. Cette fois-ci, le morcellement urbain se traduit par un désordre humain incontrôlable, dans lequel les « bousculades » et les « piétinements » sont inévitables. Chez Rachid Boudjedra, la ville est ainsi un espace de conflits politiques qui, par une écriture de l'excès et de la démesure, provoquent l'horreur de la guerre et la folie collective. L'épisode dans lequel Lam s'engage dans la Résistance algérienne montre également toutes les atrocités de la guerre. La mise en scène d'événements ayant lieu dans le maquis, qui n'est pas une ville mais une « région très montagneuse et difficile d'accès » (F, p. 100), prouve que la guerre n'est pas seulement le fait des grandes villes, mais aussi celui de tout endroit où elle peut s'immiscer pour tuer des gens et détruire l'environnement, quel qu'il soit. Hanoi et Alger sont donc des villes morcelées par la guerre.

La ville se construit finalement par la figure du labyrinthe. Nous empruntons la définition du labyrinthe donnée par Bertrand Gervais : « [Il s'agit d'] une figure construite de toutes pièces et projetée sur un espace<sup>3</sup>. » Cet espace, dans le roman *Fascination*, est celui des villes de Barcelone et de Paris. Bien que l'atmosphère de ces villes soit différente, la sinuosité de leurs rues et le désordre apparent de leurs quartiers sont semblables. Barcelone « dégringol[e] des hauteurs du Monjuich jusqu'au port qui bouche les énormes Ramblas où se situe le Barrio Chino, sorte de labyrinthe encaissé qui se tortille et tourne en rond avec ses échoppes, ses boutiques, ses gargotes, ses prostituées, ses mauvais garçons [...] » (F, p. 176-177). La description de Paris démontre mieux le méandre des lignes urbaines :

Puis les quartiers succédant aux quartiers,  
s'enfilant les uns dans les autres et tournant en  
fait en rond, s'enroulant selon une circularité  
systématique, édifiée en dogme par les architectes  
délirants et lyriques, n'ayant aucune confiance

---

<sup>3</sup> Bertrand Gervais, « L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro », *op. cit.*, p. 14.

ANNE CARON

dans la rectitude des lignes, préférant les courbes amples et sensuelles aux segments de droites rigides et froids, d'autant plus qu'avec cette forme on revient toujours au même point [...]. (F, p. 232-233)

Circularité, sinuosité, mouvement de spirale : l'espace géographique de Barcelone et de Paris se déploie par le labyrinthe. Celui-ci, dans l'écriture de Boudjedra, se fait voir par la ligne continue plutôt que par la ligne brisée. La trame narrative est quant à elle à l'image de ces lignes courbes. Armelle Crouzière-Ingenthron, dans l'ouvrage *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, affirme :

[...] il est certain que le lecteur doit posséder un certain niveau d'instruction et de sensibilité littéraire afin [...] de saisir l'écriture et la technique, suivre la démarche dans les dédales d'une pensée tourbillonnante, labyrinthique, circulaire, même psychotique<sup>4</sup>.

Cette mobilité de l'écriture urbaine dans *Fascination* est un reflet des sociétés qui y sont décrites et qui sont propres à l'époque postindustrielle. Par exemple, les Parisiens sont dépeints comme des gens « pressés », « qui courent pour ne pas rater leur train » et qui sont « fatigués, absorbant honteusement leurs propres ombres dans des démarches obliques comme s'ils allaient au supplice des chambres étroites, tristes et froides où vont avorter leurs rêves » (F, p. 239). Le labyrinthe est donc le lieu de l'oubli personnel, les gens allant se perdre dans les dédales de la masse qui se déplace rapidement et dont les seules préoccupations sont la productivité et la performance.

Le métro est un bon exemple du fonctionnement labyrinthique des villes de Barcelone et de Paris. Ses lignes, droites plutôt que courbes comme celles de la ville, sont brisées par leur entrecroisement. Lam se promène dans le métro de Barcelone : « Il connaissait par cœur les lignes, toutes les lignes se superposant les unes les autres, avec leurs

---

<sup>4</sup> Armelle Crouzières-Ingenthron, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 30.

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

couleurs noir, rouge, jaune, bleu, rouge (à nouveau), vert métallisé. » (F, p. 188). Le métro barcelonais, un labyrinthe à lignes fragmentées, est imagé par une écriture haletante plutôt que fluide, brisée par les énumérations, s'essoufflant par l'accumulation d'exemples. Tel un microcosme de la société qu'il représente, il accueille toutes sortes de gens, d'objets et de comportements :

Lam connaissait bien le métro de Barcelone!  
Ses coins et ses recoins, ses issues connues  
ou camouflées, ses poubelles numérotées et  
répertoriées par ses soins, ses dédales, ses lignes,  
ses correspondances, ses affiches, ses graffiti,  
ses hangars, ses cabines téléphoniques, [...]  
ses femmes énervées, ses hommes blafards, ses  
cacophonies, ses bruits, ses ivrognes, ses clochards  
[...]. Sa banalité! Et, à nouveau, et surtout : ses  
portes et ses issues, ses fausses ouvertures et ses  
vraies sorties. Inventaire implacable. (F, p. 187-  
188)

À nouveau, l'écriture boudjédrienne traduit l'espace urbain. On retrouve d'ailleurs, dans *Fascination*, plusieurs similitudes de thèmes et de techniques narratives avec le troisième roman de l'auteur, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*<sup>5</sup>. Dans ce dernier, c'est le métro de Paris qui est représenté comme un véritable labyrinthe, espace métropolitain d'où le protagoniste tente en vain de sortir; seule la mort l'attend à l'extérieur<sup>6</sup>. La structure spatiale de *Topographie* reflète l'errance du personnage, comme c'est aussi le cas dans *Fascination*. Ici, le métro parisien, décrit comme « dédaléen et cynique » (F, p. 237), prend les allures d'un monstre en mouvement : « [...] [le] métro aérien, comme pris d'une irrésistible tentation de sortir de ses rails pour aller détruire le conglomérat urbain, s'agglutin[e] parallèlement sur différents niveaux hissés au-dessus des têtes des voyageurs [...] » (F, p. 228). Comme le fait l'écriture, le métro, par ses

<sup>5</sup> Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [Éd. originale : Paris, Denoël, 1975].

<sup>6</sup> Le protagoniste, un émigré algérien, se fait assassiner par des jeunes voyous au moment où il parvient enfin à sortir du métro.

ANNE CARON

lignes fragmentées et son mouvement, symbolise les gens qui l'empruntent : « [...] humanité en perpétuelle transhumance et inlassable nomadisation parce que prise d'une bougeotte irréprouvable » (F, p. 188, 189). Il est le fait d'une concentration urbaine qui se dirige plus ou moins vers sa perte.

### La ville comme lieu de métissage

Quelques types de discours se croisent dans l'écriture du roman et contribuent à consolider son caractère urbain. La ville, en plus d'être le lieu de rencontre d'éléments divers (les gens de différentes ethnies et cultures, une architecture hétérogène, différents moyens de transport, etc.), devient le centre de convergence de discours intertextuel, « scientifique », journalistique, linguistique et publicitaire. Nous expliquerons brièvement trois de ces discours, soit les discours intertextuel, « scientifique » et publicitaire, afin de montrer comment ils se rencontrent dans le roman et contribuent ainsi à la fragmentation du discours.

D'abord, au discours narratif du roman s'ajoutent des discours intertextuel et intratextuel. Chez Boudjedra, l'intertextualité occupe une place de choix, ce qu'affirme Armelle Crouzière-Ingenthron :

Pourquoi réduire l'écriture à une manifestation « francarabe » quand elle peut devenir universelle en bénéficiant et s'enrichissant de plusieurs influences intertextuelles, telles que celles du Français, Claude Simon, de l'Anglais, James Joyce, des Américains, Dos Passos et Faulkner, ou d'Ibn Arabi, penseur musulman du Moyen Âge<sup>7</sup>?

Le roman *Fascination* est parsemé d'extraits d'œuvres de quelques-uns de ces auteurs et d'autres, tel *Un amour de Swann* de Marcel Proust et *Le Devisement du monde* de Marco Polo. L'intratextualité, c'est-à-dire l'ajout d'extraits ou d'allusions d'autres romans du même auteur, enrichit aussi l'œuvre. Par exemple, l'affiche publicitaire du papier hygiénique « Lotus »

<sup>7</sup> Armelle Crouzière-Ingenthron, *op. cit.*, p. 34.

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

et la référence à « l'île des Lotophages » où l'Ulysse d'Homère avait débarqué avec ses compagnons se retrouvent presque telles quelles dans le roman *Topographie*. Petit clin d'œil de Boudjedra qui permet au lecteur de comprendre que le mythe du lieu est un aspect important dans ses romans.

Par ailleurs, le discours « scientifique » côtoie le discours littéraire, afin de compléter ou d'authentifier des informations relatives à différentes régions du monde. C'est le cas pour les extraits de textes d'auteurs comme Ibn Batouta ou Ibn Khaldoun. Est-ce là des noms imaginaires que Boudjedra donnerait au penseur musulman Ibn Arabi cité par Armelle Couzière-Ingenthron? Une étude plus poussée nous permettrait sûrement de le dire. Nous pouvons toutefois affirmer que les notices encyclopédiques qui précèdent la description littéraire de chacune des villes relatent, avec dates à l'appui, les événements historiques et politiques qui ont marqué l'évolution de ces villes. Elles permettent au lecteur de se situer dans le déroulement des événements qui amènent Lam à se déplacer d'une ville à l'autre.

Enfin, le discours publicitaire est illustré dans le roman par des affiches sous forme de photographies. Lam les aperçoit dans les métros de Barcelone et de Paris et il est fasciné par les effets visuel et symbolique de ces affiches sur la population urbaine. Plusieurs publicités sont évoquées dans le roman, mais deux sont plus longuement détaillées. Il s'agit du papier hygiénique « Lotus » dont le slogan est inséré entre parenthèses dans la description de la photographie : « (LOTUS EST DOUX COMME LA PEAU DE BÉBÉ. LOTUS : UN DÉTAIL DE SAVOIR-VIVRE!) » (F, p. 147). L'autre publicité, également introduite dans la description par les parenthèses, est celle des tampons féminins « Amira ». Le produit est ainsi vanté : « (SEUL UN SPÉCIALISTE POUVAIT METTRE AU POINT UN TAMPON COMME AMIRA! QUI S'ADAPTE AU CORPS DE LA FEMME ET OFFRE UNE SÉCURITÉ ABSOLUE ET UN CONFORT TOTAL) » (F, p. 232). Chacune de ces affiches, l'une représentant un bébé déroulant du papier hygiénique et l'autre une femme souriante tenant son enfant par la main, a comme fonction de vendre du confort et du réconfort à une population manquant de douceur

ANNE CARON

et de chaleur humaine. Lam, étranger dans Paris, se laisse lui aussi prendre par « les messages sibyllins et pervers des publicités aguichantes » (F, p. 239). La tyrannie des médias est donc dénoncée par l'ironie mordante de l'auteur. De plus, l'intrusion des slogans publicitaires dans les descriptions des affiches fragmente le texte et oblige à un arrêt dans la lecture, effet semblable à celui créé par les notices encyclopédiques insérées dans la description des villes.

Tous ces discours qui interfèrent dans la narration font bouger le texte, en multiplient les facettes et en diffractent les sens. Karin Holter, à propos du discours intertextuel, affirme que Boudjedra pratique « une intertextualité “ouverte”, voire affichée<sup>8</sup>. » Elle ajoute : « [...] cet affichage souligne l'aspect littéraire du roman, proclame qu'un texte s'écrit toujours à partir de et avec d'autres textes<sup>9</sup>. » Cela est vrai pour *Fascination*, qui s'enrichit des sens multiples mis à jour par le lecteur qui lit et relit le roman ainsi que pour l'ensemble de l'œuvre de Boudjedra. Le carrefour textuel symbolise le carrefour physique et humain de la ville dans le roman. La ville de Paris en est un exemple probant :

C'est à ce moment que Lam comprit combien Paris est un vrai métissage, non seulement de races et de langues mais d'architectures. [...] Il comprit aussi que c'est son métissage, tant humain qu'architectural, qui fait de Paris une sorte de modèle pour le reste des grandes villes où, à part Londres, le mélange prend moins vite [...]. (F, p. 235, 236)

De fragmentaire, la ville passe à une possible unification dans le dernier chapitre. Elle devient une unité composée des différents éléments urbains qui se tissent afin de former une toile ethnique, architecturale et textuelle, à l'image du « patchwork » évoqué précédemment à propos de Constantine. Paris, idéal de qualité de vie et de culture, charme le protagoniste

---

<sup>8</sup> Karine Holter, « Topographie idéale pour un texte maghrébin ou : la lecture du réseau métropolitain de Rachid Boudjedra », *Revue romane*, vol. 29, n° 1, 1994, p. 96.

<sup>9</sup> *Ibid.*

## DE LA FRAGMENTATION AU MÉTISSAGE URBAIN

Lam et, bien qu'il connaisse ses aspects plus négatifs, comme la présence de la publicité trompeuse et la condition précaire des immigrants, décide d'y partager son temps avec Alger, ne désirant plus retourner à Constantine. Ce dernier point démontre qu'une certaine fragmentation persiste, car Lam ne peut choisir entre une ville ou l'autre, tout comme il ne pouvait identifier son lieu de naissance exact au début du roman.

En conclusion, écrire la ville, chez Rachid Boudjedra, signifie écrire un espace fragmentaire et labyrinthique. L'intrigue du roman *Fascination* se déploie en spirale, c'est-à-dire que les mêmes événements du passé sont relatés à plusieurs reprises, chaque fois d'une façon un peu différente, en même temps que le lecteur assiste aux déplacements du protagoniste à travers quelques grandes villes du monde. Le discours « scientifique », par des notices encyclopédiques insérées dans la narration, nous informe de l'histoire et de la géographie de chacune des villes décrites. Cette construction fragmentée nous permet de découvrir la ville par les événements qui la marquent et par la diversité de ses éléments urbains : ethniques, architecturaux et culturels. Les voies(x) de la ville passent donc par les conflits politiques, les passages labyrinthiques des rues et du métro, la publicité trompeuse ainsi que par la confluence des discours, se croisant et disant ensemble l'urbanité du roman. De plus, les sens des personnages voyagent à travers l'écriture, faite de phrases elliptiques et de mots courts et poétiques, et dressent des tableaux vivants de Constantine, Tunis, Moscou, Pékin, Hanoi, Barcelone, Alger et Paris. Ce tissu urbain traverse en fait toute l'œuvre romanesque de Boudjedra. En effet, des romans comme *L'Insolation*<sup>10</sup>, *Topologie idéale pour une agression caractérisée*<sup>11</sup> et *La vie à l'endroit*<sup>12</sup> mettent en scène les mêmes motifs de la ville, même si celle-ci n'est jamais la même. Enfin, nous pouvons dire qu'écrire la ville, en littérature, signifie assembler, métisser des éléments urbains

---

<sup>10</sup> Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, Paris, Gallimard Folio, 1987 [Éd. originale : Paris, Denoël, 1972].

<sup>11</sup> Rachid Boudjedra, *Topologie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Gallimard Folio, 1986.

<sup>12</sup> Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, Livre de poche, 1999 [Éd. originale : Paris, Grasset, 1997].

ANNE CARON

multiplés et fragmentés. Le résultat ne peut être fixé, car il bouge et change sans cesse, nous empêchant d'en saisir la totalité. En ce sens, dans *Fascination*, l'image de Paris comme lieu de métissage ethnique et architectural est au cœur de la question de l'urbanité en littérature.



Julien Bourbeau  
Université du Québec à Montréal

## **Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk**

**Résumé** – Le héros de *Le livre noir* d'Orhan Pamuk, Galip, erre dans les rues enneigées d'Istanbul à la recherche de sa femme Rüya, disparue de façon mystérieuse. Les personnages instaurent un mode de parcours, un mode d'utilisation de la ville qui vient en quelque sorte déterminer la configuration paysagère. S'il existe plusieurs façons d'appréhender l'écriture et la lecture de la ville, les descriptions paysagères et le parcours des personnages sont certainement les stratégies textuelles les plus sollicitées pour déterminer la configuration urbaine du roman. La présente communication a pour objectif d'appréhender la ville comme un espace sémiotique, à travers justement les descriptions et les déambulations.

Mais Istanbul ressemblait toujours à une ville nouvellement conquise, et c'était là le plus surprenant.

Orhan Pamuk, *Le livre noir*

S'il est une ville privilégiée dans l'œuvre du romancier turc Orhan Pamuk, c'est bien Istanbul. Habitant la mégapole depuis son enfance, Pamuk en a fait à travers ses romans une ville de référence, une ville qui interroge sa propre histoire et ses transformations. Parfois elle se présente comme une fresque historique qui raconte sa glorieuse histoire ottomane (*Le château blanc* et *Mon nom est rouge*), parfois elle est dépeinte comme une ville désœuvrée qui cherche dans les décombres de la vie contemporaine un sens à sa propre histoire. C'est de la seconde façon que se dresse le paysage istanbuliote dans *Le*

Julien Bourbeau, « Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », 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. 77-93.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

*livre noir*<sup>1</sup> d'Orhan Pamuk. Par le biais d'une trame narrative qui conjugue l'intrigue amoureuse et la quête initiatique, le parcours du personnage principal traduit entre autres le désir de redécouvrir les facettes oubliées de la ville d'Istanbul, comme s'il s'agissait d'une « ville nouvellement conquise<sup>2</sup> ».

On peut se demander alors dans quelle mesure et de quelle façon la ville d'Istanbul dans *Le livre noir* joue un rôle esthétique et structurant. Or, l'appréhension de la dimension urbaine d'un roman pose plusieurs questions, notamment sur quels aspects faut-il cadrer son analyse, quoi et comment lire. S'il existe plusieurs façons d'appréhender l'écriture et la lecture de la ville dans le texte, les descriptions paysagères et le parcours des personnages sont certainement les stratégies textuelles les plus sollicitées pour déterminer la configuration urbaine du roman. En effet, les personnages citadins instaurent un mode de parcours, un mode d'interprétation, bref un mode d'utilisation de la ville qui vient en quelque sorte déterminer la configuration paysagère. Lire la ville, n'est-ce pas en partie suivre des personnages dans leur propre ville, parcourir avec eux un paysage? Dans cet article, j'analyserai les descriptions de la ville enneigée ainsi que les déambulations nocturnes du personnage afin de proposer une lecture de la ville d'Istanbul aux confins de l'acte de la description et de la déambulation.

### Décrire la ville

La description de la ville dans les romans pose la problématique du paysage. Construction esthétique de l'homme, ce paysage suppose la présence d'un sujet observateur devant l'objet spatial « artialisé ». Dans *Le court traité du paysage*, Alain Roger développe la notion d'artialisation de la nature. Inspiré du concept de Charles Lalo, Roger « distingu[e] deux modalités de l'opération artistique, deux façons d'intervenir

---

<sup>1</sup> Orhan Pamuk, *Le livre noir*, trad. Münevver Andaç, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Dorénavant, les citations issues de ce livre seront indiquées en notes de bas de pages par l'abréviation LN suivie du folio. Les noms propres apparaîtront tels qu'ils sont orthographiés dans la version originale : Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Istanbul, İletisim Yayınları, 1994.

<sup>2</sup> LN, p. 534.

JULIEN BOURBEAU

sur l'objet naturel<sup>3</sup>. » La première concerne les interventions directes, *in situ*, des hommes sur l'objet naturel, qui devient alors objet esthétique : paysage. On pense par exemple aux jardins. La seconde consiste aux interventions indirectes, *in visu*, des hommes sur l'objet naturel qui, soumis d'abord à un acte perceptif, devient alors esthétisé – artialisé. C'est le cas des jardins dans la peinture, par exemple. C'est donc par cette opération artialisante, *in situ* et *in visu*, qu'un paysage parvient à prendre naissance à différentes époques et dans différentes cultures, puis finit par produire un véritable engouement socioculturel. Dans cette perspective, l'écriture de la ville – qui est au cœur de la réflexion de ce collectif – répond à une sensibilité paysagère, c'est-à-dire à une artialisation de l'espace urbain.

Dans son article « Le désert, source d'inspiration pour Loti, écrivain voyageur », Rachel Bouvet suggère cinq façons de penser le paysage à partir de la distinction d'Alain Roger (*in situ / in visu*) : 1- Le paysage comme expérience vécue (l'acte de paysage), 2- Le paysage comme objet de pensée (paysage intérieur), 3- Le paysage comme description (paysage littéraire), 4- Le paysage comme œuvre d'art (le genre du paysage) et 5- Le paysage comme réalité physique remodelée (intervention paysagère)<sup>4</sup>. C'est, bien sûr, le paysage comme description qui nous intéresse ici.

Le paysage comme description (paysage littéraire) : forme d'artialisation *in visu*, élément du récit, faisant partie d'un tout, la description, lorsqu'elle s'attache à un site particulier, à un environnement physique, prend les traits du paysage écrit, élaboré de manière discursive, avec des stratégies souvent empruntées à la peinture, à la photographie, à l'architecture ou au cinéma, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné la prédominance de la dimension visuelle<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

<sup>4</sup> Rachel Bouvet, « Le désert chez Pierre Loti, écrivain-voyageur », Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 257-268.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 259.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

En plus d'occuper une fonction esthétique importante, le paysage urbain participe à la configuration spatiale de la ville dans le récit. Cet article s'affaire donc à relever quelques descriptions paysagères déterminantes qui font état de la qualité esthétique des quartiers istanbuliotes parcourus par le personnage principal.

### Tableau d'une ville enneigée

L'Istanbul du *Livre noir* est catastrophée par de multiples événements, notamment par des précipitations inhabituelles de neige. En ce sens, la quatrième de couverture de la version française du *Livre noir* attire l'attention du lecteur sur une singularité paysagère de la ville avant même que ce dernier n'ait entrepris la lecture : « à la recherche des deux êtres qu'il aime, Galip est en même temps en quête de sa propre identité et, bientôt, de celle d'Istanbul, présentée ici sous un aspect singulier : toujours enneigée, boueuse et ambiguë, insaisissable<sup>6</sup>. » Le paysage enneigé d'Istanbul est donc sollicité très tôt.

Si la disparition mystérieuse de sa femme perturbe la vie quotidienne du personnage Galip, Istanbul elle-même se voit tout ébranlée par des intempéries inattendues. Le jour de la disparition, les premières précipitations commencent à s'abattre sur la ville. Elles prennent d'abord la forme de pluie froide avant de devenir neige : « une pluie, légère au début puis désagréable<sup>7</sup> », « la neige mouillée en bourrasque<sup>8</sup> », « tantôt les ténèbres, tantôt la neige retombaient sur la rue<sup>9</sup>. » Peu à peu, la tempête de neige s'intensifie. Non seulement elle brosse un paysage catastrophé d'une ville qui n'est pas acclimatée à de telles précipitations, mais elle détermine aussi les allées et venues des personnages. La ville qui ne prévoit pas de service de déneigement devient soudainement paralysée par « une couche blanche [de neige]

---

<sup>6</sup> LN, quatrième de couverture.

<sup>7</sup> LN, p. 31-32.

<sup>8</sup> LN, p. 57.

<sup>9</sup> LN, p. 69.

JULIEN BOURBEAU

épaisse de quatre doigts<sup>10</sup> ». Le paysage enneigé suscite alors la curiosité due à la nouveauté :

Dès ses premiers pas dans la rue, après une nuit d'insomnie, Galip comprit à la *surprenante clarté* de la blancheur recouvrant entièrement la grisaille monotone de Nisantasi, qu'il avait neigé bien plus qu'il ne l'avait imaginé. La foule qui se pressait sur les trottoirs ne semblait pas remarquer les gros glaçons qui s'étaient formés aux corniches des immeubles<sup>11</sup>.

Alors qu'il descendait la rue, [Galip] remarqua la couleur du ciel, une pâleur qu'il n'avait jamais vue jusque-là. À croire qu'il allait tomber une neige couleur de cendre et que ce phénomène ne surprenait pas la foule du samedi<sup>12</sup>.

De plus, les précipitations de neige altèrent la perception des personnages vis-à-vis de leur propre ville. Elles semblent même produire un effet étrange et inhabituel chez eux :

Dès son réveil, Galip devina qu'il s'était remis à neiger. Il l'avait peut-être remarqué dans son sommeil, car *il avait ressenti le silence de la neige qui couvrait le bruit de la ville*<sup>13</sup>.

[La neige] recouvrait les trottoirs et les voitures garées. Les passants qui venaient de faire leurs achats du samedi soir avançaient, leurs paquets à la main, avec précaution, *comme s'ils posaient le pied sur la surface d'une nouvelle planète*<sup>14</sup>.

La couche de neige qui recouvrait les marbres était si sombre et criblée de trous, *comme la surface de la lune...*<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> LN, p. 196

<sup>11</sup> LN, p. 110. [Je souligne].

<sup>12</sup> LN, p. 177.

<sup>13</sup> LN, p. 196. [Je souligne].

<sup>14</sup> LN, p. 196-97. [Je souligne].

<sup>15</sup> LN, p. 312. [Je souligne].

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

Les descriptions paysagères de la ville enneigée contribuent à créer un effet d'étrangeté. En couvrant la rumeur de la ville, les précipitations donnent l'impression qu'Istanbul se déserte peu à peu, au point où les personnages croient voir apparaître, devant eux, l'image d'une nouvelle planète. Progressivement, la ville et tout ce qui fait d'Istanbul une ville – trafic, foule, activités de nuit, etc. –, tendent à s'effacer de la carte. Les transports en commun interrompent leurs services. Les rues désertes rendent la ville inquiétante : Istanbul paraît s'enliser dans la neige et la boue. Au terminal de Karaköy :

Galip était sur le point de se persuader que l'aspect désertique – bien qu'il fût plus de huit heures – de la place et de la rue était dû à l'approche de quelque catastrophe, dont tout le monde pouvait déchiffrer les présages. Et c'était toujours à cause de ce malheur imminent que les bateaux, qui auraient dû déjà reprendre leur service, étaient encore enchaînés les uns aux autres, que les embarcadères étaient demeurés vides...<sup>16</sup>

De la même façon, le taxi qui amène Galip du quartier de Nisantasi à Bakirköy ne peut pas s'engager dans toutes les petites rues. Le paysage enneigé oblige le chauffeur à ne rouler que sur la grand-route :

Durant tout le trajet, Galip eut l'impression que ce n'était pas Istanbul, mais une autre ville qu'il voyait défiler. Au carrefour des avenues de Gümüş-Soyu et Dolmabahçe, il s'était produit une collision entre trois autobus; une foule de badauds s'étaient amassés sur le lieu de l'accident. Les arrêts d'autobus et de taxis collectifs étaient *déserts*. La neige était tombée sur la ville, *oppressante*. Les lumières des réverbères étaient plus pâles que jamais; *toute l'animation qui, la nuit, faisait d'Istanbul une ville avait cessé*. Une *nuit moyenâgeuse*, avec ses portes closes et ses trottoirs déserts, s'était abattue sur la ville; sur les coupoles des mosquées, sur les hangars et les

---

<sup>16</sup> LN, p. 151-52.

JULIEN BOURBEAU

bidonvilles, la neige n'était pas blanche, mais bleue. De leur taxi, Galip et le chauffeur purent voir tour à tour des putains au visage bleuâtre et aux lèvres violettes, tout autour d'Aksaray; au pied des remparts, des gamins qui glissaient dans la neige, installés sur des échelles<sup>17</sup>.

Arrivé à Bakirköy, le chauffeur de taxi dit à Galip qu'il ne peut aller plus loin. Est-ce à dire que certaines rues sont temporairement effacées de la carte qui ne prévoyait pas ces précipitations? Galip doit donc continuer sa route à pied, bravant le froid et la neige.

Si les précipitations de neige donnent à voir un paysage étrange et inquiétant de la ville, elles enclenchent également, chez le personnage, une quête de la signification perdue de celle-ci. En effet, le paysage enneigé se fait signe à déchiffrer. Galip est alors « persuad[é] qu'il [va] y découvrir non seulement l'endroit où se cach[e] [sa femme Rüya], la signification de ce lieu, mais encore tous les secrets de la ville, et même de la vie<sup>18</sup>. » Dans cette foulée, Galip formule ainsi l'hypothèse que cette neige puisse être autre chose qu'une simple et insignifiante précipitation : « 'Que signifie cette neige?' dit-il 'Que nous annonce-t-elle?'<sup>19</sup> » Est-ce le présage d'une catastrophe? Est-ce tout simplement « une neige lourde, mélancolique, qui vous invit[e] à sortir<sup>20</sup> »? Autrement dit, que signifie ce paysage nouveau de la ville? En perturbant l'ordre de la ville, il suscite un changement de mode d'appréhension de l'espace. Or, d'une certaine manière, il participe au déploiement même du récit, ce qui est chose récurrente chez Pamuk<sup>21</sup>. Plus récemment, l'auteur a consacré, dans son roman intitulé *Kar* [qui est le

<sup>17</sup> LN, p. 197-98. [Je souligne].

<sup>18</sup> LN, p. 335.

<sup>19</sup> LN, p. 536.

<sup>20</sup> LN, p. 91.

<sup>21</sup> Dans un entretien, Pamuk affirme à ce sujet : « Dans l'Istanbul de mon enfance, [...] il neigeait plus souvent. Parfois mes lecteurs s'en étonnent, et je les rassure en leur disant que, s'il fait de plus en plus chaud en Turquie, ils continueront à grelotter dans mes livres. » Didier Jacob, « Orhan Pamuk : entre Orient et Occident : il publie *Mon nom est rouge* », *Le Nouvel Observateur*, n°1925, 27 septembre 2001, p. 62.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

nom d'une petite bourgade de l'Est de la Turquie et qui signifie « neige » en turc], une réflexion plus ample à la fascination de la neige. Le personnage principal y affirme en ce sens : « *The snow reminded me of God, said Ka. The snow reminded me of the beauty and mystery of creation, of the essential joy that is life*<sup>22</sup> ». La fascination pour le paysage poétique de la neige semble se situer au cœur même de l'œuvre de Pamuk.

### Déambulations nocturnes dans la ville

Si les descriptions de la ville attirent l'attention du lecteur tout en structurant *Le livre noir*, les déambulations nocturnes du personnage n'en sont pas moins singulières. Du mari exemplaire qui accomplit son parcours régulier et quotidien à l'homme perdu qui déambule à la recherche de sa femme disparue dans les rues enneigées d'Istanbul, Galip vit non seulement une altération psychologique troublante, mais aussi un changement brutal de son propre mode de parcours dans la ville. C'est cette transformation qui m'amène maintenant à m'interroger sur l'acte de déambuler.

Dans son célèbre ouvrage *L'invention du quotidien 1- Arts de faire*, Michel De Certeau qui intitule un de ses chapitres « Marches dans la ville », interroge entre autres ce qui « fait marcher », ce qui pousse le piéton à « parler des pas perdus ». La ville se caractérise davantage par l'utilisation pratique qu'en font les piétons, par ses énonciations piétonnières et ses rhétoriques cheminatoires. Dans cette optique, « la marche semble trouver une [...] définition comme espace d'énonciation<sup>23</sup>. » Or, selon De Certeau, parler de ce qui « fait marcher », consiste à énoncer un manque ou du moins à en prendre conscience : « marcher, c'est manquer de lieu<sup>24</sup>. » Cette affirmation célèbre trouve, bien entendu, des échos dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk. C'est effectivement le manque qui fait marcher Galip dans les rues, la recherche de Rüya qui

---

<sup>22</sup> Orhan Pamuk, *Snow*, trad. Maureen Freely, New York, Alfred A. Knopf, 2004, p. 96.

<sup>23</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. Art de faire 1*, Paris, 10/18, 1980, p. 181.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 188.

JULIEN BOURBEAU

manque à l'appel.

Or, si la marche énonce un manque, elle manifeste également un sillage qui permet de l'appréhender dans son mouvement esthétique et poétique. Dans son ouvrage *Poétique de la ville*, Pierre Sansot pousse la réflexion plus loin en faisant des trajets un aspect déterminant en vue d'élaborer une poétique de la ville. Puisque les trajets sont multiples et hétérogènes, la description caractéristique de ceux-ci demeure ouverte. « Nous n'avons pas alors à décrire un itinéraire géographique déterminé mais plutôt à *préciser la qualité du sillage*<sup>25</sup> ». Autrement dit, s'attarder à la qualité, à la singularité d'un parcours. Il faut rappeler que chez Sansot, la poétique de la ville s'inscrit aussi dans une démarche phénoménologique. Ainsi, se demande-t-il :

pourquoi la connaissance de soi, le chemin qui nous mène au centre de nous-mêmes passe-t-il, dans tant d'œuvres contemporaines, par la déambulation nocturne? Il faut donc qu'il existe un lien analogique, secret, entre les chemins de la conscience et les avenues de la ville<sup>26</sup>.

Ce qui amène l'auteur à penser « la marche nocturne comme une quête de soi dans la ville<sup>27</sup>. » Or, il se trouve que *Le livre noir* n'échappe pas à cet axiome.

Ainsi, chaque matin, Galip quitte son appartement du quartier Nisantasi et prend un taxi collectif [*dolmus*] pour se rendre à Cagaloglu – son lieu de travail. Évidemment, la disparition de sa femme modifie sa perception de la ville, basée sur cette routine. En plus des précipitations de neige qui obstruent les rues et bouleversent temporairement les habitudes de vie des istanbuliotes, la disparition de Rüya chamboule tous les points de repère de Galip. Istanbul, qu'il connaît depuis trente-trois ans, lui devient soudainement mystérieuse et se refuse à une saisie immédiate. Le mode déambulatoire de

<sup>25</sup> Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, p. 217.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 230.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

la marche devient donc une posture intellectuelle nouvelle pour s'orienter, pour chercher à trouver un nouvel équilibre. Redevenue manifestement étrange et hermétique, la ville d'Istanbul est perçue comme un secret indéchiffrable – parce qu'en proie à un glissement sémantique continu<sup>28</sup> – dont seules la marche et la lecture, qui surévaluent les détails et les indices du monde extérieur, pourraient restituer la signification totale. D'ailleurs, la comparaison entre le lecteur et le voyageur (marcheur) y est indirectement développée lors de la seconde partie du roman :

Le lecteur qui tente de percer le mystère, en se contentant de ses propres connaissances et en utilisant les règles dont il dispose, est en tout point semblable au voyageur qui pénètre dans le secret au fur et à mesure qu'il parcourt les rues indiquées sur le plan, mais qui, plus il va de l'avant, rencontre de nouveaux secrets et les découvre dans les rues où il marche, sur les parcours qu'il choisit, les pentes qu'il gravit, sur son propre chemin et dans sa propre vie<sup>29</sup>.

Autrement dit, la ville cache un secret dont Galip lui-même fait partie. Le déchiffrement de la ville correspondrait ainsi à un déchiffrement de soi. Traqué par sa propre ville, Galip fait face à un nouveau monde à reconquérir.

Dans cette perspective, le parcours déambulatoire de Galip prend une dimension importante car il met en perspective cette lente et progressive redécouverte d'Istanbul. En effet, le lecteur remarque l'importance que l'auteur accorde aux petits détails qui, sans être insignifiants, participent à la re-sémiotisation de la ville. Dans le chapitre intitulé « Les signes dans la ville », Galip, qui déambule dans les quartiers Karaköy et

---

<sup>28</sup> Il faut l'entendre au sens que lui confère Umberto Eco en parlant de la pensée hermétique : « La pensée hermétique transforme le théâtre du monde en un phénomène linguistique et, parallèlement, elle retire au langage tout pouvoir communicatif. » Ce qui en obstrue partiellement, voire totalement sa saisie. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. par Myriem Bouzahr, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 56.

<sup>29</sup> LN, p. 497.

JULIEN BOURBEAU

Sirkeci, tente du même coup de déchiffrer le secret de la ville :

Sur le pont, qu'il franchissait à pied, il fut envahi par le sentiment d'être sur le point de découvrir, dans la foule dominicale, un secret qu'il cherchait depuis des années et dont il venait à peine de réaliser qu'il le cherchait. [...] Il voyait des soldats en permission, des pêcheurs à la ligne, des familles nombreuses qui marchaient très vite pour ne pas rater leur bateau. Eux n'en savaient rien, mais ils vivaient tous dans le secret que Galip s'efforçait de résoudre<sup>30</sup>.

Près de la mosquée Süleymaniye, le personnage continue d'interpréter la ville dans ses moindres petits détails :

Tout comme le joueur qui a patiemment assemblé les éléments d'un puzzle, il se sentait sur le point de tout remettre en place. Il en avait l'intuition : les sécateurs et les tournevis, les panneaux d'interdiction de se garer, les bidons de sauce tomate, les calendriers sur les murs des gargotes, l'arche byzantine sur laquelle on avait accroché des lettres en plexiglas, les lourds cadenas au bas des rideaux de fer, tout ce qu'il apercevait dans les échoppes de bric et de broc du quartier, sur ses trottoirs défoncés, étaient autant de signaux menant au sens caché. Et il se sentait capable, s'il en avait envie, de déchiffrer ces objets et ces signes tout comme les visages des passants. Devinant que cette paire de tenailles signifiait : « attention »; les olives dans ce bocal : « patience »; le chauffeur à la mine réjouie qui figurait sur une publicité pour une marque de pneus : « le but est tout proche », il décida qu'il se rapprochait du sien grâce à son attention et à sa patience<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> LN, p. 339.

<sup>31</sup> LN, p. 342-343.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

Si l'acte de déambuler dans la ville d'Istanbul est appréhendé comme une posture interprétative, il apparaît aussi comme une expérience initiatique où chaque rue, chaque quartier visité, chaque point d'arrêt s'inscrit comme une étape essentielle dans le développement de la quête.

### Le parcours amoureux

*Le livre noir* se caractérise par un souci esthétique qui vise à surdéterminer les référents spatiaux. Ainsi, la précision topographique – mention du nom des quartiers et des rues parcourus – permettraient même, selon l'initiative du lecteur, de reconstituer l'itinéraire fictif du personnage sur une carte de la ville. Cependant, là n'est pas l'intérêt : il importe plutôt d'en tirer la qualité poétique. Ainsi, je propose non pas de reconstituer précisément l'itinéraire, mais plutôt de m'attarder sur les quatre stations déterminantes lors de la longue nuit blanche (samedi soir) où Galip n'a fait que déambuler. En plus de participer à l'évolution narrative de l'intrigue, aux pas à pas, quartiers par quartiers, les déambulations nocturnes offrent également un regard fragmenté sur l'altération psychologique du personnage qui, une fois déployé et mis en perspective après coup, après la lecture, détermine justement la qualité du parcours. Comme le fait remarquer Pierre Sansot :

L'homme qui entreprend cette promenade nocturne ne sait pas encore exactement de quel mal il souffre. Il ne va pas projeter une angoisse ou une douleur qui serait déjà là, en lui. Par sa marche, il va effectuer ce qu'il est, il va porter à la lumière ce dont il était capable de souffrir, et il lui appartiendra d'aller plus ou moins loin, dans cette effectuation de soi, selon les circonstances, selon la longueur de cette nuit, selon les rencontres esquissées ou poursuivies, selon, enfin, sa capacité de dépasser, en cette nuit, ses limites habituelles<sup>32</sup>.

Que dire alors de cette longue nuit blanche, que met-elle en perspective? Il faut mentionner d'abord que Galip ne quitte pas

<sup>32</sup> Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 231.

JULIEN BOURBEAU

Istanbul, comme s'il y était enfermé, comme si un couvre-feu ou un portail imaginaire imposait ce cloisonnement. En effet, les quartiers explorés ne se limitent qu'à la rive européenne d'Istanbul et ce, dans un quadrilatère bien défini. Bien que parcourant des quartiers qui lui sont familiers, Galip s'arrête à quatre endroits qu'il n'a pas l'habitude de fréquenter : un bordel du quartier Beyoglu, un bar du quartier Galatasaray, un atelier souterrain du même quartier et la mosquée Süleymaniye dans le quartier du Bazar. Ces quatre<sup>33</sup> stations, ces quatre points d'arrêts issus du hasard des déambulations se présentent donc comme une sorte d'initiation à laquelle le soumet la ville d'Istanbul.

Ainsi, les deux premiers arrêts mettent en perspective la quête amoureuse qui sous-tend le roman. Premier arrêt : Galip décide, selon le conseil d'une rencontre hasardeuse, de se rendre dans un bordel du quartier Beyoglu, « l'Atelier des Amis », où l'on peut admirer une prostituée déguisée à la manière de l'actrice Türkân Soray. En plus de lui inspirer une réflexion sur la copie et l'original, sur les sentiments feints ou réels, bref sur la sincérité ou l'hypocrisie de l'actrice, son expérience sexuelle avec la prostituée le confronte au fait qu'il s'agit également de sa première aventure extraconjugale. Si l'amour se révèle au premier abord comme un acte d'initiation, au second arrêt il devient l'objet des récits que l'on raconte entre habitués dans les bars. En effet, l'errance de Galip l'amène ensuite au « Club de nuit » du quartier Galatasaray à l'intérieur duquel s'est réuni un petit groupe et où chacun, à tour de rôle, raconte une histoire d'amour<sup>34</sup>. Galip s'y joint.

---

<sup>33</sup> Il s'agit ici d'un point de vue de lecture. Car, il faut bien le mentionner, avant que les déambulations ne soient entamées, un autre quartier de la ville, non moins important, est visité et ce, lors de la même nuit blanche. Il s'agit du bidonville de Güntepe dans le quartier Bakirköy en banlieue du Vieil Istanbul où vit l'ex-mari de Rüya. Cependant, puisque cette visite est préméditée, elle ne correspond pas à la définition de l'acte de déambulation qui consiste plutôt, selon *Le Petit Robert*, à « marcher sans but précis, selon sa fantaisie ». C'est pourquoi j'écarte ce quartier de l'analyse.

<sup>34</sup> L'une de ces histoires – L'histoire de l'horloger – servit de trame narrative au film *Gizli Yüz* [*Le visage secret*] du réalisateur turc Ömer Kavur, dont le scénario fut écrit par Orhan Pamuk lui-même. Ömer Kavur, *Gizli Yüz*, 118 min., Turquie, 1991.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

Chaque histoire racontée comporte quelques coïncidences qui lui rappellent ses propres déboires amoureux. Quelques jours après ses déambulations nocturnes, le personnage entame des lectures sur le soufisme qui, par effet de miroitement, lui rappellent son parcours amoureux :

L'article démontrait brièvement que les diverses aventures vécues par Mevlâna dans les rues de la grande cité correspondent aux diverses étapes que le pèlerin de la confrérie doit franchir dans sa progression vers la vérité et la perfection [...] La scène du bordel symbolise la résorption dans l'amour, l'anéantissement dans l'enfer et le paradis des pages ornées de paraboles, de jeux et de pièges littéraires, rappelant les lettres que l'on découvrit chez Hallac-i Mansur après son supplice, signifie l'itinéraire dans les vallées merveilleuses décrites par Attar. Si les narrateurs qui racontent à tour de rôle une histoire d'amour, la nuit, dans la taverne, sont empruntés au *Colloque des oiseaux* d'Attar, le fait que le poète, ivre de fatigue à force de déambuler dans les rues, d'examiner les boutiques et les fenêtres fourmillantes de mystère dans la ville, comprend que ce qu'il est allé chercher au sommet du mont Kaf n'est autre que lui-même, est un exemple de la fusion de l'individu dans l'absolu, emprunté au même livre<sup>35</sup>.

Non seulement, le roman de Pamuk met-il en scène le parcours déambulatoire et amoureux du personnage, mais il en apporte même l'interprétation, par l'enchâssement de scénarios intertextuels appartenant à la littérature soufie<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> LN, p. 409.

<sup>36</sup> Les œuvres mystiques du derviche soufi Mevlâna Celaleddin Rumi de la confrérie *Mevlevi* constituent un scénario intertextuel important dans *Le livre noir*. À ce sujet, on consultera les articles suivants : Ian Almond, « Islam, Melancholy, and Sad, Concrete Minarets : The Futility of Narratives in Orhan Pamuk's *The Black Book* », *New Literary History. Inquiries Into Ethics and Narratives*, vol. 34, n° 1, winter 2003, p.75-90; Güneli Gün, « The Turks are Coming : Deciphering Orhan Pamuk's *Black*

JULIEN BOURBEAU

Mais revenons aux déambulations nocturnes.

Si le parcours amoureux de Galip l'enlise métaphoriquement dans les bas-fonds de la ville, il l'y conduit aussi littéralement. Accompagné d'un petit groupe, il se rend dans un atelier souterrain du quartier Galatasaray où un artisan entrepose des mannequins confectionnés depuis trois générations. Comme une mémoire collective enfouie dans les souterrains sombres et poussiéreux, les mannequins ont pour caractéristique de représenter les gestes et les traits du peuple turc d'autrefois – avant les Réformes kémalistes. Selon cet artisan, ces œuvres « signifi[ent] – irréfutablement – l'écroulement inévitable du monde extérieur<sup>37</sup> ». Écroulement du monde et de soi; si les déambulations nocturnes amènent Galip à prendre conscience de l'enfouissement progressif de sa ville et de son identité, elles l'amènent aussi à vouloir retrouver l'essence de son être perdu; le désir de se redonner une nouvelle identité.

Faut-il alors s'étonner qu'au sortir des souterrains de la ville, les déambulations de Galip le conduisent à la mosquée Süleymaniye du quartier du Bazar afin d'en gravir l'un de ses minarets et d'y percevoir le jour poindre à l'horizon? Contrairement à l'épisode de l'atelier souterrain, la ville d'Istanbul encore endormie est donnée à voir cette fois-ci d'un point de vue panoramique :

Côte à côte, ils contemplèrent en silence Istanbul plongée dans l'obscurité, les rares lumières de la ville et la neige qui tombait. Quand Galip remarqua que les ténèbres s'éclaircissaient peu à peu, la ville semblait encore demeurer pour longtemps plongée dans la nuit, pareille à la face obscure d'une étoile lointaine. Ensuite, grelottant de froid, il se dit que la lumière qui touchait les murs des mosquées, les fumées des cheminées,

---

*Book* », *World Literature Today*, vol. 66, n°1, winter 1992, p.59-63; ainsi que Julien Bourbeau, « L'illisibilité dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004.

<sup>37</sup> LN, p. 304.

## DESCRIPTIONS ET DÉAMBULATIONS

les amas de béton ne venait pas de l'extérieur, mais semblait surgir de l'intérieur de la ville. Tout comme la surface d'une planète, encore en train de compléter sa révolution, on aurait dit que les différents fragments de cette ville, tout en pentes, couverte de béton, de pierre, de briques, de bois de charpente, de coupoles et de plexiglas, allaient s'entrouvrir lentement pour laisser passer la lueur rougeâtre d'un sous-sol plein de mystères. Mais cette imprécision ne dura guère. Les lettres géantes de publicité pour banques ou pour cigarettes apparaissent peu à peu, les unes après les autres, entre les murs, les cheminées et les toits, et ils entendirent la voix de l'imam récitant la prière du matin, qui surgissait des hauts parleurs tout près d'eux<sup>38</sup>.

Ce point de vue panoramique de la ville qui constitue la dernière étape de la longue nuit blanche de Galip, vient en quelque sorte compléter l'épisode du souterrain. En effet, lorsque l'on compare ces deux épisodes qui se trouvent dans le même chapitre et que l'on tient compte de leur articulation, une coupe transversale de la ville en ressort. Après avoir visité les caves « historiques » de la ville (en bas), les protagonistes trouvent un point de vue panoramique pour observer cette fois-ci les toits et la surface de la ville (en haut). Ce procédé laisse appréhender un intérêt nouveau pour la coupe verticale de la ville. Et pour cause, car ces longues déambulations nocturnes auront éveillé chez Galip non seulement le désir de se reconstituer en tant que sujet, mais aussi le désir de décrypter, par la divination, un sens nouveau de la ville; désir qui sera exécuté le lendemain de cette longue nuit blanche.

Istanbul, ville de l'altération...

Paysage temporairement affecté par des précipitations inhabituelles de neige dans lequel Galip déambule à la recherche de son identité, l'Istanbul du *Livre noir* donne à

---

<sup>38</sup> LN, p. 315-16.

JULIEN BOURBEAU

voir non seulement une crise d'identité<sup>39</sup>, mais une véritable altération. En découlent une impression de saisie impossible de la ville ou une vaste lecture qui se perd dans les méandres des ruelles enneigées. « L'artialisation » de cette mégapole moderne où l'on cherche à attribuer un sens aux précipitations de neiges inattendues, aux rues tortueuses, bref à sa mémoire collective enfouie dans les caves, n'éveille-t-elle pas justement le désir d'interroger, de déneiger et de relire l'histoire de la Turquie et d'Istanbul?

---

<sup>39</sup> Bien qu'Orhan Pamuk ne soit pas considéré comme un romancier politiquement engagé, il dresse en arrière-plan du *Livre noir* le portrait sombre et réaliste du coup d'État militaire du 12 septembre 1980 en Turquie. Ainsi, les dernières pages du roman en font état : « À la fin de l'été, il y eut un coup d'État militaire. » (LN, p. 697). Or, dans son ouvrage *Histoire d'Istanbul*, Robert Mantran affirme au sujet de cette époque que « la vie culturelle et universitaire d'Istanbul a traversé [...] une période de stagnation dans les années 1970.[...] La vague d'attentats qui a commencé à s'abattre sur Istanbul a coïncidé avec une période d'instabilité gouvernementale et une dégradation de la situation financière : malgré la croissance économique, la Turquie connaît à cette époque un déficit énorme de sa balance commerciale, et une inflation galopante (au-delà de 100 %). L'insécurité conduisit les chefs de l'armée – après un coup de semonce en mars 1971 – à intervenir directement : le 12 septembre 1980, un coup d'État militaire, sous la conduite du général Evren, rétablit le calme dans le pays. » Robert Mantran, *Histoire d'Istanbul*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Histoire des grandes villes du monde », 1996, p. 336-37.



François Ouellet  
Université du Québec à Chicoutimi

## Écrire la ville-mère

**Résumé** – On connaît bien les réflexions théoriques de Gilles Marcotte sur la ville, alors que ses romans, dans lesquels la ville joue pourtant un rôle structurant, restent moins connus. Dans *Retour à Coolbrook* (Flammarion, 1965), les villes habitées par le narrateur sont des lieux d'expériences amoureuses opposées. Structurante, la « ville-femme » acquiert une configuration personnelle qui paraît liée au parcours symbolique du narrateur en quête d'identité. Il s'agira d'étudier ici, avec une perspective de psychanalyse littéraire, la représentation de la ville dans les romans de Marcotte, tout en les mettant en rapport avec le discours critique de l'auteur dans *Écrire à Montréal* (Boréal, 1997).

La ville est dans moi comme une femme.

Patrice Desbiens, *Les cascadeurs de l'amour*

Dans sa chronique « Mots et actualité » du quotidien *La Presse*, chronique consacrée aux difficultés de la langue française, Paul Roux traitait, le 4 avril 2004, du genre des villes. Il y expliquait que les noms de villes « commençant par un article défini, comme La Tuque, La Prairie, La Rochelle, sont toujours féminins »; il en irait de même pour les noms qui, comme Rome, se terminent par un e. En revanche, « les noms se terminant par une consonne sont habituellement masculins<sup>1</sup>. » Or, n'en déplaise au linguiste, les villes, dans la littérature mais aussi dans l'imaginaire collectif (puisque après tout c'est la même chose), sont toujours féminines. Selon les règles présentées par Paul Roux, Montréal est masculin. Pourtant, qui ne se souvient pas que Montréal s'est d'abord appelée, à l'époque de la Nouvelle-France, Ville-Marie? Féminine à l'origine, la ville serait devenue masculine. Cet

---

<sup>1</sup> Paul Roux, « Les années 1960 ou les années 60 ? », *La Presse*, 4 avril 2004, cahier « Lectures », p. 8.

François Ouellet, « Écrire la ville-mère », 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. 95-114.

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

exemple est particulièrement intéressant, parce qu'il nous indique on ne peut mieux de quel ordre symbolique est faite la charpente imaginaire des villes. Si à l'origine Montréal a été baptisée en l'honneur de la Sainte Vierge, cela ne signifie pas que la ville est un lieu qui serait impropre à la perte et à la souillure (et il est assez amusant de voir que Paul Roux coiffe son commentaire de ce titre : « Montréal est-il ou est-elle sale? »); elle nous indique plutôt, dans un autre ordre d'idées, qu'elle est d'abord un terrain vierge à conquérir, à défricher, à déchiffrer. Or, c'est précisément par cette conquête, par ce défrichement que la ville devient masculine dans la littérature.

La ville s'écrit au masculin non pas en tant qu'inscription dénomminative, mais comme appropriation ou comme possession. Dans l'absolu, c'est-à-dire avant toute appropriation par l'homme, la ville est féminine. C'est bien ce que signifie d'ailleurs le nom de Ville-Marie, par quoi on reconnaît à la ville une valeur symbolique qui est antérieure à sa prise de possession. Elle est donc le lieu de la Mère. En revanche, la ville qui est l'enjeu de décisions politiques et économiques, qui se construit, qu'on quadrille comme un échiquier, qu'on creuse pour tracer des lignes des métros, etc., cette ville traduit l'emprise masculine sur elle. En fait, nous retrouvons, dans le rapport symbolique de l'homme à la ville, le rapport misogyne du cultivateur à la terre.

On sait que la terre, comme métaphore maternelle, est une constante du roman du terroir. Claude-Henri Grignon y consacre une page remarquable dans une conférence de 1936 concernant son célèbre roman. Grignon s'attarde longuement, avant toute présentation des personnages, sur le paysage qui a fourni le cadre romanesque :

On me permettra de dire un mot de mon village de Sainte-Adèle. Je veux parler d'une beauté qui existe, d'une nature extrêmement attirante dans ses raccourcis et dans l'atmosphère qui l'enveloppe. [...] Je ne sais rien de plus ravissant, je ne sais rien de plus éblouissant pour les yeux et pour le cœur qu'un lever de l'aurore, en plein

FRANÇOIS OUELLET

hiver, sur ce pays de montagnes et de rêves. C'est un spectacle qui provoque une sensation « d'être éternellement », la sensation d'une joie parfaite, comparable au saisissement qu'on éprouve à la vue subite d'un beau corps de femme dans toute la pureté de ces lignes<sup>2</sup>.

J'insiste en particulier sur « un spectacle qui provoque une sensation d'être éternellement », par quoi l'auteur trouve une position de jouissance similaire à celle que l'argent procure à son personnage. Et trouve du coup une posture d'écrivain : « Je peux bien vous avouer sans fausse modestie que si dans cinq ans, dans deux ans, il reste de mon œuvre quelques pages lisibles, soyez sûrs que je les aurai écrites dans ces moments-là, dans la nuit la plus pure, soit au point du jour ou soit dans la montée de l'aurore. » Ringuet ne disait pas autre chose : « la terre constante, éternellement virginale et chaque année maternelle<sup>3</sup> ». On comprendra que, dans cette logique symbolique, le roman ne manifeste pas un attachement à la terre sans en même temps inscrire un conflit sous-jacent pour sa possession. On possède habituellement une femme contre quelqu'un, une femme que l'autre n'a pas. C'est le principe du rapport œdipien, où le père et le fils sont en lutte pour la possession de la femme.

C'est tout le sens de *Menaud, maître-draveur*. « Posséder! S'agrandir! Tel était le mot d'ordre venu du sang, tel était l'appel monté de la terre, la terre qui, toute, dans la grande nuit de printemps, clamait : "Je t'appartiens! Je t'appartiens! par le droit des morts dont je suis le reliquaire sacré, par tous les signes de possession que, depuis trois cents ans, les tiens ont gravés dans ma chair"<sup>4</sup>. » « [P]osséder » et « s'agrandir » deviennent les actions privilégiées d'une représentation sacrale des liens charnels, une double action par

---

<sup>2</sup> Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Montréal, 10/10, 1977, s.p.

<sup>3</sup> Ringuet, *Trente arpents*, Montréal, Bibliothèque canadienne-française, 1971, p. 187-188.

<sup>4</sup> Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque canadienne-française, 1965, p. 108-109.

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

laquelle l'homme affirme et confirme son identité : la première (« posséder ») témoignant d'une emprise totale sur la femme, par quoi une action subséquente (« s'agrandir ») s'enclenche naturellement et revendique une descendance, l'inscription dans la filiation.

Les choses n'ont guère changé avec la modernité des années 1960. La principale différence, c'est que nous sommes passés du roman de la terre au roman urbain, ce qui a entraîné sur la ville un déplacement de la métaphore de la terre-mère. La ville devient l'objet d'un enjeu, d'une lutte. Mais non plus physique, comme dans la relation à la culture de la terre, mais intellectuelle. À la manière, par exemple, de Rastignac, le personnage de Balzac qui, à la fin du *Père Goriot*, depuis la butte du Père Lachaise, lance son « À nous deux maintenant ! » en ayant le regard sur les symboles napoléoniens (le dôme des Invalides et la colonne de la Place Vendôme) de sa future ascension. Rastignac s'apprête à se lancer dans le monde, à assujettir la ville à son désir. Et ici aussi, la ville, comme la terre que Menaud revendique contre les Anglais, Rastignac la possédera contre cette figure de père déchu qu'est Goriot, qui a fini par lui céder l'une de ses filles. Pour conquérir Paris, il fallait d'abord commencer par avoir la fille, puis s'élever sur les décombres du Père. Voilà bien la structure symbolique du roman de Balzac. Mais aussi, sans doute, de tout roman.

### Retour à Coolbrook

Pour revenir au roman québécois moderne, je voudrais montrer comment Gilles Marcotte développe, dans *Retour à Coolbrook* (1965), son deuxième roman, cette représentation imaginaire de la ville-mère. La ville n'y est pas seulement thématifiée, elle joue un rôle structurant. Principe d'organisation narrative et discursive, la ville acquiert une configuration personnelle qui paraît liée au parcours symbolique du narrateur. Elle devient ainsi l'espace privilégié d'une quête identitaire. Je vais procéder en deux temps. Je poserai la structure d'ensemble du roman quant à la représentation de la ville-mère, puis proposerai une analyse détaillée de la façon dont le texte articule le rapport du héros, Maurice Parenteau,

FRANÇOIS OUELLET

aux personnages féminins.

En tant que critique, Marcotte a consacré plusieurs textes à la ville. Ses articles ont été regroupés dans un ouvrage intitulé *Écrire à Montréal*. Je voudrais citer les dernières pages de son texte « Rimbaud, lecteur de la ville » :

Une idée centrale anime les trois poèmes que nous venons de lire : la nouveauté radicale de la ville, faisant naître chez celui qui la considère un sentiment de mystère, d'étrangeté. Or, ce sentiment n'est pas appelé à s'atténuer par l'habitude; c'est *pour toujours* que la ville est nouvelle, le « récent » devenant sa forme même, sa définition. Elle est à la fois ce que nous connaissons le mieux, notre seule habitation véritable, l'extrême du familier, et ce que nous connaissons le moins, ce qui se dérobe le plus subtilement au vieux désir de l'habitation. C'est à titre d'« éphémère[s] citoyen[s] » que nous habitons nos villes<sup>5</sup>.

La ville est à la fois, paradoxalement, « l'extrême du familier » et ce qui se dérobe « le plus subtilement au vieux désir de l'habitation ». Elle marque une tension entre une nouveauté constamment réitérée (c'est Marcotte qui souligne le « pour toujours ») et oblitérée (la ville se dérobe). C'est que la ville est bien à l'image de la mère — que nous lisons du reste dans cet « éphémère citoyen », formule qui dit le vacillement de l'ancrage politique dans la ville. Ce qui fait problème, pour paraphraser Valéry, c'est bien que la mère doive être toujours recommencée.

Après avoir noté le « mouvement incessant » de la ville moderne et sa « diversité irréductible à l'unité », de façon à indiquer la difficulté contemporaine d'habiter une réalité urbaine qui sans cesse se modifie et nous échappe, Marcotte n'en conclut pas moins (ce sont les toutes dernières lignes de son texte) : « Cela ne signifie peut-être pas que soit interdit le bonheur de la ville, d'habiter *cette* ville; même s'il est teinté par

<sup>5</sup> Gilles Marcotte, « Rimbaud, lecteur de la ville », *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 122.

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

une nostalgie sans objet, et peut-être pour cette raison même<sup>6</sup>. » Ces derniers mots, il faut bien sûr les entendre avec les oreilles de la psychanalyse, tant il est vrai que c'est toujours du lieu de l'Autre, depuis l'espace où s'inscrit un désir sans objet, que s'écrit la littérature, que se forme le langage. Si l'inconscient est structuré comme un langage, selon la formule de Lacan, la ville est ce langage privilégié des signes qui donnent à entendre le désir. Écrire et lire, c'est « déchiffrer à livre ouvert<sup>7</sup> » la ville.

Marcotte a intitulé son essai *Écrire à Montréal*. Or, aux yeux du critique, Montréal ne peut pas revendiquer, comme Paris, « un passé unifiant, riche, glorieux, dans lequel l'aujourd'hui pourrait se réfugier comme dans un rêve ». Montréal « n'a, comme histoire d'origine, que cette Ville-Marie dont les liens avec la ville présente sont devenus inexistant<sup>8</sup> ». Il y a l'origine, Ville-Marie, qui s'affiche comme lieu d'unité et de pureté; puis il y a Montréal, qui n'offre plus de liens apparents avec la ville d'origine. Montréal se trouve ainsi être le signe qui masque l'origine maternelle; Montréal, ville qui a été colonisée, qui est possédée par les signes de la vie moderne, est ce signifiant de la métaphore paternelle qui, en s'imposant, aura fait glisser sous la barre le signifiant primordial de l'origine, des fondements, de la genèse, au point de nous faire oublier les liens qui existent entre la fondation de la ville et ce qu'elle est devenue.

Dans *Retour à Coolbrook*, ce n'est pas Montréal, mais Coolbrook qui recoupe la Ville-Marie de l'Imaginaire. Car Coolbrook est la ville d'origine du héros de Marcotte. Or, Marcotte fait justement subir à la ville une transformation comparable à celle qui a affecté Ville-Marie, devenue Montréal. Marcotte n'a jamais caché que Coolbrook était une déformation de Sherbrooke, ville réelle (et le lieu de naissance de l'auteur);

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>7</sup> Gilles Marcotte, *Retour à Coolbrook*, Paris, Flammarion, p. 22. Les références au roman, abrégé en *RC*, seront dorénavant indiquées après la citation.

<sup>8</sup> Gilles Marcotte, « Rimbaud, lecteur de la ville », *Écrire à Montréal*, *op. cit.*, p. 123.

## FRANÇOIS OUELLET

Sherbrooke devenant, de la sorte, la ville possédée qui masque la ville-mère originnaire, Coolbrook. Ville fictive, Coolbrook se donne à entendre comme lieu du rêve et de l'imaginaire; ville de l'inaccessible parce qu'elle n'existe qu'en fiction. Nous savons aussi que Sherbrooke a été baptisée en l'honneur de Lord Sherbrooke, un personnage historique. Dans le roman, le narrateur avance une double explication quant à l'étymologie de la ville : d'une part, la finale du nom (brooke) serait peut-être « le nom d'un colon anglais » (le père qui colonise, qui possède et s'agrandit, qui s'accapare un territoire et le marque de son nom); d'autre part, en substituant le « Cool » au « Sher », le texte se trouve à introduire un nouveau sens possible, qui fait que Coolbrook serait peut-être « la traduction de "frais ruisseau" », raconte le héros (*RC* : 17). En déformant le nom de la ville, Marcotte inscrit le lien à la mère par l'élément liquide, annonçant le jeu de mots mer / mère qui sera central dans *Une mission difficile* (1997).

Cette image du « frais ruisseau » pour désigner la ville nous renvoie à un autre passage du roman, où Maurice vient de découvrir qu'il est amoureux de Mariette Sainval. Ce jour-là, il mesure son désir depuis les hauteurs qu'il a sur la ville; sorte de Rastignac en quête de paternité symbolique, il se convainc qu'il a « droit à Coolbrook » (*RC* : 54). Vue en plongée, la ville apparaît au personnage à l'image d'une femme : Coolbrook « bien assise sur ses deux collines, et la petite rivière boueuse qui coule au milieu » (*RC* : 53). La ville est féminine, indéniablement. Dans ces conditions, on comprend que c'est au pays de la mère et de l'enfance que revient le héros, en quête d'un savoir étymologique qui a directement à voir avec sa propre origine, avec sa propre identité.

Il faut toutefois être prudent avec cette métaphore, qui ne signifie pas seulement qu'habiter la ville, c'est posséder la femme, ce serait trop facile. Habiter la ville, c'est, de façon plus complexe, posséder la Mère en tant que Père. Toute la difficulté est là, car tandis que le père a droit à la mère, le fils est frappé par l'interdit. Il faut au fils passer au rang de père pour pouvoir posséder légitimement la mère. Dans ces conditions, la ville implique l'idée d'un combat, d'un défi, ce que le personnage observe : « C'est curieux, j'ai toujours eu

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

des comptes à régler avec les villes où j'ai vécu. Je n'arrive pas à les considérer comme de simples agglomérats de maisons et d'humains. J'ai vraiment affaire à elles comme à des personnes. » (RC : 117) La ville, qui « nargue [Maurice] de sa pérennité » (RC : 54), est maternelle, c'est-à-dire qu'elle est un lieu de combat, un lieu où il n'est possible d'aimer qu'en conquérant. Du reste, le héros n'est pas dupe de la complexité signifiante de son désir : « On n'oublie pas plus les lieux de son enfance, qu'on n'oublie sa mère. Complexe d'œdipe, si vous voulez » (RC : 10). Dans ce sens, la ville s'offre comme « énigme » — énigme que Maurice ne cessera d'éprouver, depuis une posture symbolique de fils, par sa lutte contre les autorités municipales et son opposition aux opinions du père de Mariette, qui est l'un des notaires les plus influents de la ville.

Outre Coolbrook, le roman fait une place importante à Montréal. À Montréal, Maurice était journaliste et fréquentait Lucile, une infirmière. Or, Maurice a quitté Montréal pour revenir à Coolbrook, sa ville natale, où il poursuit son métier de journaliste. Mais il se veut résolument célibataire; et pour bien marquer sa volonté, il envoie une lettre de rupture à Lucile dès son arrivée à Coolbrook. Ce que désire Maurice, c'est recommencer une nouvelle vie. Il est évident que ce qui doit changer par rapport à son ancienne vie, c'est son rapport à l'amour puisqu'à Coolbrook, Maurice choisit le célibat mais continue son métier de journaliste.

À cette différence près pourtant : le journal *Le progrès*, de Coolbrook, lui a offert un poste de direction qui le démarque du travail anonyme qu'il faisait à Montréal. Cette différence est importante, car c'est en fait une particularité qui est du même ordre qui départage sa vie amoureuse à Montréal et la vie célibataire qu'il désire à Coolbrook. En effet, il ne faut pas croire Maurice lorsqu'il affirme vouloir rester célibataire; le roman est construit entièrement sur le principe de la dénégation, où le refus du héros d'être amoureux ne cesse de témoigner de la force du désir. Il y a dénégation parce qu'il y a impossibilité de dire le désir — un désir qui lie le héros à la ville-mère. Bref, à Montréal, Maurice peut avoir une liaison avec Lucile; à Coolbrook, il *doit* être célibataire, parce que la

FRANÇOIS OUELLET

mère ne peut être possédée.

C'est dans cette perspective que prend sens non seulement le retour de Maurice à Coolbrook, mais sa promotion professionnelle; car cette promotion « métaphorise » un rapport au Père symbolique conséquent. Dès l'incipit, Maurice rappelle ce proverbe pour justifier sa décision de revenir à Coolbrook : « Mieux vaut être le premier dans son village que le second à Rome. » (RC : 5) Il n'y a pas à chercher plus loin : la marche est haute pour se faire père à Montréal, vaut mieux commencer par Coolbrook. Non pas comme s'il y avait des degrés dans la paternité, mais comme si une seconde chance était donnée au héros, et qui n'est pas autre chose que l'expression impulsive d'un savoir inconscient suscitant un retour vers l'enfance. En d'autres mots, l'intrigue donne forme à cet automatisme de répétition, qui est au principe de l'ordre signifiant, et par quoi le sujet ne cesse de nommer son désir. Ainsi un « retour à Coolbrook » signifie métaphoriquement un retour aux sources, un retour à la source du conflit, comme si ce mouvement rétrograde donnait au héros la possibilité de recommencer à neuf, de revenir à la relation à la Mère d'avant la castration symbolique, comme si pouvait être renégociée la loi du Père. C'est donc en conquérant que Maurice prétend débarquer à Coolbrook, dont les multiples dénégations à l'égard des femmes ne font que masquer le fait que la promotion qu'il obtient pour son travail le promet en réalité dans l'ordre du désir.

C'est dans ces conditions que Maurice fait la rencontre de Mariette. Elle n'est pas tout à fait la mère (Ville-Marie), mais une petite mère, comme l'indique le suffixe de son nom. Elle figure, disons, le signe qui masque l'autre, fondamental, le signe qui y donne accès, sorte d'« objet a », comme dirait Lacan. Maurice en tombe malgré lui profondément amoureux. Il proclame :

Coolbrook au commencement de mon existence,  
Coolbrook au recommencement de moi-même  
et de ce recommencement dont je sens poindre  
le désir. Aujourd'hui j'ai de nouveaux liens avec  
cette ville. Dans l'une de ces maisons, Mariette

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

Sainval existe et peu importe qu'elle sache le pouvoir qu'elle a sur moi. Mariette existe, donc Coolbrook m'appartient. (RC : 54)

Le narrateur travestit le cogito cartésien à la faveur de quelque chose de plus essentiel, qui serait sous-jacent à la pensée raisonnante. Lacan avait déjà « joué » avec le cogito, le transformant ainsi : « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas », entendu qu'« il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle<sup>9</sup> ». Or, en effet, nous parlons du lieu de l'inconscient, depuis le lieu de l'Autre qui interpelle le sujet désirant, ce que Marcotte résume efficacement à partir de la métaphore de la ville-mère : la femme existe (Mariette), donc la Mère m'appartient (Coolbrook), j'y ai ma place, j'existe. C'est ce potentiel d'existence que mesure Maurice en revenant à Coolbrook, où il tombe amoureux de Mariette, et qu'il doit impérativement faire advenir, faute de quoi il ne saura pas s'intégrer socialement et atteindre à la paternité symbolique.

### Lucile à Montréal

Dès sa première rencontre avec Mariette lors d'un concert, Maurice pressent que sa vie risque de basculer. Devant Mariette, il perd tous ses moyens, il ne sait que dire. C'est son attitude qui le trahit, car lui-même ne comprend pas tout de suite qu'il est amoureux. Il rentre mécontent de lui, puis s'endort en rêvant de Lucile. Dans son rêve, « Lucile était alitée, gravement malade. Il est entendu qu'elle mourrait. Elle me souriait. Elle m'accordait son pardon. Mais non, elle n'avait rien à me pardonner, je ne lui avais fait aucun tort, j'étais innocent, innocent, innocent! » (RC : 36-37) Marcotte n'exploite pas la forme du rêve sans raison; il est clair que ce rêve doit rendre compte d'un sentiment inconscient qui fait agir le personnage, lui dicte ses décisions quant à sa nouvelle vie, et qui est en rapport direct avec le « remords tenace » (RC : 30) qu'il éprouve depuis sa rupture avec Lucile, et ce, bien qu'elle ait répondu « fort

---

<sup>9</sup> Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 517.

FRANÇOIS OUELLET

gentiment » à sa lettre de rupture (RC : 20). Le premier lien que nous sommes amenés à faire, c'est le rapport direct entre Lucile et Mariette, puisque ce rêve survient après que Maurice ait fait la connaissance de celle-ci. Qu'ont-elles en commun? Reprenons le discours : à Montréal, Maurice prétend ne pas vraiment désirer de femme, mais néanmoins s'entiche de Lucile; Maurice part pour Coolbrook et rompt avec Lucile. Pas plus qu'à Montréal il ne désire de femme, au contraire, il lui semble que l'absence de femme soit la condition de sa nouvelle vie; cependant il rencontre Mariette, qui le séduit instantanément; enfin, il rêve de la mort de Lucile. D'une part, dans les deux cas, les relations amoureuses émergent à même des actes de dénégalation : il arrive à Maurice ce qu'il ne veut pas. D'autre part, au terme d'une situation qui tend à se répéter, Maurice rêve de Lucile, envers qui il se sent coupable. Ce que le rêve laisse ainsi entendre, c'est que l'amour est condamnable, ce qui consciemment se traduit chez le personnage par un acte de dénégalation (« j'étais innocent ») et par un sentiment de culpabilité qu'il ne comprend pas. Si par ailleurs l'amour est condamnable, c'est parce qu'il est ardemment désiré, si bien que le sentiment de culpabilité, dont le héros prend conscience sous la forme d'un « remords tenace » qui lui échappe et qui dans le rêve éclate dans toute sa transparence, naît de l'interdit du désir refoulé, que le rêve laisse voir par la mort de la femme. La femme doit mourir parce que le héros ne s'accorde pas le droit de la posséder. Le rêve du héros se trouve ainsi à inverser les circonstances de sa première rencontre avec Lucile : Maurice avait été hospitalisé, Lucile le soignait, elle était infirmière; en revanche, dans le rêve, c'est Lucile qui est hospitalisée, sauf que Maurice, qui n'est pas infirmier, ne la soigne pas, il ne peut rien pour elle — il ne peut qu'être coupable. Parce que le rêve trahit le désir, il est condamnable, comme l'amour, car ils ont partie liée.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que le sentiment de culpabilité du héros est à l'origine de sa rupture avec Lucile et de sa décision de ne plus s'engager dans une relation amoureuse. C'est ce que Maurice ne perçoit pas. Alors que le sentiment de culpabilité est la cause de la rupture, le personnage croit plutôt qu'il en est l'effet; ce que, cependant, il ne comprend pas davantage (il clame à plusieurs reprises son

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

innocence), puisque justement il pose la question à l'envers. C'est cette méprise qui explique la conduite que Maurice adoptera ensuite. Bien qu'il y ait déjà plusieurs mois qu'il est amoureux de Mariette et qu'ils se voient quotidiennement, Maurice voudra revoir Lucile parce qu'il croit que, en rompant à nouveau, cette fois-ci de vive voix, il effacera le sentiment de culpabilité qui lui pèse :

j'avais le sentiment très net, absolu, qu'il me fallait revoir Lucile une dernière fois, liquider « l'affaire Lucile », *assassiner par la parole et par l'acte un moment de mon existence, un moment*<sup>10</sup> de moi-même, qui pesait d'un poids trop lourd dans mes souvenirs. Revoir Lucile, pour la quitter enfin. (RC : 130-131)

Il y a beaucoup à dire ici, la première chose se reportant au fait qu'il ne s'agit pas pour le héros d'assassiner Lucile, mais sa relation avec Lucile, pour autant qu'elle est condamnable, qu'elle pèse « trop lourd ». Maurice se trouve à vouloir donner forme à son rêve assassin, il obéit à ce qui le fait inconsciemment agir, la négation de son propre désir de possession. Il ne faut pas perdre de vue que même dans les moments de bonheur avec Lucile ou avec Mariette, Maurice est condamné par une culpabilité inhérente à son désir. Cela est on ne peut plus visible ici par les mots que j'ai soulignés, qui font écho par exemple à la formule lacanienne : « La parole est le meurtre de la chose », pour signifier le refoulement originaire et la symbolisation du désir dans le langage.

Bien que Maurice soit décidé à rompre, les choses ne se passeront pourtant pas comme il le souhaite. En marchant vers la montagne avec Lucile, il se sent bien, il retrouve « grâce à elle une complicité avec une ville, un passé » (RC : 134). Bientôt ils se retrouvent au sommet de la montagne, d'où ils contemplent la ville (RC : 135). Tandis qu'il se souvient alors qu'il « étai[t] venu pour quitter Lucile » (RC : 135), celle-ci lui dit que la vie qu'il mène à Coolbrook ne l'intéresse pas, qu'à Montréal elle sera toujours libre pour lui. « “Je suis celle qui sera toujours libre...” Elle ajouta cette phrase énigmatique :

<sup>10</sup> Faut-il entendre « maman » ?

FRANÇOIS OUELLET

“Je serai, plus tard, une vieille demoiselle avec beaucoup de souvenirs”. » (RC : 136) Alors Maurice comprend que Lucile lui a « survécu ». « Elle m’avait si bien survécu qu’il lui était possible de me revoir sans crainte d’être troublée, qu’elle pouvait m’offrir — oh! le plus discrètement du monde — une évacion, si par hasard je me lassais de Coolbrook. C’est-à-dire de Mariette. » (RC : 136) Ce que le héros entend par le « survécu » — à un premier niveau —, c’est que Lucile s’est donné une indépendance de vie qui était précisément ce qu’il souhaitait pour lui en retournant à Coolbrook, qu’il croyait vraiment désirer, mais qu’il a compromis à cause de son amour pour Mariette. Lui ayant « survécu », Lucile est libre de le revoir. Bien sûr, le désir d’indépendance de Maurice, sa volonté de refaire sa vie sans femme, participe de la dénégation, le héros se faisant croire qu’il veut vraiment être indépendant, ne comprenant pas que son discours n’est qu’une fuite qui camoufle son attachement à la Mère; ce qui nous amène à lire ce passage au second niveau. Ainsi le mot « survécu » fait écho au rêve assassin du héros et à sa volonté de liquider « l’affaire Lucile »; il montre que son désir pour Lucile est condamné à se répéter, à durer, et par conséquent à prolonger la relation à la Mère imaginaire et à éterniser le corollaire du désir, le sentiment de culpabilité. Sitôt qu’il sont rentrés de la montagne, Maurice « la possèd[e] brutalement, sans égards, dans le salon même », puis « la quitt[e] une demi-heure plus tard sur un bref au revoir » (RC : 137), écrasé, dominé par son sentiment de culpabilité, d’autant plus fort cette fois-ci qu’il paraît confirmer la première fois où il avait ressenti ce sentiment (lors de la lettre de rupture), comme si cette culpabilité allait dorénavant faire partie intégrante de lui-même. « Pour la première fois, je me sentais coupable, vraiment coupable. De quoi, je ne le savais pas, ou ne voulais pas le savoir. » (RC : 139) Tout de même, s’interrogeant brièvement sur la source de son sentiment, le héros conclura, après avoir reconnu qu’il est inutile de chercher la réponse dans ses souvenirs d’enfance et qu’il ne peut avoir offensé Dieu, qu’il se sent coupable envers Mariette : « J’avais bêtement peur, malgré tout, qu’elle devinât. » (RC : 139) Ce qu’il écarte fonctionne une fois de plus sur le mode de la dénégation : l’intérêt de sa conclusion est d’établir un lien entre Lucile et Mariette, qui n’est pas celui qu’il croit (la crainte que Mariette devine son infidélité),

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

car dans la mesure où Lucile n'est qu'une sorte de double symbolique de Mariette, Maurice possède imaginativement Mariette, de sorte que la relation à Lucile réactualise un fantasme et le châtement qu'il appelle en raison de l'interdit qu'il comporte. « Je voyais Mariette à la place de Lucile à Montréal, et je rejetais cette image avec véhémence » (RC : 162), se plaint-il ensuite. L'image fait surgir le sens de la faute, qui réside, au-delà de la relation avec Lucile, dans le désir sacrilège de possession de la Mère.

Une autre scène résume ce conflit qui structure la vision du personnage. Elle survient dès le lendemain du rêve de Maurice. À son réveil, Maurice avait conclu que son rêve était « ridicule », que le sentiment de culpabilité qui l'accompagnait ne l'était guère moins, mais que celui-ci eût pu être différent s'il avait lu :

au télétype une nouvelle de la Presse canadienne annonçant, par exemple, pure supposition, le suicide d'une certaine Lucile N... à Montréal. Là, j'aurais pu me sentir coupable. Mais le suicide de Lucile, quelle bonne blague! [...] Justement nous en avons un sur les bras, ce matin-là, au journal. Un suicide. (RC : 37)

Il va de soi que nous ne pouvons pas ne pas lire l'hypothèse du suicide de Lucile à la lumière du suicide réel, lequel de fait vient redoubler la relation de Maurice à Lucile et ce qu'elle laisse dans l'ombre, l'impossible paternité. Jeanne Simard, la fille d'un échevin, s'était suicidée vraisemblablement à la suite d'un début de grossesse; elle devait rejoindre son amant à Montréal, suppose Maurice, qui ainsi traduit inconsciemment le désir qu'il aura plus tard de retrouver lui-même Lucile à Montréal, se trouvant à maintenir une équivalence entre les deux femmes qui trahit peut-être la raison pour laquelle Lucile doit symboliquement mourir, ou en d'autres mots pourquoi il doit lui-même renoncer à son désir : parce qu'il ne peut être père. On comprend du coup le sens de la « phrase énigmatique » de Lucile lorsqu'il la revoit à Montréal : elle annonce que Maurice ne sera jamais Père, qu'il ne possédera jamais la Mère derrière la femme.

FRANÇOIS OUELLET

## Mariette de la ville / Mariette des champs

À Coolbrook, c'est d'abord en marge de la ville que la femme paraît accessible à Maurice. Certes, sa première rencontre avec Mariette lors d'un concert le trouble profondément, d'où le rêve qui s'ensuit. Mais il parvient à l'oublier, il maintient avec fermeté la dénégation de son désir. En revanche, il revoit trois mois plus tard à la plage — donc hors de la ville — « Mariette ruisselante d'eau et de soleil, heureuse de son corps », et son destin bascule : il comprend pour la première fois qu'il devra absolument « posséder ce corps à tout prix », parce que lui-même est possédé (RC : 46-47)<sup>11</sup>. Ainsi, à partir du troisième chapitre, qui commence par l'aveu du héros de son amour puis qui relate les circonstances de la reconnaissance de cet amour, Maurice se met en tête de posséder la Femme; il accepte alors de laisser tomber, « inexplicablement, les innombrables garde-fous que j'avais disposés autour de moi, cet admirable système de défenses qui me protégeait des autres et de moi-même, et que j'avais cru solide comme le fer... » (RC : 55). Maurice essaie de légitimer le désir, de lever l'interdiction qui culpabilise la relation amoureuse.

La nature ou la campagne représente la femme ou sert de cadre à la femme non pas possédée, *mais qui peut l'être*, celle qui apparaît comme une promesse, dont le personnage devient instantanément et passionnément amoureux. La campagne et la ville deviennent ainsi deux mondes qui s'opposent, la première en tant que lieu du rêve (éveillé) et de la découverte de la pureté de la Mère, la seconde comme lieu de la lutte pour sa possession. Au début de leur relation, le personnage établit et tente de maintenir une frontière étanche entre la première Mariette et la seconde, celle qu'il a découverte à la plage et qui l'amène à fréquenter la première. « Il y avait deux Mariette : celle de la plage, la fille glorieuse, éclatante,

---

<sup>11</sup> Sa première réaction alors sera de fuir, retrouvant l'attitude qui avait été la sienne à la fin de ses études. « Posséder, c'était fuir. » (RC : 48) Réaction de défense envers soi que provoque le sentiment de culpabilité. « Je fuis comme le font parfois les soldats au front. Je cours en direction de l'ennemi » (RC : 83).

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

infiniment désirable; et celle de la ville, dont j'apprenais à connaître les goûts, les habitudes. Entre les deux, je ne faisais pas le lien. » (RC : 84) Il y a donc une coupure nette entre « la Mariette de ville et la Mariette des champs » (RC : 84). Or, la difficulté à laquelle se trouve confronté le héros, c'est précisément de savoir établir le lien de l'une à l'autre, car ce n'est qu'en possédant la Mariette des champs qu'il peut espérer se réconcilier avec Coolbrook, y trouver sa place, c'est-à-dire un rapport aux autres qui abolirait le sentiment qu'il a de s'y trouver comme un étranger, son sentiment d'infériorité. « En toi je possède le monde, et le monde me possède. » (RC : 114-115) Maurice saisira graduellement cette nécessaire fusion des figures maternelles, mais inconsciemment; il sera amené à faire ce lien, malgré lui, c'est-à-dire du moment où il devra se mesurer à tous ceux qui laissent voir certaines prétentions sur Mariette, et par conséquent se mêler à la société bourgeoise de la ville. Ainsi, au début de leur relation, Maurice peut dire : « Cette dichotomie me laissait une précieuse liberté » (RC : 84); il faut entendre ici que, tant qu'il peut séparer Mariette en deux dans sa tête, il se soustrait à son sentiment de culpabilité et à un affrontement avec la figure du Père. Il en ira autrement lorsqu'il commence à s'insérer davantage dans les méandres du milieu bourgeois, et en particulier dans la maison des Sainval, lieu de l'interdit.

Dans ces conditions, on comprend que la relation qui s'établit inconsciemment chez le héros entre Mariette et Lucile est plus complexe qu'il ne paraît. L'une ne s'oppose pas simplement à l'autre. Il est plus juste de dire que Lucile s'oppose à la Mariette des champs, mais qu'en revanche elle est une sorte de double de la Mariette de ville. Plus précisément, la séparation que Maurice désire entre les deux Mariette, il va la rechercher entre Lucile et la Mariette des champs, refoulant du coup le lien à la Mariette de ville, lieu du désir conquérant, de l'émergence du sentiment de culpabilité. En effet, si Maurice tient mordicus à ce que Coolbrook et Montréal n'interfèrent pas dans ses sentiments, que Mariette reste à Coolbrook et Lucile à Montréal, c'est afin de maîtriser son sentiment de culpabilité, de le maintenir en deçà de la conscience. Or, de la même façon qu'il sera malgré lui amené à faire un lien entre les deux Mariette, il ne pourra pas maintenir la séparation entre

## FRANÇOIS OUELLET

Lucile et Mariette. Ces deux mondes que Maurice voudra d'abord croire sans rapport aucun entre eux, il devra peu à peu, au fur et à mesure de son emprise sur la Mariette de ville, et en cela conformément à son désir inconscient, se résoudre à les considérer comme « des vases communicants » (RC : 140). Nous le savons, le bref séjour de Maurice à Montréal auprès de Lucile marque le début du déclin de sa relation avec Mariette; à partir de ce moment-là, Mariette prendra pour Maurice la figure de l'Absente. Mais si leur relation décline alors, ce n'est pas parce que Mariette aurait eu vent de l'aventure de Maurice (ce qu'il craint), mais simplement parce que la possession de Lucile, tandis qu'il est amoureux de Mariette, rend son geste incestueux. Il a beau alors espérer que Mariette lui pardonne (bien qu'elle ignore l'existence de Lucile), sa faute les « lie plus sûrement que ne le faisait l'innocence » (RC : 155); leur « amour [a] perdu son innocence » (RC : 157). Le sentiment de culpabilité de Maurice envers Mariette doit être interprété, à un second niveau, comme l'expression du renforcement de l'interdit, qui tout à coup rend la figure de Mariette plus sacrée, plus pure encore qu'elle ne l'était. Ce n'est pas la même aventure que Maurice vit à Coolbrook et à Montréal, mais elles se rejoignent par ce que Lucile enseigne à Maurice dans sa quête amoureuse coolbrookoise, par le fait que Lucile précède Mariette selon une logique désirante, qui conduit de la femme à la Mère. C'est comme si Marcotte avait choisi de dédoubler la femme, non pas afin de mieux faire sentir l'évolution du héros, mais surtout parce que visiblement il ne s'autorise pas lui-même, comme écrivain, à mêler la faiblesse de la femme et la pureté de la Mère. La première sera toujours libre pour Maurice; la seconde, il se la refusera toujours. On voit d'ailleurs, par ce seul déplacement du sujet de l'action (Lucile agit envers Maurice, mais Maurice agit envers Mariette), ce qui pose problème; le passage de Lucile à Mariette génère chez Maurice un sentiment de culpabilité qui l'amène à court-circuiter toute occasion de relation physique avec Mariette.

Il est essentiel, pour le lecteur, de maintenir dans un premier temps ces deux mondes (du côté de chez Lucile et du côté de chez Mariette) en niveaux de lecture distincts, et cela depuis le point de vue du héros. Lucile représente la

## FRANÇOIS OUELLET

face visible et lucide de la relation à la femme, où Maurice prend conscience de son sentiment de culpabilité; en revanche, la Mariette des champs représente la face cachée et plutôt inconsciente de la relation à la Mère, celle à qui « l'incommunicable bonheur » de la plage donne un éclat de reine » (RC : 106), où Maurice est subjugué par un sentiment de pureté à l'égard de Mariette qui n'exclut pas la possession physique, mais que paralyse un profond sentiment d'interdit<sup>12</sup>. Quant à la figure de la Mariette de ville, elle est refoulée par le héros au plus profond de lui-même, parce qu'elle se heurte directement à la figure du Père, parce qu'elle fait passer le héros de l'Imaginaire (que caractérise la relation à la Mariette des champs) au Symbolique. Si Maurice désire Mariette, il ne saura jamais pourquoi il doit échouer dans sa tentative de la posséder. Le personnage est ainsi structuré par un savoir déficient quant à son désir dont rend compte la dualité des figures féminines. Et c'est ce savoir déficient même qui engage un processus de lecture à double niveau. Le propos suivant de Maurice conceptualise cette idée :

Mais quand on est amoureux, on a toujours les yeux à demi fermés. Cela vaut mieux. La plupart des grandes passions dont nous entretenons l'histoire n'auraient été que des feux de paille si les protagonistes avaient fait usage d'une trop grande lucidité. Un amoureux ne devient pas toujours un sot, mais il sait d'instinct qu'il est préférable de n'y voir pas trop clair. C'est là une vérité éternelle, je n'insiste pas. (RC : 121)

Ces lignes se donnent d'abord à entendre dans le contexte réaliste du roman. Au-delà, elles expriment très bien les deux mondes dans lesquels vit le héros : le monde d'avant la loi du Père (avec Mariette), qui est soustrait à une trop grande lucidité, qui préfère le demi-mot et le rêve; celui d'après la loi (avec Lucile), qui oblige à une certaine lucidité. Dans ce dernier cas, il y a toute apparence qu'il faille rapprocher

---

<sup>12</sup> La possession n'est alors — et ne sera jamais autre chose — qu'un rêve : « La plage, ce jour d'été, la révélation prodigieuse d'un corps à la hauteur et à la profondeur de mon rêve... » (RC : 142)

## ÉCRIRE LA VILLE-MÈRE

« Lucile » et « lucide<sup>13</sup> ». À Montréal, Maurice ayant noté que Lucile fait preuve d'une lucidité qu'il ne lui connaissait pas, c'est lui-même maintenant qui se veut plutôt naïf; la naïveté devient ici un refuge pour éviter de se sentir coupable, pour ne pas se « prêter au jeu de Lucile » (RC, 133), c'est-à-dire à un jeu qui risque d'être trop lucide. On connaît la suite : après avoir quitté Lucile, Maurice fera aveu de lucidité, il se sentira pour la première fois vraiment coupable. Par opposition à Mariette, qui représente la « pureté » (RC : 140), Lucile devient donc celle qui force Maurice à se détester, et à la détester, elle, Lucile N. (Lucile-haine)<sup>14</sup>, qui représente ce qu'il voudrait inconsciemment tuer.

\*\*\*

Tout le roman, on le comprend, est ainsi structuré en fonction de la métaphore de la ville-mère. La ville n'est pas seulement un espace topographique, mais l'espace métaphorique par excellence, qui mesure l'ordre du désir, comme l'enseignaient si bien André Breton et les surréalistes. Aussi Marcotte ne fait-il, au fond, que poursuivre une tradition littéraire dont l'origine remonterait au moins à la fameuse Carte de Tendre du *Clélie* de Mlle de Scudéry, qui se veut la transposition géographique des démarches du cœur? On y trouvera d'ailleurs une allusion dans le dernier roman de Marcotte, *Une mission difficile*. Dans ce roman, c'est la ville d'Ostende qui tient le rôle de Coolbrook. Le narrateur dit : « Ostende, Ostende, j'y rêvais depuis des années, et comme tout le monde sans doute j'y ajoutais le r qui dit tout, Ostendre, mais en pensée seulement, pour ne pas

---

<sup>13</sup> Ce n'est plus la même femme que Maurice retrouve à Montréal : « Je l'avais quittée un peu naïve, spontanée; je retrouvais en Lucile une femme curieusement avertie, devant laquelle j'aurais à me tenir sur mes gardes. » (RC : 133) Lucile se « transforme » en quelque sorte quand Maurice, plutôt que de rompre avec elle, donne prise à la relation, confortant son sentiment de culpabilité. Autrement dit, le renforcement du sentiment de culpabilité trouve son pendant dans une Lucile soudainement beaucoup plus lucide.

<sup>14</sup> Dans le premier roman de Marcotte, *Le poids de Dieu* (Paris, Flammarion, 1962) les initiales de la femme sont M.N. (Marie Norbert). Dans *Retour à Coolbrook*, le M se retrouve du côté de Mariette, le N du côté de Lucile.

FRANÇOIS OUELLET

enlever au nom d'Ostende sa prodigieuse douceur, sa blonde volupté<sup>15</sup> ». « En pensée » seulement, dit-il. Et de fait, tout l'art de Marcotte — le Marcotte romancier qu'il faudrait bien un jour se décider à relire pour voir qu'il est l'un des plus fins — réside dans le secret, dans le non-dit, dans la métaphore.

---

<sup>15</sup> Gilles Marcotte, *Une mission difficile*, Montréal, Boréal, 1997, p. 17-18.

# **VILLES EN IMAGES ET SONS**



Christina Horvath  
Université du Québec à Montréal -  
Université de Toronto

## La bande-son du roman urbain

**Résumé** – L'intégration de la musique au sein d'une œuvre de fiction est une pratique intertextuelle qui s'est développée sous l'influence accrue du cinéma. L'intégration dans les récits urbains d'un enchaînement de morceaux classiques ou populaires rappelant la bande originale des films constitue un melting-pot intertextuel qui contribue à faire du roman urbain l'expression privilégiée d'une culture hybride, cosmopolite et métissée, à l'image de la grande ville moderne. Analysant l'emploi et les fonctions de la bande-son dans le roman urbain et au cinéma, je cherche à souligner les différences et les similitudes des deux modes d'expression dominants de notre époque : le récit filmique et le récit romanesque.

Entité complexe, hétérogène et plurielle, la métropole moderne est non seulement un haut lieu d'échanges économiques et sociaux, mais également un carrefour textuel. Son importance accrue dans la culture de la fin de 20<sup>e</sup> – début du 21<sup>e</sup> siècle a conduit au foisonnement des récits majoritairement situés dans un milieu urbain. Il s'agit d'œuvres dont l'intrigue se déroule généralement à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire. L'action de ce type de récit, que j'appellerai ici le « roman urbain », est généralement porteuse de marques intrinsèques de l'actualité et d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). On peut constater que ce qui fait le roman urbain n'est pas exclusivement son décor inaliénable, le milieu urbain contemporain, mais aussi et surtout son ambition de peindre le quotidien et d'ancrer l'intrigue dans un « ici » et « maintenant » de notre réalité quotidienne.

Christina Horvath, « La bande-son du roman urbain », 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. 117-132.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

S'efforçant de montrer le quotidien des grandes villes occidentales à l'ère de la surmodernité, le roman urbain met le caractère textuel de celles-ci à son service dans la mesure où il fonde son effet de réel sur l'emprunt et le recyclage des bribes de textes collectés dans l'espace urbain. Cette démarche se situe dans un cadre doublement intertextuel : d'une part, s'apparentant au collage et conservant la discontinuité et l'hétérogénéité du matériau glané, le roman urbain rapproche la fiction du réel et l'inscrit, d'autre part, dans le réseau des relations que les œuvres littéraires de différentes époques entretiennent entre elles. La courtepointe textuelle qui en résulte inclut non seulement la parole des citadins, mais aussi les divers discours qui circulent dans la ville : les panneaux réclames, les enseignes lumineuses, les affiches publicitaires, mais aussi, dans un sens plus large, les discours médiatiques, cinématographiques et musicaux. C'est justement sur ces derniers que portera cette étude.

Les rapports que le roman urbain entretient avec la musique constituent un domaine particulier de l'intertextualité car il s'agit, du moins en partie, d'un discours non verbal. Il est vrai que l'intégration de la musique au sein d'une œuvre de fiction n'est pas un procédé très récent : il suffit de se remémorer l'exemple de la sonate de Vinteuil, qui occupe une place privilégiée dans la *Recherche* proustienne, pour se rendre compte que les références musicales ont probablement toujours eu leur place au sein du roman. Je formule cependant l'hypothèse que l'emploi systématique que le roman contemporain fait des styles et des genres musicaux a quelque chose de fondamentalement novateur. Cette pratique intertextuelle s'est développée à une époque où, grâce à la popularité des appareils permettant l'écoute de la musique, même en plein air ou en voyage, celle-ci est devenue omniprésente dans l'espace public : dans la rue, dans des bars, dans les transports en commun, etc. Sous l'influence accrue du cinéma, l'intégration dans les récits contemporains des enchaînements de morceaux classiques ou populaires rappelant les bandes originales des films devient de plus en plus courante. D'ailleurs, il n'est pas rare que les romanciers évoquent explicitement le terme « bande-son » comme le fait

CHRISTINA HORVATH

Virginie Despentes dans *Baise-moi* :

Comme d'habitude, le bruit au walkman lui donne la BO adéquate, elle marche au bord d'une nationale, croise d'immenses panneaux publicitaires où des femmes exhibent leurs poitrines. [...] Le jour se lève, il fait déjà chaud. Elle marche face au soleil montant. Elle entre dans la ville<sup>1</sup>.

Mais nous pouvons également citer l'exemple de Jean Echenoz qui, dans *Je m'en vais*, compare les bruits produits par un brise-glace à une « bande-son de château hanté, tout en raclements, sifflements et feulements, effets de basse et grincements divers<sup>2</sup> ». En raison de cet usage systématique de la métaphore cinématographique de la bande sonore, seule une comparaison systématique avec l'emploi de la musique au cinéma peut rendre compte d'une part de toute l'étendue de l'influence cinématographique et, d'autre part, des différences qui opposent les deux systèmes d'expression si proches et pourtant si dissemblables. Faisant appel aux techniques cinématographiques qui mettent la musique au service des films, je suis consciente d'étudier ici des rapports intertextuels unissant non pas deux mais trois domaines distincts : la littérature, la musique et le cinéma. Pour faciliter la réalisation de cette analyse doublement intertextuelle, j'appuierai mes réflexions sur un ouvrage de Michel Chion<sup>3</sup>, *La musique au cinéma*, qui présente l'avantage de traiter des rapports des deux domaines dans un sens plus large. Sans se limiter à un genre ou à un compositeur en particulier, l'ouvrage de Chion offre à la fois un aperçu historique et une analyse théorique des diverses fonctions de la musique au cinéma.

L'auteur tâche de distinguer deux périodes fondamentalement opposées de l'histoire cinématographique : celle du cinéma muet et celle du cinéma parlant. Jouant un rôle important comme accompagnement des films muets et comme moyen d'attraction d'un public majoritairement populaire,

<sup>1</sup> Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Massot, 1994, p. 247.

<sup>2</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 21-22.

<sup>3</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

la musique ne devient solidaire du film, synchronisée et enregistrée avec celui-ci, qu'à partir de 1926-27, plus de trente ans après la naissance symbolique du cinéma. Dès l'invention du cinéma parlant, la musique voit se définir non seulement son rôle dans les films, mais aussi ses rapports parfois conflictuels avec les bruits et les dialogues désormais entendus réellement<sup>4</sup>. Intégrée dans un film, elle y apparaît soit reliée à l'action (forme que Michel Chion appelle « musique d'écran »), soit non reliée, venant d'une source invisible aux spectateurs (« musique de fosse »). Mais existe-t-il un équivalent scriptural de ces deux procédés d'intégration filmique de la musique? S'il paraît plus ou moins évident que le roman évoque la musique, sous prétexte d'une action des personnages qui glissent un disque dans le lecteur CD, poussent une cassette dans l'autoradio ou entrent dans une boîte de nuit vibrant sous les décibels, la représentation d'une musique de fosse semble cependant poser un certain nombre de problèmes aux romanciers. En effet, dans la plupart des romans, la présence de la musique est justifiée par la mise en évidence de sa source : elle peut être produite par les personnages qui chantent, jouent d'un instrument, mettent un disque ou une cassette en écoute ou assistent à un spectacle musical. La source de la musique est généralement indiquée, même lorsqu'elle est invisible : elle peut émaner de l'appartement voisin, d'une voiture qui passe, d'une fête organisée à proximité, d'une fenêtre donnant sur la rue. En vacances à la mer, l'héroïne d'un roman de Dominique Souton entend non seulement le bruit des conversations téléphoniques des voisins mais distingue même les paroles de leur musique :

Quand je pénètre la maison, le rap cool et californien des voisins de l'autre côté de la venelle résonne dans la pièce : *know I'm not the greatest rapper in the world/ But would you would you would you be my girl/ I know I'm not the greatest rapper in this land but please baby please baby please be my girl*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Voir Michel Chion, *La Toile trouée, La Parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1988.

<sup>5</sup> Dominique Souton, *Innocente*, Paris, L'Olivier, 2000, p. 119.

CHRISTINA HORVATH

Nous rencontrons une situation analogue dans le roman d'Olivier Adam, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, où le personnage, Claire, descend dans un camping résonnant de bruits nocturnes de toutes sortes :

Quand elle arrive au camping, la musique est très forte. C'est la soirée dansante. Ricky Martin passe la main aux 2Be3. [...] Des bruits étranges la réveillent. Des halètements. Claire allume sa torche, la braque sur une forme mouvante. Un couple fait l'amour. [...] Claire ne dort pas. A côté, le groupe de jeunes a décidé que personne ne s'endormirait avant le lever du soleil. Des vacances sans nuits blanches, c'est pas des vacances. Ils piquent du nez, n'arrêtent pas de parler pour se tenir éveillés<sup>6</sup>.

Aux bruits venant de la rue ou d'un immeuble se mêlent souvent des mélodies d'origine inconnue comme dans *Cherokee* de Jean Echenoz :

Un moment, on n'entendit plus rien que le glissement des pages que Bock tournait régulièrement, les syncopes sucrées d'un tango quelque part dans l'immeuble, des éclat de voix dans le passage, des changements de vitesse grondeurs sur le boulevard, le cliquetis de la machine suisse dans l'entrée<sup>7</sup>.

Malgré la neutralité apparente des bruits et des musiques qui émanent des sources invisibles, ceux-ci sont toujours perçus et interprétés par des personnages qui cherchent, ne serait-ce que de manière inconsciente, à identifier leur origine. Il est évident que, contrairement aux films, dans un récit scriptural, le lecteur n'entend jamais réellement la musique : celle-ci n'existe que par l'évocation du narrateur ou des personnages. Paradoxalement, il existe pourtant de véritables musiques de fosse dans les romans, même si

---

<sup>6</sup> Olivier Adam, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, Le Dilettante, 1999, p. 81-83.

<sup>7</sup> Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1989, p. 59.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

leur usage est infiniment plus rare que celui des musiques « d'écran ». Il s'agit de musiques évoquées par le narrateur qui ne sont jamais vraiment entendues mais seulement imaginées par les personnages. Elles apparaissent dans le récit sous forme d'une représentation mentale, construite à l'instar de séquences filmiques comme dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz. L'intrigue de ce roman culmine dans la scène où, après tant de péripéties, Gloire, la vedette déchue, accepte enfin de négocier son retour sur scène dans une émission télévisée :

Des violons se déchaînent à la sortie de Gloire. D'abord une attaque en mineur lorsqu'elle se lève brusquement, puis un vertigineux tourbillon grave lorsqu'elle porte un dernier regard sur Donatienne et Personnettaz, enfin de brèves attaques en série staccato pendant qu'elle s'éloigne vers le tambour cylindrique de l'entrée<sup>8</sup>.

Dans cet extrait, on ne peut savoir si le crescendo des violons se déclenche dans l'imagination des personnages (et de qui : celle de Gloire ou de ses interlocuteurs?), ou s'il s'agit d'une simple métaphore dont le narrateur se sert pour faciliter au lecteur la représentation de la scène comme une séquence filmique. D'autres textes sont plus explicites sur ce plan, ainsi dans *Poupées*, Nicolas Jones-Gorlin décrit plusieurs scènes sur fond musical, imaginées par le personnage d'Aline :

Plus tard nous serons au restaurant. [...] Je lui dirai : « Je t'aime » en caressant son pull en coton nuage. Nikô me répondra : « Je t'aime. » Des feux d'artifice éclateront au-dessus de nos têtes, l'orchestre jouera *Parole parole* Dalida Delon. Je dalidarai, Nikô delonera. Je serai en robe fourreau strass brillant brûlant sous les projecteurs. Nous rirons<sup>9</sup>.

ou, plus loin :

J'ai l'impression d'entendre le ronronnement d'une caméra qui tourne autour de nous, avec,

<sup>8</sup> Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Minit, 1995, p. 228.

<sup>9</sup> Nicolas Jones-Gorlin, *Poupées*, Paris, Gallimard, 2000, p. 68.

CHRISTINA HORVATH

en fond sonore, la voix des Bee Gees pour *Staying Alive*, et nous tourbillonnons – à moins que ce ne soit le sol qui tourne, je n'en suis pas complètement sûre et certaine – au milieu d'une toile de guirlandes électriques et de lumières stroboscopiques et de spots incandescents. [...] Et tous mes petits soucis s'envolent sur les riffs de guitare des Bee Gees<sup>10</sup>.

Ces scènes, faisant appel à une musique de fosse, ont en commun d'être directement inspirées par le cinéma dont elles recréent l'ambiance, évoquent les moyens d'expression et auquel elles empruntent son équipage matériel : les projecteurs, les caméras ou les éclairages. Par la suite, parmi les fonctions de la musique au cinéma, nous parlerons de la ponctuation de l'intrigue et de la psychologisation de l'image. Michel Chion insiste sur l'importance de la signalisation qu'il appelle « *narrative cueing* » ou « *underscoring* » et à laquelle il attribue le pouvoir d'illustrer les pensées, les dialogues et les actions des personnages. On trouve une parfaite illustration de cette fonction dans les romans qui, comme *Les Atomiques* d'Eric Laurent, utilisent des références musicales pour dramatiser l'action :

- Et qui est chargé de me tuer?

- Moi.

Il y eut un silence, qu'elle saupoudra du tintement de ses ongles carmin sur le verre – un peu comme le triangle au début de la *Onzième Symphonie* de Chostakovitch. [...] Pexoto à son tour, créant un tourbillon dans le liquide ambré où sombraient des glaçons, faisait tinter son verre – un peu comme sonne le célesta au milieu de la *Quinzième Symphonie* de Chostakovitch<sup>11</sup>.

Le fond musical, qui a ici pour fonction fondamentale d'indiquer le second degré, agit en évoquant l'usage que certains films – par exemple ceux d'Alfred Hitchcock – font de la musique, pour traduire le flux changeant des émotions

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>11</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996, p. 108-109.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

ressenties par un personnage.

Bien sûr, la véritable différence entre la musique dans le cinéma et dans le roman ne réside pas dans leurs possibilités d'alterner l'usage d'une musique d'écran et d'une musique de fosse – cette stratégie a sa place également dans les récits scripturaux – mais dans l'audibilité de la musique. Tandis que, selon Michel Chion, le cinéma a toujours le choix entre une musique originale composée spécialement pour le film et une bande-son largement constituée d'arrangements et de pastiches, opérant une sélection de morceaux préexistants, une sorte de courtpointe musicale, le roman ne saurait mettre en scène qu'une compilation de pièces musicales plus ou moins connues du lecteur. Lorsqu'un romancier parsème son texte de références musicales, il espère soit s'appuyer sur une connivence culturelle qui lui permet d'évoquer diverses ambiances, connotations ou sensations liées aux morceaux cités, soit élargir la culture musicale du public qui peut en effet, comme après avoir vu un film, se procurer les musiques constituant la bande-son. Bien sûr, la précision et la fréquence des références varient d'un roman à l'autre. Ainsi, les références éparses et peu nombreuses évoquées par certains auteurs ne permettent guère de parler d'une véritable bande sonore, alors que les œuvres d'autres romanciers permettraient la réalisation d'une compilation musicale destinée à la commercialisation sous forme de disque (comme l'a fait la romancière d'origine cubaine, Zoé Valdès). Remarquons le parallélisme entre une œuvre comme celle de Jean-Claude Izzo<sup>12</sup>, évoquant pêle-mêle chanteurs italiens, musiciens de jazz ou de raï, célébrités de la chanson française et rappeurs marseillais, et les films que Michel Chion considère comme des melting-pot musicaux, véritables présentoirs d'une « world music » haute en couleurs :

Le cinéma est, plus que ne l'a jamais été tout autre genre dramatique, tellement accueillant à la diversité des musiques des cinq continents, savantes et populaires, que fatalement il est venu

---

<sup>12</sup> Voir les romans de Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995; *Chourmo*, Paris, Gallimard, 1996; *Solea*, Paris, Gallimard, 1997 et *Le Soleil des mourants*, Paris, Flammarion, 1999.

CHRISTINA HORVATH

à tenter de représenter cette utopie : la musique de la planète. Une utopie qu'on peut découvrir au détour des films les plus légers. [...] L'idée bien actuelle de « *World Music* » y est présente avant la lettre : [...] les « goûts » forts et caractéristiques, les saveurs de toutes les sonorités du monde. Non sans nous laisser la nostalgie de ce temps où par la musique seule, notamment la musique de danse sud-américaine, on « voyageait » dans des pays qu'on pouvait encore imaginer enchanteurs<sup>13</sup>.

Contrairement au cinéma qui peut faire appel aux compositeurs pour la création d'une musique inédite, le roman utilise toujours des morceaux préexistants. Ainsi, nous pouvons considérer l'emploi de la musique dans les récits scripturaux d'emblée comme intertextuel. Il suffit d'observer la fréquence des termes « hybridité », « patchwork », « melting-pot », « compilation » ou « pastiche » dans l'analyse de Michel Chion, pour se rendre compte du caractère hétérogène des bandes sonores des films récents qui optent pour l'adoption d'une sélection de titres populaires. Si ces films constituent ainsi un « présentoir pour musique pop » alors que leur bande originale devient une référence ou un objet culte pour la jeune génération de spectateurs, ne serait-ce pas la même chose pour nombre de romans urbains, d'autant plus que les romans ne connaissent pas d'autre usage de la musique que l'usage intertextuel? Hybride et intertextuelle, la musique du roman l'est, non seulement parce que, empruntant indifféremment aux divers styles et genres, elle se tourne vers un système d'expression différent; mais aussi parce qu'elle comporte parfois des paroles qui peuvent être citées, de la même manière que les textes, littéraires ou extra-littéraires.

Dans ma réflexion portant sur l'usage de la musique dans le roman urbain, il me faut évoquer un cas particulier, celui de la chanson qui comporte des paroles et qui doit son statut spécial à sa capacité de s'insérer dans une action ou dans des dialogues, sans avoir besoin de prétextes compliqués pour intervenir :

---

<sup>13</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 237-240.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

Qu'a de spécifique une chanson, par rapport à une autre forme musicale? D'abord de répéter un refrain, donc de présenter la musique en tant que reprise textuelle [...] Une chanson est en même temps le symbole de ce qui pour chacun d'entre nous est lié au plus intime de son destin, de ses émois, tout en restant libre comme l'air, et en demeurant la chose du monde la plus partagée, la plus commune<sup>14</sup>.

La chanson présente un avantage que la musique instrumentale n'a pas : elle est la seule musique capable de faire sens sans devoir se référer aux connaissances extra-textuelles du lecteur. Autrement dit, le lecteur qui ne peut se représenter que les musiques qu'il a déjà entendues au préalable peut en revanche facilement interpréter les paroles citées, exactement de la même manière qu'il réagit aux extraits littéraires insérés dans le texte. De même qu'au cinéma, les paroles des chansons citées font écho, dans le roman, aux situations que connaissent les personnages. Ainsi, dans *99 F* de Frédéric Beigbeder, une chanson, captée à la radio, résume les réflexions du héros qui, après une fulgurante ascension sociale, se retrouve en prison et perd la femme aimée : « Et l'insolente Mylène Farmer de chanter à la radio : " Si je dois tomber de haut/ Que ma chute soit lente " »<sup>15</sup>.

La pratique, qui consiste à plaquer un morceau chanté sur une situation pour lui faire écho, montre une étrange parenté avec ce procédé répandu dans le cinéma américain que Michel Chion appelle « *music on the air* ». Caractéristique à une époque où, par l'autoradio ou le baladeur, il n'est plus rare d'entendre la musique en plein air ou en mouvement, cette technique reflète un monde devenu superposition aléatoire de rythmes et de sons où la musique peut sortir de partout, emplir les lieux publics et suivre les gens dans leurs déplacements. Si les romans, comme *Total Khéops* ou *Les grandes blondes*, exploitent largement les possibilités offertes par l'autoradio, d'autres textes expérimentent celles d'une

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

<sup>15</sup> Frédéric Beigbeder, *99 F*, Paris, Grasset, 2000, p. 249.

CHRISTINA HORVATH

bande sonore qui accompagne et caractérise le personnage. Opérant une superposition entre les images de la mobilité et une musique qui se substitue aux bruits de l'environnement, le baladeur<sup>16</sup> est à l'origine de la création de nouveaux canons cinématographiques décrits dans *La musique au cinéma* :

La situation du baladeur, en particulier (qui repopularise à nouveau une situation d'écoute propre au début de la radio, à savoir l'écoute d'une musique pour soi seul, dans le secret d'un écouteur) permet au cinéma un nouveau jeu avec le spectateur sur la question de l'audition mentale par un personnage d'une chanson ou d'une musique : la musique peut commencer par être implicitement donnée comme entendue seulement par nous et par ce personnage muni d'écouteurs, puis être révélée comme existant ailleurs, puis comme se ramenant en fait, à la position que nous avons baptisée *on the air*<sup>17</sup>.

On retrouve ce jeu avec les nouvelles possibilités offertes par la technologie dans *Baise-moi* où l'auteur Virginie Despentes exploite, de multiples façons, la musique écoutée par l'héroïne dans son walkman. Elle met en scène des situations et conditions d'écoute citant simultanément les paroles d'une musique personnelle étroitement solidaire avec le caractère du personnage. Accessoire indispensable d'une révolte intériorisée, le baladeur accompagne Nadine partout durant sa cavale :

*I'm screaming inside, but there's no one to hear me. Ce putain de casque a des faux contacts de plus en plus fréquents. Heureusement, elle a une rentrée d'argent prévue pour ce soir, elle pourra en acheter un neuf avant que celui-ci ne fonctionne plus du tout. Elle essaie d'imaginer quelque chose de plus frustrant que d'être en ville sans*

---

<sup>16</sup> On peut observer un usage similaire de la musique écoutée dans le baladeur dans le film de Ridley Scott, *Thelma et Louise*, U.S.A., 129 min, 1991.

<sup>17</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 172.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

walkman. Coupé l'air des oreilles, consternant<sup>18</sup>.

Les évocations de la présence du baladeur (Nadine enlève puis remet le casque, plie le fil dans tous les sens pour avoir du son dans les deux oreilles, achète un nouveau casque, braque un magasin d'appareils audiovisuels pour se procurer le meilleur walkman qu'elle offre par la suite à un adolescent inconnu, s'endort avec son walkman, change la face de la cassette, etc.) ou de l'usage de l'autoradio (Nadine met une cassette dans l'autoradio en conduisant, monte ou baisse un peu le son, etc.) justifient l'intégration d'une bande-son. Celle-ci résonne dans le roman d'un bout à l'autre. Inspiré par les road-movies à la *Thelma et Louise*, *Baise-moi* est tapissé de chansons entendues on the air qui, au contraire de l'usage intertextuel que font de la musique les romanciers comme Jean-Claude Izzo, sont évoquées seules à travers leurs paroles, sans être attachées à des références précises. Appartenant à une musique anonyme qui relève probablement du genre de l'underground ou du hard rock anglo-saxon, ces textes correspondent généralement à la situation et à l'état d'âme des deux héroïnes :

Nadine met une cassette : *When I wake up in the morning, no one tell me what to do*, et monte le son. Elle ouvre sa fenêtre et parle fort pour couvrir le boucan :

- Putain, on s'y croirait : *no red light, no speed limit*<sup>19</sup>.

Émanant en permanence de l'autoradio ou du walkman, ces chansons constituent un fond sonore continu, mais aussi une expression privilégiée de la révolte qui se manifeste non seulement au niveau des textes mais aussi sur le plan des situations d'écoute. Celles-ci correspondent le plus souvent à un repli sur soi, au désir de s'isoler du reste du monde. Si les paroles évoquent librement le sexe, la violence et le refus de certaines normes et valeurs conventionnelles, brisant des tabous, le caractère sauvage de la musique se traduit également par le volume qui met les tympanes en danger :

---

<sup>18</sup> Virginie Despentes, *op.cit.*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 136.

CHRISTINA HORVATH

Devant la gare, il y a une fille adossée au mur qui regarde fixement le sol. Du trottoir d'en face, Manu entend de la musique sortir de son walkman. Elle vient peut-être de se faire plaquer par son mec et elle ne sait pas où dormir. Ou bien elle voulait visiter la banlieue la nuit. En tout cas, elle n'a pas peur pour ses oreilles. [...] Elle met un certain temps à réaliser que quelqu'un veut lui parler<sup>20</sup>.

En analysant la fonction de la musique au cinéma, Michel Chion évoque la tripartition conventionnelle du cinéma narratif en paroles, bruits et musique. D'après lui, le cinéma parlant confronte les domaines non étanches de l'écoute musicale, causale et linguistique « en mettant sur un support et en brassant, plus étroitement que n'ont jamais pu le faire le théâtre et le mélodrame, les trois éléments de parole, de musique et de bruit<sup>21</sup> ». L'unification des éléments sonores caractérise également la bande-son du roman urbain qui s'intéresse particulièrement au vacarme des métropoles modernes. Cette recherche des éléments rythmiques et sonores capables de prendre en charge dans un récit scriptural la symphonie de la grande ville correspond à l'expérimentation du cinéma sonore avec le montage des bruits :

Les débuts du cinéma sonore sont en effet l'occasion rêvée de tenter de rendre concrètes un certain nombre de métaphores connues : la « symphonie de la grande ville », l'« orchestre de la nature ». Le montage des bruits – rendu enfin possible par le son optique –, combiné avec la puissance organisatrice du rythme musical, semble ouvrir un champ d'expérimentation et d'expression passionnant, notamment pour chanter la vie moderne. Au début d'*Aimez-moi ce soir* (*Love me tonight*), [...] les actions du réveil de Paris et les bruits qu'elles produisent (ouvertures des fenêtres, battage des tapis au petit matin) sont traités répétitivement et additivement comme une

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>21</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 200.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

symphonie de la ville. [...] *La nuit est à nous* [...] comporte des séquences de montages de bruits d'usine et de voitures, [...] des crissements, des grincements, des grondements, des chocs cristallins ou argentins et des plaintes pathétiques du fer et de l'acier<sup>22</sup>.

Privé de la perception auditive, le roman urbain ne cesse d'explorer cependant de nouveaux moyens pour traduire la vie urbaine en enregistrant ses bruits. Ainsi, arrivé sur le toit d'un immeuble parisien, le héros des *Atomiques* perçoit la métropole à travers son fond sonore :

Le grondement lointain qui parvenait jusqu'à lui condensait tous les bruits de la ville, les moteurs des autos, des souffleries d'aération, les voix, les rires, les pleurs, les râles, les meurtres, les sirènes de police, bref tout ce qui fait une soirée en ce millénaire finissant et dont, au petit matin, tous ceux qui l'ont raté retrouveront la substance dans les journaux<sup>23</sup>.

Mais le parallélisme entre l'usage de la bande sonore au cinéma et son emploi dans le récit scriptural ne s'arrête pas là : dans le roman aussi, la musique servira à unir et à fondre bruits et paroles, comme en témoigne l'extrait suivant de *Remue-ménage* :

De frêles bruits ourlaient délicatement le silence : une voiture au loin, des volets de fer se dépliant, le frottement saccadé d'une boule de papier gras sur le bitume, le pépiement des oiseaux, John Cage liant tout cela<sup>24</sup>.

La mise en œuvre d'une bande sonore, composée de musiques et de bruits divers, remplit ici la fonction la plus élémentaire que lui assignent roman et cinéma : elle recrée une ambiance capable d'illustrer les pensées, les dialogues ou

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>23</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>24</sup> Eric Laurent, *Remue-ménage*, Paris, Minuit, 1999, p. 105.

## CHRISTINA HORVATH

les actions des personnages. Le recul du personnage vis-à-vis de l'agitation du monde environnant peut ainsi être accusé de créer un contraste entre bruits et silence comme chez Jean-Philippe Toussaint : « Je faisais la planche dans le lac, à une vingtaine de mètres environ du rivage, loin du tumulte du bord de l'eau et des rumeurs de la ville qui me parvenaient assourdies<sup>25</sup> ».

Comme beaucoup de films, les romans urbains reflètent aussi une époque où le monde devient superposition aléatoire de rythmes et de placage de musiques, où il n'est point rare d'entendre la musique dans l'espace public : dans les transports, dans les ascenseurs, dans les magasins, même en plein air. Un exemple courant de cette musique susceptible d'émaner de n'importe où est la fête de la musique. Manifestation emblématique de la cacophonie urbaine, celle-ci apparaît dans plusieurs textes, d'une part comme la célébration de la diversité et du métissage urbain, d'autre part comme un symbole de la nuisance sonore portée à son paroxysme :

À partir de vingt-deux heures, le groupe Insects se produit en plein air au pied de l'église Saint-Germain-de-Charonne, devant un public hétérogène composé surtout de très jeunes gens, d'Africains en famille, et d'enfants qui dansent sur le trottoir, comme dansent les enfants. Tout cela respire l'innocence, et il ne se trouve dans tout le quartier qu'un vieux râleur pour se boucher les oreilles en traversant la place. La musique des Insects, il faut en convenir, ne fait pas dans la dentelle, le chanteur hurle à s'en faire péter les carotides, et le batteur ou le bassiste s'acharnent avec la même fureur sur leurs instruments respectifs<sup>26</sup>.

Omniprésente dans la ville, la musique « *on the air* » peut être entendue en plein air comme dans des lieux publics. Pour ne citer qu'un exemple, le héros des *Atomiques* s'amuse à faire marcher le juke-box d'un bistrot parisien :

<sup>25</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 73.

<sup>26</sup> Jean Rolin, *Zones*, Paris, Gallimard, 1999, p. 76-77.

#### LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

Une radio généraliste sonorisait le café [...] dont le juke-box rompait parfois la monotonie, avant que d'y ajouter lui-même (neuf fois *Martha my dear* (Lennon/McCartney) huit fois *Can't you hear me knockin'* (Jagger/Richards), sept fois *Little Wing* (Hendrix), vingt fois *Je rêve en bleu, tu dream en bleu* (?) mais ça n'était pas du fait de Pexoto)<sup>27</sup>.

Pour résumer, on peut dire que l'usage de la musique dans le récit romanesque vise en majeure partie la peinture d'une ambiance ou l'enrichissement d'un portrait. En raison d'une différence fondamentale qui est l'inaudibilité de la musique dans le récit écrit, l'évocation de la musique remplit dans la majorité des romans une fonction avant tout intertextuelle. Nous devons considérer ces patchworks colorés qui servent de bande sonore à la plupart des romans urbains comme une importante source d'hétérogénéité. Le recours à des compilations puisant dans les genres et styles les plus divers accuse le caractère disparate des éléments variés qui se réunissent dans les métropoles modernes. Emprunté au cinéma, cet usage du son fait simultanément appel à plusieurs systèmes d'expression. Il constitue un melting-pot intertextuel qui contribue à faire du roman urbain l'expression privilégiée d'une culture urbaine hybride, cosmopolite et métissée, à l'image de notre modernité.

---

<sup>27</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, op. cit., p. 51.

Zachary Baqué  
Université Toulouse - Le Mirail

**De la ville-décor à la ville-personnage.  
La représentation de Los Angeles  
dans deux films de David Lynch,  
*Lost Highway* et *Mulholland Drive***

**Résumé** - Étudiant l'espace urbain surdéterminé dans *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001), on se rend compte que David Lynch ne filme pas des lieux inaccessibles mais des quartiers faisant partie d'un espace purement mental. Après avoir livré dans *Lost Highway* une vision fantasmée de Los Angeles, dans *Mulholland Drive*, il fait de la ville, qui fonctionne comme un système de signes générateur de fictions, un personnage à part entière. Ce passage de la ville-décor à la ville-personnage est cinématographiquement fondé sur la perspective adoptée par Lynch : à l'horizontalité sans fin de *Lost Highway* s'oppose radicalement le mouvement ascensionnel de *Mulholland Drive*.

Un des principes du cinéma de David Lynch les plus éprouvés consiste à s'approcher au plus près de la réalité américaine et à filmer l'envers du décor ou, en d'autres termes, la vision fantasmatique qui sous-tend cette réalité. L'exemple qui illustre cette tendance de manière éclatante est l'incipit de *Blue Velvet* (1986) où une caméra cadrant en plan large une maison typique d'une quelconque petite ville américaine se rapproche du gazon jusqu'à ce que le grouillement des insectes souterrains emplisse totalement l'écran. Cette focalisation de Lynch sur l'espace américain dans ce qu'il a de plus spécifique se trouve à l'œuvre dans deux de ses films récents qui ont pour cadre un même lieu surdéterminé : la mégalopole californienne de Los Angeles. Alors que dans *Lost Highway* (1997), Los Angeles n'apparaît que par intermittence, dans *Mulholland Drive*, couronné par le Prix de la mise en scène au Festival

Zachary Baqué, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive* », 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. 133-144.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

de Cannes en 2001, elle devient un espace mythique qui, dès l'inscription du titre au générique, infiltre l'ensemble de la narration. S'il est permis d'opposer la notion de ville-décor synonyme de simple cadre spatial de la fiction à celle, plus ambiguë, de ville-personnage, qui impliquerait une sorte de volonté propre et agissante, il semblerait que la comparaison entre *Lost Highway* et *Mulholland Drive* permette de les classer dans une des deux catégories mentionnées. Comment une ville devient-elle un personnage à part entière dans une œuvre filmique? Afin de répondre à cette question et de fonder cinématographiquement l'appellation de ville-personnage, il est nécessaire d'établir une typologie des caractéristiques urbaines utilisées dans ces deux films. Ce qui définit habituellement la ville contemporaine au cinéma est la concomitance de trois niveaux d'analyse, ce qui est montré de la ville, ce qui en est dit et ce qui en est compris. Le niveau figuratif instaure la ville en tant que construction matérielle et comme système de surveillance. Le niveau discursif l'inscrit dans une perspective historique comme la superposition de différentes strates. Enfin, le niveau sémiotique la transforme en réseau de signifiants qui font partie des codes urbains. Surnommée la « métropole centrifuge » par Baudrillard<sup>1</sup>, Los Angeles s'avère un choix judicieux pour étudier ces trois définitions en ce qu'elle semble constituer l'horizon urbain du monde entier et qu'elle est aussi la ville centrale du cinéma dominant aux États-Unis, ce qui permet à Lynch de mettre en place un subtil effet de miroir.

Une ville se définit dans un premier temps comme un ensemble de constructions relativement rapprochées les unes des autres et dont la fonction principale est de maintenir groupée une population d'individus, que ce soit dans des lieux d'habitations, de travail, de loisirs ou de circulation. Le cas de Los Angeles implique une radicalisation de l'opposition traditionnelle entre ville et campagne, dans la mesure où elle est située entre le désert d'une part et l'Océan Pacifique de l'autre. La frontière n'est plus stricte puisque le tissu urbain a tendance à se prolonger sans fin au mépris des limites

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche Biblio essais », 1986, p. 58.

## ZACHARY BAQUÉ

administratives. Ce qui frappe d'emblée le visiteur de Los Angeles ou le spectateur de ses multiples représentations filmiques est moins le gigantisme de la ville que la capacité de l'infrastructure à tenter d'endiguer le flux humain sur les grands axes routiers et aériens. Les deux films ont d'ailleurs des titres à forte connotation routière, qu'il s'agisse du nom commun « highway » ou de « Mulholland Drive », une route qui existe dans la réalité extradiégétique. Le plan d'ouverture de *Lost Highway* est même caractéristique d'une tendance du cinéma contemporain qui consiste à projeter littéralement le spectateur sur une route dont les bandes jaunes défilent à toute vitesse en plan serré. Dans le générique de *Mulholland Drive*, la caméra est située au-dessus de la route, filmant une voiture progressant lentement sur la voie. Les plans s'enchaînent en de somptueux fondus enchaînés, comme pour inviter le spectateur à entrer progressivement à la fois dans la ville et dans la fiction. Avant de pénétrer dans la ville, il est donc nécessaire de passer par des non-lieux, des lieux de flux incessant, comme autant d'interfaces entre un ailleurs et l'ici urbain. Quand le personnage de Betty est introduit, c'est donc tout naturellement que la caméra la filme à sa sortie de l'aéroport, puis dans un taxi qui la conduit chez sa tante. Une fois la ville investie par les personnages, ces derniers ne cessent de se déplacer pour aller d'un lieu à un autre. Dans *Lost Highway*, les quelques plans sur les rues de Los Angeles relancent la fiction dans la mesure où ils agissent comme des déictiques qui balisent le discours filmique. Le déplacement d'un lieu à un autre est ici plus important que le mouvement même. Inversement, dans *Mulholland Drive*, les plans sur des lieux connus de Los Angeles remplacent parfois les déplacements des personnages comme si la ville phagocytait sa représentation. Ainsi, un plan aérien sur les collines de Hollywood sert-il de lien entre deux séquences qui n'ont à priori aucune relation narrative. Au risque pour les personnages de se perdre dans la ville s'ajoute celui, pour le spectateur, de se perdre dans la fiction. La ville devient l'espace de l'ellipse fictionnelle, ce qui permet à Lynch d'insérer des plans de pause contemplative, ce que n'autorisaient pas les plans urbains de relance de la fiction dans *Lost Highway*. La ville se transforme en personnage quand la caméra prend le temps de la filmer en tant qu'origine d'une situation optique pure, pour reprendre l'expression de

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

Deleuze, et plus en tant que simple ancrage géographique de la fiction.

L'insistance sur les adresses des personnages, toujours relayées par une voix qui donne une direction, comme 7035 Hollis, l'adresse des Madison dans *Lost Highway* ou Havenhurst où habite la tante de Betty dans *Mulholland Drive*, ne doit pas faire perdre de vue que ce qui importe est autant la localisation précise de lieux que la superposition de différentes grilles. La plongée radicale sur le centre-ville dans *Mulholland Drive* présente ainsi une sorte de collage de carrés, comme si la caméra voulait prouver que Los Angeles n'était que le grossissement visuel d'un fantasme mathématique de régularité et d'ordre. De même, le premier plan large sur la ville dans le même film, pris de nuit du haut des collines de Hollywood, confine à l'abstraction, tant ce qui est représenté, le croisement multiple des rues en damier, a tendance à apparaître comme une carte routière ou comme un écran d'ordinateur sur lequel scintillent des points lumineux placés à égale distance. La description que donne Baudrillard de cette vue-là est particulièrement efficace pour saisir la magie de ce plan. Il écrit à propos de Los Angeles :

Celle-ci [LA] condense la nuit toute la géométrie future des réseaux de relations humaines, flamboyantes dans leur abstraction, lumineuses dans leur étendue, sidérales dans leur reproduction à l'infini. Mulholland Drive la nuit, c'est le point de vue d'un extraterrestre sur la planète Terre, ou inversement c'est la vision d'un terrien sur la métropole galactique<sup>2</sup>.

Ce qu'il faut retenir de cette citation est l'opposition verticale entre le haut et le bas. Si la tradition européenne voit en Los Angeles l'actualisation du désir américain d'expansion horizontale, Lynch en révèle la dimension verticale. La verticalité était déjà présente dans *Lost Highway*, film presque entièrement fondé sur un horizon qui ne cesse de s'éloigner. Lorsque Renée Madison sort de chez elle, la caméra se rapproche

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53.

## ZACHARY BAQUÉ

de son visage pour montrer le coup d'œil rapide qu'elle donne vers le haut, comme pour vérifier l'existence d'une entité supérieure contrôlant la ville. Cette thématique contemporaine de la télésurveillance est renforcée par l'apparition successive de cassettes vidéo représentant les Madison en train de dormir. Quand elle téléphone à la police, Renée précise qu'elle habite près de l'Observatoire. Il s'agit en fait de l'observatoire de Griffith Park, situé sur une colline surplombant la ville. Sensiblement au même moment, Wenders qui réactualise, dans *The End of Violence*, ce mythe langien du demiurge fou aux vellétés de contrôle absolu, utilise le même observatoire. Pour Lynch, ce lieu n'est plus le symbole d'un délire sécuritaire débuté à Los Angeles, permettant à l'observateur de tout voir en même temps, mais plutôt celui de l'ubiquité mystérieuse du regard. Cette entité supérieure, incarnée par le personnage du Mystery Man dans *Lost Highway* et celui de Mr. Roque dans *Mulholland Drive*, a le pouvoir d'utiliser son regard, éventuellement prolongé par une caméra, pour pénétrer avec effraction dans le réel, de manière à y effectuer un rapt. La ville de Los Angeles serait donc le dernier avatar du Panopticon analysé par Foucault, pour qui la prison totale ne relève pas de l'enfermement physique mais de la possibilité pour le gardien de voir en permanence le prisonnier, qui, lui, se sait toujours potentiellement observé. Le choix des lieux dans les deux films est d'ailleurs symptomatique de la volonté des habitants de Los Angeles de se soustraire à ce regard tout puissant : on peut citer l'exemple de la maison en forme de bunker aux fenêtres étroites comme des meurtrières du couple Madison ou de la demeure ultra sécurisée du cinéaste dans *Mulholland Drive*. Comme l'écrit Cynthia Ghorra-Gobin dans son étude sur la mégalopole californienne :

Cette entité fragmentée et aspatiale se caractérise en effet par une militarisation de son espace public et par un progressif emprisonnement des élites dans leurs résidences somptueuses et d'un prolétariat dans des ghettos et des *barrios*<sup>3</sup>.

L'utilisation de l'axe vertical a, en effet, également la vocation

---

<sup>3</sup> Cynthia Ghorra-Gobin, *Los Angeles : Le mythe américain inachevé*, Paris, CNRS Editions, 2002, p. 285.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

d'établir une hiérarchie sociale des personnages.

Quand on propose à Lynch, lors d'une entrevue, une analyse politique de *Mulholland Drive* basée sur l'opposition entre les riches et les pauvres, ceux qui réussissent et ceux qui sont utilisés, il préfère ne pas répondre. Il n'empêche que le film offre une véritable galerie de portraits d'habitants de Los Angeles fondée sur la réussite sociale : du mystérieux clochard ayant élu domicile derrière un Winkies aux mafiosi imposant une actrice à un cinéaste réticent, en passant par une gardienne d'immeuble. Les actrices ne sont pas classées selon leur talent potentiel mais en fonction de l'importance de leurs rôles. Selon Lynch, le pouvoir à Hollywood repose à la fois sur l'omniprésence du regard et sur la capacité de décider en imposant une volonté aux autres. Ce sont les lieux qui déterminent l'appartenance sociale des personnages bien plus que leur comportement ou leur langage. Ainsi, pour signifier dans *Lost Highway* l'aspect nouveau riche du personnage d'Andy, Lynch utilise l'ostentation kitsch de sa demeure de la vallée de San Fernando. Puisque les lieux semblent influencer fortement sur le comportement des personnages, il faut qu'ils s'y fondent totalement de manière à ne plus être vus. Cependant, le regard perçant des puissants ne semble pas avoir de limite physique. Quand, dans *Mulholland Drive*, le cinéaste jeté de sa maison par l'amant de sa femme et furieux de ne pouvoir choisir son actrice vient se réfugier dans un hôtel miteux du centre-ville, le propriétaire de l'établissement vient lui annoncer que ceux qui le cherchent savent où il est. Les lieux les plus reculés et les plus fermés sur eux-mêmes, comme la prison où est détenu Fred Madison, ne peuvent en aucun cas constituer des refuges puisqu'il semble qu'à Los Angeles tout le monde soit tout le temps visible. Tant que la ville reste un simple décor, comme dans *Lost Highway*, le système de surveillance et de contrôle du flux est simplement suggéré ou métaphorisé, tel le plan d'ouverture et de clôture du film qui, par son utilisation répétée, symbolise l'impossibilité de sortir de l'univers carcéral de la ville. En revanche, la ville devient personnage quand ce même système devient l'un des enjeux fondamentaux de la narration, comme si la ville possédait une volonté propre lui permettant d'influer sur le comportement des personnages et de combler les ellipses de la fiction. Cette

ZACHARY BAQUÉ

circulation constante entre lieux et personnages est visible dans le gros plan sur le visage de Pete avec le lever du soleil sur Los Angeles en surimpression. On passe là de la ville close dans son espace à la ville ouverte sur son histoire.

Contrairement à ce qui est trop souvent affirmé, Los Angeles n'est pas une ville sans histoire. Il s'agit certes d'une ville relativement récente, comme l'écrit Douglas Coupland dans *Polaroids from the Dead* :

*One must never overlook the fact that Los Angeles is an entirely manufactured city, assembled, piece by piece, largely during the early – to mid-twentieth-century Fordist heyday. Los Angeles without sci-fi-caliber infrastructure is not only unimaginable but impossible<sup>4</sup>.*

Cependant, la logique de construction de la ville n'est pas basée sur « une succession de strates historiques<sup>5</sup> » mais sur une mise côte à côte, comme dans un collage, de différents quartiers qui renvoient tous à un moment précis de l'histoire de la ville. Il serait inexact de dire que Los Angeles n'a pas d'histoire en raison d'une absence de centre. Ce point de vue européen refuse de voir que l'épaisseur historique de la métropole californienne ne repose pas sur une stratification géologique de différents sédiments temporels mais plutôt sur la confusion entre son histoire et celle du cinéma. En effet, l'histoire de Los Angeles, perceptible dans la multiplicité des styles architecturaux qui la composent, se confond avec l'histoire du cinéma, c'est à dire avec l'histoire de sa propre représentation. Dans *Mulholland Drive*, les quartiers filmés par Lynch renvoient tous à une époque précise de l'histoire du cinéma américain : le cabaret Silencio, à la fois aux origines foraines du cinéma et à l'époque du muet; le ranch du cow-boy, à l'épopée du western; les studios où ont lieu les auditions, à la comédie musicale; l'hôtel de Cookie, aux grandes heures du film noir des années 40 et la maison du cinéaste, à la propreté lisse de l'imaginaire hollywoodien

<sup>4</sup> Douglas Coupland, *Polaroids from the Dead*, New York, Regan Books, 1996, p. 163.

<sup>5</sup> Cynthia Ghorra-Gobin, *op. cit.*, p. 71.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

contemporain. Une topographie aux multiples variations est aussi une histoire. Dans *Lost Highway*, Los Angeles n'a pas cette dimension historique pleine : il s'agit d'un simple décor et l'action pourrait se dérouler ailleurs. Les quelques références à une géographie précise (par exemple des noms de rues, de motels ou de banlieues prononcés par les personnages) n'existent qu'en tant que clins d'œil à un spectateur, mais elles ne sont pas nécessaires au déroulement du film. La dimension historique de la ville, qui est le fondement de son statut de personnage, est liée à la représentation des liens entre les différents lieux.

Los Angeles est souvent décrit comme une étendue sans fin et sans lien apparent entre ses différents quartiers. L'espace urbain de *Lost Highway* ne peut plus se comprendre en termes cartésiens qui inscriraient les lieux à un instant précis du temps et à un point précis de l'espace. Dans ce film, le temps est enroulé sur lui-même et tous les lieux peuvent toujours communiquer avec d'autres lieux, comme tend à le montrer l'usage généralisé des fondus enchaînés et des fondus au noir entre les séquences. L'absence d'un lien explicite, également visible dans les plans flous sur les rues, condamne les personnages et la représentation à un présent perpétuel dont il est impossible de sortir. Les rares échappées hors de la ville y sont soit des trouées satiriques, comme dans la séquence où Mr. Eddy punit un chauffard sur les hauteurs de Mulholland Drive, soit une fuite en avant dans le désert californien dont il est impossible de s'échapper puisque l'autoroute n'a ni commencement ni fin. À l'inverse, dans le deuxième film, le lien entre les lieux est pratiquement toujours montré dans les travellings latéraux sur les rues ou avant, en contre-plongée sur les palmiers. Le lien entre les différents quartiers a donc tendance à historiciser le film. Quand le cinéaste doit se rendre au ranch du Cow-boy, il voyage non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, dans la mesure où il sort du présent pour s'enfoncer dans le noir du passé. Ou, pour prendre un autre exemple symptomatique, lorsque Betty arrive en taxi pour passer son audition dans un studio, le contrechamp à son regard émerveillé est directement issu de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Le spectateur un tant soit peu cinéphile reconnaît la Bronson Gate du studio Paramount et ce, malgré le

## ZACHARY BAQUÉ

fait que Lynch n'a pas obtenu l'autorisation d'en filmer le logo. Les quartiers filmés par Lynch sont donc des prolongements d'un tout organique, d'une ville tentaculaire qui surplombe les personnages en les écrasant sous le poids d'une histoire qui les dépasse. Pour les personnages, la seule façon de ne pas se perdre dans l'espace comme dans le temps de la ville est de se transformer en sémioticiens avertis.

La ville est en effet un espace sémiotique rempli de symboles et de signes visuels, sonores ou écrits. Lynch affectionne particulièrement les gros plans sur les affiches et sur les panneaux indiquant le nom des rues, des restaurants ou des hôtels. Les personnages de *Mulholland Drive*, tout particulièrement Betty, doivent apprendre à se retrouver dans la ville en analysant les différents signes urbains. Un plan serré en plongée la montre en compagnie de Rita, en train de se repérer sur une carte routière, reprenant à l'identique le plan sur le centre-ville, comme si la ville surgissait tout droit d'un espace balisé et quadrillé. Pour ne pas se perdre ni se faire avaler par une ville où règne le faux-semblant, les personnages doivent se défaire de la logique rationnelle traditionnelle car Los Angeles fonctionne selon une autre logique, celle du rêve, comme l'annonce Betty à son arrivée (« *in this dream place* »). Paul Virilio parle de Hollywood comme de « la ville du cinéma-vivant où fusionnèrent jusqu'au délire, le décor et la réalité, les plans du cadastre et les plans-séquences, les vivants et les morts-vivants<sup>6</sup> ». Hollywood et Los Angeles sont donc des lieux où la différence entre réalité et fiction, entre vrai et faux, n'est pas valable : d'autres repères sont nécessaires. De même, quand Lynch filme l'envers du décor, le système des studios, il montre que la connaissance de codes spécifiques est primordiale : celui qui manque d'intuition perceptive risque d'être broyé par l'usine à rêves. L'ensemble de *Mulholland Drive* peut même être analysé comme le fantasme autodestructeur d'une jeune actrice idéaliste qui n'a pas su ou pu s'adapter aux codes actuels de la production filmique. On retrouve ici la notion de verticalité déjà mentionnée. La valeur symbolique des noms de lieux doit être étudiée de près. Betty

---

<sup>6</sup> Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Bourgois, coll. « Choix Essais », 1984, p. 29.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

arrive de la ville ontarienne de Deep River, dont la connotation de profondeur et d'enfouissement est évidente. Elle se retrouve propulsée à Los Angeles, la ville des anges, de manière trop rapide. Le film est l'histoire d'une ascension sociale et symbolique en ce qui concerne les noms des villes de départ et d'arrivée tellement souhaitée et fantasmée que l'effet inverse se produit. À force de ne pas prendre les signes pour ce qu'ils sont, c'est à dire pour les indices d'un comportement à avoir, Los Angeles se transforme en monstre broyeur d'individus, contrôlé par des entités supérieures bénéfiques ou maléfiques. Ce qui détermine l'apport potentiel de la ville est le niveau de croyance que le personnage a en ces signes. À l'image de la célèbre Red Room de *Twin Peaks* (1990-91), Los Angeles est différent selon la personnalité de celui qui y entre, selon la foi qu'il y accorde et selon la capacité qu'il a à s'abandonner à un système de signes. Toute la première partie du film est placée sous le signe de lents travellings soyeux qui donnent de Los Angeles une image féerique et lumineuse (et ce, en dépit des nombreux plans de nuit), actualisant le point de vue naïf et émerveillé de Betty. En revanche, dans la deuxième partie (après l'ouverture de la boîte bleue et le réveil de Diane), Lynch adopte la vision désenchantée de Diane et privilégie les plans serrés claustrophobes et les travellings saccadés qui rendent la ville floue et fondamentalement hostile<sup>7</sup>. Une dernière question demeure cependant : à qui ces signes sont-ils adressés?

Dans *Lost Highway*, les rares plans sur la ville ou les mentions visuelles et sonores d'adresses précises ne suffisent pas à situer le film en terrain connu. Ces signes sont de simples clins d'œil adressés au spectateur. Los Angeles y est une ville diégétique recrée à partir d'une vision fantasmée de la ville réelle. C'est une des raisons qui permet d'utiliser le terme de ville-décor à propos de ce film. En revanche, dans *Mulholland Drive*, cette connaissance spectatorielle de

---

<sup>7</sup> Je remercie ici Bertrand Gervais pour sa question lors du colloque « Écrire la ville » qui m'a permis d'éclaircir ce point. Dans *Mulholland Drive*, la perception de la ville n'est pas homogène mais bien fragmentée et dépendante du personnage principal auquel le spectateur s'identifie, successivement Betty et Diane, jouées par la même actrice.

## ZACHARY BAQUÉ

la ville extradiégétique se trouve projetée sur les personnages eux-mêmes. Betty, qui est l'objet principal de l'identification du spectateur et son guide dans les méandres de la ville et du film, est sans doute une ancienne spectatrice fascinée par les merveilles que lui faisait miroiter l'écran du cinéma. Par exemple, les deux plans sur les lettres de Hollywood (un autre de ces multiples signes urbains disséminés dans le film) plantés sur les collines au-dessus de la ville ont une fonction double : ils font d'une part appel à la connaissance filmique (et éventuellement géographique et personnelle) du spectateur et, d'autre part, ils inscrivent le désir morbide de cinéma de Betty, son attraction irrésistible vers un centre imaginé du septième art, sur l'écran de la fiction. Il semble possible de dire que la ville-personnage est celle qui fonctionne comme mythe en se posant comme système de signes extradiégétiques adressés à la fois au spectateur consentant et au personnage qui doit les interpréter.

Dans *Amérique*, ouvrage aux intuitions parfois séminales mais qui soutient à tort que le passé situé en Europe n'était pas encore perverti par le simulacre et que la modernité est fondamentalement néfaste par rapport à certaines valeurs morales, Baudrillard écrit :

Ce n'est pas le moindre charme de l'Amérique qu'en dehors même des salles de cinéma, tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules<sup>8</sup>.

En ce qui concerne l'œuvre de David Lynch, il faut aller contre la facilité qui consiste à affirmer qu'il filme l'envers du décor de ce pays déjà cinématographique dans son essence. Les quartiers sombres représentés dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive* ne sont pas simplement des lieux révélant la violence fantasmatique qui permettrait de maintenir en état une apparence lisse et propre. Ce sont des parties intégrantes d'un même tout indivisible. La ville de Los Angeles, cadre des deux films, est à la fois un espace physique et un espace mental. De simple décor dans *Lost Highway*,

<sup>8</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 56-57.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

elle gagne ses galons de personnage dans *Mulholland Drive* par l'utilisation d'une opposition verticale entre le haut et le bas, par la révélation de strates historiques contiguës et par la constellation de signes qu'elle offre à ses habitants. Si elle est un écran sur lequel la fiction est projetée dans le premier film, elle est génératrice de fictions dans le deuxième. Il ne s'agit pas d'utiliser la distinction entre décor et personnage pour autoriser un jugement esthétique entre une forme faible et une forme plus forte. Il s'agit plutôt de désigner quelques-unes des caractéristiques contemporaines de la représentation de la ville au cinéma. En choisissant de filmer la réalité urbaine qu'il connaît, Lynch démontre que la ville constitue encore, après la parenthèse campagnarde de *The Straight Story* (1999), un fertile terrain pour des films à venir.

Pierre Floquet  
ENSEIRB, Université Bordeaux I

## **Représentations et fonctions symboliques de la ville dans les films noirs. Miroir, miroir aux alouettes et vitre sans tain**

**Résumé** - En quittant les immensités naturelles et ouvertes de l'Ouest sauvage, les hors-la-loi des westerns investissent l'espace urbain, fermé, et s'y forment un statut de gangster. Ils se construisent dans, par et pour la ville, ainsi que le laissent apparaître les films noirs hollywoodiens. À travers quelques exemples, il s'agira de mettre en perspective les représentations de la ville dans l'affirmation du film noir comme genre. Plus qu'un décor, la ville attire et leurre les individus, elle exacerbe et reflète leurs agissements et leurs espoirs (déçus). Parfois, elle laisse aussi entrevoir le point de vue des réalisateurs sur la construction sociale qui leur inspire un tel discours.

La ville qui travaille le cinéma et l'informe n'est plus ici le lieu feutré de l'intériorité bourgeoise et de l'homme privé. Elle est au contraire pure extériorité, espace du mouvement et de l'agitation<sup>1</sup>.

Patrice Rollet, *Passages à vide*

La ville n'est pas seulement à considérer comme un lieu, l'hôte d'une diégèse donnée et codifiée. Il s'agit, dans ce propos, de la percevoir aussi et surtout comme une représentation spatiale, ou encore comme le microcosme urbain et l'architecture induite, comme allégories du parcours des personnages des films noirs. Il n'est pas question ici de revenir en détails sur la définition du terme « genre ». On peut

---

<sup>1</sup> Patrice Rollet, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L. 2002, p. 71.

Pierre Floquet, « Représentations et fonctions symboliques de la ville dans les films noirs. Miroir, miroir aux alouettes et vitre sans tain », 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. 145-158.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

se référer à ce qu'en disent Jean-Loup Bourget<sup>2</sup> et Raphaëlle Moine<sup>3</sup>, parmi les parutions les plus récentes. Ainsi, Moine affirme :

Concevoir le genre cinématographique comme mythe amène nécessairement à attribuer au spectacle d'un film de genre une fonction rituelle : en offrant une mise en scène du système des valeurs d'une société, codifiée dans des règles et des fonctions connues de tous, il aide les spectateurs à se reconnaître comme des membres de cette société<sup>4</sup>.

Elle suggère en outre un fonctionnement pragmatique du film de genre, dans lequel nous pouvons inscrire la représentation de la ville comme jungle ou comme miroir des agissements et des espoirs (déçus). Parfois, elle laisse aussi entrevoir le point de vue des réalisateurs sur la construction sociale qui leur inspire un tel discours.

La terminologie même appelle quelques mises en perspective. Peut-être l'expression « film criminel » serait-elle plus appropriée, renvoyant à un grand genre complexe qui inclurait (plus ou moins chronologiquement) le film de gangster, le film policier, le film noir à proprement parler. Le terme est apparu en France en 1944, lors de l'arrivée soudaine, dans le sillage des GIs, de plusieurs films tels que *Laura*<sup>5</sup> et *Double Indemnity*<sup>6</sup>. Leur esthétique particulière suggéra le terme à la critique du moment, en référence à la collection « Série noire », qui regroupait alors des auteurs de romans policiers anglais et américains. Aussi, moins qu'un genre, l'expression « film noir » est une dénomination *a posteriori*. Par convention, nous utiliserons ici cette dénomination courante, telle qu'elle est généralement perçue par le grand public et reprise par François

---

<sup>2</sup> Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, 1998.

<sup>3</sup> Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2002.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>5</sup> Otto Preminger, *Laura*, U.S.A., 1944, 88 min.

<sup>6</sup> Billy Wilder, *Double Indemnity*, U.S.A., 1944, 107 min.

## PIERRE FLOQUET

Guérif<sup>7</sup>. Si des types peuvent être sériés et différenciés, on peut tout autant repérer, en particulier à partir des années cinquante, des films qui dénotent une hybridité, un enchevêtrement de paramètres, de conventions et de représentations spécifiques de plusieurs sous-genres.

Si l'on devait énumérer quelques-uns des éléments constitutifs du genre du film noir, il faudrait citer, d'un point de vue narratif, le flash-back, la voix hors champ; d'un point de vue dramatique, la mort du personnage principal (sinon du héros) et la présence d'un personnage féminin – soit personnage rédempteur voué à l'échec, soit femme fatale –; d'un point de vue technique, la caméra subjective, des éclairages crus et contrastés, souvent inspirés de l'expressionnisme allemand et qui tranchent avec la pénombre qui noie nombre de séquences; enfin une préférence pour des décors urbains, souvent en extérieur nuit. Le premier intertitre de *Underworld*<sup>8</sup> annonce « *A big city, at night* », repris en écho en 1948 par Jules Dassin avec son film *Night and the City*<sup>9</sup> qui, il est vrai, décrit les bas-fonds de Londres.

### Western et film noir

Le film noir apparaît comme une relecture de l'épopée de la conquête de l'identité nationale américaine, comme l'a été auparavant et en parallèle le western. Si le genre du western est évoqué ici, c'est que, paradoxalement, il est le complément, le symétrique, à la fois le pendant et le repoussoir de la prise en compte du genre du film noir. S'y référer permettra de mieux percevoir la place de la ville dans ces films. Bourget écrit à ce propos :

Si le western exprime, magnifie (magnifie même lorsqu'il semble l'humilier) et perpétue le mythe nostalgique de l'Ouest pastoral ou agraire, le film criminel, de manière comparable, exprime la fascination de l'Amérique (le plus souvent contemporaine et urbaine) pour la violence, même

<sup>7</sup> François Guérif, *Le film noir américain*, Paris, H. Veyrier, 1999, [1979].

<sup>8</sup> Joseph von Sternberg, *Underworld*, U.S.A., 1927.

<sup>9</sup> Jules Dassin, *Night and the City*, U.S.A., 1948, 95 min.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

si cette fascination s'accompagne, au moins pendant la période classique, d'une réprobation sincère ou feinte<sup>10</sup>.

Il faut pousser un peu plus loin la mise en parallèle des deux genres. Dans les premiers temps du cinéma muet, la nuance entre film criminel et western est bien tenue. Ce qui n'est pas encore le septième art est le contemporain et le voisin géographique des derniers atterrissements de la conquête de l'Ouest. Mais très vite, le western s'inscrit dans une thématique ancrée dans le passé, alors que le film criminel, de gangster ou le film noir, va évoluer en prise directe avec les événements sociaux et humains liés au développement urbain dont il s'inspire, jusque dans les années cinquante (avec comme exception notable *The Roaring Twenties*<sup>11</sup>, en 1939). Quoi qu'il en soit, les similitudes demeurent. À en croire Michel Ciment : « Le shérif annonce le policier, le hors-la-loi le gangster, le saloon le bar, l'entraîneuse la vamp, le cheval l'automobile<sup>12</sup>. »

La ville et le monde qu'elle abrite ont refaçonné à leur image le cow-boy de l'Ouest sauvage. Le hors-la-loi se mue en jeune chien fou urbain (*The Public Enemy*<sup>13</sup>, *Scarface*<sup>14</sup>, *Force of Evil*<sup>15</sup>), que le cinéma associe à une iconographie qui le montre adapté à son milieu : accent, tenue vestimentaire, personnages secondaires comme autant de faire valoir, ambition; Bourget : « [p]ar l'ensemble de ces traits, le gangster est doublement désigné comme une caricature du rêve américain, un dévoiement des idéaux de l'Amérique<sup>16</sup>. » Le héros du film noir est le produit de la ville et des systèmes qu'elle abrite et suscite, qu'ils soient sociaux, économiques et architecturaux. Le décor ontologique du western, c'est la nature sauvage,

---

<sup>10</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p.61.

<sup>11</sup> Raoul Walsh, *The Roaring Twenties*, U.S.A., 1939, 104 min.

<sup>12</sup> Michel Ciment, *Le Crime à l'écran : Une Histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

<sup>13</sup> William Wellman, *The Public Enemy*, U.S.A., 1931, 83 min.

<sup>14</sup> Howard Hawks, *Scarface*, U.S.A., 1932, 90 min.

<sup>15</sup> Abraham Polonsky, *Force of Evil*, U.S.A., 1948, 98 min.

<sup>16</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 64.

PIERRE FLOQUET

les plaines à l'infini, ou encore les étendues désertiques. Un monde à l'horizontal, où « les «cathédrales» naturelles du Sud-Ouest des États-Unis constituent un décor grandiose<sup>17</sup>. » Une spiritualité de l'état de nature à conquérir, pour laquelle les fragiles clochers des villes de bois ne sont qu'une piètre concurrence. Ainsi, dans *My Darling Clementine*<sup>18</sup>, John Ford met en scène un héros simple, en accord avec le milieu qui l'entoure et avec la petite communauté qui l'accueille pour un temps. Les symboles d'une Amérique en pleine construction se concentrent sur le plan de la structure du clocher – comme le squelette d'un ouvrage en devenir – sur lequel flottent deux drapeaux américains. Dans *Stage Coach*<sup>19</sup> l'immensité de la plaine est sans cesse rappelée au spectateur témoin du huis clos dans la diligence. Les plans alternent entre l'intérieur et l'extérieur de la voiture, inscrivant la diégèse au cœur de l'Ouest; le cadre de l'action est le désert, par-delà les fragiles et artificiels encadrements de bois. Deleuze écrit à propos du western :

La qualité principale de l'image, ici, c'est le souffle, la respiration. C'est elle qui non seulement inspire le héros mais réunit les choses en un tout de la représentation organique, et se contracte ou se dilate suivant les circonstances. [...] Englobé par le ciel, le milieu englobe à son tour la collectivité<sup>20</sup>.

Au contraire, dans les films noirs, la hauteur des bâtiments et le dehors retiennent et écrasent les personnages et l'action dans un dedans labyrinthique, mystérieux et angoissant. Voici énoncée la différence fondamentale entre les deux représentations filmiques du rêve américain. Le genre du western la décline sur le mode de l'horizontalité, quand celui du film noir s'appuie sur la verticalité. Ainsi, aux cathédrales de roches des déserts de l'Ouest faut-il opposer la pierre façonnée et le métal forgé des gratte-ciels, ce symbole dressé de l'esprit

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>18</sup> John Ford, *My Darling Clementine*, U.S.A., 1946, 102 min.

<sup>19</sup> John Ford, *Stage Coach*, U.S.A., 1939, 91 min.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1999, p. 202.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

d'entreprise, l'orgueil matérialisé du capitalisme américain, dans une société aboutie. Aux étendues vides à perte de vue des westerns répondent les rues fermées, à l'horizon clos soit par les murs, soit par l'obscurité. Quand les plans s'élargissent, les rues grouillent d'activité, dans une esthétique à la Dickens, une autre manière pour le crime de se dissimuler (voir *Angels With Dirty Faces*<sup>21</sup> et *The Public Enemy*).

Dans le western, les personnages luttent pour l'agrandissement physique de leur maîtrise d'un territoire vierge – du moins dans leur esprit pionnier faisant abstraction des « natives »; un combat reproduit de façon très manichéenne comme l'expansion du bien contre l'état sauvage et le mal. Dans le film noir, la ville n'est que le théâtre d'une ascension sociale, de l'accroissement du pouvoir. L'expansion territoriale demeure, bien sûr, car elle est le corollaire d'un pouvoir accru sur les hommes et une perversion du système capitaliste. Le gangster, dans sa soif de réussite, est la version urbaine, verticalisée de l'ambition expansionniste des Robber Barons du 19<sup>e</sup> siècle. Quand le propriétaire de ranch étale, (dans tous les sens du terme) sa réussite, l'iconographie du nom de sa propriété s'étend horizontalement au-dessus de l'entrée. Quand un gangster italien, lui, affiche sa puissance, très métaphoriquement, il érige un néon vertical dans la nuit, qui va accessoirement affirmer son appartenance ethnique, la couleur de son clan. Ainsi, le premier plan de Chicago tel qu'il apparaît dans *Little Caesar*<sup>22</sup> (Mervyn Leroy, 1930) montre le nom du night - club en contre plongée : « Club » en haut, horizontal; « Palermo » dessous, vertical; enfin en bas « Dancing », horizontal. Trois mots de néons qui clignotent lentement, laissant en s'éteignant apparaître seule la guirlande lumineuse qui les encadrent, formant alors un grand « I » menaçant et viril, dressé dans la nuit.

Enfin, le monde décrit par les westerns est essentiellement un monde ouvert, au grand jour, dans lesquels les combats sont le plus souvent clairement codifiés par des face-à-face rituels. Dans l'univers sombre du film noir, les règlements de compte

<sup>21</sup> Michael Curtiz, *Angels With Dirty Faces*, U.S.A., 1938, 97 min.

<sup>22</sup> Mervyn Leroy, *Little Caesar*, U.S.A., 1930, 79 min.

PIERRE FLOQUET

jouent sur la trahison et les coups dans le dos. Deux titres simplement, à peu près aux deux bornes chronologiques du genre, illustrent cet état de fait : Joseph Von Sternberg réalise *Underworld* en 1927, John Huston *The Asphalt Jungle*<sup>23</sup> en 1950.

À la marge de la verticalité urbaine

Deux lieux emblématiques, comme des îlots projetés à l'extérieur par l'univers urbain pour capter le voyageur et en cristalliser les affres et les turpitudes, sont récurrents dans les films noirs. Il s'agit de la station service et du « diner », deux entités closes, mais dont la vocation est de rester ouvertes pour accueillir ce qui vient de l'immensité alentour; symboles de la transition, de l'arrêt, du passage. Dans des films comme *The Postman Always Rings Twice*<sup>24</sup>, ils sont le lieu quasi unique de l'action. Plus souvent, ils en marquent le début : dans *Little Caesar*, le plan séquence d'ouverture, très bref, a lieu la nuit dans une station service, la deuxième séquence, dans un « diner ». Les images du bâtiment très simple dont seule la série de fenêtres carrées illuminées trouent l'obscurité, puis celles de l'intérieur, annoncent les plans du début de *The Killers*<sup>25</sup>. Il faut par ailleurs rapprocher l'esthétique des plans du film de Siodmak du célèbre tableau *Nighthawks* de Hopper (1942). En outre, dans le même film, c'est dans un garage que Swede (Burt Lancaster) a d'abord trouvé refuge avant d'y croiser son destin. La station service apparaît aussi dans *Angel Face*<sup>26</sup> (avec Robert Mitchum en mécanicien face aux avances d'une belle psychotique interprétée par Jean Simmons), et surtout dans *Out of the Past*<sup>27</sup> (où Robert Mitchum une fois encore est un gangster repent et reconverti dans l'automobile, fuyant en vain le destin qui prend les traits de K. Douglas). Néanmoins, ces lieux, au même titre que le motel, plus tard<sup>28</sup>,

---

<sup>23</sup> John Huston, *The Asphalt Jungle*, U.S.A., 1950, 115 min.

<sup>24</sup> Tay Garnett, *The Postman Always Rings Twice*, U.S.A., 1946, 113 min.

<sup>25</sup> Robert Siodmak, *The Killers*, U.S.A., 1946, 105 min.

<sup>26</sup> Otto Preminger, *Angel Face*, U.S.A., 1952, 91 min.

<sup>27</sup> Jacques Tourneur, *Out of the Past*, U.S.A., 1947, 95 min.

<sup>28</sup> Alfred Hitchcock, *Psycho*, U.S.A., 1960, 109 min, et Orson Welles, *Touch of the Evil*, U.S.A., 1957, 95 min.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

appartiennent sans doute au patrimoine culturel américain avant d'être des icônes filmiques, des électrons libres de la ville, au service du discours hollywoodien. Enfin, le « *diner* » comme la station service s'intègrent plutôt dans une horizontalité du déplacement, ajoutant par là même à l'ambiguïté de leur position à la marge de la ville et de sa verticalité.

De la même manière que ces lieux intègrent des paramètres urbains du film noir dans une diégèse où prône l'horizontalité issue du western, l'hybridité des genres autorise qu'une œuvre entière s'inscrive comme un film noir voué à une horizontalité certaine, que cela soit d'un point de vue esthétique ou de l'ordre de la représentation symbolique. Dans *The Asphalt Jungle*, on ne voit pas de gratte-ciel et presque aucun bâtiment à plusieurs étages pour emplir l'horizon. Lorsque ce dernier est barré, c'est par des murs aveugles, en plans assez serrés. Les séquences d'intérieur montrent des couloirs, des salles au plafond bas; le casse a lieu dans les sous-sols d'une banque. Plus qu'une impression d'enfermement, ces décors créent une atmosphère pesante et étouffante, une sensation claustrophobique aspirant les personnages dans une quête urbaine qui n'est qu'une fuite en avant, à plat, la face plaquée contre le sol. Le film décrit un combat désabusé, avec trop peu d'espoir de réussite et d'ascension sociale. C'est la poursuite vaine et mortelle d'une aspiration refoulée que seuls les rêves révèlent; un combat perdu d'avance dans un environnement hostile : un combat dont l'oxymore du titre du film suggère l'absence de perspective.

« *The first thing I do when I get there is take a bath in the creek and get the city dirt off me!* » Dick confesse à sa compagne au milieu du film. Celui-ci s'ouvre sur une séquence lugubre, dans une aube sale que seules une voiture de police et une silhouette qui se dissimule, animent quelque peu. La caméra placée au ras du sol accentue cette impression de malaise, de piège, exagérant le glacis des places, ouvrant artificiellement le champ sur un ciel rayé de fils électriques comme autant d'infranchissables barreaux. Lorsque les plans se resserrent, c'est pour détailler des arcades et des murs délabrés. Empêtré dans sa réalité morbide, Dix est loin de son rêve. Quand le film débute, on comprend que la silhouette est prise en chasse par

## PIERRE FLOQUET

la voiture à laquelle la voix à la radio confère une existence robotique menaçante, totalement déshumanisée dans cet univers minéral qui s'étale et s'étend sur l'écran.

Dans la séquence finale, dans une nouvelle aube, Dix, gravement blessé, fuit enfin hors de la ville, vers la ferme idéalisée de ses rêves. D'après Philippe Ortoli, « Les vues de cette route donnent enfin au tracé horizontal la puissance d'une ligne de fuite, puisque les immeubles et les murailles impavides sont absents de son déroulement<sup>29</sup>. » Par une succession d'ellipses matérialisée par un passage à niveau, comme autant de passages douloureux du noir au western, Dix, lavé de toutes les salissures urbaines, n'atteindra son ancienne propriété familiale que vidé de son sang. Après avoir longé les clôtures blanches, qu'on peut voir comme autant de croix symboliques, le gangster perdu s'écroule et expire, les yeux si vainement ouverts, dans l'herbe qu'il rêvait d'embrasser. La caméra, au ras du sol comme dans les premiers plans du film, saisit ici la futilité d'un rêve pastoral, puis se lève dans le plan de fin. Les paysages vallonnés, même si Dix ne les voit plus, laissent s'élever le regard vers les nuages; ils limitent l'espace aussi posément et idéalement que les murs, auparavant, le masquaient brutalement.

### La verticalité déclinée

Il faut cependant garder à l'esprit que ce déni de verticalité est exceptionnel dans le corpus du film noir. En effet, dans ces œuvres, c'est au contraire à une ample déclinaison du principe de verticalité que les réalisateurs se sont attachés, faisant un des paramètres esthétiques et symboliques d'un tel mouvement vers le haut comme vers le bas. Mais avant de visiter ces inflexions verticales, faut-il rappeler la paradoxale vastitude de la ville dans cet univers clos et de citer, dans *Little Caesar*, Joe (D. Fairbanks Jr.) qui partage son rêve avec Rico (E.G. Robinson) : « *Yeah, there's money in the big town*

---

<sup>29</sup> Philippe Ortoli, « L'espace urbain : des jungles indomptées », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris, Ellipses, 2002, p. 191.

## DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

*alright!... »* Ou encore, au début de *Murder my Sweet*<sup>30</sup> : Philip Marlowe (Dick Powell) entame son récit, son visage en gros plan, les yeux bandés, aveugle; la caméra glisse vers la gauche, comme s'échappant par une fenêtre vers un paysage flou. Il parle, le spectateur voit. Le récit se poursuit en voix hors champ, l'image devient nette, s'arrête sur une série de néons verticaux, clignotants, suivis par la clarté de nouvelles enseignes de formes variées et étagées au-dessus des premières; la caméra zoome avant légèrement : « *I just found out all over again how big this city is.* » Puis la caméra retourne au niveau de la rue, l'action démarre. Mais l'impression a été donnée; la ville est grande, haute et vit la nuit. Bien sûr, comme nous l'avons évoqué plus haut, les néons affirment la puissance de ceux qui les allument. Ils attirent aussi vers eux les trublions de nuit, qui s'agitent autour en une funeste sarabande. Dans *Angels With Dirty Faces*, Rocky s'aveugle sur sa relation amoureuse avec Laury. Il se leurre sur la nature du miroir aux alouettes qui le magnétise : ce n'est pas l'amour d'une ancienne camarade devenue honnêtement - et simplement - travailleuse sociale; ce sont les fastes urbains, bruyants et brillants, de sa fulgurante « réussite » sociale. Alors que Rocky entraîne Laury à travers la ville vers le cabaret qui abrite la matérialisation de ses entreprises, « la caméra s'arrête sur leurs visages radieux, en gros plan, admirant la ville illuminée. Rocky sourit, tout à l'exaltation qu'une telle vision lui procure, plus que par transport amoureux<sup>31</sup>. »

Et puis, c'est aussi Tony, dans *Scarface*, qui s'enflamme à la vue du globe de néon « *The world is yours* » juché au sommet d'un gratte-ciel. Le miroir aux alouettes éclairera à peine sa fin dans le caniveau : à l'instant de sa mort, la caméra pivote et zoome en contre-plongée sur les mots toujours aussi brillants : « *The world is yours* » renvoie en symétrie ironique le reflet éteint du rêve brisé du gangster, fait de gloire et d'ascension sociale.

---

<sup>30</sup> Edward Dmytryk, *Murder my Sweet*, U.S.A., 1944, 95 min.

<sup>31</sup> Pierre Floquet, « Des néons au néant; les représentations du gangster à l'écran », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, op.cit., p. 207.

PIERRE FLOQUET

Cependant, la verticalité engendre également des mouvements descendants. Les escaliers sont gravis bien sûr, tel celui pour atteindre le bar dans *Murder My Sweet*; mais ils sont aussi descendus, comme celui par Rocky et les siens dans *Angels With Dirty Faces*. Comme ceux que dévalent toujours Rocky, mais aussi Toni Camonte dans *Scarface*, avant d'être fauchés par les balles. La chute fait partie intégrante du parcours urbain, social et physique du gangster. La ville ne serait qu'un trompe-l'œil, un leurre, qui repousserait le gangster d'autant plus brutalement qu'il s'y serait laissé prendre. Citons à ce propos Deleuze :

Si les gangsters sont des perdants nés, malgré la puissance de leur milieu et l'efficacité de leurs actions, c'est que quelque chose ronge l'une et l'autre, inversant la spirale à leur détriment. [ ... ] Le « milieu » est une fausse communauté, en fait une jungle où toute alliance est précaire et réversible<sup>32</sup>.

D'où la symbolique du caniveau apparue dans *Little Caesar* et reprise dans *The Public Enemy* et *Scarface*. Et puis, chute vertigineuse que celle de Rico dans *The Enforcer*<sup>33</sup>, qui se défenestre par peur de la vengeance du parrain. Chutes plus expiatoires, celles qui suivent des exécutions sur les marches d'un parvis d'église, comme dans *Little Caesar* et *The Enforcer*.

Enfin, déchéance sociale plus que chute physique, la métaphorique descente d'escalier de Joe Morse (John Garfield), dans *Force of Evil* (A. Polonski, 1948). Une fois encore, il faut considérer en parallèle les séquences d'ouverture et de fin du film. Le récitant en voix hors champ, qui s'avérera traditionnellement être le personnage principal, assume son choix particulier de carrière en tant qu'avocat véreux au service de l'« *upperworld* ». Sa mentalité, et accessoirement la distance critique qui confère une tonalité amère implicite au film entier, sont mises en exergue par le premier plan en plongée sur les gratte-ciel et une église de New York, présentés en voix

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 201.

<sup>33</sup> Raoul Walsh, *The Enforcer*, U.S.A., 1951, 90 min.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

hors champ, ô ironie, le jour de la fête nationale : « *This is Wall Street ... July 4<sup>th</sup>: I intended to make my first million [...] Temporarily, the enterprise was slightly illegal.* » Bien que le récit soit un flash-back, ce qui devrait donner plus de recul au discours, le ton de la voix est à la fois neutre et contrôlé; sa sonorité en écho, comme venant d'ailleurs et l'ironique euphémisme du « *slightly* » laissent entendre que même après coup, et comme le raconte la succession des damnations et des épreuves rédemptrices, le cynisme froid et professionnel de Joe Morse serait intact, le rachat, un leurre; « en quelque sorte, le constat, a priori et désabusé, de la noirceur définitive autant de la nature humaine que du système de société qui la corrompt<sup>34</sup>. » À se vouloir au-dessus du système qui l'a nourri, Joe Morse détruit l'édifice criminel qu'il s'est bâti, et ne peut éviter ni le désaveu total, ni la chute de son petit escroc de frère.

Dans une symbolique descente aux enfers, avec entre autres un plan qui le montre dévalant des escaliers de pierre, minuscule pantin accroché à une muraille faite d'énormes blocs maçonnés qui occupe tout l'écran, Joe Morse se raconte : « *I just kept going down and down; it was like going to the bottom of the world... to find my brother.* » C'est au petit matin qu'il découvre le cadavre de son frère, dans un chaos de rochers, plus bas encore que l'assise de béton du pont qui devrait le rattacher à la ville, et à son propre monde<sup>35</sup>.

Symétriques au plan d'ouverture filmé en plongée, les derniers plans du film s'attardent sur Doris, en contre-plongée, et trop distante de Joe pour le soutenir encore; frêles silhouettes devant l'élancement vertical des piles du pont, le couple fragilement formé débute alors une très incertaine et métaphorique remontée vers une très hypothétique rédemption.

Avant de conclure, il est opportun de rappeler que la

<sup>34</sup> Pierre Floquet, *op. cit.*, p. 208.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 209.

PIERRE FLOQUET

représentation peut chercher à donner de la ville une image positive. Quand elle renvoie à la monumentalité, ce sont les institutions qui sont aussi célébrées. Ainsi, dans *The Enforcer*, les séquences précédant la mort accidentelle du témoin sont en partie tournées en extérieur nuit. Le doute des policiers, parmi lesquels Ferguson (H. Bogart), est compensé par l'emphatique représentation des immeubles qui abritent ces policiers. L'ordre établi se rassure dans une architecture monumentale, qui n'est pas sans rappeler celle qui trop souvent est l'apanage des régimes dictatoriaux. En outre, cette association de l'ordre et du monumental s'oppose dans le film à la précarité dans laquelle le syndicat du crime se dissimule; l'arrogance glorifiée de l'autorité, opposée à la duplicité des bas-fonds. Plus tard dans la diégèse, un retour en arrière s'ouvre sur une image fugace :

un plan fixe en contre-plongée, l'entrée du poste de police, au-dessus de laquelle est gravé dans la pierre : « BELL STREET STATION », fait plus penser au fronton d'un temple néo-classique qu'au hall d'un commissariat, avec sa frise et ses amorces de colonnes cannelées. Au premier plan, en bas à droite, une sphère lumineuse : « POLICE » efface toute ambiguïté; ou plutôt, elle inscrit l'ordre et la loi dans un contexte de célébration, sinon de vénération<sup>36</sup>.

\*\*\*

Ainsi, lorsque le western célèbre la construction d'une nation, l'émergence de héros humains dans leur quête de territoire, le film noir dépeint les agissements sans scrupules d'individus en quête d'une frontière non plus géographique, mais financière et sociale. Cette dernière, par principe hollywoodien gardé par la censure, demeure une chimère et n'est envisageable que dans une société finie, ou du moins qui donne l'impression de l'être, derrière l'apparente solidité de ses édifices. La société d'alors se sent-elle cependant trop

---

<sup>36</sup> Pierre Floquet, « The Enforcer, La femme à abattre : un film, des regards », Pierre Lagayette et Dominique Sipièrre (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran, op.cit.*, p. 200.

## LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

fragile pour accepter que de tels modèles d'hommes survivent à leurs méfaits. La morale veut leur perte. Tragiquement, lorsqu'un réalisateur comme Polonsky s'attaquera au système sociopolitique qui nourrit son inspiration, la ville et la société qu'elle abrite lui feront subir, ainsi qu'à son acteur principal, le sort réservé aux héros - mauvais - filmiques. Face à un corps constitué, à une organisation, au monde urbain, à l'underworld comme à l'upperworld, l'individu n'a que sa chair à vainement exposer.

Le message de Polonsky, dramatiquement ironique quant à sa propre destinée, serait dirigé à la fois contre le monde des affaires et contre l'univers du crime.

Leo Morse, le frère de Joe, le petit escroc qui estime faire un travail honnête : « *legal business* », comme ses collègues, est absorbé par une entreprise en fraude de plus grande envergure. En même temps, Joe Morse, en voulant influencer sur la marche inéluctable des affaires délictueuses, tout en cherchant à en tirer profit, est laminé. Terriblement humain et finalement fragile, il incarne une résistance illusoire face au profit à tout prix, face au Mal<sup>37</sup>.

La HUAC, et, au delà, Hollywood et le public américain en 1950, feront cher payer ce discours, tout autant à Garfield, en le bannissant des studios, qu'à Polonsky, qui sera inscrit sur la liste noire. La censure tolère en fait mieux la mort, violente mais cinématographiquement correcte, de quelques personnages, que la critique, même discrètement implicite, du système. La société urbaine observe, dissimulée derrière une glace sans tain, les miroirs des vitres de ces buildings. Elle peut montrer, mais sans dénoncer. Et, pour que le discours ne souffre aucune ambiguïté, les dernières scènes de *Force of Evil*, comme les derniers plans de *The Asphalt Jungle*, sont tournés en pleine lumière, ultime éclairage, et ironique reflet de la ville, qu'offre le film noir.

---

<sup>37</sup> Pierre Floquet, « Des néons au néant; les représentations du gangster à l'écran », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, op.cit., p. 215.

Isabelle Le Corff  
IUFM de Bretagne, Vannes

## Écrire la ville irlandaise au cinéma

**Résumé** - Construit sur l'image de la ruralité, l'imaginaire cinématographique irlandais a longtemps fait peu de place à la ville. Il fallait attendre les années quatre-vingt pour que la ville irlandaise existe cinématographiquement. Le film *Into The West*, dont le scénario est écrit par le réalisateur irlandais et dublinois Jim Sheridan, est une métaphore de l'opposition des stéréotypes ville-campagne. À l'horizontalité des plans de paysages s'opposent la verticalité des tours de la banlieue dublinoise et sa symbolique phallique. L'Irlande doit faire le deuil de sa pureté pour accepter d'exister dans un paysage plus complexe, intégrant l'univers citadin, où vivent maintenant plus de la moitié des Irlandais.

L'imaginaire irlandais a longtemps fait peu de place à la ville. La culture nationale s'est en effet construite sur l'image de la ruralité. Quand enfin l'Irlande obtient son indépendance en 1921, c'est dans une période d'apogée du développement industriel et économique de la Grande-Bretagne. L'identité nationale durement acquise se nourrit par conséquent de différences. Puisque la Grande-Bretagne est industrielle et citadine, l'Irlande sera rurale et sauvage. Les paysages irlandais deviennent l'expression de cette identité indomptée, reléguée par une partie de la population américaine qui, d'origine irlandaise, aime à retrouver ce mythe par le biais du cinéma. Les paysages irlandais et la côte sauvage et aride sont les lieux de tournage choyés par de nombreux cinéastes. Pendant longtemps, les étrangers produisent plus de films sur l'Irlande que les Irlandais eux-mêmes. Il y a eu plus de films faits par des réalisateurs américains sur l'Irlande avant 1915 que de films de fiction réalisés en Irlande depuis cette date. Ce sont des films tournés en extérieur, où la nature joue un rôle prépondérant. Ils mettent en évidence l'importance du paysage à la fois comme élément esthétique et comme

Isabelle Le Corff, « Écrire la ville irlandaise au cinéma », 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. 159-167.

## ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

lien avec la population américaine d'origine irlandaise, population émigrée qui cultive sa nostalgie pour les paysages pastoraux. Ainsi l'Irlande cinématographique est-elle « colonisée », sa représentation étant le fruit d'un autre qu'elle-même, ce qui amène le chercheur Harlan Kennedy à se demander si l'Irlande est un pays doté d'une culture particulière ou si elle est le fruit des perceptions de tous sauf d'elle-même<sup>1</sup>.

Tout pays longtemps colonisé a du mal à se départir de ce qui fait malgré tout partie de sa propre identité, bien qu'étant l'identité d'un pays colonisé. Le mythe de la ruralité et la vision d'une Irlande romantique sont longtemps acceptés, voire renforcés par les Irlandais eux-mêmes. Enfermée dans un schéma traditionnel, l'Irlande s'urbanise tout en continuant de se penser rurale, et l'opposition entre la tradition et la modernité se cristallise dans une opposition entre paysage rural et paysage urbain. Reprenant la définition de Benedict Anderson de la nation comme « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine », Jean-Michel Frodon dit de la nation qu'elle n'est pas une abstraction mais l'articulation d'une réalité et d'une fiction, d'un complexe factuel et d'une « œuvre » imaginaire collective, dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au-dehors, par ceux qui n'y appartiennent pas. Du moins tend-elle à acquérir ce statut : pas de nation entièrement constituée qui ne soit admise, au moins en principe, dans le « concert des nations<sup>2</sup> ».

Le paysage irlandais est par conséquent une construction intellectuelle partagée par les Irlandais et les étrangers. Or, comme nous le rappelle Alain Corbin dans *L'Homme dans le Paysage*, l'esthétique du paysage s'inscrit indubitablement

---

<sup>1</sup> Harlan Kennedy, « Shamrocks and Shillelaghs, Idyll and Ideology in Irish Cinema », James MacKillop (dir.), *Contemporary Irish Cinema : From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, New-York, Syracuse University Press, 1999, p. 1.

<sup>2</sup> Jean-Michel Frodon, *La Projection Nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1988, p. 19.

## ISABELLE LE CORFF

dans une pensée dominante :

Au temps où dominait [...] la beauté classique, la mer était laide, la montagne était laide, le désert était laid, l'immensité était laide, l'illimité et le non cadré étaient laids. À partir du moment où les codes se sont entrelacés, cela s'est trouvé plus compliqué. Ce qui est laid pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Ce qui semble laid à tel moment pourra sembler beau aux yeux du même individu quelque temps plus tard. Les romantiques ont esthétisé ce qui était jusqu'alors perçu comme monstrueux<sup>3</sup>.

Le théoricien du cinéma Martin McLoone estime qu'en affirmant leur identité irlandaise comme étant ancrée dans la ruralité, les nationalistes irlandais ont ironiquement accepté de promouvoir l'un des plus grands stéréotypes produits par l'impérialisme. Dans un premier temps après la réalisation de l'Irlande indépendante, de 1921 jusqu'aux années soixante, les deux nouveaux états irlandais ont soutenu des régimes politiques et culturels très conservateurs. Bien que le changement politique qui a permis l'essor économique et la modernisation de l'Irlande soit intervenu au tout début des années soixante, le cinéma irlandais, lui, n'a réellement émergé de façon significative que dans les années quatre-vingt. C'est un cinéma qui s'est immédiatement saisi du débat culturel composé de la relation de l'Irlande moderne à son passé, de l'ambivalence entre tradition et modernité. Cependant les paysages urbains tarderont à paraître à l'écran. Avec *The Miracle* de Neil Jordan (1991), et *The Commitments* d'Alan Parker (1991), *Into The West* (1993), le film auquel nous nous intéressons particulièrement ici, fait figure de précurseur par l'importance qu'il donne à la ville tant dans sa forme, avec par exemple le nombre de plans de la ville de Dublin, que dans son traitement de la modernité.

La genèse du film elle-même est emblématique du cinéma irlandais de cette période. Bien que le scénario, inspiré du

---

<sup>3</sup> Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Éditions Textuel, 2001, p. 94.

## ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

roman de Michael Pearce, ait été écrit par l'un des plus grands réalisateurs irlandais, Jim Sheridan, celui-ci n'avait pas, à l'époque, la notoriété suffisante pour en obtenir le budget et la réalisation. *Into The West* devait par conséquent être réalisé par Robert Dornhelm, mais au dernier moment ce fut Mike Newell (britannique) qui signa le contrat. Le film fut tourné en Irlande avec des acteurs en majorité irlandais. Le public irlandais le reçut non seulement comme un film irlandais mais aussi comme un symbole de la nation irlandaise, nouvellement sédentarisée et en cours de modernisation.

Le film raconte qu'un vieux nomade, un « *tinker* », découvre près de la mer un cheval blanc qui semble venu de nulle part. Il l'amène à ses deux petits-enfants, Tito et Ossie, installés avec leur père dans une cité populaire de Dublin. On apprend que le père s'est sédentarisé après la mort de sa femme, survenue lors de la naissance d'Ossie, et que le grand-père (grand-père maternel) est hostile à leur nouveau mode de vie, dans des tours qu'il juge « trop hautes ». Ossie s'éprend du cheval et le nomme « *Tir na nog* » ce qui signifie, d'après la légende racontée par le grand-père, le pays de l'éternelle jeunesse. Mais la compagnie du cheval, banale chez les gens du voyage, devient problématique dans le petit appartement. Les voisins se plaignent, arguant qu'ils sont « civilisés », et la police vient finalement capturer l'animal, qu'un policier corrompu revend immédiatement à un propriétaire de haras. Après le départ du cheval blanc, les deux enfants sont désespérés et scrutent inlassablement la ville à sa recherche. Quand enfin ils le découvrent, par le biais d'une image télévisuelle, sur un champ de course, ils l'enlèvent pendant le championnat national et s'enfuient avec lui. Une longue aventure commence alors pour les deux enfants poursuivis à la fois par la police, par le propriétaire du haras et par leur père, dévoré d'angoisse et prêt à tout pour retrouver ses fils. Lorsque, après une traversée du pays, celui-ci retrouve enfin ses enfants sur une plage de l'ouest, la police les encercle. Le père sauve de justesse son jeune fils de la noyade, tandis que le cheval disparaît dans les flots. La fin du film reste mystérieuse puisque le père qui promet d'une part à ses fils de ne plus retourner à la ville, brûle d'autre part la roulotte dans laquelle sa femme avait trouvé la mort. Il y aurait émancipation : libération à la fois de la

## ISABELLE LE CORFF

modernité et de la tradition.

La représentation de la ville est très équivoque. La séquence d'ouverture est emblématique de l'opposition entre l'ouest rural, mythique, et l'est citadin, la ville de Dublin. À la ballade irlandaise qui accompagne le galop du cheval sur une plage au clair de lune s'oppose le décollage d'un avion à l'arrivée à Dublin. L'intersection de la ruralité et de l'urbanisation est symbolisée par le vrombissement de l'avion dont le bruit vient couvrir la ballade irlandaise entendue jusqu'alors. Tandis que la course du cheval incarne la liberté et souligne l'horizontalité de l'espace, la ville y oppose la verticalité de ses tours érigées et phalliques et de ses avions écrasants de domination. Telle est du moins la perception du grand-père qui le confirme en disant à son gendre, au pied des immeubles, dans un plan en contre-plongée : « Tu es un homme déchu Papa. Ce n'est pas comme ça que leur mère les aurait élevés ». C'est aussi la façon dont le perçoit vraisemblablement le critique Emile Breton lorsqu'il écrit « Cette opposition entre la verticalité des « tours » d'habitation et le cercle à même le sol du campement nomade [...] est une des constantes du film. La « tour », tout au long du film, c'est la destruction de la vie familiale...<sup>4</sup> ».

Mais laquelle est la plus oppressante, l'image de la tour ou celle du grand-père? Une vision si négative de la tour n'est-elle pas précisément conditionnée par la représentation du vieil homme qui ne veut pas abandonner son fonctionnement ancestral et, de façon plus perverse, par nos exigences incorporées de spectateurs, exigences d'une représentation propre et aseptisée de la ville, représentation qui est celle des personnages du film par qui le malheur arrive, ceux qui font violence à l'entre-deux ville/campagne par leur demande de « civilisation » ou par leur argent?

Le film prône-t-il la fuite de la modernité urbaine, ou atteste-t-il de l'existence de cette modernité sans la juger négativement? Un film peut énoncer plusieurs choses simultanément, voire,

---

<sup>4</sup> Émile Breton, *Cahiers de Notes sur Le Cheval venu de la Mer*, Les enfants du cinéma, coll. « École et Cinéma ».

## ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

des choses inverses qui se marient et s'interpénètrent. Il faut d'abord rappeler que cette représentation de la ville de Dublin est moderne en soi puisque peu de cinéastes l'ont jusqu'alors portée à l'écran : la modernité de l'Irlande est révélée entre autres par l'émergence de son cinéma participant de la dynamique de définition nationale. Le cercle des nomades accolé aux immeubles est une zone tampon intermédiaire. Les nombreux plans du campement des Tinkers imposent ce paysage comme lieu de vie. Ces images constituent des effets de temps, un « prodigieux empilement de temps » selon l'expression de Jean-Louis Comolli<sup>5</sup>, sans qu'ils soient nécessairement agressifs. Les plans intègrent progressivement le décor urbain, tout comme le font les studios de cinéma à la périphérie des métropoles qui deviennent eux-mêmes des bouts de ville, comme Cinecitta. L'union du passé et du présent, de l'espace rural et de l'espace urbain est mise en évidence lorsque le grand-père raconte la légende de Tir Na Nog, pays de l'éternelle jeunesse. La nuit est tombée et les enfants, en cercle, écoutent le grand-père, tandis que les lumières de la ville brillent en arrière-plan. Les panoramiques de la ville au lever du jour montrent que les enfants ne sont pas dépassés par la verticalité de la ville. Au contraire, la caméra lisse ces paysages pour eux et leur permet d'épouser l'espace en un regard. La ville apparaît alors comme un ensemble cohérent, nivelé et sans danger. Le cheval blanc et les enfants investissent librement cet espace : les enfants jouent dans le terrain vague, le cheval se dirige à plusieurs reprises vers les tours et y pénètre sans aucune réticence. Le cheval dans l'ascenseur est un symbole indéniable de l'alliance entre l'horizontalité et la verticalité mais aussi entre la ruralité et la modernité, si l'on se réfère aux modes de déplacement. De plus, loin d'être menacé par la verticalité, papa Riley en fait son arme lorsque les voisins se déclarent gênés par la présence du cheval. Le seul plan de ville menaçant pour la famille est celui du centre-ville propre de Dublin, qui s'avère être un lieu d'agressivité envers papa Riley, agressivité doublée d'injustice puisqu'on sait que le cheval fait l'objet d'infâmes tractations par les hommes de loi, les dominants. À la ville comme à la

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Comolli, *Regards sur La ville*, Gérard Althabe (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1994, p. 24.

ISABELLE LE CORFF

campagne, c'est l'indifférence qui exclut.

Si, comme l'affirme Jean-Louis Comolli, le cinéma est bien l'artifice de la ville, alors il y a longtemps que la ville existe à l'intérieur des têtes en Irlande. C'est « la ville incarnée, digérée par les corps des siens, devenue pensée à l'intérieur, dans l'épaisseur, dans les plis de la chair, devenue forme dans les corps<sup>6</sup> ». La multiplication des cadres dans la structure du film peut être lue comme autant d'écrans par lesquels on regarde. Dans l'Irlande rurale de 1920 à 1950, le cinéma constituait l'un des principaux loisirs, et l'arrivée de la télévision dans les années soixante ne modifia pas la production irlandaise. Par conséquent, l'Irlande était, plus que tous les autres pays européens, exposée à la distribution américaine et ce, d'autant plus que la barrière de la langue était inexistante. La campagne irlandaise fut urbanisée de l'intérieur, bien avant que cela ne soit perceptible au regard. Aussi, la culture cinématographique des Irlandais est-elle réelle, comme en témoigne dans le film *Mrs. Murphy*, pourtant nouvellement sédentarisée dans un appartement des tours, lorsqu'elle reconnaît le western qui passe à la télévision. En témoignent aussi les nombreux plans d'écrans et la place qu'occupe la télévision dans la diégèse. L'écran est présent dans le petit appartement dénudé des Riley et constitue l'enjeu suprême de la sédentarisation, puisque c'est à condition de pouvoir la regarder que les enfants acceptent d'apprendre à lire. Le trou dans la fine cloison entre l'appartement et celui des voisins devient un autre écran par lequel s'échappe l'imaginaire de Tito. La télévision est même présente dans le camp nomade des Tinkers, alors qu'ils dansent et font la fête. C'est encore grâce à la télévision que les enfants retrouvent la trace de leur cheval, et que le père prend conscience de l'exploit de ses enfants. Les incursions de récit dans le récit sont autant de preuves de l'interpénétration dans l'imaginaire des enfants des cultures américaine et irlandaise. John Ford, cinéaste d'origine irlandaise, a représenté l'ouest américain comme lieu de l'unité nationale et symbole de la puissance croissante, en marche, de l'Amérique. Pourtant, comme il dira toute sa vie, c'est aux paysages irlandais, aux ciels irlandais qu'il aspire lorsqu'il filme. Lorsque les deux

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

## ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

enfants s'enfuient vers l'ouest, Ossie demande à son frère s'il existe un Far West en Irlande, et les enfants sont tour à tour cow-boys et indiens. Leur fuite n'est possible que parce qu'ils sont imprégnés d'aventures mythiques; elle est un film parmi les autres, au point qu'Ossie, fatigué, dit à son frère « rentrons à la maison, on sera cow-boys demain ». La scène de la chasse à courre est révélatrice de cette confusion. Loin de deviner qu'il s'agit d'une scène de chasse, pourtant typique en Irlande, ils s'imaginent être poursuivis par les Indiens puis par la cavalerie et nous, spectateurs, sommes embarqués dans cette fausse poursuite. Les enfants se nourrissent de haricots comme les cow-boys, ils espèrent qu'il y a une forte rançon pour qui les retrouvera. La campagne, hostile, n'est supportable que parce qu'elle évoque les films dont se nourrit l'imaginaire des enfants.

La séquence lors de laquelle ils se réfugient au cinéma est centrale à plus d'un titre. En effet, si elle se situe au cœur du film, elle est construite comme une mise en abîme qui vient révéler à la fois le cœur de l'Irlande et le cœur des enfants. La salle de cinéma est non seulement le seul gîte possible pour Tito et Ossie dans cette petite bourgade irlandaise aux habitants malveillants, elle est aussi le cadre dans le cadre d'où émane la lumière. Dès que cette lumière s'éteint, toute vie disparaît et les policiers eux-mêmes qualifient alors l'endroit de cimetière. Le cinéma nourrit l'imaginaire irlandais de scénarios américains comme il remplit les petits estomacs de pop-corn et de coca-cola. Même le cheval blanc est conquis. À l'intérieur de ce cadre de lumière existe un autre centre : la salle de projection, dont les enfants analphabètes ont la parfaite maîtrise technique.

Le film dénonce-t-il, comme l'affirme Lance Pettit<sup>7</sup>, la saturation d'une culture audiovisuelle américaine? Il se peut qu'il en constate simplement les effets sur la pensée irlandaise, sans jugement négatif, en attestant de la modernité incorporée de la jeune génération. Lorsqu'à la fin du récit, Tito demande à son père « Nous les Tinkers, on est des cow-

---

<sup>7</sup> Lance Pettit, *Screening Ireland: Film and Television Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 129.

ISABELLE LE CORFF

boys ou des indiens? », la réponse du père est équivoque. « Il existe un voyageur en chaque personne. » dit-il, et il ajoute « Peu d'entre nous savent où ils vont ». La roulotte et la photo de la mère sont brûlées afin que l'âme de celle-ci puisse reposer en paix, le deuil permettant une vie nouvelle, un présent. L'absence de la mère comme métonymie de la disparition des racines de la nation est acceptée, mais la question de l'identité irlandaise reste ouverte. Si le film apparaît comme la métaphore de cette société irlandaise, société en pleine mutation culturelle, il devient alors évident qu'au lieu de diaboliser la ville et de glorifier la ruralité, l'Irlande doit apprendre à composer avec ce qu'elle est, en intégrant la légende d'Osin, pays de l'éternelle jeunesse, mais aussi sa population actuelle. Le retour au passé et à l'ouest mythique s'avère impossible pour les enfants, tout comme l'est le retour de leur maman. Cela n'est possible qu'en rêve, en images, dans la profondeur du temps et de la mémoire. La verticalité des plans qui allient le cheval à la mère, à l'ancêtre, est celle des profondeurs marines, verticalité de l'épaisseur du temps.



Mélanie Carrier  
Université Laval

## L'organisation urbaine et iconique dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu

**Résumé** – Les aficionados du bédéiste Marc-Antoine Mathieu ont souligné maintes fois l'aspect kafkaïen de l'univers mis en place dans la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*. Le pouvoir souverain et arbitraire de la bureaucratie, la surpopulation et la crise des moyens de transport y sont représentés de manière aiguë, tant et si bien que la Cité dans laquelle évolue Julius Corentin devient un principe organisateur gérant tous les aspects du récit. Tirant parti du parallélisme qui existe entre l'économie de la BD et l'architecture urbaine, Mathieu explore des voies inédites et fait de la *contrainte urbaine* le lieu d'émergence d'un discours métatextuel ou, plus exactement, métabédéistique.

On considère aisément la ville comme un espace scriptible. Alors que Roland Barthes concevait le scriptible comme une notion plurisémiotique et évanescence<sup>1</sup>, il faut plutôt entendre scriptible, ici, dans son acception concrète, étymologique : la ville, en effet, se présente comme une surface sur laquelle on peut écrire. Les icônes, pictogrammes et symboles de tout acabit y prolifèrent : pensons à la signalisation routière, aux affiches publicitaires, aux graffiti et aux tags, aux drapeaux, aux enseignes et aux néons, aux sculptures, aux symboles religieux, etc. Parallèlement à cette surface scriptible, il existe une autre réalité sémiotique qui est celle de l'architecture urbaine. La ville, avec ses artères et ses quartiers, organise la vie citoyenne, industrielle, commerciale, politique et culturelle. Ces deux réalités sémiotiques de la ville, en surface et en structure, offrent un potentiel textuel convaincant,

---

<sup>1</sup> « [L]e texte scriptible n'est pas une chose [...] c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème [...] », Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Littérature », 1970, p. 11.

Mélanie Carrier, « L'organisation urbaine et iconique dans l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu », 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. 169-182.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

particulièrement pour les récits comme la bande dessinée dont le support médiatique est en partie visuel. D'emblée, il existe une analogie forte entre la ville, dont l'espace est découpé et traversé, et la bande dessinée, dont les planches sont fractionnées en cases et parcourues par les lecteurs. Cette affinité structurelle est astucieusement mise à profit par le bédéiste Marc-Antoine Mathieu dans la création d'un univers de fiction particulièrement instable et incomplet. L'analyse de son œuvre semble doublement pertinente dans le cadre de ce colloque car, d'une part, Mathieu met en scène la ville d'une manière inédite, voire déroutante et, d'autre part, son œuvre est le lieu d'une importante réflexion sur les formes et les structures. Cette analyse des contraintes urbaines et iconiques en bande dessinée sera précédée de remarques liminaires sur le corpus et sur quelques enjeux théoriques qui parsèment cette réflexion.

### L'univers fictionnel de Mathieu

L'œuvre de Marc-Antoine Mathieu paraît singulière à plusieurs égards : mettant en place des intrigues narratives complexes, elle soulève plusieurs questions sur les frontières qui circonscrivent la fiction, le rêve et la réalité. Du point de vue interne, elle se scinde en deux sections. Tout d'abord, à la série *Julius Corentin Acquefaques, prisonnier des rêves*<sup>2</sup>, qui rassemble en cinq tomes les aventures de ce personnage, on peut greffer les deux plaquettes texte-images *Le Cœur des Ombres* et *La Mutation*<sup>3</sup>, ainsi que le roman graphique *Mémoire Morte*<sup>4</sup>. Bien que ces albums se distinguent par

---

<sup>2</sup> Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, tome 1 : L'Origine* (1990), *tome 2 : La Qu...* (1991); *tome 3 : Le Processus* (1993); *tome 4 : L'Épaisseur du miroir* (1995); *tome 5 : La 2,333<sup>e</sup> dimension* (2004), Paris, Delcourt.

<sup>3</sup> Marc-Antoine Mathieu, *La Mutation* (1995) et *Le Cœur des Ombres* (1998), Paris, L'Association, coll. « Patte de Mouche ». Ces plaquettes alternent le texte (page de gauche) et l'image (page de droite) et ne peuvent être considérées comme des bandes dessinées.

<sup>4</sup> Marc-Antoine Mathieu, *Mémoire Morte*, Paris, Delcourt, 2000. Par roman graphique, il est généralement entendu un album de bande dessinée dont le nombre de planches dépasse substantiellement celui du format éditorial franco-belge classique (entre 44 et 48 planches).

## MÉLANIE CARRIER

leurs formats respectifs et par leurs diégèses autonomes, ils partagent une donnée fictionnelle de taille : les huit récits se déroulent dans la même ville, en l'occurrence *la Cité*. Malgré sa dénomination générique et, tout compte fait, *in-signifiante*, il existe une différence sémantique importante entre « une cité » et « la Cité » dont l'article défini et la lettre majuscule, le cas échéant, suffisent à conférer à ce syntagme une certaine rigidité, dans le sens où Kripke l'entendait<sup>5</sup>. Enfin, dans un entretien avec Thierry Groensteen, l'auteur confirmait que la Cité déborde de la série Julius et qu'elle maintient ses principales caractéristiques, notamment l'absence de personnages féminins<sup>6</sup>. Parallèlement, Mathieu a signé quelques autres récits, dont la nouvelle bédéistique *L'Ascension* et l'album *Le Dessin* qui, bien que participant d'une même réflexion sur la création et l'espace, ne se déroulent pas dans la Cité et, de ce fait, ne seront pas examinés ici. Nous postulons que l'architecture urbaine et iconique de la Cité lui confère le statut de monde fictionnel ouvertement instable. Certains chercheurs ont analysé le prégnant volet métabédéistique des récits de Mathieu. L'examen des caractéristiques de la Cité permettrait d'instaurer une autre strate réflexive dans l'œuvre, qui serait de nature *métafictionnelle*. Il semble pertinent de relever que le seul élément de fiction qui déborde d'album en album pour créer un réseau dans l'œuvre de Mathieu soit une ville, parce qu'elle est elle-même une structure, un système.

### La gestion spatiale : de l'architecture urbaine à la bande dessinée

Afin de bien comprendre, justement, l'importance structurelle de la ville, nous nous en sommes remis à la réflexion proposée par Umberto Eco dans *La structure absente*, plus précisément dans la section intitulée « La fonction et le signe. Sémiotique de l'architecture. » Eco définit l'architecture comme « tout projet de modification de la réalité, à niveau tridimensionnel, ayant pour but de permettre

---

<sup>5</sup> Saül Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982, 173 p.

<sup>6</sup> « Les albums ultérieurs sont encore situés dans ce même monde de la Cité », Thierry Groensteen, « “Julius Corentin et moi” », entretien avec Marc-Antoine Mathieu », *9<sup>e</sup> art*, n° 4, Angoulême, CNBDI, janvier 1999, p. 64.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

l'accomplissement de fonctions connexes à la vie collective<sup>7</sup> ». Nous pouvons retenir de cette courte définition l'intrication des réalités spatiale et sociétale. En tant que phénomène de culture, l'architecture se présente comme un système de signes, car elle permet de communiquer. Que communique-t-elle? Dans un premier temps, le signe architectural nous communique sa fonction : la rue nous parle de circulation, l'escalier nous indique qu'on peut gravir, la maison sert à abriter. Remarquons que le signe nous communique sa fonction en dépit du fait que nous ne circulons pas dans la rue, autrement dit, que nous n'actualisons pas sa fonction. Dans un deuxième temps, le signe nous communique une idéologie de sa fonction : par exemple, la maison se fait le dépositaire de la famille, un noyau de sécurité et de chaleur. Il faut admettre que cette idéologie de la fonction est aussi « utile » que la fonction elle-même. Enfin, il importe de souligner la force persuasive de l'architecture urbaine. Paradoxalement, « le message architectural évolue entre un *maximum de coercition* (tu devras habiter comme cela) et un *maximum d'irresponsabilité* (tu pourras te servir de cette forme comme tu le voudras)<sup>8</sup>. » Bien que la ville nous avise à chaque instant sur la manière d'occuper l'espace, dans la vie de tous les jours, nous tendons à oublier la portée directive de son organisation. Il en va de même pour le lecteur de bandes dessinées qui parcourt habituellement de manière fluide ce type de récits illustrés sans trop réaliser l'immense travail de gestion spatiale qu'il effectue. « Mettre en relation des vignettes de bande dessinée, c'est donc, nécessairement, mettre en relation des espaces, opérer un partage de l'espace<sup>9</sup>. » Lors de la lecture, à chaque déplacement de case en case, le lecteur doit réintégrer un plan, un lieu, un temps : le lecteur opère une refocalisation constante tant dans l'espace réel de la planche que dans l'espace métaphorique du récit. Ainsi, la narration bédéistique nous renseigne à chaque instant sur

---

<sup>7</sup> Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1984 (1968), p. 261.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>9</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 24-25. Nous renvoyons à cette thèse importante qui synthétise et renouvelle l'étude pragmatique, sémiotique et narratologique de la bande dessinée.

## MÉLANIE CARRIER

le parcours spatial à effectuer afin de bien saisir toutes les facettes du récit, ce qui n'exclut évidemment pas les lectures aberrantes, erratiques ou tronquées. Généralement, le lecteur qui est entraîné par le récit n'est que peu conscient du travail qu'il effectue.

Ce rapide survol théorique a permis de mettre en relief des points communs qui existent entre le piéton et le lecteur de bande dessinée dans la mesure où tous deux sont orientés dans l'espace et ce, même s'ils sont relativement libres de se plier aux exigences de l'architecture urbaine et/ou bédéistique. Mais la nature de leur parcours diverge aussi : le piéton évolue dans une étendue tridimensionnelle et est en relation avec le réel tandis que le lecteur déchiffre un récit bidimensionnel où l'on représente un monde-dans-la-fiction. Cette parenté sera exacerbée lors de la superposition d'un récit urbain et d'une narration en images et en cases, comme l'imaginera Marc-Antoine Mathieu. Deux aspects des récits de la Cité seront ici examinés. D'une part, la structure urbaine créée par Mathieu est instable et, de ce fait, elle court-circuite la fonction persuasive et rassurante du message architectural. D'autre part, la Cité est une organisation non totalisable, ainsi elle défie toutes les tentatives de river le récit à un monde qui serait cohérent, fixe.

### La Cité : une structure instable

L'organisation du matériau architectural ou iconique est sous-tendue par une dynamique d'orientation. C'est pourquoi, selon Umberto Eco, « le message [architectural est] persuasif et sans doute rassurant mais [il] comporte, en même temps, des aspects heuristiques et inventifs<sup>10</sup>. » L'équilibre entre l'organisation (du matériau préexistant) et l'inventivité permettra à la ville d'évoluer, de s'inscrire sur la trame dynamique de l'Histoire. Toutefois, la ville imaginée par Marc-Antoine Mathieu brille par sa variabilité : en omettant de renseigner sur sa fonction, la Cité est en perpétuelle mutation et ses repères, ses signifiants, sont instables. En assumant son inconsistance et son incomplétude, semble-t-il, cette ville imaginée revendique son statut de ville imaginaire.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *La Structure absente*, op. cit., p. 297.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

Elle appartient sciemment aux mondes de la fiction, tel que Thomas Pavel les décrit :

Incomplets, car on ne saura jamais combien d'enfants a eu lady Macbeth (les progrès de la recherche ne tireront jamais cette question au clair). Inconsistants, car les phrases suivantes sont toutes les deux vraies :

- 1) Sherlock Holmes habitait Baker Street.
- 2) Sherlock Holmes n'a jamais habité Baker Street.

Irrémédiablement imaginaires, enfin, car, en cas de besoin d'un détective privé, nul ne cherchera les services de Sherlock Holmes. Or, l'incomplétude, l'inconsistance et l'irréalité ne constituent-elles pas les pires qualités qu'un monde puisse avoir<sup>11</sup>?

La Cité prive le lecteur des repères nécessaires permettant de situer dans le temps et dans l'espace les aventures qui s'y déroulent. D'une part, il n'y a aucune trace de temporalité « absolue » dans la ville : l'absence de datation est redoublée par la déficience de l'élément naturel qui aurait pu instaurer des saisons, des cycles dans le temps<sup>12</sup>. Dans *Mémoire Morte*, le

<sup>11</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986], p. 98.

<sup>12</sup> Autre trace de l'instabilité fictionnelle et structurelle de la Cité : la série et l'album *Mémoire Morte* sont dépourvus de végétation, alors que les deux plaquettes introduisent cet élément, discrètement dans le cas de *La Mutatio*, *op.cit.*, et significativement dans *Le Cœur des Ombres*, *op.cit.*. Dans ce premier, la perte des feuilles du *Curcubitassae* correspond à la déchéance puis à la mutation de Monsieur Albert. Dans le *Cœur des Ombres*, *op.cit.*, la présence d'arbres contrecarre la dimension construite de la Cité, tout comme la poéticité de l'énonciation versifiée y est en butte au prosaïsme des événements. Étant donné le régime imaginaire qui préside à la lecture, il faut verser ces différences non pas au compte d'une incompatibilité entre ces états de la Cité; les différences sont redevables à la mutation des cadres de pertinence des récits. Comme le spécifiait Eco, « [à] chacun ses propriétés nécessaires » et il ne semble pas, par exemple, que la végétation soit nécessaire à Julius Corentin Acquefaques. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes*

MÉLANIE CARRIER

quotidien « La Cité » ne porte comme seule mention temporelle que « jeudi 3 juin<sup>13</sup> ». D'autre part, les indices pragmatiques – tels les outils technologiques – ne sont pas fiables et ne peuvent suffire à nous renseigner sur « l'âge » de la Cité. Ainsi, la circulation urbaine s'accomplit par des moyens de transports extraordinaires, comme des cyclistes fildeféristes et des wagons aériens, ainsi que par d'autres moyens franchement séculaires, comme la marche à pied et le palanquin. Parallèlement, la Cité ne se définit par rapport à aucun repère géophysique. En effet, la représentation du cadastre dans *Mémoire Morte* nous laisse perplexe de par l'absence d'étendue – campagne ou banlieue – pour délimiter la Cité. Aucune rivière ne la traverse, elle ne fait partie d'aucune fédération et il n'existe aucune nation qui lui soit contiguë ou extérieure. Le cadastre ne porte aucune trace toponymique et déborde de toute part des cadres de sa représentation (figure 1). Autre manifestation de l'instabilité de la notion d'espace, dans *La Qu...*, le héros Julius est projeté à l'extérieur de la Cité, dans le Rien<sup>14</sup>. Dans ce Rien, il y a une gare, dont la propriété est de se déplacer constamment, et un phare. Cet espace, qui survient dans un récit qui aligne les rêves et qui est lui-même enchâssé dans un rêve, révèle en négatif, par son immatérialité, l'ampleur de l'encombrement de la Cité. Étant donné la manière dont Julius arrive dans le Rien, soit un rêve, et la manière dont il en est éjecté, son éveil, cet espace a un statut ontologique incertain qui a des répercussions sur le monde de la Cité et sur la conception éventuelle des frontières qui le balisent : l'épisode du Rien tend à confirmer que Julius est effectivement et littéralement *prisonnier du monde des rêves, c'est-à-dire de la Cité*.

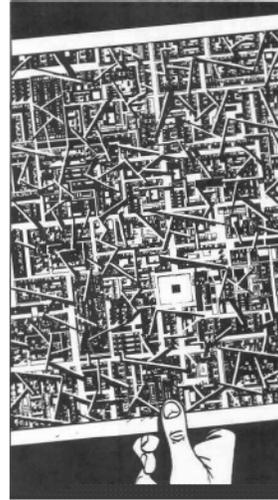


Figure 1 : *Mémoire morte*

*narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 183.

<sup>13</sup> Marc-Antoine Mathieu, *Le Processus*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>14</sup> Marc-Antoine Mathieu, *La Qu...*, *op. cit.*, p. 21-45.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

Hormis ces capricieux repères extrinsèques ou annexes, qui empêchent le lecteur de concevoir un espace-temps englobant, la Cité, d'un point de vue interne, est en constante redéfinition. Ce fait est illustré par la labilité des moyens de transport qui varient d'album en album, mais encore plus par la modification perpétuelle de ses espaces, notamment dans l'album *Mémoire Morte*. Un des nœuds de ce récit, c'est l'apparition intempestive et périodique de gigantesques murs de briques qui obturent le passage entre des rangées d'immeubles et qui redéfinissent constamment le plan de la ville. De fait, la circulation « normale » – schème si important dans la série *Julius* – est ici empêchée et l'orientation, impossible. Si bien qu'on a dû créer un « Secrétariat à la Réorganisation Permanente », ce qui confère un statut institutionnel à l'instabilité structurelle de la Cité. Il s'agit d'un filon interprétatif important : la labilité des moyens de transport dans la Cité (figure 2), les tribulations incertaines de Julius à travers les mondes de la réalité-dans-la-fiction, du rêve et de l'inframonde ainsi que les stratégies d'écriture de Mathieu (mises en abyme, autotélisme, métatextualité) qui défamiliarisent l'acte de lecture, convergent pour générer l'instabilité de cette fiction.

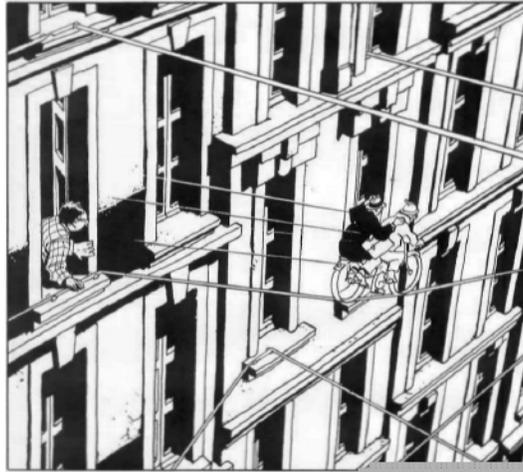


Figure 2 : *Le Processus*

MÉLANIE CARRIER

Conséquence tragique de cette inconstance spatiale : les Citoyens sont plongés dans un présent perpétuel, n'ayant aucune mémoire de leur monde ni aucune capacité d'envisager un futur. Cette impuissance mnésique charpente tous les albums de Mathieu : en témoignent l'amnésie croissante de Monsieur Albert dans *La Mutation*, la quête de l'oubli par les « êtres » dans *Le Cœur des Ombres*, l'aphasie de Firmin Houffe et de ses concitoyens dans *Mémoire Morte* et la désorientation perpétuelle de Julius. La désorientation des personnages trouve son écho chez les lecteurs qui ne peuvent situer les différents albums les uns par rapport aux autres. La Cité, en tant qu'élément fictionnel récurrent qui apparaît dans les cinq albums de la série *Julius* et dans trois autres albums, devrait instaurer une dynamique sérielle, devrait favoriser ces *promenades inférentielles*, soit « ces échappées hors du texte (pour y revenir riche d'un butin intertextuel)<sup>15</sup> ». De plus, contrairement aux univers partagés (*shared world*), la Cité ne présente pas de « bible » de référence.

*This « bible » is a set of rules controlling a shared world by defining the roles, actors, venues, genres, plots and significance of any story written within that world, and is usually shaped in the first instance by the owner(s) and/or creator(s) of the shared world in question, although it may often be augmented by later contributors<sup>16</sup>.*

La délicate question du statut de l'auteur ne s'applique pas dans les fictions de la Cité alors que tous les textes sont redevables à Marc-Antoine Mathieu. Cette définition de la « bible » amalgame deux types de données, les premières – « *roles, actors, venues* » – étant attribuables à la fiction et les secondes – « *genres, plots and significance* » –, à la narration. À l'intérieur de la série, il existe un schéma narratif type que le premier tome aura établi; toutefois, ce schéma itératif n'est pas

---

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 154.

<sup>16</sup> John Clute, cité dans René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2000, p. 85.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

appuyé dans la fiction par l'établissement de données stables<sup>17</sup>. Or, ce premier tome, *L'Origine*, n'est pas doté d'un aplomb ontologique et encyclopédique suffisant pour qu'on lui octroie le rôle de référence première. Puis nous avons remarqué qu'à travers les différents états textuels de la Cité, certaines de ses qualités étaient activées alors que d'autres entraînent en dormance, dépendamment de la pertinence de ces qualités en fonction de l'intrigue (voir note n° 12 en bas de page), si bien qu'il est impossible de choisir parmi ces états textuels celui qui servirait de jalon et que la tâche de définir une « encyclopédie » de ce monde en est fortement compliquée<sup>18</sup>. Refusant de convoquer la mémoire du lecteur et de créer des ancrages signifiants et rassurants, les récits de la Cité font que celle-ci échappe à la représentation globale, à la totalisation.

### La Cité : une structure non-totalisable

Cette impossible totalisation de la Cité aura des incidences sur le travail consciencieux de mise en récit par Mathieu. Tout d'abord, comme le remarque Laurent Gerbier, Mathieu ne peut faire autrement que de remplir

[...] ses cases et ses planches : pas de ciel, pas d'horizon, un surpeuplement constant d'objets et de personnages posés sur un espace qui, tout en les distribuant rigoureusement, les soumet sans cesse au risque de l'éparpillement<sup>19</sup>.

Parallèlement à la saturation des cases et de la Cité, il y a un

---

<sup>17</sup> Ce schéma narratif type s'incarne par les fameux rêves inauguraux, qui présentent « des condensations de leurs récits enchâssants respectifs. » Dany Rasemont, *Julius Corentin Acquefacques, par-delà la bande et le dessin*, Louvain-la-Neuve, Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, coll. « Texte-Image », 1999, p. 24. Dany Rasemont et Laurent Gerbier ont tous deux notés l'importance structurale de cette stratégie, qui n'est pas la seule marque du rêve dans la série, mais qui est sûrement la plus systématique.

<sup>18</sup> Selon Umberto Eco, « [l]e texte nous oriente donc, sauf indications contraires, vers l'encyclopédie qui règle et définit le monde "réel". » Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 171.

<sup>19</sup> Laurent Gerbier, « Les pièges de l'analogie », *9<sup>e</sup> art*, n° 4, Angoulême, CNBDI, janvier 1999, p. 72.

MÉLANIE CARRIER

constant va-et-vient entre le contenant et le contenu. À plusieurs reprises, les cases se multiplient dans le récit et la Cité *se fait* bande dessinée. Laurent Gerbier souligne un événement qui manifeste la consubstantialité de l'univers et du média :

Le voyage dura tout un blanc. Nous traversâmes le rien de rien, puis le rien du tout. Quand nous arrivâmes au phare, le noir était tombé. » / Cette phrase de Marc-Antoine Mathieu [...] joue sciemment sur la confusion entre la succession des jours et des nuits dans une BD en noir et blanc et la succession des cases et des intercases (« blancs ») dans la même BD [...] <sup>20</sup>.

Les jours et les nuits du monde-réel-dans-la-fiction, c'est-à-dire la Cité, sont les blancs et les noirs du média. Ce miroitement de l'extérieur et de l'intérieur de la BD et de la ville est redoublé par de nombreuses mises en abyme qui ont été étudiées par Dany Rasemont. Le chercheur stipule que « la bande dessinée s'étend, s'étire et finit par entrer dans notre monde, à moins que ce ne soit notre monde qui y entre. Et c'est bien là tout ce qui subsiste : l'incertitude <sup>21</sup> » (figure 3, où l'on voit, par exemple, des personnages qui habitent littéralement des cases séparées par des blancs). Les frontières fluctuent singulièrement, ce qui fait s'affaïsser le « cordon de sécurité » ontologique qui permet de garder la fiction à distance du réel et, incidemment, de la concevoir comme un tout <sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Laurent Gerbier, « Découpage fantastique et continuité graphique dans la bande dessinée », Jan Baetens (dir.), [Image [&] Narrative : Online Magazine of the Visual Narrative. « Bande dessinée et fantastique »], septembre 2001, URL : <[http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/narrative/preview\\_art\\_1.cfm?article\\_ID=111&kind=2](http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/narrative/preview_art_1.cfm?article_ID=111&kind=2)>

<sup>21</sup> Dany Rasemont, *Julius Corentin Acquefacques, par-delà la bande et le dessin, op. cit.*, p. 56-57.

<sup>22</sup> La notion à la fois pragmatique et ontologique de « cordon de sécurité » est employée par Richard Saint-Gelais pour identifier le principe de lecture qui consiste à ne pas lier oiseusement des mondes fictifs distincts. Par exemple, « [le] lecteur de *La Chartreuse de Parme* se demandera-t-il ce qui arrive à Emma Bovary tandis que Fabrice del Dongo, à quelques centaines de kilomètres de distance, se trouve plongé au milieu de la bataille de Waterloo. » Nous proposons d'appliquer (en coupant un cordon de

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

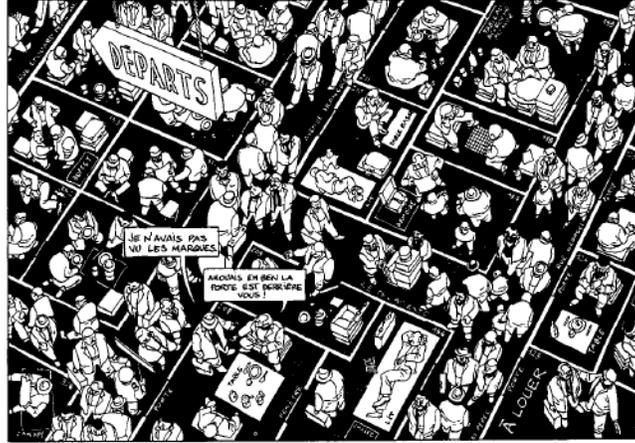


Figure 3 : *La Qu...*

L'impossible totalisation de la Cité se laisse également envisager par l'évidente incomplétude textuelle des récits qui la composent. Dans la série, par exemple, Mathieu nous présente une Cité avant la lettre, car jamais la ville n'y est nommée comme telle. À une seule reprise, il est fait explicitement mention de la réalité urbaine dans laquelle les personnages évoluent. « Derrière moi, affirmait Julius, *la ville* ne devint plus qu'un point à l'horizon [...]»<sup>23</sup>. Toutefois, dans la série, toutes les caractéristiques saillantes de cet univers se rapportent à sa réalité urbaine : problèmes d'aménagement des espaces locatifs, difficile gestion des transports et « surcirculation<sup>24</sup> », pour n'en nommer que quelques-unes. Afin de rendre justice à la représentation en bande dessinée, il faudrait reconnaître, avec Pierre Bayard, que « la littérature est en manque de représentation par rapport à l'image<sup>25</sup> ». Une des spécificités

---

sécurité théorique ?) cette notion entre le monde de la fiction et le monde réel. Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Fabula », p. 70.

<sup>23</sup> Marc-Antoine Mathieu, *La Qu...*, *op. cit.*, p. 23. [Je souligne].

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>25</sup> Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet : le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002, p. 48.

## MÉLANIE CARRIER

des médias iconiques, c'est de montrer les mêmes réalités que le texte ne peut que nommer. La Cité, jamais nommée, couvre pourtant la grande majorité des cases de la série. Ce surplus de représentation de l'image fait que la Cité n'est pas qu'un espace que le lecteur imagine *derrière* chaque événement de la diégèse, mais elle est là, constamment rappelée à nous *dans* la diégèse iconique. Son omniprésence visuelle en fait un incontournable vecteur de cohérence fictionnelle entre l'intérieur et l'extérieur de la série *Julius Corentin Acquefacques*. Les récits de la Cité sont régulièrement décapités – ils perdent leur héros – pour essaimer dans l'œuvre de Mathieu. Cette constatation n'est pas anodine alors que quatre-vingt-dix pour cent de la production de la bande dessinée française est fondée sur la reprise du héros sous forme de séries ou de suites dans le but (commercial) de fidéliser le public. Le remplacement de Julius par Firmin Houffe ou Monsieur Albert s'expliquerait par « l'absence d'une mégastructure narrative qui rassemblerait les nouvelles et les romans [et, dans le cas présent, les tomes] en une intrigue continue et unitaire<sup>26</sup> ». L'absence de totalisation narrative dans la série favoriserait les débordements fictionnels de la Cité ainsi que le rapport d'indépendance non mutuelle entre les héros et la Cité.

Le monde fictionnel de la Cité et les albums semblent se construire sur le mode des vases communicants, ce qui crée une interférence entre la représentation architecturale et iconique de la ville. La Cité partage ses signifiés avec la bande dessinée, ce qui fait correspondre par ailleurs leurs signifiants : l'espace de la Cité englobe et dirige les personnages et les prive totalement de libre arbitre. Mais comme l'espace de la Cité est instable et non totalisable, il se propage d'album en album puis il déborde de l'univers fictionnel pour contaminer l'espace du lecteur. Celui-ci partage avec les personnages urbains Julius, Monsieur Albert et Firmin Houffe un même questionnement ontologique : à savoir, comment est-il possible de concevoir les limites des mondes du rêve, de la fiction et de la réalité? Force est d'admettre que la relation entre la Cité et ces textes

---

<sup>26</sup> Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 347.

## L'ORGANISATION URBAINE ET ICONIQUE

(albums) n'est plus seulement de l'ordre de la représentation mais aussi de la production : les récits de la Cité de Marc-Antoine Mathieu nous prouvent que la bande dessinée peut être *scriptible*, au sens où Barthes l'entendait.

Louise Lachapelle  
Collège de Maisonneuve –  
Université du Québec à Montréal

## Ground Zero, where do we go from here?

**Résumé** – La planification en vue de la reconstruction du *World Trade Center* passe singulièrement inaperçue en regard des significations dont on a déjà investi 9/11. Cet article proposera une lecture du processus de reconstruction sur le site, en prenant pour objets les concours d'architecture et les textes qui accompagnent les projets soumis par les architectes. Écriture et réécriture d'un espace urbain. Car non seulement aura-t-il fallu rapidement produire le lieu de la catastrophe comme site où la construction est possible. Ce qui presse maintenant à *Ground Zero*, c'est d'y inscrire « à nouveau » le mythique recommencement américain.

Spectaculaire, rapide, efficace, la destruction captive. Deux avions de ligne projetés contre les tours jumelles d'un gratte-ciel américain, effondrement. La catastrophe inaugure le 21<sup>e</sup> siècle. Les commencements requièrent notre attention. Si la destruction fait de bonnes images, la (re)construction s'avère moins immédiatement saisissable. La planification en vue de la reconstruction sur le site où se sont effondrées les tours du *World Trade Center* passe singulièrement inaperçue en regard des significations dont on a déjà investi 9/11 et lorsqu'on considère le traitement médiatique dont ont fait l'objet les attentats de septembre 2001 et leur récupération politique, notamment dans le cadre des stratégies de légitimation d'une guerre. À « l'énorme accroissement de la puissance humaine de destruction » correspond pourtant un « nouveau pouvoir créateur », écrit Hannah Arendt qui reconnaît aussi que ce pouvoir créateur « n'est pas moins redoutable, [qu']il n'est pas moins difficile de s'en arranger<sup>1</sup> ». Ce constat questionne

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Georges Fradier, Paris,

Louise Lachapelle, « Ground Zero, where do we go from here? », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Ecrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 183-196.

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

les fondements même de notre relation à l'art : *Ground Zero, where do we go from here?*

L'Amérique états-unienne ne nous a pas habitués à la lenteur. La rapidité avec laquelle on procède au nettoyage du site nous est plus familière, mais elle ne se justifie pas par la seule recherche de survivants et de restes humains. Le ramassage des débris du *World Trade Center* vise aussi à épargner à cette architecture d'acier ce qu'elle a toujours refusé : le témoignage des ruines. Les tours, les morts et le *skyline* seront néanmoins placés sous la protection de la loi de la mémoire, ce qui donnera lieu, littéralement, à une intensification spectaculaire des ruines, c'est-à-dire à leur conversion dans les formes du mémorial et du projet architectural. C'est en effet par la reconstruction, par l'*inévitabile gratte-ciel*, par la plus haute tour du monde qu'il s'agira de répondre et de commémorer. Mais il aura d'abord fallu rapidement produire le lieu de la catastrophe comme site où la construction est possible. Exclure la réalité de ces restes matériels et produire *Ground Zero* : un vide à combler, 16 acres dans Lower Manhattan, ce n'est pas (ou ce n'est plus) rien.

### *A dream assignment*

« *The first thing that has to be accomplished by [the Ground Zero architects] is to properly and in a truly beautiful and compelling way, capture the significance of what happened<sup>2</sup>* ». Voilà résumée l'impossible mission que l'ancien maire de New York, Rudy Giuliani et, avec lui, de nombreux Américains confient aux architectes au moment de planifier la reconstruction sur le site du *World Trade Center* : « saisir » le sens de l'événement, le comprendre, mais peut-être surtout, s'en emparer. C'est en effet à l'architecture que sera confiée en première ligne la tâche de répondre en construisant un système d'explication acceptable : comment habiter désormais ce lieu où l'on est mort? Ce que l'on demande aux architectes, c'est tout autant de riposter à un geste qui marque déjà l'histoire de notre humaine capacité de destruction; que de transformer

---

Calman-Lévy, coll. « Agora », 1983, p. 339.

<sup>2</sup> *New York Post*, 24 décembre 2002.

## LOUISE LACHAPELLE

l'inquiétude avec laquelle nous laisse cet extraordinaire espace, ce trou de 16 acres dans un lieu caractérisé par la densité et la congestion. Ce qui presse une fois produit *Ground Zero*, c'est d'y inscrire le mytique recommencement américain.

Déjà en juillet 2002, au terme d'un premier concours d'architecture, six projets seront présentés à un public avide de participer au processus de planification et doté de la capacité de l'influencer. Il s'agit d'une forme d'intervention publique qui s'inscrit dans une longue tradition new-yorkaise. Ces discussions auront ralenti un processus qu'elles ramènent constamment dans la sphère publique et constitué l'une des voies par laquelle s'exprime la résistance à une fonctionnalisation de notre relation à ce site. D'une manière plutôt unanime, les participants aux audiences publiques (4500 personnes) comme les spécialistes jugeront les premiers projets décevants, sans imagination et laids. Trop contraints par la volonté de remplacer les espaces de bureau perdus, trop semblables à ce qu'il y avait avant, trop prudents dans leur souci de ne pas se désigner comme cible en restant en deçà du *skyline*, ces six projets seront rejetés. Toutes ces propositions de reconstruction prévoyaient cependant consacrer une partie du site à un mémorial et quoique les dimensions de cet espace de commémoration variaient d'un projet à l'autre, chaque projet se désignait essentiellement par l'inscription d'un espace public sous le signe de la mémoire : *Memorial Plaza*, *Memorial Square*, *Memorial Park*, *Memorial Promenade*, *Memorial Garden*, *Memorial Triangle*. Aucune de ces propositions n'est retenue, mais une étape décisive – fondatrice – est franchie : la possibilité de bâtir sur le site où se sont effondrées les tours du *World Trade Center* a été testée. À l'issue de ce premier concours, c'est la reconstruction elle-même qui semble désormais avalisée. Plutôt qu'un cimetière, cette démarche a produit un chantier. Dans cette conversion, le rôle du mémorial est significatif. Réserver un espace pour la commémoration, désigner un lieu comme gardien du souvenir et circonscrire le souvenir à ce lieu-là, libèrent le reste. Le site est dédouané. Par conséquent, le remplissage des 16 acres multipliés par des centaines d'étages pourra *re-commencer*.

Les instances officielles responsables de la reconstruction,

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

principalement *Port Authority* et *Lower Manhattan Development Corporation*, déclareront en effet qu'il faut recommencer le processus de planification et ils initieront un nouveau concours à l'automne 2002. Malgré cette déclaration, on ne saurait considérer qu'il s'agit d'un retour à la case départ, mais plutôt que les exigences de penser l'histoire et les significations de ce site en termes de continuité cèdent constamment devant les expressions de la répétition et du recommencement : *Remember, rebuild, renew*. Commémorer, reconstruire, renouveler. Ce sont les principales lignes directrices qui orientent maintenant le travail de réécriture auquel se livrent les équipes d'architectes. Elles esquissent un fabuleux modèle d'urbanisme. Le cahier des charges exige moins d'espace commercial, moins d'espace de bureau, il prend en considération les usages diversifiés propres au domaine public. Il vise par ailleurs l'amélioration du plan d'intégration dans le quartier en modifiant le tracé des rues et en reconstituant la trame de Manhattan (*street grid*). Le second concours d'architecture se fait donc sur des prémisses différentes. Non seulement la volonté de construire sur le site de *Ground Zero* a-t-elle acquis une certaine légitimité en honorant la dimension commémorative, mais il ne s'agit plus uniquement de reconstruire les tours du *World Trade Center*. Les projets doivent proposer un plan d'aménagement de l'ensemble du site, un *master plan*, en faisant la démonstration qu'il est possible d'intégrer un mémorial au tissu urbain reconstitué. Un tissu urbain reconstitué par cette intégration même, faudrait-il ajouter, car la projection d'un mémorial continue de prendre en charge le vide de *Ground Zero*, un vide sur lequel s'inscrit rien de moins que la volonté de renouveler Lower Manhattan et, à une autre échelle, le besoin pour une certaine Amérique de retrouver les repères familiers de ses mythes fondateurs. Il s'agit de guérir à la fois la ville et l'âme blessées; « *repair both the wounded city scape and our wounded soul*<sup>3</sup> ». En somme, il s'agit de démontrer qu'il est possible de vivre – c'est-à-dire, selon le cahier des charges du concours : travailler, consommer, se divertir –, dans la proximité d'une tombe comme si nous avions oublié que le fondement même de la culture

---

<sup>3</sup> *New York Time*, Jury Statement, 19 novembre 2003.

## LOUISE LACHAPELLE

« s'élabore toujours comme tombeau<sup>4</sup>. » Cette fois, les propositions des architectes doivent *prévoir* le mémorial sans le *concevoir*, puisqu'il est établi que le mémorial lui-même fera l'objet d'un concours futur. L'espace alloué à ce lieu de mémoire prendra ainsi la valeur d'un point aveugle dans tous les projets soumis, un blanc (ou un trou) que toutes les équipes d'architectes consentiront à laisser dans leurs éblouissantes projections. Paradoxalement, la présence du mémorial se trouvera affirmée d'une manière spectaculaire par ce manque et par cette architecture complètement désinhibée qui en trace les contours, car le mémorial et le vide dont il devient le porteur, demeurent la condition de possibilité de cette reconstruction. Mais est-ce encore le réel qu'il s'agit d'habiter?

Parmi les sept projets retenus et présentés au public entre l'automne 2002 et l'automne 2003, plusieurs proposent de construire la plus haute structure du monde. C'est le cas de celui de Daniel Libeskind, qui sera finalement privilégié. Comment en effet ne pas reconstruire à partir du modèle du gratte-ciel - et à Manhattan de surcroît - cette figure emblématique de l'Amérique? Après les attentats du 11 septembre 2001, les normes de construction des bâtiments sont questionnées en termes de sécurité, de protection et de défense, dans le but sans doute de sauvegarder le gratte-ciel lui-même et les modes d'habitation ou l'économie dont il est la scène. La peur, plus encore que la menace, dicte ici les modifications qui correspondent à des renforcements de toutes sortes : renforcement des socles, des structures et jointures pour augmenter la résistance à un impact d'avion, traitement des baies vitrées en cas de bombe dans la rue ou de voiture piégée, épaissement des revêtements, amélioration des systèmes de communication et d'évacuation, des conduites d'eau et de la ventilation pour tenir compte de potentielles attaques biologiques ou chimiques. La spécialisation qui a redéfini progressivement les fonctions intérieures du gratte-ciel - travail, commerce, divertissement - se renforce maintenant

---

<sup>4</sup> « Le tombeau, ce n'est jamais que le premier monument [...] Pas de culture sans tombeau, pas de tombeau sans culture », René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983, p. 117.

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

par une spécialisation de ses fonctions protectrices : s'isoler de l'extérieur ne suffit plus, il faut s'en défendre. Intégrée à la conception même des bâtiments, cette surenchère défensive, cette course à la *technologie dissuasive*, ravive la logique militaire de l'espace urbain. Quant à l'architecture contemporaine, elle semble renouveler une part de son langage à même cette perception de l'autre assimilé à une menace venue de l'extérieur. Entre humains, plus que de pures fonctionnalités, tuyauterie, ascenseurs et façade sacrificielle. Nous savons que le terrorisme relance la course aux armements et l'alimente, notamment parce que chaque camp ne cesse de vouloir contrer la force des défenses qu'on lui oppose. Quel secours attendre, dès lors, de tous ces renforcements architecturaux? L'architecture, comme la guerre, devient *préventive*.

En choisissant de répondre GRATTE-CIEL pour gratte-ciel, en reconstruisant une tour plus haute, voire *la plus haute* du monde, il y a bien sûr changement d'échelle par rapport aux 110 étages du *World Trade Center*, changement de système constructif, dépassement d'une limite structurale, restauration et dépassement du *skyline*, mais le discours, lui, reste toujours le même. Confier à l'architecture la tâche de comprendre et, par conséquent, de nous faire comprendre le sens « de ce qui s'est passé » est vraiment une mission de rêve (*a dream assignment*). Et les architectes dont on a retenu les projets répondent parfaitement à cette commande en produisant une interprétation qui s'aligne sur le mythe comme sur le discours dominant de la politique américaine. Malgré l'ambitieux processus de consultations publiques et la multiplication des forums officiels et alternatifs qui accompagnent la planification de la reconstruction, il se dégage de la planification elle-même une rectitude qui questionne peu l'autorité politique et, encore moins, l'architecture comme autorité.

Tout au long du second concours, les règles et l'objectif de la compétition semblent en constante redéfinition. Les responsabilités des instances décisionnelles publiques et privées ne sont pas clairement attribuées, de sorte que la fonction de cette sélection semble se situer quelque part entre choisir un plan d'aménagement plutôt qu'un autre, et mettre à contribution plusieurs propositions en vue d'établir

## LOUISE LACHAPELLE

les bases d'un *MASTER PLAN*. Les équipes d'architectes tireront parti de cette confusion d'autorité en prenant plusieurs libertés avec un cahier des charges pourtant fort précis et détaillé. Ils s'adresseront directement au public comme à une autorité supérieure, alimentant ainsi une sorte de dialogue qui relève tout à la fois de la cabale politique, de la campagne de marketing et du débat citoyen. En refusant de se soumettre aux limites imposées par le cadre du concours et par leurs clients éventuels, les architectes revendiquent leur pouvoir créateur et l'autorité avec laquelle l'architecture continue à penser notre relation à l'espace. Devant la réalité que continue de poser le site (même après avoir été aseptisé), cette « architecture du futur » s'inscrit pleinement dans l'esprit mythique des gratte-ciel américains et dans les conventions de l'architecture contemporaine. Elle reconduit ainsi le mythe de l'art comme matrice du monde futur, plus haute réalisation de l'homme; en somme, la dimension prophétique de l'art dont on attend qu'il oriente spirituellement son époque. À *Ground Zero*, l'architecture contribue à la légitimation d'une autorité et d'un système de valeurs qui persiste à assimiler les valeurs artistiques modernistes et occidentales à la démocratie, et la démocratie à l'Amérique états-unienne. L'art, comme la guerre, est un moyen ayant pour but la restauration et la réalisation d'une communauté.

La planification de la reconstruction contribue largement à mettre en scène ce récit post-traumatique par lequel s'expriment les codes de langages et les lieux communs hérités de 9/11. Le recours à l'explication mythique prend encore valeur d'évidence : tous les pompiers sont des héros, l'Amérique ressort grandie et unifiée de la catastrophe. *E Pluribus Unum, Out of many, one*, c'est la devise! Ainsi donc il n'y aurait qu'une seule réponse culturelle adéquate? L'affirmation nationale par la surenchère, le dépassement technologique, l'ostentation politique et sociale.

Oui, dans cette pièce, on savait où l'on était

Au début du roman inachevé de Kafka, *Amerika* (ou *Le Disparu*), le personnage, Karl Rossmann, arrive à New York en bateau. Au moment de quitter le navire, il réalise qu'il a

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

oublié son parapluie et, en tentant de le retrouver, il se perd. Ses recherches l'amèneront dans une pièce du bateau où il finira pas retrouver un oncle, mais dès son entrée dans cette pièce, il éprouve le soulagement que procure l'impression d'être à nouveau pourvu de repères (*i.e.* d'un intérieur et d'un horizon). En regardant « Par les trois fenêtres de la pièce », Karl Rossmann retrouve la vision rassurante de la mer, il remarque ensuite de grands navires, des vaisseaux de guerre, des petits navires et des barques, « Mais derrière tout cela se dressait New York, qui regardait Karl avec les cent milles fenêtres de ses gratte-ciel [*skyline*]. *Oui, dans cette pièce, on savait où l'on était*<sup>5</sup>. » Comme toutes les équipes d'architectes qui soumettent des propositions, le Studio Daniel Libeskind doit présenter son projet par un texte d'une page. La présentation de Libeskind adopte un point de vue très semblable à celui que met en scène Kafka au début d'*Amerika* comme si l'architecte cherchait justement à reconstruire cette pièce à l'intérieur de laquelle on éprouve le sentiment d'être situé :

*I arrived by ship to New York as a teenager, an immigrant, and like millions of others before me, my first sight was the Statue of Liberty and the amazing skyline of Manhattan. I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about*<sup>6</sup>.

Le texte présenté par le Studio Libeskind est le seul parmi l'ensemble des sept présentations à être écrit à la première personne du singulier. L'architecte inscrit son projet dans un récit personnel qu'il situe aussitôt dans une histoire plus large, dans une tradition, dans une lignée (« *I like many others before me* »). Il fait jouer des images de transition : traversée en bateau, adolescence, figure de l'immigrant et, bien sûr, cette première vision de l'Amérique qui est littéralement un *lieu commun* : le *skyline* de New York et la statue de la Liberté. Le projet qu'il va décrire ensuite relève précisément de cette vision et de ce qu'elle représente, ainsi donc il serait à propos d'une représentation qui, elle-même, est déjà un souvenir

<sup>5</sup> Franz Kafka, *Amerika*, trad. Bernard Lortholary, Paris, GF – Flammarion, 1988, p. 26-27. [Je souligne].

<sup>6</sup> <http://www.daniel-libeskind.com/press/>

LOUISE LACHAPELLE

(« *I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about*<sup>7</sup>. ») Comme il est de mise dans le langage de l'art contemporain, l'architecte intègre la description du processus d'élaboration de son projet au projet lui-même. Ce processus est de l'ordre de la révélation et ses visées sont clairement réconciliatrices. Le scénario est américain, le personnage pourrait être Moïse. Voici d'abord le conflit : « *When I first began this project, New Yorkers were divided*<sup>8</sup> ». Faut-il préserver le site vide *ou* le remplir et y construire; honorer les morts et le passé *ou* entrevoir le futur avec espoir? La méditation de l'architecte permet à ces forces opposées de s'affronter dans un conflit créateur : « *I meditated many days on this seemingly impossible dichotomy*<sup>9</sup> ». Libeskind **entreprend aussi un pèlerinage « initiatique »** qui l'amène non seulement à regarder le site mais à s'y incorporer : « *I went to look at the site, to stand within it, to see people walking around it, to feel its power and to listen to its voices*<sup>10</sup>. » **Finalement, telle une révélation, lui apparaît la résolution qui permet de retrouver l'unité perdue malgré ces oppositions apparemment irréconciliables. Et la révélation nous est transmise :**

*And this is what I heard, felt and saw. The great slurry walls are the most dramatic elements which survived the attack, an engineering wonder constructed on bedrock foundations and designed to hold back the Hudson River. The foundations withstood the unimaginable trauma of the destruction and stand as eloquent as the Constitution itself asserting the durability of Democracy and the value of individual life*<sup>11</sup>.

Les murs comme survivants de l'attentat *et* comme merveille du génie créateur; les murs qui retiennent la rivière Hudson *en s'alliant* la force naturelle et souterraine de la roche mère, des *bedrock foundations*. Sur cette image unifiée des fondements

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

architecturaux, Libeskind reconstruit une représentation des fondements symboliques et politiques : voilà les véritables fondations qui auraient résisté au traumatisme de la destruction et qui attesteraient de la pérennité de la démocratie et de la vie individuelle.

Il y a une certaine ironie à ce que le projet retenu au terme de la sélection ait été celui de Libeskind, l'architecte qui critiquait justement le développement urbain par le moyen du *Master plan* au moment de la réunification de la ville de Berlin : « *Master plans require masters* » déclarait-il à cette époque. Sa proposition d'aménagement de *Ground Zero* s'avère pourtant une application du principe qui finira par dominer l'ensemble de cette compétition puisque son projet implique déjà que la conception et la construction de certains éléments clefs de son aménagement soient assumées par d'autres firmes d'architectes. Ici encore, *From the many, one*. Ce deuxième concours aura aussi permis de constater que les sept équipes d'architectes auront laissé le même « blanc » dans leur projet respectif, elles auront toutes associé l'espace à *prévoir* pour le mémorial aux restes matériels qui, sur place, témoignent encore de l'événement : les empreintes en creux laissées par l'effondrement des tours (*bathhtub/footprint*), les *bedrock foundations* et les murs qui retiennent l'Hudson. Après avoir résisté à la destruction et au nettoyage du site, il est possible que ces témoins survivent maintenant à la reconstruction.

L'Amérique a produit le gratte-ciel, un monument dont « l'existence disproportionnée » s'exalte elle-même<sup>12</sup>. À *Ground Zero*, cet auto-monument devient littéralement un gigantesque cénotaphe, une tour gardienne de la mémoire d'une tour, le tombeau vide d'un gratte-ciel. Qu'advient-il du mémorial projeté pour les victimes dans ce contexte? 5201 propositions provenant de 63 pays différents ont été étudiées par un jury dont la composition contribue grandement à restituer une certaine crédibilité au processus de planification. Le nombre élevé de propositions s'explique par le fait que l'on aura voulu démocratiser le processus de soumission de

---

<sup>12</sup> Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 100.

LOUISE LACHAPELLE

projet, plutôt que de solliciter des propositions auprès des plus « importants architectes du monde » ou d'imposer des équipes comme cela s'était fait lors du précédent concours. Il est révélateur que cette préoccupation n'ait pas surgi en relation avec le processus de planification de l'ensemble du site. C'est véritablement autour du mémorial que se cristallise l'enjeu de la conversion : conversion du site en espace où la construction devient possible, mais aussi la conversion de la *menace* en force d'élaboration culturelle et ce, malgré la perte d'efficacité de l'art comme mécanisme réconciliateur, une perte dont ne cesse de témoigner la prolifération du mémorial comme forme architecturale au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. L'art commémoratif nous rappellerait peut-être essentiellement que l'art n'est plus un *refuge*<sup>13</sup>.

La compétition en vue de sélectionner un projet de mémorial représentera en quelque sorte la rédemption des deux précédents concours. Un effet de démocratie y sera introduit par la réduction des frais d'inscription et par des règles qui imposent une commune modestie au format des projets déposés de façon à ne pas restreindre d'emblée aux grandes firmes d'architectes la possibilité de faire valoir leur vision de la commémoration. Cette démarche, qui vise à susciter une participation aussi importante que diversifiée, entretient une certaine confusion entre la démocratie et les formes de la participation massive qui en tient lieu de plus en plus souvent dans les expressions contemporaines de la civilité. Mais il importe sans doute qu'un grand nombre de

---

<sup>13</sup> En effet, comment ne pas se demander si la prolifération du mémorial comme forme architecturale au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle n'est pas justement un indice de la perte d'efficacité de ce mécanisme réconciliateur ? L'art n'est plus un *refuge*. Et de la même manière que l'on se dispense souvent de la tâche de renouveler nos manières d'habiter la ville par la construction de musées et de complexes culturels, l'art commémoratif (et l'art en général, comme la culture, demeure essentiellement commémoratif), aurait pour principale fonction d'entretenir le souvenir d'un *art qui sauve*; le souvenir d'un art intégré à la collectivité comme principe réconciliateur et sacrificiel et ce, malgré le fait qu'il devienne de plus en plus difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et de relation à l'autre.

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

personnes s'implique dans cette commémoration, peut-être moins dans la commémoration de la mémoire des victimes que dans celle d'un événement qui aura à ce point touché les repères américains qu'une tour de 1776 pieds (« en mémoire » de la *Déclaration d'indépendance* de juillet 1776) semble requise pour opérer la résilience. Cette ouverture « qui donne à chacun sa chance » avait aussi été privilégiée lors d'une exposition de photographies organisées dès la fin de septembre 2001 à Manhattan. Les organisateurs de l'exposition intitulée *Here Is New York, A Democracy of Photographs*<sup>14</sup> avaient eux aussi invité amateurs et professionnels confondus à soumettre des images liées à la destruction du *World Trade Center*. Au moins une des photos soumises par chaque participant fut sélectionnée pour documenter l'événement. L'exposition semblait répondre au même besoin de se situer dans l'immédiat après-coup d'un événement qui survient *ici*, c'est-à-dire là où on ne l'aurait jamais imaginé - oui, oui, *ici* c'est *New York* -, au moins tout autant qu'à un besoin d'affirmer haut et fort qu'*ici*, c'est la *démocratie*. *A democracy of architects*, un monde de bâtisseurs. Mais quel sens a notre chantier?

« Quel sens a votre chantier? », « Pourquoi la construction [de la ville] dure-t-elle si longtemps? » ce sont les questions que demande aux habitants celui qui arrive aux abords d'une ville recouverte d'échafaudages dans un récit d'Italo Calvino. « Pour que ne commence pas la destruction [lui répondent les habitants]. Et quand on leur demande s'ils craignent qu'à peine ôtés les échafaudages, la ville se mette à craquer et tomber en morceaux, ils ajoutent très vite, à voix basse : - Pas la ville seulement<sup>15</sup>. »

### *The sanctity of the other side of the street*

La dernière expression de ce vide à combler qu'est devenu

---

<sup>14</sup> On peut consulter le site : <http://hereisnewyork.org/>. L'exposition est depuis devenue un livre : *Here Is New York, A Democracy of Photographs*, Gilles Peress, Michael Shulan, Charles Traub, Alice Rose George (Ed.), publisher Scalo Verlag, Slipcase edition, Zurich, 2002.

<sup>15</sup> Italo Calvino, « Les villes et le ciel 3 », *Les Villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1996 [1974], p. 147-148.

LOUISE LACHAPELLE

*Ground Zero* réside sans doute dans cette exigence nouvelle qu'il aura fallu intégrer au cahier des charges de la compétition en vue du choix d'un projet de mémorial. Entre le moment où on a procédé au ramassage des débris et au nettoyage du site, et le moment où sera lancé ce dernier concours en avril 2003, il aura bien fallu accepter que le mémorial ne soit pas qu'un cénotaphe : de tombeau vide, il deviendra tombe. Les ruines dernières, celles dont on aura cru s'être libéré par la mise en scène, font retour sous la forme de restes humains. Au fur et à mesure que l'identification des fragments de corps permet leur restitution aux familles, il devient évident que plusieurs restes humains ne pourront être ni identifiés ni restitués. L'impossibilité de traiter ces restes humains fera en sorte que la technologie sera un peu atteinte par ses propres limites. Mais on ne renonce pas facilement à l'obsession identitaire et technologique, aussi la cryogénie permettra-t-elle de conserver le rêve de les identifier un jour. Il arrive aussi que certaines familles ne souhaitent plus recevoir d'autres fragments, elles tracent ainsi sagement leurs propres limites. Le mandat du mémorial prévoit donc qu'il devra reconnaître les victimes, protéger l'accès au *bedrock foundations*, maintenir dégagées les empreintes laissées par les tours, et intégrer un espace adéquat pour conserver l'ensemble de ces derniers restes humains.

Parmi les 5201 propositions qui lui sont parvenues, le jury retiendra huit finalistes (*Lower Waters, Garden of Lights, The Memorial Cloud, Suspending Memory, Inversion of Light, Dual Memory, Votives in Suspension, Reflecting Absence*) qui recevront tous 130 000 dollars pour élaborer, aidés par des professionnels, leur design. Les projets retenus exploitent le vocabulaire minimaliste conventionnel propre au langage contemporain de la commémoration et, malgré ce fait, dans tous les designs, il y a trop. La reconnaissance des victimes reste problématique, de même que l'intégration du mémorial dans un milieu urbain qu'on continue d'imaginer essentiellement comme un espace multifonctionnel. Autrement dit, nous demeurons aux prises avec un problème de composition, notre difficulté à composer avec l'événement trouvant l'une de ces expressions dans notre difficulté à composer (avec) cet espace. Mais comme le jury l'a souligné à plusieurs reprises, il ne s'agit encore que d'une étape de plus dans le processus de la mémoire.

## GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

Pourtant, la pression est grande pour que nous en arrivions à une « saisie » dans les délais prescrits : la construction de la *Freedom Tower* doit commencer le 4 juillet 2005 (Independence Day), celle du mémorial en 2006. En disposant bureaux et magasins, chacun se montre soucieux de respecter le caractère sacré du lieu, seulement peu importe où l'on se situe, « *the sanctity [is always on] the other side of the street* »; pour le sacré, c'est la porte à côté<sup>16</sup>.

« *You would stick a pole in there and people would come* » disait une femme qui venait de visiter l'exposition consacrée à tous les projets de mémorial. On planterait un poteau au fond de la fosse laissée par les tours et les gens s'y rassembleraient. Le problème, c'est qu'il risque de ne plus y avoir même de poteau sur le site, comme cette dernière colonne de 58 tonnes appartenant à la tour sud, que l'on aura retiré en vue d'assurer sa conservation.

---

<sup>16</sup> *New York Time*, 29 mars, 2004.

**EN GUISE DE CONCLUSION**



Daniel Vaillancourt  
Université de Western Ontario

## **Les urbanités parisiennes. Une ville et ses clôtures**

**Résumé** - Travaillant depuis nombreuses années sur les représentations de la ville aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles, notamment à travers des formes urbaines spécifiques (rue, trottoir, éclairage, façade) et différents types de discours (touristique, juridique, historiographique, fictionnel), l'auteur se propose d'inscrire dans une perspective historique et théorique les réflexions et lectures croisées développées dans le recueil. Passant des textes de Rousseau et des frères de Villiers aux récits contemporains de François Bon, il montrera l'existence d'une continuité dans les représentations urbaines, tout en pointant quelques problèmes épistémologiques et sémiotiques qui y sont liés.

D'emblée, il me semble important de mesurer l'empan de la position prise dans cet article par rapport à l'ensemble du recueil. Cette intervention aura pour but de faire un pli entre notre expérience contemporaine de l'urbanité et la naissance de l'urbanité parisienne au 17<sup>e</sup> siècle. On profitera de cette agora pour réfléchir à voix haute sur quelques problèmes épistémologiques et sémiotiques liés à la question de la ville, suivant le fil rouge des modernités à l'âge classique. Ainsi, le paysage de ces préoccupations est composé d'une chaussée comble, des murs muets d'une enceinte délaissée, des tracés vers les faubourgs, d'un trottoir sur un pont. Boulevards, rues, artères, façades, alignements sont les lettres d'un abécédaire morphologique qui se traduit dans des formes discursives architecturées.

Il est difficile de savoir si la ville occupe une place plus prépondérante dans notre imaginaire qu'auparavant. On peut supposer que la relation imaginaire qu'avait un Grec athénien

Daniel Vaillancourt, « Les urbanités parisiennes. Une ville et ses clôtures », 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. 199-221.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

ou spartiate avec Athènes, ou encore un Carthaginois, un Arlésien ou un Romain avec Rome ne devait pas être banale. Platon, façonnant sa République, mettait en place des règles et des principes d'organisation urbaine qui sont encore des repères de nos jours. Le fait que nos productions imaginaires, essentiellement les films et les romans, trophées du contenant imaginaire, soient marquées par l'urbanisation, date quand même pour l'Occident de quelques siècles, notamment avec les multiples redécouvertes de son envers, à savoir la barbarie des Scythes pour Hérodote, l'animalité sauvage pour Christophe Colomb ou encore le *wilderness* des voyageurs anglophones en terre américaine.

Un premier élément qui me vient est l'ambiguïté de l'intitulé du recueil : « Écrire la ville ». Cette formulation met en scène deux problèmes épistémologiques fondamentaux, à savoir un centré sur l'action, l'autre sur l'objet, mais qui sont interreliés. Doit-on comprendre la ville en un mot, comme la « lalangue » de Lacan, ou la...ville? S'agit-il de lire comment la ville est écrite? Nous lisons comment la ville est écrite, ou encore comment elle s'écrit, comment elle se donne à lire dans les textes. L'espace urbain étant lui-même un espace d'écriture, ce qu'on peut définir dans une version maximale, comme la notion d'écriture chez Derrida, travail du gramme et de la trace, sens et contour du sillon et de l'empreinte, ou encore dans sa version restreinte, l'écriture comme support des signes langagiers. La ville contient le sémiotique, elle est un dépôt d'énoncés, d'injonctions et de conventions, à entendre ce dernier terme dans sa signification la plus simple. Karlheinz Stierle, dans son magistral essai sur le Paris du 19<sup>e</sup> siècle, écrit à ce sujet, dans une perspective alliant phénoménologie et sémiotique :

La grande ville est aussi une « totalité des expériences possibles » et, à ce titre, monde et livre à la fois. C'est un nouveau chapitre de l'histoire de la lisibilité du monde qui s'ouvre avec l'idée de la « lisibilité de la ville ». Si le livre du monde devient le livre de la ville, de nouvelles structures de la lisibilité apparaissent. La ville, aussi étendue puisse-t-elle être, n'est qu'un lieu

DANIEL VAILLANCOURT

limité dont la réalité sociale se révèle dans le caractère de ses rues, places et constructions. En même temps, elle est le lieu par excellence de la pratique sociale et de ses formes symboliques. La grande ville est l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée<sup>1</sup>.

Ainsi, écrire la ville serait aussi la lire, la lire dans son écriture et écrire sa lecture. Toutefois, écrire la ville dans son discours me semble légèrement différent de décrire la ville dans ses représentations. Il y a là un tour de pensée, un quart de tour qu'il est important de faire. Construire la ville comme un discours, c'est voir comment la ville fait parler, puis comment elle impose dans son corps même une écriture, un certain type d'écriture.

Ce problème est au cœur de mes préoccupations puisque le Paris du 17<sup>e</sup> siècle, qui forme l'objet de mes travaux depuis une décennie, est à l'origine d'une urbanité française, à savoir une certaine façon de dire, de se comporter discursivement, régissant tant cet art de la conversation, l'économie symbolique du « Grand Siècle », que la forme architecturée de ces renommés « jardins à la française ». La ville, et il faudrait peut-être toujours prendre la précaution de dire laquelle, est un dispositif qui impose des régimes de parole, des formes discursives, des incarnations sémiotiques. Le Paris du 17<sup>e</sup> siècle est ainsi très différent de la Vienne contemporaine de Thomas Bernhard, même s'il partage certains traits avec elle. La « capitale du royaume » ne peut être « chantée » de la même façon que, par exemple, le Marseille de proximité de Jean-Claude Izzo, qui se déploie tout en nuances, dans sa volonté de faire chanter dans la déclinaison de chaque nom propre la rumeur de la ville. Ce n'est pas la représentation de Paris, de Marseille ou de Vienne qui importe mais comment chacune de ces villes écrit, dispose ses monuments et sa mémoire, organise ses parcours, articule ses voies.

---

<sup>1</sup> Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes; Paris et son discours*, Paris, Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 3.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

### Les grands axes de la ville contemporaine de papier

On considérera les grands axes du thème ici proposé, la représentation discursive de la ville de la fin du 20<sup>e</sup> siècle et du 21<sup>e</sup> siècle, selon ce qu'ils réverbèrent sur mes propres préoccupations parisiennes. Ainsi, ces axes sont à la fois le résultat de projections et de prédictions, points d'accointance supputés et désirés. Ils ne sont pas classés selon un ordre de préférence mais bien en fonction de leur caractère le plus englobant.

#### a) L'interface entre la subjectivité et la ville

Le premier axe est la relation entre une subjectivité et une ville donnée. Il semble que dans la littérature contemporaine et ultra-contemporaine, la subjectivité fasse écran à la ville, qu'elle la barre et lui donne une autre contenance. À comprendre au sens fort de ce terme. Parce que la ville, en général, est liée à ce qu'elle peut contenir. C'est l'horizon ouvert par son « enveloppe communautaire<sup>2</sup> », sa fonction de signifiance. En outre, elle est le lieu où se développe la contenance, ce qui dans le cas du sujet est souvent vécu comme ce qui se perd : on perd sa contenance parce que ce qui est au fondement est toujours déplacé, objet dynamique, en quête d'une relation d'interprétance. Mais on construit un dispositif où le sujet ne peut suturer le fondement et son objet, ne peut s'ancrer dans un lieu, ou un vocabulaire de sites dans lequel il prend pied. C'est *Le Château* de Kafka, des lieux reconnaissables, des sites stratifiés par l'histoire mais qui passent par la moulinette de l'immémorable, la crevasse du récit qui déstructure le site. Ce dispositif n'en fait pourtant pas un non-lieu, au sens où Marc Augé a défini cette notion, parce qu'ultimement, il y a toujours une communauté qui subsiste dans le transport esthétique, dans la relation entre les mots écrits et les mots lus. Même si le lieu est dénué d'attribution, maintenu dans la grande ouverture sémantique comme la forêt de *Détruire dit-elle*, ou encore les sites explorés par le quidam dans les récits de Jean Echenoz, il

---

<sup>2</sup> Jean-Marie Apostolides, *Héroïsme et victimisation; Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils Éditeur, 2003, p. 163 et suiv.

DANIEL VAILLANCOURT

demeure un espace architecturé<sup>3</sup> par les mots.

Ceci étant dit, la question du sujet dans l'histoire est associée à l'espace urbain. La plupart des historiens de la ville font la corrélation entre la notion de sujet et la sédentarité urbaine. Dans le cadre des travaux sur le modèle parisien de l'Ancien Régime, il est évident que l'émergence de l'urbanité au 17<sup>e</sup> siècle provient d'un refaçonnement du sujet. Les points saillants d'une généalogie de la subjectivité se déploient dans le cadre de la rationalité baroque qui intériorise les crises de la référence symbolique<sup>4</sup>. Ainsi, la modification de la conscience de l'autre dans la prière, le rejet d'une « intermédiation » dans la Réforme protestante, les exacerbations du moi, mystique, politique ou sceptique, posent les prémisses pour l'avènement du cogito cartésien.

On peut en tirer deux grands axes fondamentaux pour l'urbanité : premièrement, les querelles de religion vont générer de nouvelles conceptions du signe. Parler dans sa langue à Dieu et voir l'hostie comme un signe, soit le tenant-lieu d'une présence, ont une conséquence directe sur les modes de fonctionnement sémiotique. Ainsi, cela aura un effet sur la constitution et l'usage des espaces urbains. Ce déclin de l'efficace symbolique et cette libération du naturel par un signe qui est conçu comme plus arbitraire qu'auparavant, modifient la relation du sujet à la ville. Les sites deviennent moins eucharistiques et plus marqués par la fonctionnalité. Dans le contexte parisien, les sujets deviendront citoyens, plutôt que notables ou sujets du royaume.

La deuxième conséquence résulte du rationalisme cartésien. Éloge de la ligne droite et des points fixes,

---

<sup>3</sup> Sur cette notion, cf. Daniel Vaillancourt, « Du brouillard dans la machine à regard : *Le Quai des Brumes* », *Dalhousie French Studies*, n° 31, Fall 1995, p. 47-59.

<sup>4</sup> La liste d'ouvrages traitant du baroque serait trop longue. Mentionnons Didier Soullier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1985. La précarité de la référence symbolique s'effectue dans quatre champs de savoirs et de pratiques : le cosmogonique avec Copernic, Kepler et Galilée, le géographique avec la découverte de l'Amérique, le politique avec Machiavel et enfin le religieux avec la Réforme et la Contre-Réforme.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

mécanique arrimée à une perspective, fantasme de la *tabula rasa* et de la ville nouvelle, la philosophie de Descartes et de ceux qui vont le suivre met en place une forme urbaine qui, paradoxalement, oscille entre ce que Spiro Kostof appelle la Manière Grandiose (*Grand Manner*) et la grille (*the Grid*)<sup>5</sup>. La géométrisation de l'espace donnera lieu à des modèles urbains qui serviront aux nouveaux espaces, aux quelques « villes nouvelles » érigées au 17<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> et qui seront partiellement réaménagées dans des villes plus anciennes, faisant naître une dichotomie entre l'ancien et le moderne, la vieille ville et la ville neuve. Cette dualité suppose aussi la coexistence de deux régimes historiques qui donnent aux sujets une certaine épaisseur, conscience du temps qui passe, réflexivité historique d'une mémoire qui documente le passage du temps<sup>7</sup>.

### b) La ville-catastrophe

Un deuxième axe qui m'apparaît pertinent est la conception de l'espace urbain comme le lieu de la catastrophe. Dans nos mondes post-modernes et sur-modernes (Augé), la ville est un espace catastrophé, c'est-à-dire soumis aux plis et à la prégnance des structures discontinues. Véritable emblème de la fragmentation du sujet, polyphonie identitaire, la ville du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle met en scène des surfaces et des matières

---

<sup>5</sup> Kostof distingue trois autres formes urbaines, outre la Grille et la Manière Grandiose : le modèle organique, le diagramme et le « skyline ». Spiro Kostof, *The City Assembled; The Elements of Urban Forms through History*, New York, Little, Brown & Co, 1991, p. 7-8.

<sup>6</sup> Cf. Jean-Louis Harouel, « Ville nouvelle », François Bluche, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 1606-1607.

<sup>7</sup> À partir de 1532, mais avec une accélération documentaire au 17<sup>e</sup> siècle, on voit naître un discours proto-touristique, celui des antiquaires qui font à la fois l'histoire de la ville, l'inventaire de ses sites prestigieux et la nomenclature d'itinéraires possibles. Comme l'a montré Alain Schnapp dans *La Conquête du passé; Aux Origines de l'archéologie*, Paris, Le livre de Poche, 1993, ces discours sont à l'origine de la discipline archéologique. Au sujet du discours proto-historique de Paris, voir Daniel Vaillancourt, « Le Paris des antiquaires ou la ville hors de ses gonds », *Clio ou les Songes de L'Histoire*, Belleguic, T. Van Der Schueren, E. & S. Vervacque, (éd.), Québec, PUL, à paraître.

DANIEL VAILLANCOURT

hétérogènes. C'est comme si la cité avait été dépassée par ses bornes et par sa multitude. Il est vrai qu'au fur et à mesure de l'évolution des villes, depuis les quelques points de repère dans les nécropoles aux surfaces étalées des villes d'Amérique, l'espace urbain n'offre plus la même possibilité d'une illusion totalisante. Ni sous son mode transcendant et vertical, ni sous son déploiement inductif et horizontal, la ville ne peut se contenir dans son *urbs*, cette enceinte qui fonctionnait comme un principe de cohérence. Sa géographie est devenue le lieu d'une incomplétude, monde spirale avec ses retours et ses lignes de fuites.

Figure de transition, la ville de cet entre-deux séculaire est plutôt organisée selon des aires dont la définition varie, aires marquées par l'ethnicité, la classe sociale, la dangerosité. Ces zones, rarement identifiées par du signal mais souvent expérimentées par de l'indice, forment des ensembles discontinus que toute l'emprise des édiles municipaux arrive très peu à faire tenir ensemble. Le *sum-bolon* est brisé là aussi. Paris ne brûle plus que par ses banlieues qui sont de plus en plus distantes mais dont les dangers se rapprochent du centre.

c) La ville illisible

Ensuite, la ville est une « fabrique narrative<sup>8</sup> » qui offre des modalités négatives de lisibilité, multipliant les interférences et les hybridations. Les espaces urbains de la modernité ouverte sont célébrés pour leurs valeurs labyrinthiques, témoignant d'une schize qui mêle et sépare à la fois. Éloignés de la terre ou des jeux de la nature, abstraits de toute surdétermination, on en est à l'ère du méta-flâneur qui doit, pour organiser sa déambulation, se doter d'une hypercodification, ressemblant un peu à ce personnage de *Cosmos* de Gombrowicz qui, dans la brutalité de l'expérience de l'autre, prend en compte des objets et des situations comme des signes. Un oiseau mort, le coin d'un mur, le mouvement des lèvres d'un hôte, d'aléatoires qu'ils étaient, sont lus comme des signes motivés, des indices enchâssés dans un cosmos comploteur. La captation suppose

---

<sup>8</sup> Philippe Hamon, « Texte et architecture », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 23, No 3, 1986, p. 290-308.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

alors des rétroactions négatives, une structure qui tend à se suturer. Entre la carte et le territoire, est diminuée la marge de manœuvre et est augmenté le poids d'une subjectivité qui se vide dans le monde. Méta-flâneur, errant, transhumant sont autant de synonymes pour désigner ces nouveaux égyptologues lisant et donnant à lire les opacités hermétiques des villes sans bornes.

Au contraire, le flâneur est véritablement un être du 19<sup>e</sup> siècle, cohabitant avec les omnibus, les chevaux, des boulevards qui ont encore une cohue humaine, et non la cohorte des automobiles. Son archéologie date du 17<sup>e</sup> siècle, d'une régulation de la promenade urbaine, qui consistait alors à mettre la ville au pas. Ce pas était celui de la négation, de l'illisibilité, où l'autre représente à la fois altérité, altération et aliénation. Or l'autre qui était auparavant localisé, forain, soumis à ce regard encore paysan, est maintenant de l'ordre du même, ou peut-être le même. Un même un peu partout d'ailleurs, l'importation des modèles dans notre sphère globalisée ayant tendance à effacer les signatures, à gommer la relation singulière. Cette perte, là aussi, de références tend à générer des simulacres identitaires<sup>9</sup> qui tiennent lieu de signes mais dont la foison ne fera que défavoriser la lisibilité locale. Ère du voyageur dans l'hyperréalité, ou règne de l'hypervoyageur dans la réalité?

### d) La ville, ce personnage inquiétant

Ces trois premiers axes transforment la ville en personnage inquiétant, étant davantage sous le mode de *l'unheimlich* que sous celui du « home sweet home ». Être dont il est difficile de fixer la référence, d'ancrer la généalogie, de relire les noms, l'espace urbain cache sa genèse, son origine. Par exemple, peu de Torontois savent que l'origine du nom de leur ville est *Taoranto*, un mot iroquois signifiant « lieu de rencontre », désignation qu'on trouve sur les vieilles cartes de la Nouvelle-France. Métropole économique du Canada, cette ville, ville du commerce, était auparavant un lieu d'échanges duquel il

---

<sup>9</sup> On aura reconnu les problématiques qu'explore depuis la fin des années soixante-dix Jean Baudrillard.

DANIEL VAILLANCOURT

ne subsiste presque plus de traces, la grille ayant remplacé les chemins d'eau, et les rivières s'étant asséchées. La familiarité d'une époque, non urbaine mais possédant une convention, celle de la rencontre commerciale, a été complètement effacée pour être remplacée par d'autres modèles, évoluant d'une logique familiale puritaine avec ses chiches plaisirs vers une cité cosmopolite, affichant comme une stratégie de marketing son multiculturalisme et sa nord-américanité.

Quand on retrouve ces lieux, dans les romans ou au cinéma, c'est souvent délocalisé, reconstitué à la pièce, soit par petits tronçons métonymiques, soit par abstraction et généralisation. C'est ce flux, à l'image des marques du capital, qui fait des villes des personnages idéaux pour voir y entrer un décor fantastique. Ce sont les espaces incertains des récits de Blanchot, par exemple, qui suppriment toute référence documentaire, celle-ci provoquant une familiarité avec le lecteur, ou encore ces distorsions qui font que l'image qui nous est montrée correspond difficilement à une expérience familière. Inquiétante familiarité, *unheimlich*, *uncanny* sont les marques de commerce de ce monde urbanisé, globalisé qui reproduit, à forte densité, des repères communs mais qui, délocalisés, se vident de leur substance mémorielle et existentielle.

### Forme urbaine et forme discursive

Une de mes préoccupations majeures concerne le passage des formes urbaines aux formes discursives et symboliques. Ce qui m'intéresse en ce sens, ce ne sont pas les représentations de Paris mais bien comment l'avènement de certaines formes urbaines imposent des restructurations épistémologiques, l'émergence de nouveaux régimes sémiotiques, la cristallisation de formations discursives, voire de formes symboliques<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Réfléchissant sur le problème de la définition formelle de la rue, Jean-Loup Gourdon tient des propos proches de ma perspective : « Dire que la rue serait une forme reviendrait donc à faire entrer un objet visible dans un univers intelligible.

Chaque forme régit une réalité différente. Ainsi, selon sa forme, autoritaire ou démocratique, un système politique fait jouer différemment les rapports entre justice et pouvoir, entre pouvoir et représentation. Formes

## LES URBANITÉS PARISIENNES

Pour ce faire, il est important de considérer les formes urbaines comme des problèmes au sens que Deleuze donnait à ce terme, soit comme des formations conceptuelles inédites<sup>11</sup>. Il est nécessaire aussi d'avoir recours à une sémiogenèse des espaces, afin de mieux comprendre comment certains éléments d'un mobilier urbain représentent et autorisent des dispositifs qui modifient les pratiques culturelles et doivent être insérés dans une histoire sociale. La ville est toujours un prisme, espace de recyclage et de réinvention, laboratoire narratif, dépôt d'écritures, fonds mémoriel dont l'archive demeure souvent tue, voilée par un modernisme, une modernisation qui ne veut que montrer un air à la mode. Ça aussi, c'est le propre des villes que de promulguer par les lois du noms, les axes et les carrefours, la mode, cette rumeur qui très tôt s'incarne dans les matérialités de la communication : pierre, papier, énergie, lumière, pixels...

J'utilise de manière très libre ce concept de forme urbaine qu'on retrouve chez les historiens de l'architecture comme

---

littéraires différentes, un roman, une nouvelle, un poème lyrique, un sonnet n'organisent pas le temps et l'espace de la même façon, ne disposent pas sur le même mode le cours des existences humaines, leurs rapports aux choses et aux êtres.

Soit un ensemble d'éléments, nous le voyons acquérir une unité, la conserver, l'entretenir, la développer, au besoin la renouveler : c'est une forme. La forme est ce qui permet de distinguer un objet, un être, un phénomène, qu'ils appartiennent à l'ordre minéral, animé, utilitaire, social, artistique, et de voir dans la multiplicité de leurs éléments une unité qui les " solidarise entre eux et par rapport à leur ensemble ". Si bien qu'" aucune modification dans une partie n'intervient sans qu'elle n'affecte à la fois le reste et le tout " [Huygues 1971]. C'est ce qui fait entrer dans l'univers des formes : aussi bien un cristal, un poisson, l'éclaboussement d'une goutte de lait dont une photographie fixe le phénomène furtif, un poinçon, des ciseaux, qu'un opéra, une sonate, une association, un mouvement politique, une liturgie, un cours de danse classique, une constitution, une démocratie, qu'elle soit couronnée ou non comme en plusieurs pays d'Europe, etc. ". Jean-Loup Gourdon, *La Rue; Essai sur l'économie de la forme urbaine*, Paris, Éd. de l'Aube, 2001, p. 40.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minituit, 1991, p. 21-37. D'entre tous les critères qu'ils énumèrent, retenons celui-ci dans sa valeur cardinale par rapport aux formes urbaines : « Le concept dit l'événement, non l'essence ou la chose. » (p. 26).

DANIEL VAILLANCOURT

Spiro Kostof ou encore, au Québec, chez Luc Noppen et Lucie K. Morrisset. En ce qui me concerne, il s'agit d'un élément appartenant à l'espace de la ville, qui peut être répété et délocalisé et qui aura une certaine postérité. La forme urbaine a toujours un double plan, actuel et virtuel, concret et conceptuel, matériel et imaginaire<sup>12</sup>. Suivant le point de vue de Kostof, on considérera que la forme urbaine est toujours située dans des strates temporelles qui assurent sa pérennité et sa force en tant que forme discursive :

*We 'read' form correctly only to the extent that we are familiar with the precise cultural conditions that generated it. Rather than presume, in other words, as practically everybody in the architectural world wants to presume, that buildings and city-forms are a transparent medium of cultural expression, I am convinced that the relationship only works the other way around. The more we know about cultures, about the structure of society in various periods of history in different parts of the world, the better we are able to read their built environment<sup>13</sup>.*

Par exemple, l'apparition d'un trottoir dans le Paris du 17<sup>e</sup> siècle constitue l'établissement d'une nouvelle forme urbaine. Le trottoir, sur le plan conceptuel et dans sa virtualité, entraîne implicitement une certaine manière d'être, soit l'urbanité, héritage de l'*Urbanitas* cicéronienne<sup>14</sup>. Cette urbanité sera reconfigurée en des comportements sociaux et une pragmatique du discours mondain. Sortant des salons qui l'avaient vu naître

---

<sup>12</sup> Voir comment Lucie Morrisset et Luc Noppen définissent ces différentes composantes de la forme urbaine, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire; de la représentation à l'espace », Denis Saint-Jacques, (éd.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 26-27.

<sup>13</sup> Spiro Kostof, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings through History*, New York, Little, Brown & Co, 1991, p. 8.

<sup>14</sup> Le terme pénètre la langue française vers 1640 sous les plumes conjuguées de Guez de Balzac et de Chapelain. Il est la traduction du terme latin présent chez Cicéron et aussi le résultat d'un aménagement culturel propre à l'esprit français de l'« honnête homme ».

## LES URBANITÉS PARISIENNES

et de ces sphères polies et curiales<sup>15</sup>, elle aboutira au genre discursif de la promenade. Celui-ci sera réintroduit et contesté par les philosophes des Lumières. Et, enfin, autre station, lieux pour trotter et recueillir des pas, instruments de la démarche, les trottoirs accueilleront ceux du flâneur baudelairien, inventé par cet autre flâneur qu'est Benjamin. Ainsi, la forme urbaine inédite qu'était le trottoir dans le Paris du 17<sup>e</sup> siècle devient un vecteur, un schème qui graduellement va générer de nouveaux régimes sémiotiques. C'est la description et la reconnaissance de cette forme urbaine qui permet de montrer comment les discours, de manière rhizomatique, en sont l'extension, le couplage, l'incarnation et la redéfinition.

Ce qui m'intéresse donc est de voir comment le premier trottoir à Paris, en 1608, est une invention qui fait question, un pôle herméneutique qui sous-tend implicitement une modification des façons de faire. Pour construire un trottoir, on doit concevoir une rue élargie. Or, à quoi sert la rue élargie? À faire circuler. Circuler à pied, sans avoir à tenir le haut du pavé. Mais aussi, circuler en carrosse, sous les beaux atours des ornements dorés et des emblèmes luxueux. Le trottoir, cette mince lisière, devient une machine à faire avancer des machines qui bientôt seront à vapeur. C'est une des premières traces de la ville qui est conçue pour les véhicules. Ces modifications de la scène urbaine se développent dans un esprit plus proche du capitalisme où la circulation des biens et des personnes devient importante puisque, depuis la réforme protestante et l'assouplissement de l'Église face aux questions de l'argent, la spéculation du capital commence à être pensée de manière rationnelle.

Ainsi, ce trottoir, alignement sur l'alignement de la rue qui empêche les pieds de se mouvoir dans les boues de Paris, construit une frontière sur les rues, occupées idéalement par les passants. Je dis idéalement parce que dans les faits ce sont les éventaires des marchands qui s'y logent, mais le mal est fait. La pensée du trottoir suppose une pensée qui se réserve au mouvement des pieds, sur le Pont Neuf qui, incidemment,

---

<sup>15</sup> Sur ce sujet, voir Norbert Élias, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974.

DANIEL VAILLANCOURT

est le premier pont à s'afficher de manière réflexive comme un pont et non comme une rue. Structure de pierre absente de maisons, pont ouvert sur la Seine, créé en fonction d'une perspective. Il y a donc là aussi l'horizon d'une modernité, soit de ce qui est à la mode, de ce qui concerne le temps, la rapidité, la manœuvre expéditive. Accélérer les modes de la circulation : fantasme classique qui, dans les faits, demeure bien fantomatique puisque, dans les travaux et les jours, Paris est plus celui des embarras qu'un espace fluide. Mais une conception du flux est instaurée, se mouvant aux logiques du capital, à la physique de l'accélération, à l'hygiène du corps et à la fabrique des rencontres.

### *L'Urbs et ses matières : roues, pieds, tête*

Une ville présente une masse temporelle, disposant à sa surface les points de capiton de son histoire, les modes de sériations discursives qu'on peut tresser à partir de sa formation. Le Paris du 17<sup>e</sup> siècle sert d'opérateur de lisibilité du classicisme. L'évolution de sa voirie, soit l'équivalent de ce qu'on nommerait aujourd'hui l'urbanisme, suppose une architecture intellectuelle qui aura une incidence sur les prises de parole subséquentes. Aussi, dans le cadre de ces travaux sur Paris, est-il impossible de dissocier les quatre formes urbaines choisies des formations discursives et sociales qui vont faire travailler les préconstruits. Ces formes urbaines questionnent le sens. Que ce soit le trottoir, les façades, les carrosses et l'éclairage, elles sont toutes concaténées, de sorte que la rue soit prestigieuse, plus sécuritaire, mieux ordonnée et surtout policée. C'est là la consistance de l'être classique et son mode de repoussoir pour le siècle qui suivra.

L'apparition de trottoirs, la rénovation des systèmes d'éclairage, la réglementation des façades, la rapidité et le prestige des carrosses vont modifier la rue dans tous ses aspects : dans son être virtuel, en termes de cadastres et de percements; dans sa facture conceptuelle, implantant une logique de la ligne et du réseau, dans sa valeur imaginaire, dans ses représentations discursives et dans sa théâtralisation. Les pratiques corporelles que la rue permet se verront dès lors aussi transformées. C'est sur un nouveau corps qu'elle érige

## LES URBANITÉS PARISIENNES

une corporalité sociale différente. En s'alignant, la rue s'ouvre et se flèche. Elle oriente les pas et fait place aux véhicules, elle trace des lignes de fuites qui mènent vers les faubourgs, ces banlieues d'alors, cette frontière entre le bâti et le naturel, l'ici urbain et le là-bas rural et sauvage. Les rues se butent aux murs de l'enceinte, orbe qui démarque les temporalités. C'est quand les rues se flèchent et s'ouvrent que l'enfermement change de dimension : ainsi, à la fin du siècle, on fait des murs de l'enceinte des boulevards, on détruit les cours des Miracles, on éclaire la ville d'une raison plus policière que philosophique.

On proposera un bref parcours de textes qui font jouer, chacun à leur façon, des éléments de l'équation mise en place par les formes urbaines. Les textes tracent un pointillé du 17<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle. Ils ne s'engendrent pas et ne forment pas une chaîne causale. Ce sont plutôt les relais-témoins d'une sériation thématique qui fonctionne selon le principe du tiers inclus.

Le premier segment provient d'un journal de voyage de deux nobles hollandais, les frères de Villiers, qui passent près d'un an et demi à Paris, de décembre 1656 à avril 1658<sup>16</sup>. Leur voyage en est un de formation, annonçant le Grand Tour qui sera une pratique commune pour les jeunes nobles Anglais, Allemand ou Hollandais tout au long du 18<sup>e</sup> siècle. Ces deux jeunes nobles sont protestants et vivent dans un hôtel près des Halles. Ils maintiennent un journal de voyage qui fait état de leurs surprises, de leurs rencontres, de la découverte d'un Paris au quotidien.

On se situe donc dans la foulée de l'édit de 1656 qui transformait les statuts de l'Hôpital général, date butoir pour le grand renfermement tel qu'il a été reconstitué par Foucault dans *l'Histoire de la Folie*. En contrepoint à la position de Michel Foucault, on fera remarquer que, pour qu'il y ait grand renfermement et mise à l'écart des fous et des déviants, au-delà des nécessités philosophiques que la Raison classique avait de s'inventer un interlocuteur valable dans le personnage du Fou, il faut aussi développer la conception d'une rue, d'un

---

<sup>16</sup> Messieurs de Villiers, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, (A.P. Faugère, éd.), Paris, Benjamin Duprat, 1862.

DANIEL VAILLANCOURT

espace public qui doit être nettoyé, organisé, nommé et normé. Ainsi, la rue précède la conception sanitaire et hygiénique des lieux hospitaliers. C'est parce qu'on veut la vider, parce qu'un état, à partir d'Henri IV et de Sully, veut s'approprier comme jamais auparavant cet espace, qu'on se met à enfermer, à mettre de côté, à créer de la périphérie où le pathologique est confiné et contenu.

Voyons le texte des frères de Villiers :

Le 9e, passants le Pont-Neuf, nous vismes le lieutenant civil avec une demy douzaine de conseillers suivis de plus de cinquante personnes, tant exempts que sergents et archers, tous armés de carabines qui demandoient à un chascun qui portoit l'espée, sa condition, sa demeure et ce qu'il faisoit; s'il n'en pouvoit pas rendre bon compte, on luy ostoit tout aussi tost l'espée, et s'il faisoit difficulté de la donner, on le menoit en prison. Nous vismes ainsi traiter trois ou quatre personnes qui estoient fort lestement adiestées, et qui avoient la plume sur le chapeau. Cet examen et visite se fait pour chasser tous les vagabonds et filoux de cette ville; et si on en vient à bout comme l'on a fait des gueux et des pauvres dont on ne voit pas un seul par les ruës, ce sera l'une des cinq merveilles de ce regne, qui sont : la defense des duels en telle sorte que personne n'ose plus se battre; le desarmement des laquays dont il n'y en a pas un qui ose porter l'espée; le renferment des pauvres dont il n'y en a pas un qui mendie; la poursuite des putains qu'on envoie pour peupler les Canadas; et à present la recherche des vagabonds et filoux, si au moins on peut leur donner la chasse<sup>17</sup>.

Ce fragment, involontairement, propose un état des lieux sur de nombreux aspects de l'urbanité parisienne. On en énumérera brièvement les points saillants. Tout d'abord, on se trouve sur le Pont Neuf où, comme on l'a vu, a été érigé

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 214.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

le premier trottoir parisien. Ce pont est un des emblèmes de la modernité urbanistique. Premier pont parisien à ne pas être encadré par des maisons, il crée une perspective qui donne sur la Seine et sur un ensemble urbain constitué de la statue équestre d'Henri IV vers l'ouest, la Place Dauphine récemment construite à l'est, et le quartier de la rue Dauphine sur la rive gauche. Le Pont Neuf est lieu de passage, de jonction, mais aussi de déambulation, à pied et en carrosse. Il est ici à la fois le lieu d'une scène de rue et un théâtre des opérations. Comme la Foire St-Germain ou la Galerie du Palais, il est un lieu de saltimbanques, forains, passants, qui prétendent être nobles, « la plume au chapeau », l'épée au corsage<sup>18</sup>. Cette foule, à laquelle s'arriment les marchands qui placent leurs éventaires sur le trottoir, nécessite l'intervention musclée de la police qui arrive en nombre impressionnant. Cette police est véritablement une police des signes, vérifiant le statut social et les prétentions de la masse. Matière à normaliser, norme des matières, espace de monstration, le pont, point de rencontres galantes et de civilité, ligne de fuite sur la Seine mais nouvel axe dans Paris, devient un territoire convoité et territoire de la convoitise.

Ainsi, dans un esprit classique, la police vise à s'assurer que les signes, tels l'épée et la plume au chapeau, ne sont pas arbitraires mais fondés sur une motivation nobiliaire. Travail du simulacre, usage du faux, le Pont Neuf donne lieu à des mises en scène du socius où les « gueux » usurpent le statut des nobles afin d'en tirer un profit. On y vient dans un esprit presque touristique y voir la vue mais aussi pour se faire voir, montrer ses insignes, séduire par ceux-ci. Mais la police, qui n'est pourtant pas encore très bien organisée, balisera ces pratiques. Les frères de Villiers, qui voient Paris la plupart du temps en carrosse, laissant voir une conception fortement policée de la ville, mettent sur le même pied ces mesures et quatre autres « merveilles du règne ». Toutes ces « merveilles » supposent un travail d'enfermement et œuvrent au désencombrement de l'espace public à des fins d'hygiène citoyenne. Ville à l'ordre,

---

<sup>18</sup> On rappellera que seuls les nobles ont le droit de porter l'épée et que les édits somptuaires régissent toute ostentation de costumes, tissus ou objets luxueux. Ne porte pas dorures, soies ou perles qui veut.

DANIEL VAILLANCOURT

ordre de la ville où tout doit être lisible.

La deuxième scène, qui fait rupture radicale, est tirée des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. On sait que Rousseau prend un grand plaisir à montrer combien il déteste Paris, parfois avec un amour rhétorique qui laisse filtrer une jouissance sans équivoque. Dans cette scène qui est le point focal de la deuxième promenade, Rousseau fait la malencontre d'un carrosse. Il écrit :

Le jeudi 24 octobre 1776, je suivis après dîner les boulevards jusqu'à la rue du Chemin Vert où je gagnai les hauteurs de Ménilmontant, et de là prenant les sentiers à travers les vignes et les prairies, je traversai jusqu'à Charonnes le riant paysage qui sépare ces deux villages, puis je fis un détour pour revenir par les mêmes prairies en prenant un autre chemin. Je m'amusais à les parcourir avec ce plaisir et cet intérêt que m'on toujours donné les sites agréables, et m'arrêtant quelquefois à fixer des plantes dans la verdure [...] Depuis quelques jours on avait fait la vendange; les promeneurs de la ville s'étaient déjà retirés; les paysans aussi quittaient les champs jusqu'aux travaux d'hiver. La campagne, encore verte et riante, mais défeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. [...] Mon après-midi se passa dans ces paisibles méditations et je m'en revenais très content de ma journée, quand au fort de ma rêverie j'en fus tiré par l'événement qui reste à raconter<sup>19</sup>.

Déjà, il situe un autre espace que celui de la ville, un espace qui est celui du « faux-bourg », de la périphérie, pas exactement la banlieue. À la recherche de plantes, il le traverse en dehors des rues, dans les sentiers battus, on le suppose, par les pas de l'homme rustique. Chemin qui n'est pas suivi deux fois, qui est l'objet d'une variation, d'un détour, espace du plaisir

---

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Presses-Pocket, 1991, p. 42-45.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

et de l'intérêt, contraire au segment droit, à la droite la plus courte entre deux points. Si l'axe du Pont Neuf était au centre de la ville, au centre de l'intérêt et des intéressés, l'espace de promenade et de rêveries du philosophe genevois tient à des voies qui sont extra-muros, hors des habits de l'habitude.

Mais, sur le chemin du retour, au sortir de cette promenade, il est percuté par un chien courant devant un carrosse qui le blesse et lui fait perdre conscience.

J'étais sur les six heures à la descente de Ménilmontant presque vis-à-vis du Galant Jardinier; quand des personnes qui marchaient devant moi s'étant tout à coup brusquement écartées, je vis fondre sur moi un gros chien danois qui, s'élançant à toutes jambes devant un carrosse, n'eut pas même le temps de retenir sa course ou de se détourner quand il m'aperçut. Je jugeai que le seul moyen que j'avais d'éviter d'être jeté par terre était de faire un grand saut si juste que le chien passât sous moi tandis que je serais en l'air. Cette idée plus prompte que l'éclair et que je n'eus le temps ni de raisonner ni d'exécuter fut la dernière avant mon accident. Je ne sentis ni le coup ni la chute, ni rien de ce qui s'ensuivit jusqu'au moment où je revins à moi.

Il était presque nuit quand je repris connaissance. Je me trouvai entre les bras de trois ou quatre jeunes gens qui me racontèrent ce qui venait de m'arriver. Le chien danois n'ayant pu retenir son élan s'était précipité sur mes deux jambes, me choquant de sa masse et de sa vitesse, m'avait fait tomber la tête en avant [...]<sup>20</sup>.

Le « gros chien danois », avec « sa masse » et « sa vitesse », même en l'ayant percuté, a été un allié puisque, comme il le dit, « le carrosse m'aurait passé sur le corps » si le chien n'avait pas devancé celui-ci. Rousseau, après avoir repris connaissance, continue sa marche, refusant de louer un

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

DANIEL VAILLANCOURT

fiacre. Le carrosse, qui appartient à un magistrat janséniste, ainsi que l'animal domestique, prennent une figure mortifère. La ville escomptée par la voirie et la police du 17<sup>e</sup> siècle, ville qui calcule les pas, régule les corps, fait de ses artères l'organe du transport et de l'ostentation, est ici dévaluée. La machine qui, chez Rousseau, est tout autant le lieu des machinations, entrave la marche et la démarche. Elle est conduite par une raison, par une rationalité qui abîme le corps... et les pieds. Rousseau, dans ses fantasmes précurseurs des grands marcheurs romantiques, a une relation évidemment trouble à la ville. Elle contrevient à sa philosophie : la ville est un lieu pathologique, un dispositif paranoïaque et le site de la malencontre. Pour Rousseau, l'ordonnancement classique de Paris bloque la relation que le sujet entretient avec lui-même et avec son corps. La ville, contrôlée par un « ils » menaçant, s'oppose au Je hypertrophié qui greffe sur le réel le monde nostalgique du sentiment.

La chute de Rousseau, qui survient après un parcours édénique dans les champs, confirme ce qu'il dénonce. Un monde fait d'axes et de vitesse, monde de moralisateurs et de la foule qui contrevient à la solitude du sujet en liaison avec la nature. Même hors de l'*urbs*, le sujet est rattrapé par une urbanité qui se décline dans les heurts et les turbulences.

Le dernier point de mon parcours provient de l'incipit d'un roman de François Bon, dont le titre désigne tout un programme urbanistique, *Décor Ciment*. Hormis un prologue, le récit est le fait de quatre narrateurs, clairement identifiés en majuscules, qui se trouvent mêlés à une enquête policière visant à faire la lumière sur une mort suspecte, survenue dans le territoire anonyme d'une cité de banlieue. Est repris le genre du roman policier, genre urbain par excellence, en le faisant évoluer, à la manière de Faulkner, selon les parcelles étanches de ces narrateurs, mimant en quelque sorte les modes de construction des HLM, des immeubles à logements où chaque unité d'habitation recueille un ensemble d'entités séparées. Les gens se connaissent, échangent mais ne sont pas enveloppées par cette membrane communautaire, plutôt un monde de monades

## LES URBANITÉS PARISIENNES

nomades. Ici, la ville, une ville sans rue, parfois souterraine<sup>21</sup>, souvent abstraite<sup>22</sup>, mélange des matières artificielles et des formes géométriques, ne permet pas la moindre identification. Les repères sont dispersés, l'uniformité est recouverte par un style qui désarticule syntaxiquement les objets et les émotions, au point de favoriser des points de vue neutres qui, à la longue, deviennent ésotériques. Une concierge voyante, un aveugle, un sculpteur promeneur et un recycleur de matières incertaines forment la régie de la narration. En profil, un marin agonisant, un junkie prophétique, un mari harki et alcoolique et un inspecteur malcommode sont les personnages de soutien, intervenant de guingois dans des discours rapportés. La ville est celle des banlieues, mais c'est une périphérie où ne subsiste la moindre trace du décor naturel qui enchantait Rousseau. Cette banlieue n'est pas le faux-bourg mais l'extension en pire, du moins dans ces descriptions, du noyau urbain. Les tours à logement, les passages souterrains, le poste de police logé dans des préfabriqués sont des espaces où les sujets se

---

<sup>21</sup> Par exemple, un des personnages, Isa Waertens, dit : « Cette porte-ci était bien fermée, mais j'avais mes passes. Une chicane pour l'incendie, une autre porte juste fermée à ressort, et on y était. J'ai allumé la minuterie, qui nous a enveloppés d'une lumière un peu sale, faible, et fait ravalier à leurs torches leur cône soudain inoffensif et blafard. Ce réseau sous la ville se développe depuis la chaufferie centrale, notre seul monument qui fasse cathédrale au point que les gens de passage confondent, tellement le seul mot de moderne, tout soumettant des formes à des géométries où l'homme ne retrouve rien de lui-même et son doute, trompe et finalement s'annule : rien de neuf ici qui ne fût périmé d'avance, triste est une ville qui a commencé par une idée, triste est ce qui ne part pas d'en deçà de l'homme. » François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, p. 95-96.

<sup>22</sup> Louis Lambert, l'aveugle, décrit son monde urbain comme suit : « Comment c'est, autour. On se reconstruit cela dans sa tête comme d'y maintenir l'élévation irréelle et flottante de croquis froids et inhabités, les perspectives désertes et machines immobiles d'un architecte fou : un homme à une table dans un jour égal, insuffisant et gris, et qui sous le faisceau plus pâle d'une impalpable lumière ajouterait toujours à ses feuilles transparentes de calque ces masses virtuelles, lignes d'entrecroisements et arcades. Et, comme une sphère légère, se mouvant librement dans l'espace, reçoit d'entre intérieur et extérieur, avec la force du rêve, la totalité dure qui l'entoure, chacune de nos tours, avec leurs halls et passages, seraient perçues en même temps depuis chacun de ces angles et repères que la mémoire blanche a ensevelis. » (*Ibid.*, p. 45.)

DANIEL VAILLANCOURT

sentent enfermés par le chant glabre des matières. Entre le lisse d'une vitre, qui n'est pas et ne sera jamais une fenêtre, et le grincement du ciment, se trame une violence sans répit, celle de la répétition, de l'incommunicable, des surfaces souillées et en déréliction qui ne peuvent être ni propres, ni appropriées.

La scène s'ouvre sur un junkie qui chute sur le ciment. Ses discours sont le fait de propos poétiques et prophétiques qui peuvent rappeler Zarathoustra. Il est une figure du déclin, ange animalisé, zootrope qui marque la position à l'horizon de l'urbs. Son errance et son addiction le rapprochent des filous et des vagabonds qui sont enfermés dans le premier texte. Mais si ceux-ci occupaient alors le centre de la rue et l'espace public du centre, ils sont maintenant au-delà du périphérique, hors la couronne urbaine, déchus dans ces structures élevées. Décor ciment. Le junkie fait littéralement corps avec le monde bétonné de la cité:

Et si la solitude épouvante.

Le voile en mauve de l'héroïne dans les yeux.  
Un poing qui cogne, veut en éclater la coque  
d'os, j'avais mal, et ce tournis tandis que mes  
mains impuissantes, où se prenaient des cheveux,  
essayaient de repousser du ciment ce crâne qui  
n'était plus mien : dedans, cela hurlait.

Et c'est la terre entière que soudain je poussais,  
c'était donc si facile, sur le dôme arrondi du monde  
inhabitable et stérile, droits comme des lames,  
des bâtiments défilaient, basculait la ville dans la  
nuit, cela montait, léger, et prenait, un souffle, à la  
gorge, rêve âcre, à l'infini les immeubles rêches  
et ces longs enfoncements d'autoroutes, mais ce  
ciment sur les yeux : alors j'étais par terre?

Et ces figures se renouvelant dans les autres  
circuits éclairés du canal : douleur d'une pointe  
dans la chair, traces rouges de la seringue sur le  
bras (je veux que ce bras durci ne traîne plus une  
chère image).

Donc, j'étais immense.

## LES URBANITÉS PARISIENNES

Il y avait cette vitre qui ne rentrait pas dans ma bouche, j'étais à plat couché sur elle et c'était froid, mes dents en s'ouvrant ne les effrayaient pas, eux, gens de rien, lambeaux de gens, à attendre sur des bancs. Des doigts remuaient sur le carrelage jaune. On vit par un pays décousu que rien ne rassemble, sinon cette force qui l'écrase, a laminé la terre d'un cylindre en creux, laissant ces cubes que désormais ils habitent, écartelés eux-mêmes par une dispersion semblable : nous faisons un tour dans la banlieue<sup>23</sup>.

Le territoire décrit est, comme le dit un des narrateurs, Laurin, une cicatrice<sup>24</sup>, où les bâtiments, « droits comme des lames », font violence à la terre. Si l'architecture tente de faire sens avec la terre, ici, elle produit un « pays décousu » fait d'« immeubles rêches » et de « longs enfoncements d'autoroute ». La ville est aussi une « douleur d'une pointe dans la chair ». État inquiétant de la ville, surface pathologique, mélange aride de matières, le décor de ce récit est une version extrême de la ville sans âme, illisible, sans mémoire et sans monuments, plutôt ouverte aux éphémérides des drogues et des pulsions immédiates mais non durables. Elle est le bord qui énonce le centre, qui le fait résonner dans l'absurdité et l'abstraction des matières, celles-ci prenant le relais des temporalités et des récits.

Si l'urbanité parisienne s'était amorcée par une police des corps et des signes et fort d'une subjectivité rationnelle et rationalisante, et puis avait été dénoncée par Rousseau qui allait aux confins de Paris pour faire un avec une nature rassurante, elle est ici décrite, dans ce dernier texte, comme une catastrophe, blessure sur le corps de la terre, force policière sans états d'âme, cadavre vivant (comme le junkie) et mort qui gisent et donnent plus sens à la terre que les bâtiments. Il n'y a plus de rues, de voies, si ce n'est les labyrinthes souterrains arpentés par les sans-abri. Dans ce corps informe, propre à cet entre-deux de la banlieue, gisant amorphe, le ciment a remplacé les artères et leur vitalité. Ne subsiste plus qu'une

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>24</sup> « J'aime la banlieue pour ses cicatrices... » *Ibid.*, p. 94.

DANIEL VAILLANCOURT

osmose mutante entre le grésil des matières et les golems qui les habitent. Limite de la ville, ville des limites, l'espace urbain défamiliarisant ne peut que programmer la chute : chute des corps sur le trottoir, chute des âmes esseulées des tours ne sont que les réfractions de ces autres chutes qu'étaient celles, sociales, des filous enfermés, ou celle, philosophique, de Rousseau frappé par le flux d'une vitesse machinique. C'est comme si le flux des villes, l'urbanisation des consciences, dans le désenchantement du monde et des signes, n'avaient réussi à produire qu'un monde d'impasses, sans autres démarches que celles du corps qui tombe, fracturé comme la ligne des labyrinthes. Corps des villes, décor de l'urbs, décor urbain.



## Collection « Figura »

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (éd.), *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais, (éd.), *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (éd.), *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (éd.), *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (éd.), *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (éd.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley, (éd.), *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (éd.), *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, (éd.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier, (éd.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Denise Brassard, André Carpentier, Paul Chamberland,  
Louise Dupré et René Lapierre, (éd.), *L'atelier de l'écrivain I*,  
n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand  
Gervais, (éd.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*,  
n° 12, 2005.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (éd.),  
*Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath (éd.), *Écrire la  
ville*, n° 14, 2005.

*Figura*  
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire  
[figura@uqam.ca](mailto:figura@uqam.ca)  
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153  
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires  
Case postale 8888  
Succursale Centre-ville  
Montréal (Québec)  
H3C 3P8